

LAmInimAL TEATRE SISTÈMIC, CREACIÓ E INVESTIGACIÓ TEATRAL

Entrevista a Daniela De Vecchi¹

Sebastián Huber²

Resumen

En el año 2009, Daniela De Vecchi crea en el Obrador Internacional de Dramaturgia de la Sala Beckett de Barcelona la compañía LAmInimAL Teatre Sistèmic. Tres años después, LAmInimAL cuenta con tres obras estrenadas, se ha presentado en festivales y encuentros de teatro y su directora lleva adelante su Tesis de Doctorado centrada en la experiencia de la compañía. Entrevistamos a De Vecchi en enero de 2013, y presentamos aquí el resultado de la amena conversación con esta multifacética actriz-directora- docente e investigadora del teatro.

Abstract

In 2009, Daniela de Vecchi founded the theatre company LAmInimAL Teatre Sisticmic at the Obrador Internacional de Dramaturgia of the Sala Beckett, in Barcelona. For the last three years, LAmInimAL has presented three plays, and has performed in several festivals and theatre events. Its director is writing her doctoral thesis based on her experience with the company. We interviewed De Vecchi in January 2013 and we present here the outcome of our interesting conversation with the multifaceted actress-director-teacher and researcher.

LAmInimAL Teatre Sistèmic, compañía que quien escribe este artículo tuvo el placer de integrar -en carácter de dramaturgo- hasta mediados de 2010, investiga sobre los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR), generados por José Sanchis Sinisterra a fines de los años ochenta a partir de un laboratorio de experimentación actoral que luego se centró en la investigación sobre el minimalismo como lenguaje escénico, despegándose de la figuratividad y dando lugar a la abstracción en la escena teatral.

Los Sistemas Minimalistas Repetitivos están conformados por unidades mínimas de acción denominadas “actemas”, siguen un principio repetitivo y se desarrollan en el

¹ Daniela De Vecchi nació en São Paulo en 1975. Es licenciada en Artes Escénicas por la Universidade Estadual de Campinas de Brasil y posgraduada en Cine y Sociedad por la Universitat de Barcelona, Máster en Estudios Teatrales por el Institut del Teatre y la Universitat Autònoma de Barcelona, donde actualmente cursa estudios de Doctorado en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales.

En Madrid colabora con Nuevo Teatro Fronterizo coordinando proyectos de cooperación internacional. Desde 2002 se desempeña como profesora de Interpretación en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC) y a partir del 2010 imparte, junto a José Sanchis Sinisterra, el curso de Dramaturgia Actoral en el Institut del Teatre de Barcelona.

² Master en Estudios Teatrales. JTP Práctica Integrada del Teatro II, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil. sebashuber@gmail.com

tiempo a través de la retroalimentación. Técnicamente, el sistema pasa por tres fases denominadas “instalación”, “modulación” y “transgresión”, conformadas por una serie de reglas que –a la vez que establecen límites- potencian las posibilidades creativas de los actores.³

En la temporada 2012/2013, Daniela De Vecchi estrena con LAMinimAL los espectáculos “Hacer que suene una flor... A pesar de todo: el suicidio del elefante hipotecado”, con textos de José Sanchis Sinisterra; “La Grandesa d’èsser un entre tants”, de David Eudave y “Miércoles” de Aina Tur.

Sebastián Huber- ¿Cómo fue tu primer contacto con el trabajo sobre sistemas?

Daniela De Vecchi- Yo estaba haciendo la asistencia de José Sanchis Sinisterra en el montaje de “Vagas noticias de Klam” y un día, como los ensayos no iban muy bien, él llegó con unos sistemas para trabajar (dos de los actores habían trabajado ya con sistemas en el primer montaje de “Flechas del ángel del olvido”). Sanchis propuso entonces un ejercicio sistémico, como forma de búsqueda para ver si lograba que pasase algo más entre los actores, más de lo que estaba pasando. Y cuando yo lo vi pensé “¡Buena... esto va mucho más allá de lo que le están pidiendo! Me pareció la “panacea”. Ahí, en realidad, hice el puente entre lo que estaba viendo y aquello que nos habían explicado en clase Teoría y Práctica del Espectáculo (dentro del Master en Estudios Teatrales), la teoría general de los sistemas; ahí entendí de dónde había venido.

