

# Entrevista al director teatral Víctor Arrojo sobre el montaje de *Los establos de Su Majestad*

*An interview with the theatre director Víctor Arrojo about the  
staging of Los establos de Su Majestad*

**Luis Emilio Abraham**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

## Resumen

Víctor Arrojo, un reconocido director teatral y profesor mendocino que dirige el Grupo Cajamarca desde hace cuarenta años, ganó en 2023 un concurso del Teatro Nacional Cervantes con un proyecto para montar *Los establos de Su Majestad* de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez hijo, partiendo de la adaptación realizada por Sonnia De Monte en 2010. Esta entrevista fue realizada en mayo de 2024 y se concentra en el proceso creativo de Arrojo anterior al estreno, sobre todo en temas relativos a su dramaturgia de dirección, su poética de la puesta en escena y su trabajo con actrices y actores.

**Palabras clave:** teatro de Mendoza, dirección teatral, dramaturgia de dirección, proceso creativo, Víctor Arrojo

## Abstract

Víctor Arrojo, a renowned theatre director and teacher from Mendoza who has directed Grupo Cajamarca for the past forty years, won a competition at Teatro Nacional Cervantes in 2023 with a project to stage *Los establos de Su Majestad*, by Fernando Lorenzo and Alberto Rodríguez hijo, adapted by Sonnia De Monte in 2010. This interview was conducted in May 2024 and focuses on Arrojo's creative process prior to the premiere, especially on issues related to his directorial dramaturgy, his poetics of staging and his work with actresses and actors.

**Keywords:** theatre in Mendoza, theatre direction, directing dramaturgy, creative process, Víctor Arrojo

Víctor Arrojo es un reconocido actor y director teatral mendocino. Desde 1984 dirige el Grupo Cajamarca con el que ha estrenado una treintena de obras de autores argentinos y extranjeros, y ha obtenido numerosos premios. Se ha dedicado a la docencia como profesor titular de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y dictando además numerosos talleres de actuación y dirección, muchos de ellos fuera de Mendoza: en Corrientes, Córdoba, San Juan, La Pampa, San Luis, Neuquén, La Rioja, Río Negro, Chile y Colombia. Ha publicado el libro *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena* en la Editorial del Instituto Nacional del Teatro (Arrojo, 2015) y diversas contribuciones en revistas especializadas.

En 2023 ganó la convocatoria del TNC Federal con un proyecto de montaje de *Los establos de Su Majestad*, obra que el dramaturgo mendocino Fernando Lorenzo publicó por primera vez en 1963 en colaboración con Alberto Rodríguez (hijo). Durante la preparación, Arrojo trabajó con una adaptación que había realizado la dramaturga Sonia De Monte para un reestreno de la obra en 2010. La versión de Arrojo se estrenó en setiembre de 2023 en el Teatro Independencia de Mendoza, generó muy buenas repercusiones en el público y provocó la aparición de numerosas críticas, algunas de las cuales pueden consultarse en el sitio web del Teatro Cervantes (*Los establos de Su Majestad*, s.f.). Esta entrevista, que se realizó en mayo de 2024 con modalidad de cuestionario escrito, se centra en el proceso creativo anterior al estreno.

**Luis Emilio Abraham (LEA):** *¿Cuándo surgió el proyecto de montar Los establos de Su Majestad? ¿Es una vieja idea que recuperaste o surgió en este momento que vive la Argentina? ¿Cuánto tuvieron que ver las características de la convocatoria del Teatro Nacional Cervantes en tu decisión?*

**Víctor Arrojo (VA):** La idea de postular al programa que el Cervantes produce en el país era una aspiración profesional. Si bien había realizado producciones en ámbitos oficiales como la Comedia Municipal de Mendoza, el teatro Alberdi de Tucumán y el Teatro Independencia, ninguna de esas instancias tuvo la envergadura de producción y proyección de este programa. Era un desafío y una experiencia que deseaba realizar. Creo que mi carrera estaba a la medida de ese proyecto y que era justo postular. Creo en la necesidad y justicia de este tipo de programas federales apoyados por instituciones y presupuestos nacionales. Este fue el impulso, luego había que encontrar un material que sostuviera un proyecto competitivo (el concurso es nacional) y que obviamente resonara en mis pulsiones artísticas y políticas. En esa búsqueda, recuperé una experiencia previa, dado que la versión original de *Los establos de Su Majestad*, fue uno de mis primeros proyectos de producción en la cátedra de Práctica Escénica 3 de la carrera de Arte Dramático de la FAD-UNCUYO en el año 1994. Después había visto el montaje de 2010 con la versión de Sonia De Monte. Decidí trabajar a partir de esa versión.

