



A propósito de *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos.* Entrevista a Enrique Dacal

Autor:
Cabrera, Nélica

Revista
Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo





A propósito de *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos*. Entrevista a Enrique Dacal¹.

Nélida Cabrera

(Universidad de Buenos Aires)

- ¿Cómo pensás la obra? ¿Es una obra de este momento? ¿En qué momento la creás?

- El tema es así: la obra es una dramaturgia más que nada sobre un par de historias de Kafka fundamentalmente y, después, sobre todo el universo kafkiano. La columna vertebral son dos obras de Kafka **La construcción** y **La construcción de la muralla china**. Digo que es una dramaturgia porque sobre eso yo armo una encrucijada teatral de textos y de situaciones, pero toda palabra que se pronuncia en escena, absolutamente toda, hasta las comas, son textos de Kafka. No hay una sola palabra mía, personal, digamos más allá de las traiciones de la traducción, pero no hay ni una sola palabra ni situación personal creada. Sí, hay un mundo creado en el escenario con textos pura y exclusivamente de Kafka. ¿Cómo llegamos a Kafka? Yo te puedo contar un secreto y una verdad. El secreto es que en realidad llegamos de casualidad como generalmente se llega. Yo creo que se llega de casualidad por no empezar a indagar esto de si las casualidades son causalidades, si uno las estaba buscando. Yo llamo casualidad a que un día uno se levanta y dice “¿por qué no voy a hacer esto?” “¡qué lindo esto!” O choca con el lomo de un libro y a los cinco minutos está enganchado; es causal. Nosotros, y cuando digo nosotros hablo de este “miniequipito” de trabajo con Papatino y con Ordano, no somos un grupo, pero sí somos un grupo de amigos que por una razón u otra venimos trabajando desde hace cinco años. Ordano, ya sabés, es director y actor y Papatino no sólo es director y actor, sino también es autor. Yo vengo poniendo en escena varias obras de él, bueno, nos vamos pasando la bola entre los tres y somos un grupete en este momento. Íbamos a presentar otro proyecto en este teatro. Mejor dicho, lo presentamos, pero tuvimos complicaciones de producción y cuando ya nos habían dicho que sí, y ya teníamos espacio y ya teníamos posibilidades de estreno nos quedábamos sin material. En veinticuatro horas, inventamos **Procedimientos...**, proyecto que entusiasmó más que el anterior, tanto al Centro

¹ Véase de Nélida Cabrera “*Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos* y para hacer dudar al espectador” en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, nº 4, diciembre 2006, www.telondefondo.org



Cultural como a nosotros después, después de haber pasado el terror de “ahora que tenemos el título ¿cómo seguimos?”

- Entonces primero aparece el título y después a completar toda la obra...

- Exacto. El título *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos* es un título que yo extraigo de un ensayo de un ensayista español, José María Ridaio, que hace un trabajo sobre la obra de Kafka, muy cortito, que está publicado en Internet, inclusive. Me atrajo una frase que decía que toda la obra de Kafka era un riguroso manual de procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos que los sistemas ejercen sobre los hombres en todo tiempo y lugar. Y eso a mí me maravilló porque, uniendo lo poco que había leído de Kafka hasta ese momento más ese título dije: “¡Qué lindo título para ponerlo en escena!” Y acá estamos. Ahora, hasta ahí la parte de secreto. La parte de verdad, y que probablemente sea lo causal más que lo casual, es que, en realidad, la continuidad de nuestro trabajo juntos tiene que ver con la aparición del material. Nosotros somos gente de más o menos, una amplia generación, si bien no es la misma, en la que nos reconocemos y hacemos mucho ensayo que tiene que ver con tres horas de las cuales dos horas son de café y una hora arriba del escenario. Mucha charla, mucha filosofía de barrio hay en nosotros. Y en el espectáculo, la elección del material, más allá de circunstancias que te cuento, surge porque mientras estábamos trabajando juntos el año pasado en *Argumento para una novela corta* - versión de Papatino sobre *La gaviota* de Chejov, dirigida por mí y actuada por Ordano, entre otros- empezamos a unir las reflexiones sobre la realidad y lo que estaba ocurriendo con el tema bendito de la inseguridad y con el tema de la violencia social en la que estamos inmersos, no solo acá, sino en el mundo. Fantaseábamos y jugábamos en nuestras charlas sobre todo aquello que ya uno está haciendo en realidad para cuidarse de sí y fantaseábamos en un absurdo de cuántas cosas se podrían hacer: cuántos muros se podrían construir, hasta qué agujero se podía bajar, hasta dónde se podía evitar que, para mejorar la vida, en realidad había que volver a una actitud heroica. El seguro no existe, es un invento inglés, es un invento económico y, así, no se iba a poder seguir viviendo. En términos generacionales, esto era una especie de fornicario en el que las hormigas andábamos por ahí y en el momento en que el hormiguero tenía tantos agujeros empezaba la guerra entre las hormigas y se desmoronaba todo y se moría todo el mundo simplemente por imposibilidad de convivencia, de compartir el terreno y de cuidarse del otro. Todo esto nos fue llevando a que el tema estaba en nosotros y, sumado a lo que te conté antes, la aparición de