Yo había hecho mi tesis en Brasil sobre la Física cuántica y el Teatro, había hecho un estudio sobre mecánica relacional, sobre un estudioso de la Universidad UNICAMP de Sao Paulo que en su Tesis trabaja sobre las teorías de Einstein y plantea que en realidad no se trata de que todo sea “relativo” sino “relacional”, relacionado con el movimiento, con la acción y con la distancia, no simplemente relativizado en relación al observador. De todo esto, que es mucho más amplio, claro, a mí me interesó, para nuestro trabajo, la idea de que lo relativo siempre es referente al observador, y al observador lo estamos poniendo siempre en la figura del espectador o del director. Lo relacional, en cambio, refiere a lo que pasa en el “entre”, entre los objetos del espacio, entre los actores, entre la acción. De esta relación nace la acción, o lo que sea, y eso era un germen de la idea sistémica, pero en ese momento yo no tenía ni idea, claro. Yo tenía como la intuición de que a mí me gustaba más esto que no aquello de la década de los 90 en Sudamérica -en Brasil al menos-, época de los directores con sus ideas, en la que cada uno tomaba y hacía su Hamlet, tenía su gran idea y hacía su Hamlet.

S.H.- La puesta en escena siempre de un texto ajeno.

D. D.V.- Ajeno, sí, y que tú lo haces “tuyo”, te lo inventas, haces tu versión –que está muy bien eso, está muy bonito- pero bueno, que siempre me ha molestado un poco esta cosa de ir al teatro a ver el ego del director; me cansaba. Y así fue, con lo de teoría de sistemas que vimos en el Master de la UAB, cuando hice como esta especie de puente.

³ Véase, para más información, Sinisterra, J.S. (2005, tercera época) Sistemas Minimalistas en el teatro, *Revista Pausa*, 20, p.p. 11-17.

En Brasil, con esta idea, hice un par de montajes, pero yo en aquella época trabajaba más bien como actriz. Hicimos dos montajes con nuestra compañía, luego de la universidad: una versión de “Alicia en el país de las maravillas” y luego un texto propio, nuestro. Éramos dos directores pero yo trabajaba también como actriz, debía hacer la observación del proceso siempre desde la escena, entonces es muy diferente, ¿no? Una vez en Barcelona al encontrarme con la teoría de los sistemas que vimos durante el Master yo sentí que era lo que a mí me interesaba, pensé “esto va de lo que me gusta”. Esas ideas teóricas parecían interesantes y cuando me encontré con Sanchis Sinisterra dije “Vale, ya entendí”. Yo me interesé en el trabajo y él fue súper generoso, a la semana siguiente me trajo un artículo que había escrito para la revista “Pausa” y empezó a abrirme puertas. Justamente coincidió con que a los tres meses él se iba a Brasil a hacer otro montaje de “Flechas del ángel del olvido” con sistemas, (él ya había montado esa obra en Barcelona) y ahí fue cuando me llevó para ser su ayudante.

S.H.- Pero hay una distancia entre aquellos trabajos y lo que está alcanzando LAminimAL actualmente, ¿no es cierto?

D. D.V.- Sí, hay una diferencia muy grande. También hay una distancia muy grande entre lo que hicieron ellos en aquellos talleres de la Sala Beckett, que fue ahí donde nació esto, y lo que Sanchis hizo en el montaje de “Flechas...” Porque en este montaje no se usó la poética de los sistemas sino simplemente la técnica como herramienta de construcción de las acciones de la escena. El sistema, sobre todo en el primer montaje, no se veía; se buscaba que el sistema funcionara como elemento activador de las acciones.

S.H.- Elemento que luego desaparecía como tal.

D.D.V.- Exacto. De hecho no se veía, los sistemas eran muy, muy largos y no llegaba casi a verse, se hacía una escena en la que no sé si el sistema se llegaba a repetir, entero, una vez.

S.H.- Con lo que no había retroalimentación.

D.D.V.- Muy poca, claro. En Brasil, en la segunda puesta, hemos forzado un poco el trabajo, se pudo trabajar mucho más, también por la flexibilidad de los actores brasileños, que permitía otro tipo de trabajo. Y ahí fue cuando, definitivamente, llegué a la conclusión de que lo que tenía que hacer era tener un grupo para entrenar a los actores. Todo va relacionándose, de a poco.

S.H.- Contame un poco sobre “Hacer sonar una flor...”