**LEA:** *Viendo la obra con cierta distancia, como proyecto relativamente concluido a pesar de que sigue representándose, ¿qué significó este emprendimiento en tu trayectoria? ¿Qué tendencias tuyas como director, qué experiencias tuyas del pasado resultaron importantes? ¿Y qué nuevo desafío implicó la obra?*

**VA:** Representó un desafío cumplido y con la satisfacción de haber logrado un montaje que, en términos artísticos, representa mi perspectiva actual sobre la teatralidad, además un proceso humano excelente y con muy alta eficacia en la dinámica de producción. Reafirmé conceptos y procedimientos ligados al rol de director, a la dialéctica que se genera entre los roles en función de los modelos de producción. En estas grandes producciones es necesaria una política de preproducción. Este modelo que proponen los grandes teatros está más vinculado con mecanismos similares a la producción de la Fiesta de la Vendimia, y se diferencia notablemente de los modelos de autogestión.

En relación a mi poética, creo que en la reproducción, en la creación de la mirada sobre el material, pude aplicar los procedimientos y axiomas sobre los que estoy investigando y produciendo en los últimos años. El centro de la creación es la exploración y desarrollo de “acontecimientos” desde el cuerpo, el espacio y la materialidad que opera en la escena, jerarquizando lo que sucede, lo que acontece por sobre la idea y los conceptos, que en este tipo de obra es muy potente.

**LEA:** *Para el montaje hiciste un trabajo bastante intenso de adaptación del texto. En el diálogo posterior a la función que vi, dijiste que en ese proceso tuviste en mente objetivos como acentuar la tendencia a la condensación que ya estaba presente en la versión de Sonia De Monte, sustituir parte de los procedimientos narrativos que abundan en el texto original por acción dramática, favorecer la dimensión lúdica del espectáculo... Me gustaría que amplíes un poco lo que implicó el proceso creativo sobre el texto. Por ejemplo: ¿qué problemas de escritura se te plantearon?, ¿por qué tomaste ciertas decisiones y abandonaste otras?, ¿qué emociones sentías?, ¿sobre qué objetos las sentías?, ¿cómo influyeron tus emociones en las decisiones?*

**VA:** No identifico problemas en ese trabajo con el texto, sino zonas de creación para mi proyecto, que trabaja con el texto, no para el texto. La dirección contemporánea contiene como procedimiento general la realización de dramaturgia. En este proceso mi dramaturgia se concentraba en lograr una redefinición de los personajes. Un trabajo importante fue intentar transformar el discurso en un planteo más coral, varios personajes crecieron en discurso en relación al texto base, donde no están tan desarrollados; y al liberarlos y prestar atención a lo coral fueron encontrando mayor peso, aportando a la perspectiva ideológica de la obra. Dama Clotilde y doña Margarita en mi dramaturgia crecen y operan con mucho peso.

Dentro de los tópicos más complejos de la obra estaba la relación del comandante con la tierra. Creo que logramos aclarar más esa relación.

También trabajé sobre recursos de intertextualidad incorporando fugas dentro del texto base. Así incorporé textos de Shakespeare y

recuperé elementos de otras obras muy distantes: el diálogo entre la hacendada y el monseñor, por ejemplo, está inspirado en un diálogo de Sanchis Sinisterra.

En la dramaturgia recuerdo como significativo el atrevimiento de traducción de lenguajes y el refuerzo de situaciones a través de núcleos dramáticos coreográficos. Este recurso no está presente en el texto dramático, es parte de una dramaturgia de dirección y tienen en el texto espectacular un peso muy significativo.

En cuanto a traducciones de recursos también creo interesante resaltar la eliminación del monólogo de dios que está en el original. Yo decidí eliminarlo y recuperar solo de ese largo monólogo un par de metáforas que condensan mi visión de la obra: “los hijos del cuero”; “la alta carnesía”, “la pequeña carnesía” y “aquellos que peharemos por los huesos”; “la estancia será el país”. Con esas imágenes y conceptos construí la canción inicial y final del espectáculo que opera como prólogo y epílogo de la peripecia dramática.