Kafka fue natural, era como venir con el libro y decir ¿se acuerdan de lo que estábamos hablando?

- Haber encontrado aquello que estaba dando vueltas en la cabeza...

- Encima con un texto que yo no conocía de Kafka. Conocía *La construcción de la muralla china*, *El proceso*, *La metamorfosis*, generalmente las obras más populares. *La construcción* es un texto casi final de Kafka. Y es más, no lo termina porque murió. Hay un dato particular, los editores se cuidan de observar cada vez que lo publican -sin duda será por información de Max Brod o por papeles de Kafka- de que existiría un próximo capítulo en dónde el protagonista se encontraría con su enemigo y lo que lo esperaba era la derrota. Eso era una promesa, como en el teatro griego, de que algo iba a pasar fuera del escenario. Y ya de ahí tendría que reconstruir mucho para explicarte cómo se fue construyendo ese mundo, porque yo fui repartiendo el texto como una suerte de diálogo, entremezclándolo con la angustia judaica de lo que era el mundo kafkiano y empezamos a hablar en escena...

-“Hablar en escena” ¿Te referís a ponerla directamente en el espacio?

- Te diría que la puesta fue bastante antropológica. En escena, hay una mesa y una silla, no hay una mesa y dos sillas por razones que ya tienen que ver con la temática, pero en realidad esa mesa y esa silla reproducen el bar – no es que lo ensayáramos en un bar- pero es el clima de charla alrededor de la mesa, tomando café o vino, depende la hora, que tuvimos para los ensayos, porque operamos absolutamente desde la palabra y desde lo que la palabra podía operar en el cuerpo de cada uno de los actores. Entonces fue hablar, decididamente fue hablar, porque manejábamos ese texto como una explicación de cada uno de los tres a los otros dos de por qué estaba realizando esa tarea, que es la tarea que realiza supuestamente el protagonista de la obra. La construcción de ese túnel seguro y las medidas de seguridad...

- Medidas de seguridad obsesivas...

- Esa obsesión desde la palabra, pura y exclusivamente desde la palabra - después podemos hablar de la palabra y el teatro- es la que nos llevó totalmente a la acción que hoy día, siete u ocho meses después de haber empezado, está en el espacio. Si hubo marcaciones



posteriores como, por ejemplo, la desaparición de una de las sillas lo que obligaba a los dos sentarse en una o alternativamente, la imagen especular, el uno y el otro, la marcación de que cada uno de ellos estaba solo en escena como si yo los estuviera filmando a cada uno y luego pusiera una película arriba de la otra y la proyectara. Pero todo eso fue posterior por las actitudes físicas y el desarrollo en el espacio del hombre angustiado que interminablemente explica la seguridad de su casa. Es como si vos me visitaras en mi casa y yo te contara: y mirá tengo el patio, y tengo los muros, y los muros tienen quince centímetros de ancho, pero tienen revoque... Llega a un punto en que mi obsesión me lleva a ser un gesticulante en el espacio que empieza a significar algo para el afuera y fundamentalmente me empieza a transformar a mí como personaje.

- Comenzás a crear el espacio...

- Exacto. Así fuimos cayendo en lo que se ve hoy día.

- Y esta puesta distanciadora, brechtiana, de cara al público, invadiendo el espacio del público ¿también surge el propio movimiento?