D.D.V.- El espectáculo tiene como tres etapas: una primera en la que se presentan los sistemas, en la que los espectadores entran a la sala y se pasean como si estuviesen en la

inauguración de una exposición. Luego los dividimos en tres grupos y se encuentran con que cada grupo está frente a su “pequeño teatro a la italiana”. Pueden registrar lo que ocurre a sus espaldas, con los otros sistemas, pero se establece el código de que a cada uno le toca lo que tiene delante. Algunos espectadores se centran en lo que ocurre delante y otros como que se indignan porque lo quieren ver todo, no pueden controlar la sensación de pérdida. Son tres sistemas diferentes que empiezan con el texto de Sanchis Sinisterra “Esperando algo”, todos a la vez. El mismo texto para los tres sistemas diferentes. Al comienzo en susurros, luego se sube la intensidad en todos y luego tienen que conseguir hacerlo entre los tres grupos (los actores no se pueden mirar, cada uno está con su sistema), tienen que conseguir trabajar con el mismo texto, entre todos, improvisando las réplicas (no está pautado, a veces se pisan con el texto aunque intenten no hacerlo) al tiempo que continúa cada grupo con su sistema.

S.H.- Es un trabajo muy difícil para los actores.

D.D.V.- Sí, pero ¡genera una cosa tan viva! Porque en un momento los espectadores se encuentran con que están en medio de algo que empieza a sonarles por todos lados, y de repente suena sólo una, y sigue. En cada sistema yo he incorporado un actema que es “leer el periódico”, entonces cada sistema tiene un periódico, y un actema que es “leer el periódico”. A partir de un momento en el que hay tres grupos que están siguiendo el mismo texto en conjunto ingresa el actema de “leer el periódico” (de ese día). Comienza a tejerse todo un sentido a partir de entrecruzarse el texto de Sanchis con los fragmentos de noticias del periódico del día (fragmentos incorporados y variados, como los actemas) en el que hasta los espectadores intervienen y contestan. Luego de este momento que es cada vez más “colectivo”: se gira al público y se genera una especie de taberna. Los sistemas entran en transgresión, los actores/personajes comienzan a interactuar con los espectadores y desde ahí se va a otro sistema que es otra vez fijo.

Las noticias, que están preseleccionadas, que los actores leen e interpretan durante la “taberna” son todas referentes a los desahucios (desalojos): declaraciones de gente de derechas, barbaridades reales que se han dicho en Barcelona y con las que hemos hecho una especie de colección. Las declaraciones esas con las que trabajamos son invariables, ya se han transformado en algo así como monólogos; de hecho son declaraciones televisivas hechas por personas reales. Aquí los actores trabajan llevando la modulación al máximo, al extremo, sin llegar a construir personaje. Hay un personaje que aparece, pero sigue siendo Tony (el actor) diciendo una barbaridad, y los demás le contestan llamándolo por su nombre, le dice “Tony, no te pases tío, tranquilo”. Entonces al espectador le encanta, es algo que le llega, no necesita una historia. Yo sí me he montado una historia, pero la gente no necesariamente la entiende. Y es cómo estas noticias han entrado durante el último año en nuestra vida cotidiana de una forma tan bestia; en nuestros espacios íntimos antes hablábamos de ir de vacaciones, de viajes, de estudio, de trabajo, y ahora hablamos el 80% del tiempo de la crisis, de los suicidios, de las desgracias. Y cómo esto ha pasado de la intimidad al espacio colectivo, porque ahora caminas por la calle y la gente está hablando de política.

S.H.- ¿Qué pasa con la recepción?

D.D.V.- Hemos conseguido aquello de lo que hablábamos (al comienzo del proceso de ensayos, en 2010) Está pasando que público que es asiduo del Teatro Nacional de Catalunya nos dice “No nos hemos enterado de la historia pero ¡nos ha gustado tanto!” Y es que realmente no hay historia, he optado por hacer algo que no tiene historia, no cuenta nada, no es una metáfora contada de la vida de alguien sino que son simplemente situaciones. Supongo que al ser algo tan cercano, a la gente le encanta; no sé, están encantados. Disfrutan del “no sentido”, viven la experiencia, las sensaciones, pero no encuentran un sentido. Y no les molesta.

S.H.- ¿Cuáles serían las características del texto en todo este trabajo?