En cuanto a las decisiones, las tomaba, como siempre, en función de potenciar la teatralidad. Mi primera responsabilidad, como plantea Javier Daulte, no es con el tema ni los personajes. Es con el teatro y con el público, claro, que es el que permite el acontecimiento mientras se siente atraído e inquietado por una expectativa. También trato de respetar mi percepción sobre el espectáculo: mi curva de atención debe estar alta respecto al material escénico. Abandono lo que me aburre o me resulta formal o mera información. Este es un punto complejo porque la pieza se apoya, más allá de su ficcionalización, en revisar datos reales del referente histórico que la sostiene: la Conquista del Desierto.

Lo que sentía en el proceso a nivel emocional no es mi punto más elaborado. Sí tengo una base de ansiedad en mi personalidad que domina mi vida y por ende mi trabajo, pero en relación al proceso sentí mucha responsabilidad conmigo mismo y con los compañeros. Tenía una gran carga de expectativa. Mi cuerpo, cerca del estreno, dio respuesta al *stress* y tuve que reponerme de un ataque de divertículos.

Es imposible no sentir angustia por no poder prever la recepción y, en este caso, el montaje tiene varios atrevimientos de lenguaje escénico que lo ponían en una zona de riesgo, no es un tipo de teatro hegemónico que permite cierta previsibilidad de la recepción. Lo que más ansiedad me producía era el resultado de la recepción. Había una zona de intertextualidad de la obra, al vincular el atentado del TNT del 73 con la Conquista del Desierto, que me inquietaba, porque hasta no llevarla a la representación, no podía evaluar qué podía suceder.

La ansiedad ya es constitutiva de mi personalidad. No influye, sino que es parte. Creo que sí logré por momentos un control en la etapa de preproducción de la puesta: dejar abiertas decisiones que solo podrían cerrarse en el contacto con los cuerpos de los actuantes, las materialidades. Y el trabajo de escucha de los otros lenguajes escénicos.

Hay que recordar que este modelo de producción solo permite dos meses de trabajo con los actores. Es decir, hay que poder llegar a cumplir con los plazos, por eso la creación en gabinete es tan determinante. Acá juega un rol importante el oficio adquirido y la formación técnica.

***LEA:** Las recepciones de los estudiantes con los que asistí a la obra fueron sumamente entusiastas. Como tarea, tenían que irse a un bar a sostener la típica charla después del teatro, pero en este caso debían grabarla y entregármela. Se involucraron mucho con la crítica social que propone el espectáculo, que además les generó curiosidad histórica. Pero quisiera concentrarme en otro aspecto que destacaron: el desempeño de actores y actrices. En general las emociones que expresaron tenían más que ver con los actores y las actrices que con los personajes: admiración, entusiasmo, diversión y hasta compasión o preocupación en algún momento de la obra que parecía exigir mucho esfuerzo físico. Hubo excepciones. Pero en general las reacciones emotivas de estos espectadores y estas espectadoras fueron más movilizadas por el trabajo actoral. Creo que es un tipo de respuesta lógica ante las características de la historia y ante la poética de actuación. Cada actor tiene una impronta personal, pero a mi entender*

*hay una poética compartida: distancia burlesca e irónica en relación con los personajes, como es natural en el género. Aparte de comentar lo que quieras en relación con lo que te digo, quisiera que me cuentes un poco sobre el proceso con los actores, como contrapartida a esta reflexión sobre los procesos de espectadores y espectadoras.*

**VA:** Para este nivel de profesionales, el montaje no implicó un esfuerzo físico significativo. Es más, en un par de ocasiones, realizaron dos funciones pegadas, casi sin descanso. Es notable. Cuando el discurso y los recursos son comprendidos y el actuante está sabiendo los porqué y para qué de la obra y del proyecto global, sobre todo en este caso en que además había reconocimiento económico, todo fluye muy bien. Se generan las condiciones ideales para que la energía y los cuerpos fluyan. El desgaste de energía era importante, pero nunca superó niveles que no fueran bien habitados por los actores. Llegamos a la función estreno con un nivel de conocimiento de la escena y de la puesta óptimo, desde una semana antes. Esto es magnífico y uno de mis mayores orgullos.