- Un poco si y un poco por un requerimiento de puesta al final. El hecho de invadir el público tenía que ver con el énfasis. Yo puedo empezar a explicarte esto y te lo explico cada vez más cerca, va a llegar un momento en que te voy a agarrar la mano y te la voy a apretar y te voy a preguntar si me crees. Es decir, la invasión hacia el otro sería casi natural en un objetivo. Pero, esto tiene que ver con la forma de discurso, de plantear el discurso público a la invasión al público hay un problema de decisión, nada más. Lo invadís o no lo invadís, y decidimos hacerlo. También tiene que ver, y por eso te decía algunas cosas de puesta del final, con una característica teatral en la cual yo creo mucho, sobre todo en este tipo de materiales, que es la remarcación constante de que lo que se está haciendo es teatro, el involucrar del otro. Eso no sólo creo que es brechtiano, que fue lo que más me inspiró en este caso, sino creo que viene de mucho antes. En Shakespeare, por ejemplo, Hamlet y Ofelia nunca fueron dos, eran Hamlet, Ofelia y el público. Quiero decir, toda la estética shakespeariana – creo que por necesidad sino los borrachos de la platea no lo escuchaban – incluía siempre el *estamos conversando entre tres*.



- Que por otra parte, es una concepción de teatro...

- Exacto. No les interesaba la idea de cámara Gesell o cuarta pared o lo que vos quieras del tipo “nos estan mirando y no los vemos”, los vemos porque si ellos no estuvieran no estaríamos hablando. Y quizás atravesados por la época, por Kafka, porque a los personajes decidimos llamarlos a uno Sr. F y a otro Sr. K con esto jugó mucho Brecht. A mí me interesa mucho ese teatro de trajes grises y de pretendido cabaret donde no sé cómo se divertían, pero parece que se divertían en ese cabaret alemán, caímos en la remarcación de casi una pieza y óptica brechtiana. De ahí a pensar que necesitábamos música y que esos personajes eran casi trágicos pero, llegado el momento, hasta podían cantar y bailar hubo un paso. Nos empezamos a engolosinar con eso, empezamos a fantasear con mundos como los de Kurt Weil, Paul Dessau, ese tipo de teatro musical. Tanto Ordano como Papatino cantan generosamente bien. Papatino tiene un registro de bajo que serviría para hacer Boris Gudunov, por ejemplo. Pablo, que a parte de ser mi hijo, es músico y ya hizo cuatro o cinco espectáculos conmigo, es un tipo que anda por esa estética. Por un lado, el conocimiento de todos, la fabricación de las canciones por prueba y error, la música que nos parecía muy afín y por otro lado la letra que es absolutamente Kafka - todo lo que se canta es Kafka también, está modificada la rima para que entre en la canción, nada más - fue lo que nos llevó a este resultado: una especie de café-concert de catacumba. Por mi lado, tiene bastante de nostálgico, no porque yo lo haya vivido, no tengo tantos años como para haber vivido ese tipo de teatro, pero si que nos remite mucho a algo que viví cuando empezaba a hacer teatro hacia el final de los años sesenta, principio de los setenta. Era el teatro pequeño de total sugestión, apelando a todos los recursos de la diversión, a lo Brecht para transmitir el mensaje, la emoción, involucrar al otro y utilizar no sólo la palabra sino el espacio, el canto, el baile...

- Y lo popular fundamentalmente...

- Bien decís lo popular porque cuando las canciones todavía no estaban, nosotros cantábamos algo parecido a las letras para poder pasar por esa zona de ensayo y Ordano le ponía música de boleros conocidos. Menos mal que Pablo llegó a tiempo con la música, porque ya nos estábamos acostumbrando y creo que lo hubiéramos hecho con música de boleros como una contradicción más en escena que nos hubiera gustado.



- ¿Por qué hoy Kafka en Buenos Aires?

- Yo creo que es muy actual, esa conducta obsesiva, esa relación con la sociedad, esa relación con la autoridad, esa relación con el poder. Yo no sé si Kafka en ese sentido fue un visionario o ...

- ...no se modificó demasiado...