D.D.V.- Si tuviera que publicar el texto de “Hacer sonar una flor”, yo tengo un guión que es guión y libro de dirección, a la vez. Tal como está, el texto como palabra dicha es imposible de montar para otra compañía, porque el sistema forma parte de la dramaturgia, y es imprescindible para la dramaturgia. Los sistemas son texto, son textos de acción. Si lo analizáramos desde el punto de vista convencional son acotaciones; pero son acotaciones indispensables. Son texto, son acción dramática, al mismo nivel que el texto. Lo que es curioso es que, para hacer el texto, para trabajar, me pasó que tuve la necesidad de realmente escribirlo todo; para poder organizar la puesta, la escritura de lo que se estaba haciendo, a diferencia de otras veces que tomas un texto y como director lo vas montando, al final no tienes el material porque te han ido surgiendo las ideas, ¿no? Aquí, para poder montarlo, llegó un momento en que tuve la necesidad de sentarme delante del ordenador y escribir todo, transcribir los sistemas, el orden, los momentos de ruptura, las reglas con las que se trabaja. Desde afuera, tú ya lo sabes, parecen muy improvisadas pero en realidad están muy pautadas, y cada vez más a medida que vamos complejizando. Y cuando pasé todo esto a los actores el espectáculo a dado un salto brutal, en una semana. El grupo tenía necesidad de organización dramática, que ya estaba, porque estábamos haciendo lo mismo pero simplemente el hecho de que les he entregado el guión y ellos han podido leer eso y organizarse, de manera de poder ver “bueno, aquí viene esto, aquí viene lo otro”, la organización dramática ha hecho que la acción creciera muchísimo, que explotara.

S.H.- Es curioso, porque es una organización dramática que han ido construyendo entre todos, ellos y vos como directora, desde la escena disparados por las consignas.

D.D.V.- Exacto. Haberlo fijado hizo que aumentara, por ejemplo en nuestro caso, la capacidad de modular. Hasta tanto no vieron la obra “como una obra” les costó más tener la libertad de salirse de los límites. Cuando han tomado el guión, lo han leído, de principio a final, han visto las acciones escritas, pautadas, esto ha generado una gran libertad.

S.H.- Es como que se encontraron con un marco, quizás aquello que decía Sanchis de que el actor es más libre cuanto más atado está a las reglas del funcionamiento del sistema.

D.D.V.- A nivel de la dramaturgia puede ser que lo que llamamos texto esté relacionado con esto, con la delimitación de los marcos de la acción teatral que se está generando. Algo así como que el texto “permite todo, excepto lo que no permite”. Hay cosas “que no”; tú lo decides como dramaturgo. Quizás vaya por ahí eso de qué es hoy un texto teatral, no sé, yo te hablo de la experiencia que nos está pasando ahora.

S.H.- ¿El grupo es, básicamente, aquel con el que empezamos en 2010?

D.D.V.- Sí, salvo dos o tres, de aquel grupo original están todos, más algunas incorporaciones.

S.H.- Y los actores han evolucionado, seguramente, con todo este tiempo de trabajo. Recuerdo que sentíamos que era necesario hacer un trabajo de entrenamiento actoral. Ahora, tres años después...

D.D.V.- Sí. Los actores están bastante entrenados, sobretodo –aparte del entrenamiento realmente físico en la repetición- están entrenados en el “apaciguamiento del ego”, del ego del actor, que es en realidad la mayor dificultad. La otra parte del entrenamiento creo que es la más difícil, el salir de la idea esta del individuo como actor en la escena y pasar a ser actor en colectivo. Hemos sido entrenados, formados, bajo la idea de que “Yo tengo que ser un gran actor, yo tengo que tener mis herramientas, mis capacidades”, y supongo que si, por ejemplo, tomáramos actores orientales, esta cuestión de coralidad, de trabajo sobre el colectivo no sería tan dificultosa. Ahí creo que es donde reside el principal problema, porque no hay forma, en este tipo de trabajo, de que un actor “solucione” una escena; sólo la solucionan todos.

S.H.- No hay un jugador que pueda ganar el partido.

D.D.V.- Exacto, no hay.

S.H.- Con el texto pasa algo parecido, no? Quiero decir con el trabajo del dramaturgo.

