

LA ESCENA

UN COMPROMISO INDIVIDUAL Y SOCIAL

Entrevista al actor Isaac Pájaro

Jesús González Aguilar

¿En qué año comienzas a incursionar en el teatro?

Precisamente en 1999 fue mi primer encuentro con el teatro, no como actor, sino como técnico en iluminación escénica. Tenía quince años y había concluido la secundaria. Pero descubrí que era actor uno o dos años antes, cuando cursaba en la Secundaria General Ricardo Flores Magón, porque en esa escuela se tenía la costumbre de organizar peleas y en una ocasión me llegó la hora de protagonizar una. Esa secundaria se encuentra en el barrio “La Popular”, a un lado de la Secundaria Federal N° 5, en efecto, dos secundarias juntas; nosotros teníamos un uniforme de color gris y los de la cinco azul, así que cuando se armaban las batallas campales toda la cuadra se llenaba de chicos uniformados corriendo de un lado a otro, lanzando piedras, improvisando armas con bates de béisbol, letreros arrancados del pasto, bombas molotov, chacos, boxers y puños de acero; de pronto agarraban en bola a uno de los nuestros e íbamos a defenderlo y se desarmaba la bola, pero se armaban otras nuevas, a favor y en contra, era muy dinámico todo aquello y el distintivo eran los uniformes, era como una micro-guerra. No eran tan frecuentes las batallas campales, pero sí me tocó participar en varias, lo que sí era cotidiano eran las peleas uno a uno, era algo así como una tradición, como un ritual de masculinidad, era extraño el día en que no se anunciaba una pelea: normalmente se generaba algún conflicto durante el día y en el transcurso se corría la voz, creando expectación, hasta la hora de la salida en que ya toda la escuela sabía quienes pelearían y se les esperaba afuera para acompañarlos, como en procesión, hasta el punto designado que normalmente se decidía entre las calles “El Porvenir” o “Rivapalacio” o en la cuchilla de “Diamante” e “Invierno”. No recuerdo el motivo por el cual una vez me tocó pelear, algo insignificante seguramente, pero sabía que no había marcha atrás; al concluir las clases, caminamos hasta Diamante y ya en el punto comenzó la pelea; los movimientos de mi contrincante, “El Pelón”, eran muy lentos, por eso me fue fácil tomar ventaja y cuando tenía dominada la situación empecé la coreografía

para que aquello pareciera una pelea real, en la que el público no se sintiera defraudado, un público acostumbrado a ver sangre y descalabros, ansioso de su dosis diaria de violencia (creo que el mismo sentido tenían los sacrificios humanos en la época prehispánica y la guillotina en la época del terror durante la revolución francesa); por nuestra parte ofrecimos un espectáculo de calidad, casi empate pero sin dejar de ir a la delantera, manejando la situación para no hacerle daño excesivo a mi compañero y desde luego, sin permitir que me hicieran daño real a mí, estaba truqueado como en la lucha libre, finalmente tras el agotamiento de ambos gané la pelea; en esas circunstancias uno no puede mostrar debilidad, no podía no ganar, hay ciertos códigos establecidos que van más allá de la voluntad individual, como en todos los tiempos y en todas las sociedades; no somos nosotros quienes decidimos los roles que vamos a cumplir en la vida por eso me considero afortunado de haber encontrado en la ficción una alternativa para superar la realidad.

¿Con quienes trabajabas en ese entonces?

Al concluir el semestre pasado, como parte de las actividades del Taller de Teatro del que estaba a cargo en el Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, hicimos una presentación de Emma Zunz. Conversando con la actriz, después de la función, mientras guardábamos la utilería, me comentó —una chica se me acercó y me dijo, “me encantó la obra, porque nunca había visto algo así; que se trataran temas tan fuertes como la violación y el asesinato de forma tan estética”—; guardé silencio un momento, recordé los tiempos del comodato en que me hacía cargo del área de iluminación como ya mencioné, y le dije —yo por eso decidí dedicarme al teatro: una vez vi actuar a Román García en *Dulces Compañías* de Oscar Liera y me impactó la escena del asesinato a la mujer, un tipo de la calle que se prostituye y descarga toda su ira y sus complejos contra una mujer respetable, pero no fue eso en sí, sino la imagen construida por la iluminación, la ambientación de la música y la poesía del texto; pensaba en cómo detrás de la acción hay un trabajo técnico riguroso y profesional, horas de diseño, de entrenamiento actoral y una observación minuciosa de las actitudes humanas para