- Más creo eso, que no se modificó demasiado. Sobre todo la relación del poder con el individuo no se modificó demasiado. A veces el poder es más simpático o menos simpático pero el poder, por definición, es siempre autoritario y siempre, de manera expresa o de manera inducida, te otorga el mandato que cada uno de nosotros cumple sin tiempo a reflexionar por qué lo cumple y además lo hereda y lo transmite. Como estos personajes, que no saben por qué, pero siguen la construcción y siguen y siguen como lo hicieron los padres y lo harán los hijos y los nietos. Creo que es en ese caldo que a mí me gusta llamar *la penumbra* donde estamos todos, dónde habrá alguna fulguración de vez en cuando, algún revolucionario, algún Che Guevara, algún pensador maravilloso, alguien que patee el tablero. Y esa penumbra es la que construye lo social del mundo, sino no podría ser. En *La muralla china*, la teoría del relator, que no se sabe quién es, es que esa muralla fue construida de alguna manera para organizar a la sociedad china, que no existía ningún enemigo que pudiera llegar hasta ahí, y menos hasta la capital porque la China es un continente en sí mismo, pero todo el mundo se sentía ocupado y responsable del tramo que le había tocado en la construcción de la muralla y las generaciones morían y seguían construyendo la muralla, y de esa manera los emperadores podían gobernar China porque sino toda esa gente se iba a preguntar ¿qué hacemos? Entonces había que hacer la muralla para defenderse.

- El otro ¿es el poder que se ejerce sobre nosotros?

- No, yo creo que el poder está más allá del otro. Cuando me refiero al otro, es el otro que es espejo, antagonista, pero que es el que me significa. Pero los dos, creo, ni yo ni el otro o ni el otro ni yo, según te pares a mirarlo, creo que no somos el poder. Creo que el poder es otra cosa. No se como explicarlo: presente e inasible al mismo tiempo. Yo creo que desde la entraña del poder mismo, desde los lugares dónde se ejerce el poder creo que el poder sigue



estando en otro lado, sigue estando cada vez más arriba. Llegaríamos casi a la conclusión de que el poder es Dios, al no haber explicaciones, tiene que ser algo ancestral y mítico como para no poder terminar de rebelarse. Porque terminar de rebelarse y rebelarse del todo significaría renunciar a la conducta y si uno renuncia a la conducta no es. No me suena esto de que el poder es el otro, a lo mejor no te estoy entendiendo...

- Por esta cosa de que seguimos haciendo, aún aquello que ni siquiera entendemos, para poder mantener todo esto que ya está. El poder que se ejerce sobre nosotros para que todo se mantenga.

- Si todo eso es correcto, lo que pasa que el otro, en términos individuo, está haciendo lo mismo, este mismo trabajo de mantener algo que no sabe qué es pero lo tiene que mantener.

- Volviendo al teatro, trabajaste en espacios no convencionales...

- Sí, tratando de teatralizar espacios que no eran destinados al teatro. De manera organizada, esto de inventarme espectáculos para funcionar en espacios no teatrales es algo que hasta el año '98, '99 he hecho, y lo puedo llegar a hacer en cualquier momento, pero me empezó a preocupar otra cosa, el latido del actor independientemente del espacio.

- El tema apunta a si *un mirar espacial* influye en tu dramaturgia ¿estás viendo un espacio?

- Sí, pero siempre veo el mismo espacio. Yo siempre me planteo un espacio vacío. Por esas razones del grupete que te hablaba al principio, ya tenemos otro proyecto que nos vamos a poner a ensayar para el año que viene, que es una obra bastante distinta y cuando los muchachos me preguntaban en que espacio lo veía yo les decía en un espacio vacío con una silla y me miraron como si los estuviera cargando... Yo siempre parto de un espacio vacío, a veces me sale bien y a veces no tanto. Trato de leer la obra imaginando al personaje que está hablando, independientemente de las didascalias del autor, como ahí parado en un espacio que tiene la mínima luz necesaria y que habla y hace. Si descubro que se tiene que desplomar en un sillón y levantar un teléfono me voy a plantear que aparezca el sillón y el teléfono, pero



me gusta ir descubriéndolo como necesidad y no atarme a la descripción ambiente que hace el autor. De hecho hay muchos autores que no la hacen, afortunadamente.

- Cada vez menos...

- Si, o definen genéricamente, en esta obra el autor dice *En el despacho de Fulano, el lugar en el que él escribe* y listo, es un escritorio. Yo parto así, el espacio es un lugar dónde se mira, y siempre me planteo también cuánto de cerca y cuánto de lejos nos miran. Si nos pueden mirar rodeándonos, o desde un palco muy alto, entonces me empiezo a imaginar espacios frontales, chicos, circulares.

- Y me hablaste de una búsqueda desde la actuación...