D.D.V.- Sí. Lo que sí hay es una obligación de intentar sacarle provecho al texto, al que es, sin intentar sacarle una sola coma. Y esto es lo que hemos empezado a descubrir con los montajes, que esto está muy bien; lo que sí hay es una violación del sentido original que tenía el autor, claro, ya que en cuanto el texto se transforma en un actema el sentido se pervierte. Es ahí donde está la fragilidad. Después, cuando hemos comenzado a trabajar en los montajes he sido bastante radical en decirles que no quiero que cambiemos ni una sola coma, podemos modular de todas las maneras posibles, podemos hacer todo lo que queramos con el texto, transgredirlo, según como funcione, pero tenemos que trabajar con material. Con el material del texto como algo obligatorio, no como algo “así nomás”.

S.H.- ¿Se lo respeta tanto como se respeta un actema físico?

D.D.V.- Sí. Y entonces ahí cambia un poco esta relación con el “ego dramático”, pero está claro que los textos con los que hemos trabajado hasta ahora –por ejemplo en el caso de “La Grandesa d’èsser un entre tants”- David Eudave escribió un texto, quizás intuitivamente, de manera que su ego no se viera herido con la modificación.

S.H.- Ahora, para el trabajo con sistemas minimalistas repetitivos, el texto se escribe a partir de algo, pensando en unos sistemas específicos en acción. Está escrito para esta forma de trabajo, para este grupo trabajando sobre estos sistemas.

D.D.V.- Claro. La cuestión es un poco que la dramaturgia ya no puede estar basada en lo que es frase en la escena sino que el objetivo del texto es el de construir un mecanismo que facilite el eco de los actemas, porque si el texto “juega en contra” del dispositivo va camino a ser destrozado. En el caso de “La grandesa...” el texto constituye pequeños núcleos que tienen las mismas cualidades que tienen los actemas, o sea ser lo suficientemente fuertes y a su vez lo suficientemente abiertos como para permitirse cargar con un sentido, pero también, llegado el caso, multiplicarlo.

El proceso de escritura que siguió David, que coincidió con el viaje que yo tuve que hacer a Brasil, duró un mes y medio, él se quedó trabajando solo con los actores. En un momento, tú todavía estabas con nosotros, ¿recuerdas?, habíamos hablado de partir de una temática y elegimos trabajar sobre la coacción, sobre situaciones de coacción. Elegimos, de entre los que teníamos, cuatro sistemas. David estuvo trabajando sobre estos sistemas, incluso utilizando aquellos ejercicios de improvisación que tú habías planteado... hicimos unos fines de semana en una masía cerca de Barcelona (ahí estuvimos trabajando sobre improvisación tradicional) y ahí David entonces se llenó de esta idea colectiva, de lo que para este grupo era la coacción. A partir de ahí generó tres núcleos de coacción: social, amorosa y una tercera, bastante surrealista, relacionada con el miedo a la muerte, esta cosa de haber sido obligados a nacer y a morir que nadie lo ha elegido.

Entonces los módulos tenían tres escenas, cada una con un sistema; y, dentro de cada escena, dos microescenas que se repetían. Esta fue la estructura a partir de la que se empezó a escribir, inspirado en los sistemas como formas de relación. Y, aunque no hemos hablado nunca de esto con David, la escritura ha estado relacionada con la música, ya que siempre hemos estado trabajando con música. La música ha funcionado como un elemento de “respiro”, que atribuye un sentido inmediato, ¿no?; cuando entra la música es cuando el público hace un poco de descanso mental, dice “alguien me está dando algo ya *dado*, muy bien, gracias”. Las escenas, entonces, estaban como “pintadas” de frases musicales, lo que a mí, a la hora de dirigir, me vino de perlas para construir una especie de evolución a partir de la progresividad de las músicas, las canciones que David ha puesto en la dramaturgia.

Al espectáculo “Hacer sonar una flor” lo hicimos el año pasado, 2012, y era un trabajo a partir de lo que llamamos “cápsulas sistémicas”, que eran ejercicios de laboratorio, pequeñas escenas como las que hacíamos en el Obrador de la Beckett sobre las que trabajamos unos seis meses. Al comienzo era porque queríamos que cada uno tuviese su

escena, y entonces los mismos actores que actuaban en una cápsula dirigían otra. David y yo coordinábamos pero ellos las trabajaban, las grabamos e hicimos como una especie de menú, un espectáculo con diez o doce cápsulas que ofrecíamos y la gente entonces podía elegir cuáles ver. La hicimos en tres festivales: en el Temporada Alta off, en el Caldera Obert y en el Nun off.