dar con la expresión exacta, con la interpretación precisa—. *Dulces Compañías* fue la obra por la que decidí ser actor, una obra del repertorio del Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro, que tuvo en comodato el Teatro del IMSS entre 1997 y 2002, el cual estaba a cargo de Román García, Uriel Bravo e Ituriel Hernández. Por un lado el comodato y por otro lado la administración de Manuel Naredo al frente de la cultura en Querétaro, fueron determinantes en mi etapa formativa no académica, como técnico y como actor, porque Querétaro fue sede del Cervantino durante esos años y hospedó por casi una década al Festival Internacional de Teatro del Cuerpo, con los que recibimos obras de primera, que llevaban el desarrollo de lenguajes escénicos a un nivel mayor, y como yo me hacía cargo de la iluminación, aprendí mucho de esos montajes, desde revisar las hojas de trabajo y los planos, hasta ver la realización en el espacio y la interacción entre luz, cuerpo y espacio. Mejor escuela no pude tener. El Programa de Formación Continua de la Coordinación Nacional de Teatro y los talleres del Centro Nacional de Danza Contemporánea, fueron mi otra escuela, a través de ellos tomé clases con Héctor Mendoza, Abraham Oceransky, Mauricio Jiménez, Rafael Degar, David Hevia, Abraham Omolu, entre otros.

¿Recuerdas tu primera pieza teatral como actor?

Mi primera experiencia como actor fue con un monólogo titulado “Monólogo de un loco”, escrito por José Araujo Balongo, un escritor del sur de España, de Tarifa. La obra trata de un personaje que se va quedando solo, se va marginando de la sociedad, de la familia y de toda relación con vínculos afectivos. A partir de un evento en el que, según el autor, una vez vio cómo sacaban a un hombre de su casa a jalones y empujones, en camisa de fuerza, con los ojos desorbitados, mocos y babas; se le quedó grabada tal impresión al autor y pensó en los motivos que pueden llevar a una persona hasta ese punto y como consecuencia escribió la obra. El personaje de esta obra cuenta su historia, cómo al defender la autenticidad de su pensamiento y procurar su libertad, se va ganando la aversión de los otros hasta que las circunstancias lo orillan a la última instancia, el suicidio, su último gesto de libertad. Con esa obra surgió Equisye-teatro, con proyectos estudiantiles, porque yo estudiaba el bachillerato. De las obras que montamos hacíamos una breve temporada en algún espacio como el Museo de la Ciudad, en La Cartelera de Franco Vega o en el auditorio de mi escuela, el Colegio de Bachilleres N° 1. Posteriormente inscribíamos la obra al Festival de Teatro Estudiantil que organizaba el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, a cargo de Manuel Naredo, y obtuvimos menciones y premios. En ese periodo pusimos en escena, además del “Monólogo de un loco”, “Ernesto desolado”, “Ángeles Últimos” y “De los ojos”.



Isaac Pájaro

¿Existe el pánico escénico?

Existe la falta de técnica y la distracción, normalmente cuando el ego se interpone en la interpretación aparecen estos síntomas como el nerviosismo o lo que llamamos pánico escénico, si estamos convencidos del mensaje de la obra y de que se trata de algo que nos rebasa, de una fuerza que nos supera, lo que debe hacer el intérprete es no interponerse y convertirse en algo así como un médium a través del que el espectador puede contemplar algo; trascenderse uno mismo para que aparezca el personaje dotado de una voz y una corporalidad distintas a las del actor, pero hacerse transparente para que el mensaje pase de forma pura es un proceso de años en el que el actor se entrena física y mentalmente; sin embargo, cuando lo que se está comunicando es superfluo o banal, siempre se va a interponer el actor y no veremos otra cosa que su pesada existencia en el escenario, sus complejos o su vanidad, un exhibicionismo hueco o los síntomas de sus complejos.

Han dicho que el nerviosismo es parte del compromiso del actor... ¿Qué piensas tú?

Pienso que el nerviosismo es parte de la vida, pero el compromiso del actor es la concentración y la relajación,

los cuales se entrenan. No creo en el don del actor, creo en el entrenamiento y en la medida en que se trabajan las variantes de la voz, los principios de movimiento y en la medida que se posee una conciencia histórica que dimensiona la existencia hacia horizontes más amplios, se pueden superar las limitaciones personales para convertirnos en actores, capaces de interpretar a los personajes y hacer surgir la dimensión poética en nuestra existencia. No se trata de un conocimiento adquirido o de contar con cierta información, se trata de entrenar el cuerpo y el pensamiento, desarrollar un estado de alerta, trabajar sobre el instinto y sobre la intuición. En mi experiencia he dado funciones pésimas y excelentes, en las primeras reconozco que se debe a que la atención se desvía del mensaje por atender cuestiones mezquinas, mientras que las buenas funciones lo han sido por el entrenamiento que hace posible encauzar la pasión y aquello que hace de la obra algo irreductible, la manifestación de una fuerza superior.