- Sí, porque todo eso me parece que emana desde la actuación. No invento nada, volvamos al señor de antes: Shakespeare era así, el Teatro del Globo era lo mismo. Los personajes hacían *Sueño de una noche de verano* y decían *Me voy al bosque* y abrían una puerta y la cerraban, y se iban al camarín y era una puerta para salir al bosque. Y ponían una maceta y estaban escondidos. Yo creo que la sugestión siempre sale de la palabra. El teatro, para mí, más que nunca es palabra, porque la palabra es cuerpo y la palabra es acción. Esta historia del teatro de la imagen, del teatro de la palabra es algo que se lo debemos a nuestra propia confusión, por no decir a los investigadores (risas), porque los directores y los actores también han entrado en esa. Una pregunta que habría que hacerse es ¿si no hubiese palabra, habría teatro? Seguramente no, porque si no habláramos no necesitaríamos del teatro. Brecht decía que si las vacas hablaran, se salvarían del matadero, y yo creo que es así. Porque la palabra es una función corporal, porque la principal sugestión aparece de esa acción que es hablar. Porque si el teatro no es teatro de imagen, entonces ¿teatro de qué es? Lo vemos muchas veces, pero nombro algo que mucha gente pudo haber visto que fue *Copenhague*. Tres tipos hablando durante tres horas y media sin duda construían imagen, y si eso no era teatro de imagen, entonces ¿qué era? Esto sería lo mismo que plantearse teatro sin movimiento, que la gente estuviera parada y hablara, válida únicamente como excepción beckettiana que confirma la regla de que uno es nada más y nada menos que un cuerpo, y ese cuerpo habla literalmente, que tiene un idioma y un lenguaje. Entonces hay personas que pueden ser actores como yo, por ejemplo, que suben al escenario dicen algo y no pasa absolutamente nada y hay



tipos que suben al escenario dicen lo mismo y no puedes dejar de mirarlos nunca más. Y con esos tipos es con los que uno intenta trabajar o construir esos tipos es lo que un actor debería pretender porque ese es el teatro y de ahí sale la imagen. Es la misma técnica de la abuela que cuenta Caperucita. Todas las abuelas cuentan Caperucita, hay nenes que se duermen de aburrimiento escuchando y hay nenes que cada vez que la abuela dice "Y vino el lobo..." se le paran los pelos de punta. Hay abuelas que construyen un espacio, un dinamismo y una dramática y hay otras que no, simplemente buenas y malas actrices. Puedes tener un espacio, una escenografía maravillosa, un vestuario de puta madre y si el tipo que está ahí no entiende que una cosa es actuar y otra cosa es hablar, te has encontrado con un zapato y no va a circular nada. Por ejemplo el teatro de Tato Pavlovsky, hay dos reflexiones que van de mi riesgo: o está totalmente loco –lo digo con cariño- o es un actor maravilloso. Tengo veintidós años en la Escuela de Arte Dramático y muchas veces cuando mando a los alumnos a buscar textos cortos y monólogos traen textos de Pavlovsky, que lo quieren hacer porque lo vieron. He tenido, y tengo, alumnos brillantes y de los otros. Pongamos un alumno brillante que quiere hacer *Potestad*, por ejemplo, no va a conseguir nada. Hay una cosa, una química de ese tipo de actor maduro y buen actor que es Pavlovsky que hace de *Potestad* una obra de teatro que el actor sin experiencia diciendo las mismas palabras no consigue transmitir.

- ¿Entonces, se puede o no hablar de un aprendizaje del actor? ¿O se nace actor?

- Juan Carlos Gené contaba que cuando se exilia en Venezuela, siendo ya un teatrista significativo, al poco tiempo el gobierno venezolano decide crear un conservatorio de arte dramático que no existía y, para eso, llama a todos los teatristas más notables. Entonces, Gené cuenta que toda la gente decía cosas muy interesantes: había que tener siete materias, cuatro años, hacer esgrima, acrobacia, mimo, expresión corporal, historia del teatro. Y cuando le tocó a él, dijo más o menos lo mismo, pero agregó que, para seleccionar al ingresante, éste tenía que ser actor. Más allá de un chiste, como en cualquiera de las artes, no se aprende a ser actor, yo creo que se descubre. Ese es otro tema de la educación y de la formación en nuestro país. Las escuelas o conservatorios de arte dramático que hay, tanto de la ciudad como el IUNA, creo que están muy mal llamadas de educación artística, o de enseñanza artística y lamentablemente las sucesivas administraciones de los gobiernos fueron entendiendo que llamarlas escuelas de formación era como quedar fuera de sistema educativo. De hecho hubo un gran despelote con toda la reforma educativa y la transferencia de las escuelas de arte a los



consejos de educación y al Ministerio que terminó destrozando el sistema. Y eso es un error. Yo creo que los lugares a dónde los futuros artistas quieren ir son los lugares de formación; y la formación tiene que ver con ponerte en manos de alguien bastante más experimentado que busca la manera de sacudirte para que lo mejor tuyo como posibilidad de expresividad emerja y ahí serás un actor, una actriz, un pintor, un bailarín formado.