El nombre “Hacer sonar una flor” viene de uno de los primeros sistemas que hacíamos, “Llavero”, en el que se usaba un llavero como sonajero en la oreja; bueno, estábamos haciendo este sistema y no teníamos un llavero y teníamos una flor de plástico, entonces tomaron la flor y resultó preciosa esa imagen de alguien intentando hacer sonar una flor. De ahí quedó el nombre, y ese sistema es un poco el eje del espectáculo nuevo.

S.H.- ¿Qué pasó entre “La grandesa...” y este nuevo montaje?

D.D.V.- Bueno, entre ambos montajes hay este proceso de trabajo con las cápsulas, seis meses de trabajo y las sesiones de laboratorio, dos veces a la semana, en el Institut del Teatre. Ahí intentamos gestar diferentes proyectos para ver hacia dónde continuaríamos. Y entonces surgió esta posibilidad de trabajar en el teatro Tantarantana. O sea, lo que hubo en el medio fue el laboratorio. Lo que pasó fue que “La grandesa...” tuvo un proceso muy largo porque la preestrenamos en junio y luego entonces vino el parón del verano; en la Sala Beckett nos ofrecieron hacer otra vez un preestreno en octubre, y así estuvimos parados desde junio a septiembre, retomamos en septiembre los ensayos y la estrenamos en octubre; ahí vinieron a vernos los programadores, que nos la programan para junio de este año 2013 en la Sala Atrium. Entonces, como te decía, es un espectáculo que está teniendo un proceso súper largo. Yo le tengo muchas ganas a “La grandesa...” , ahora, después de haber pasado por este segundo espectáculo, porque ahora cuando la volvamos a recuperar... hemos estado estos últimos siete meses y para los actores ha sido un plus de entrenamiento. Y fue una de las cosas que nos hicieron aceptar esta cuestión de que nos programaran de una año para el otro.

S.H.- Hablemos un poco de tu trabajo de tesis doctoral y la investigación desde la práctica.

D.D.V.- Mi tesina de Master abordaba la abstracción en la obra de Sanchis Sinisterra, cómo nace, y el origen de los sistemas. Ahora como que he ido para atrás, siento las bases teóricas (en el trabajo del Master no me admitían la práctica como parte del trabajo) y justifica la continuación de ese estudio, ahora ya desde la práctica, en mi Tesis de Doctorado. Había dudas sobre la solvencia académica de mi trabajo de Master porque en uno de los montajes, el de “Flechas del ángel del olvido” en Brasil, yo participo como creativa. A la comisión evaluadora le ha parecido estupendo que yo participara en el proceso creativo, y que este proceso de creación estuviese en el trabajo. Sin embargo, desde el ámbito más académico siempre surge que esto podría llegar a restar solvencia a lo que estoy diciendo.

S.H.- En un punto está bien que haya ocurrido esto, porque cabe preguntarse ¿Entonces la solvencia académica...?

D.D.V.- ¿Viene de qué? ¿Del muerto? No lo sé. Sin embargo esos mismos profesores son los que ahora han aprobado mi proyecto de Tesis de Doctorado. Yo creo que existe una voluntad desde quienes organizan el Master en Estudios Teatrales, ya desde cuando hicieron aquellas jornadas en las que invitaron a Josette Féral a hablar sobre investigación y creación, existe una voluntad y una tendencia a cuestionarse esta figura académica tan cerrada y yo creo que una Tesis como la mía les está dando un poco de luz, sirvo un poco de conejito de indias para preguntarse “¿Es posible?” Es difícil eh, porque muchas veces percibo que hay como una tendencia contra la que tengo que luchar, una tendencia a querer que me ajuste a los marcos académicos. Por más que no quieran, me veo obligada yo -y ellos mismos- a pensar constantemente “espera, lo que queremos no es esto, ¿no? A ver cómo lo hacemos.”