Marcelo Mastroianni dijo en un reportaje que cuando llegó a Francia le gustó la palabra “jugar” para decir actuar. ¿Tú crees que puedes divertir y disfrutar tu trabajo?

El actor de “La dolce vita”. Estoy de acuerdo. Uno de los textos que forman parte de mis cursos de actuación es “El juego del juego” de Jean Duvignaud, recordamos que este investigador escribió la “Sociología del teatro”, un análisis muy profundo sobre la teatralidad en occidente y en diferentes culturas, pero en “El juego del juego” este autor declara que lo más importante para él no ha sido el teatro como tal, sino el hecho de que posibilite el juego, la diversión, las actividades que parecen no tener ningún fin utilitario sino la pura actividad lúdica. Por mi parte, he hecho lo posible por no dejar de jugar y fomentar el juego a través del teatro, recordar que todo es juego y hay que saber jugar, porque lo que le da sentido a toda dinámica son las reglas, eso a veces se nos olvida y en el olvido suceden las situaciones más desagradables. La economía es juego, la política es juego, incluso el amor y la religión son juego, pero hay que saber jugar, definir qué tipo de jugador se quiere ser, si nos gusta jugar limpio o hacer trampa. En el caso de la religión se tiende a olvidar la naturaleza del juego y es entonces cuando cobra “sentido” la noción de Dios, en el olvido, porque si somos conscientes todo el tiempo de que fuimos nosotros quienes creamos a Dios, entonces el concepto de Dios pierde fuerza y autonomía, pero conviene recordarlo de vez en cuando; por eso el teatro sagrado se basa en la blasfemia y es algo que lo eleva sobre cualquier tipo de coerción, es un acto de liberación humana, fundamental en los procesos de la vida. La ficción es una convención, es el juego del juego, y es sano para no agotarnos en una sola dinámica de la vida al cumplir un rol que nos reduce a meros juguetes de un destino inexorable; comenzamos la entrevista con

este relato sobre las peleas de adolescencia, si yo no hubiera descubierto estas dinámicas del juego, ahora cargaría con un montón de complejos y remordimientos, pero la perspectiva teatral y poética me ha ayudado a contemplar la vida desde otro punto de vista. La diversión es subversiva, trastoca el orden, esa es la esencia de mi trabajo; detrás de toda tragedia hay una gran comedia, así como detrás de toda comedia hay una gran tragedia.

¿Según tú la dirección es una profesión más completa que la actuación o simplemente diferente?

Como actor considero que siempre hay que estar un paso adelante del director, anticiparse a lo que te pueda pedir, estar disponible en cuerpo y mente para accionar a las indicaciones en la lógica del “sí y además”. Por eso el actor debe cuidarse, cuidar su salud y sus hábitos, pues los instrumentos que emplea son su mente y su cuerpo. Como director considero que se debe tener experiencia y pleno dominio de las diferentes áreas que reúne el arte del teatro, para dialogar en términos técnicos y creativos con el equipo de trabajo y con el elenco, para comunicarse de forma profesional y precisa, no limitar las capacidades de los colaboradores, articulando las partes en un todo orgánico. Wagner, el gran autor de la obra de arte total, del drama musical, era un monstruo como compositor, dramaturgo y director de escena, pero como escenógrafo carecía de habilidades. En mi trayectoria he sido investigador, productor, dramaturgo, director, actor, iluminador, escenógrafo, pero nunca he hecho todo al mismo tiempo, sólo una cosa a la vez. El teatro moderno es obra del autor, la idea de puesta en escena es obra del director, pero hacia nuestros días el actor se ha venido emancipando de las sujeciones al texto y depurando el fenómeno del teatro a sus elementos esenciales, que es el encuentro con el espectador sin intermediarios. Creo que todo está permitido, siempre y cuando se sea coherente con la propuesta, y uno no se engañe a sí mismo.

¿Cuáles son los límites o parámetros de la actuación?