- ¿Y eso es lo que le pedis a tus actores en escena? Les entregas un material y que emerja la expresión...

- Sí. El noventa por ciento de la dirección, es la elección de los actores. Tenés un proyecto, y el primer acto de dirigir es “Este personaje quiero que lo haga Fulanito” Estamos hablando de situaciones románticas, no estamos hablando de a quién le encargan una obra de teatro que tiene que estrenar dentro de dos meses, y que le van a pagar ciento treinta mil pesos por mes. Estamos hablando de lo que uno hace con ganas de perder el tiempo, quiero decir, tratar de arrimar el bochín al arte. El primer acto en dónde te jugás la dirección es cuando le decís a alguien “Quiero que vos seas Irina” ¿Por qué elegís a Fulanita? Hay elecciones de *physique du rôle* y porque hay una intuición de conectarte con ella y que ella haga Irina con vos. Hay una intuición de posibilidad de comunicación productiva, y hay una lectura de sensibilidad que vos haces de la otra persona. ¿Cómo se resuelve esto? ¿Qué se yo? ¿Cómo se resuelve la amistad? ¿Cómo se resuelve el amor? Pero ahí empieza. En el caso de Papatino y Ordano, yo vivo muy relajado con ellos y ellos conmigo porque, en realidad, ya sabemos que en el primer ensayo yo me siento tres metros más lejos de ellos y les digo “Bueno, a ver por dónde arrancamos...” y alguno de los dos va a abrir la boca y a algún lado vamos a ir a parar. Y hasta ahora, ese “algún lado” ha sido muy placentero y a llevado a buenas construcciones. Hasta ahora, tal vez en otro momento necesitemos otra cosa. No hace falta pedirles, porque en realidad el pacto de comunicación es ese. Yo vengo de una experiencia muy linda con *Argumento para una novela corta* el año pasado, en el IFT, dónde trabajábamos con diez actores: Ordano, Roxana Randón, Pablo lemma y otros, todos actores de circuito. Trabajo que a nosotros nos gustó muchísimo. Poder hacer una especie de *La gaviota* revisitada. Pero hubo una experiencia personal muy interesante dentro de todo el placer del montaje, que fue el trabajo con Celeste García Satur que hacía Nina. Una actriz muy joven, no tan formada, ella lo sabe.



- Una actriz portadora de apellido...

- Exacto, pero con una entrega absoluta y con un par de experiencias de comunicación que la llevaron a construir una Nina muy creíble y querible. Un personaje que todos sabemos que tiene ridículos de aproximación porque ¿cómo representar esa chica que está medio loca, medio desesperada, medio qué? Y lo que dice ¿tiene sentido o es un chiste? Una cornisa de la que muchas actrices han caído a lo largo de la historia del teatro. Y su composición fue brillante y de hecho tuvo un premio revelación. Creo que lo merecía, y era un personaje surgido de la conversación. De decirme y de contarle, de apelar a comportamientos reales de situaciones angustiantes de ella y salió. No es que yo crea en un teatro chiquitito, minimal siempre, yo creo que pueden llegar a construirse espectáculos enormes en el sentido de desarrollo en el espacio pero siempre a partir de alguna cosa entrañable que le pasa a ese actor con el texto y ese actor tiene que ser capaz de poner esas cosas entrañables por fuera de su piel, con la palabra y con el movimiento.

nelidacabrera@ciudad.com.ar

On *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos*. Interview to Enrique Dacal².

Dacal *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos* actor espacio teatral pedagogía teatral

Dacal *Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos* actor
space in theatre theatrical pedagogy

² Véase de Nélica Cabrera “*Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos* y para hacer dudar al espectador” en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, nº 4, diciembre 2006, www.telondefondo.org



telondefondo
REVISTA DE TEORIA Y CRITICA TEATRAL

www.telondefondo.org

nº 4 - diciembre, 2006

ISSN: 1669-6301