Para mi tesis en sí, el principal problema es también la principal ventaja. Cómo plasmarlo, cómo... cómo plasmarlo dentro de un ámbito académico. Yo me acuerdo de que, como lo dice en sus escritos Josette Féral, como lo dijo cuando estuvo en Barcelona, en la universidad de Quebec ellos admiten, se considera que el 60% de la tesis es el ejercicio práctico presentado, y que luego, además, presentas lo que es la Tesis escrita; pero el ejercicio práctico presentado forma parte, y no como anexos. Por ejemplo, a mi tesina de Master le he añadido los videos, pero en los anexos. Y esto es un poco por lo que estoy luchando, para conseguir que se entienda que los que hacemos esto no lo hacemos porque no lo queremos escribir. La cuestión es que el proyecto, por más que lo escribas, no es lo que realmente interesa.

S.H.- Y, además de esto de no poder ser investigador y parte creativa a la vez, ¿qué es lo que te exigen, por ejemplo?

D.D.V.- Ahora donde más he tenido problemas es, por ejemplo, con el tema de la recepción. Yo considero que es importante la recepción en este trabajo, pero mucho me temo que sería otra Tesis. Hacer un trabajo sobre la recepción de esto sería un mundo y sería trabajar sobre el material acabado, algo así como “cómo fue la recepción”, después que lo hicimos. Y mi Tesis no va de analizar cómo ha volado el cohete, ¡la tesis va de investigar cómo hacemos para que el cohete vuele!

S.H.- Es muy cierto. Una salvedad sería el caso de alimentar, con la recepción de esas muestras de *work in progress* que hacíamos los domingos en la Sala Beckett, ese proceso creativo.

D.D.V.- Sí, exacto. Esa es la principal dificultad que se encuentra, establecer este tipo de marco, ¿me explico?, establecer el marco. “Cuál es el marco de investigación académico para una práctica creativa”. Quiero saber cómo esto funciona; ahora, ¿qué marco se establece para esto? Y aún no lo tenemos claro. Porque los que lo pueden haber hecho... siempre sale Eugenio Barba como ejemplo, y es cierto, pero Barba es un

ejemplo de que los marcos académicos... no sé, hacen los ISTA, cuando tienen dinero, y se escribe lo que se ha hecho allí, está muy bien, pero vamos, que al final no sabemos, nadie, qué es lo de la Antropología Teatral.

Entonces es un proceso de investigación, es un proceso de creación –que lo es, y muy potente-, pero por más buena voluntad que tengan los tutores y directores de Tesis -que la tienen- la visión es la que falta, realmente.

Yo siento que se exige como el doble, la parte práctica más la teórica, el doble de solvencia. Como cuando eres inmigrante, no sirve con lo que eres sino que además tienes que demostrarlo.

A veces los artistas tenemos que hacer Tesis de detective, no tenemos derecho a hacer Tesis de investigación, práctica. A un científico sí que se le permite hacer Tesis de investigación y descubrir una nueva molécula, que esto sea su Tesis, y que le den una subvención, una beca para todo esto, para que descubra la molécula. A nosotros se nos ha relegado, nosotros no podemos investigar para descubrir, tenemos que investigar para...

S.H.- No podemos ser protagonistas de la propia historia sino que hay que ser un detective de algo que hizo otro.

D.D.V.- Yo creo que esto se está intentando cambiar, es lo que nos está interesando a nosotros y a bastante gente le empieza a interesar. Porque mi objetivo aquí es la creación y la investigación, yo no voy a ganar puntos para acceder a un cargo; el enfoque de la investigación muchas veces está pervertido, creo, en la universidades.

S.H.- Uno puede vivir lo que está investigando, tratándose ya no de la imagen del científico que toca a la cosa desde afuera sin contaminarla...

D.D.V.- Porque, si no, el investigador ideal para esto es el no- artista, el de literatura dramática, el profesor de Filología, el que mira y hace su análisis externo.

S.H.- Eso es político también.

D.D.V.- Sí, sí, es cierto, es político, es verdad. Hay intelectuales, teóricos apasionados del teatro, capaces de ver que se necesita una investigación desde la creación. Para hacer trabajo de historiador no hace falta que sea el creador el que esté en el proceso, pero para hacer el trabajo de investigación de campo, hace falta el creador; son dos cosas diferentes, totalmente diferentes, tan necesaria una como la otra.

S.H.- Muchas gracias Daniela. Gracias por tu trabajo y por tu pasión puesta en todo esto. Me quedo, para cerrar, con aquello que dijiste de que la investigación no va de analizar cómo ha volado el cohete, ¡la investigación va de investigar cómo hacemos para que el cohete vuele!