No existen límites, un actor es capaz de conducirnos a cualquier lugar, y devolvemos a nuestro sitio. Una convención con la que estoy de acuerdo, aunque pueda parecer muy tradicional, es que el círculo de la ficción se cierra cuando cae el telón y se delimita dentro los márgenes espacio-temporales de la representación, sucede en un espacio concreto. Si respetamos esta convención todo es posible, se sabe y más en nuestros días, que la realidad es producida por la mente humana y que sus alcances son infinitos. Es sorprendente darnos cuenta hasta dónde podemos llegar a través de la ficción y de las dinámicas de juego cuyo elemento es la imaginación. También creo en un teatro sin paredes y sin esos límites tradicionales que mencioné como el tiempo y el espacio, pero en ese caso,



considero muy importante tener en cuenta los riesgos que se corren, mismos que sólo se pueden afrontar mediante la auto-ética; por algo existe un edificio llamado teatro en casi todas las ciudades y es importante que ahí suceda algo extraordinario, si sucede algo mediocre o cotidiano, entonces la construcción de un teatro no tiene razón de ser.

Se dice que el cine es un arte temporal y espacial. ¿El teatro es lo mismo?

De ninguna manera, el soporte del cine es una superficie plana, una pantalla, el teatro tiene profundidad y más posibilidades de integrar escenográficamente elementos cinematográficos y audiovisuales como uno más de sus elementos. Es muy inferior el cine al teatro, no hay punto de comparación entre una imagen filtrada y una imagen real que cumple con todas las exigencias de la vida, es importante decirlo en estos tiempos, que tan atrapados estamos en la caverna de la virtualidad. Ahora con la huelga de Hollywood nos damos cuenta de que los actores pueden ser completamente sustituidos en la industria cinematográfica, pero en el teatro el actor no puede ser sustituido, es el único arte hecho a la medida humana y es transhistórico. Decía Jodorowsky que el cine es un grito en el mundo, mientras que el teatro es un grito en una ciudad, por eso prefirió el cine, pero desde un punto de vista fenomenológico la cinematografía conforma una especie de archivo histórico, mientras que el teatro es la historia viva. Y cabe mencionar que me gusta mucho el cine, uno de mis lugares favoritos es el cine-teatro Rosalío Solano, aunque me gustaría más que de vez en cuando se subiera

esa pantalla y se aproveche el escenario, el equipo y la mecánica teatral.

¿Tú crees que el performance puede tener relación con el teatro?

Es curiosa la forma en la que me acerqué al *performance*, pues hubo un tiempo en que abordé el teatro por la vía negativa, que consistía en no actuar sino accionar, no trabajar en espacios convencionales, en teatros, sino ir a la búsqueda de arquitecturas con diseños atractivos para hacer intervenciones extra cotidianas contra los usos funcionales del espacio y evitar los textos dramáticos en pro de una libertad interpretativa, además de desarrollar un entrenamiento continuo que vendría arrojando resultados, los cuales se presentaban como muestras o sesiones abiertas a público, contra la costumbre de hacer funciones y temporadas. Coincidió que en ese periodo me invitaron a abrir un taller de *performance*, y al investigar sobre esta disciplina, decidí desarrollar una línea consecuente con esta deriva del teatro que ya estaba en curso y que llamaba anti-teatro o *performance*.

¿Cómo imaginas el teatro del futuro?

El teatro del futuro es el teatro del pasado, es el teatro de todos los tiempos, el teatro es transhistórico. Sucede que en la modernidad confundimos realidad con texto, historia con escritura y teatro con dramaturgia. Después de la fantasía tecnológica volveremos al cuerpo, ahora estamos muy distraídos con la virtualidad y los videojuegos, con la

realidad aumentada y el multiverso, pero lo verdaderamente dramático es el encuentro cuerpo a cuerpo y la experiencia trágica, que nos arraiga en la condición humana de vulnerabilidad que no hemos superado, ni superaremos. El transhumanismo y la realidad virtual, que tienen el propósito de alterar las sensaciones y posibilidades corpóreas, son tópicos en boga y no estamos en condiciones de detener los avances tecnológicos que en estos campos se seguirán desarrollando, pero la dimensión humana es el cuerpo, de ahí partimos, esa es la máquina más sofisticada y nunca inventada, con conciencia e identidad.

¿Qué piensas del teatro del absurdo y su repercusión en Estados Unidos?

El teatro del absurdo es reflejo de una época en la que se vaciaron las certezas, un desencanto en que el hombre se preguntó: ¿Qué sentido tiene hacer una guerra? ¿Para qué los miles de muertos en las masacres mundiales? ¿Qué propósito tiene imponer un sistema ideológico? ¿Para qué trabajar día y noche y elevar el poder adquisitivo? ¿Qué sentido tiene creer en un dios distinto al dios del vecino? Se ha hablado del fin de la historia, de la muerte del hombre, la muerte de dios y demás concepciones tanáticas que se presumen como máximas filosóficas, pero prestarles atención no tienen ningún mérito en la actividad teatral, porque el teatro no se detiene y aunque el argumento sea débil en la dramaturgia, el teatro es rico en acciones, coreografías, composición espacial, movimiento escénico y demás elementos que conforman lo teatral. Eso por un lado, por otro lado, el teatro del absurdo defiende la libertad de crear fuera de todo sistema o canon, fuera de todo apriorismo y esencialismo, sin estructura o marco referencial, es un campo abierto a la sorpresa que plantea nuevos retos a las técnicas de interpretación actoral hacia planteamientos no lineales, esto representa un nuevo optimismo. Lo que sucedió en Estados Unidos es excepcional, en todos los ámbitos, con la Independencia nació una nueva realidad que influyó en el resto de América y en Europa, influyó sobre la Revolución Francesa, la arquitectura y el urbanismo se renovó con la edificación de Chicago después del incendio, con el surgimiento de ciudades como Nueva York, todo era posible en Norteamérica, el dinamismo económico y tecnológico, la guerra de patentes, el surgimiento de nuevas fortunas y un nuevo orden social, todo aquello fue una explosión de creatividad que alcanzó el siglo XX y el teatro refleja esa libertad, como el expresionismo abstracto, el teatro del absurdo funcionó como el desmarque de las viejas fórmulas que ya no ofrecían respuestas.

¿Qué piensas de Rodolfo Usigli?

Rodolfo Usigli le dio un teatro a México, dotó de contenido la noción de México a través del teatro, porque

es bien cierto que un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad y lo hizo sin escrúpulos de ninguna especie, el suyo es un teatro para caníbales en el que el mexicano se devora así mismo. Su noción de teatro realista responde a la realidad mexicana, así como, más que nacionalista su teatro es nacional. No fueron los filósofos como Samuel Ramos o los ensayistas como Octavio Paz, ni los pintores como los muralistas quienes le dieron un rostro a México, fue Usigli y lo hizo en un compendio además de treinta obras, en las que se comprende la “trilogía anti histórica”, el “teatro impolítico” y “El Gesticulador”.

¿Contestatorio en el sistema o propositivo en la revuelta?

Impredecible.

Un pensador francés, André Malraux, propuso el museo imaginario... ¿Se puede concebir una utopía concreta?

Me llama la atención cómo en Querétaro la principal sala de representación está al interior de un museo, en el Foro del Museo de la Ciudad, espacio con la mayor actividad escénica. Es un fenómeno interesante el de los museos que surgen en el Renacimiento, como algo muy particular de Europa, y van a tener mucho auge en los siglos XIX y XX, pero esta metamorfosis de la que habla Malraux al ingresar una obra al museo, la podemos transpolar al respecto de la acción real a la acción ficticia en el teatro. En nuestra metodología desarrollamos un entrenamiento pre-expresivo que se interroga sobre la neutralidad y la alteridad, para trascender la individualidad como una actitud, como un estado de disposición para la acción; por un lado está la personalidad del actor, todos tenemos derecho a elegir sobre la forma en la que queremos ser percibidos socialmente, pero sobre lo que entrenamos es sobre la pre-expresividad, por otro lado está el personaje que es la construcción, la cual no se puede alcanzar si no se ha deconstruido la personalidad. El teatro es el laboratorio de la experiencia y de la materia, donde se ponen a prueba las utopías, es el único lugar en que se puede superar la realidad, porque el mundo siempre va a establecer sus convenciones, que no van a ser favorables para todos, no puede existir sociedad organizada sin medidas coercitivas, pero afortunadamente tenemos el teatro y en las dinámicas del entrenamiento encontramos un territorio pleno de apertura, rigor y tolerancia. ☒

Jesús González Aguilar. Mexicano. Licenciado en arquitectura por la UNAM. Estudios de pintura en la UNAM. Maestría en planeación regional y urbana en París IV. Doctorado en estética en París VIII. Actualmente es profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Artes y la Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Isaac Pájaro. Historiador, actor, dramaturgo e iluminador de escena mexicano. Actualmente cursa el doctorado en estudios interdisciplinarios sobre pensamiento, cultura y sociedad, desarrollando un proyecto para la habilitación de un laboratorio interdisciplinario para una sociedad abierta al arte y a la ciencia. En la Universidad Autónoma de Querétaro es profesor de la Facultad de Artes.