Como ya dije, el trabajo de preproducción fue intenso y de varios meses, para llegar al acotado tiempo de ensayo con la mayor cantidad de propuestas elaboradas y lo más ajustadas posible. En el primer ensayo, ya estábamos trabajando con el 70% de la escenografía y con el vestuario. Más lento fue el proceso de la música, ya que se había avanzado en bases y climas, pero había que coordinar con el ritmo de la escena y los climas de la actuación. Eso implicaba un tiempo importante de los ensayos. Es importante recordar que lo audiovisual no fue concebido por mí como complemento, sino como parte estructural del texto espectacular. En ningún momento dejan de estar presentes esos lenguajes.

Los actores llegaron con su texto base aprendido y, al comenzar, fuimos explorando desde los cuerpos y el dispositivo los ajustes necesarios. En varias escenas tomaba registro de problemas de dramaturgia, acordábamos opciones y yo llevaba al próximo ensayo la propuesta depurada, y volvíamos a ponerla en acción. El elenco tiene

una gran capacidad técnica y expresiva, autonomía y eficacia y, sobre todo, muy claro su rol. Estas características fueron buscadas para la selección y la convocatoria. Por suerte no me equivoqué. Todo lo contrario: superaban mis expectativas, eran máquinas de facilitar y resolver, de adecuar lo propio a lo general sin quedar atrapados en egoísmos y soberbia. Se sacaron e incorporaron texto y marcaciones hasta bien avanzado el proceso.

Es importante señalar que todo el elenco tiene experiencia en este tipo de poéticas de la representación de carácter más lúdico y físico. Ese perfil ya lo había definido para la convocatoria.

**LEA:** *Tendemos a pensar que la actuación distanciada e irónica implica más bien ausencia de emociones en la medida en que surge de un trabajo intelectual. Por eso los actores no parecen empatizar con los personajes. Pero esto es pura suposición de quienes miramos. Quisiera realmente saber como se vivió en este caso concreto el proceso de ensayo con este tipo de poética de actuación. ¿La distancia implica ausencia de emociones o surge de emociones distanciadoras, emociones de rechazo hacia los personajes? ¿Hubo un trabajo deliberado con estos aspectos durante el proceso de ensayo? ¿Surgieron de modo imprevisto? ¿Los actores te contaron algo concreto sobre sus estados y procesos emocionales, alguna experiencia que puedas compartir?*

**VA:** Yo hace décadas que no trabajo desde las emociones como centro o punto de llegada. Creo en una actuación técnica que provoca en el actor y en la puesta una organicidad que transmite verdad. Relaciono la actuación con una idea de teatro como juego complejo. Cuanto más complejo es el compromiso con las reglas, más interesante e intenso es el juego, y cada vez deja de parecer un juego y se transforma en un acontecimiento real que opera como realidad paralela a lo cotidiano.

No hablamos ni debatimos sobre “emociones” ni de los personajes ni de los actores. Lo que sí hacemos es jugar a nivel técnico sobre la construcción de estados, que son una construcción externa que se puede leer como emoción. Yo trabajo con el actor sobre lo que pasa



más que sobre lo que opinan o sienten ellos o los personajes. Lo que piensan está en el discurso y lo que sienten será una consecuencia. Es evidente que el tipo de acción, de dispositivo y de dramaturgia no está vinculada a la identificación. Es en ese sentido un tipo de poética escénica “distinguida”. Creo que algún actor del equipo opera más desde la construcción de emociones y eso no está ni bien ni mal, son recursos. En este caso fueron eficaces.

Sobre este aspecto emocional nunca hablamos y no surgieron imprevistos, o al menos yo no me enteré. La única emoción que estaba en la superficie durante el proceso y en las funciones fueron la alegría y el agradecimiento con el proyecto. El elenco está compuesto por actores y actrices que tienen como marca principal el oficio y el profesionalismo. Y también había una gran empatía con los aspectos ideológicos del espectáculo. Era para todos significativo estar compartiendo con el público este revisionismo crítico de nuestra historia.

## Referencias

Arrojo, V. (2015). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Instituto Nacional del Teatro. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/El-director-teatral-es-o-se-hace.pdf>

*Los establos de Su Majestad* (s.f.). Teatro Nacional Cervantes. <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-establos-de-su-majestad/>

## Ficha técnica del espectáculo

*Los establos de Su Majestad* (2023). [Obra de teatro]. Estreno: 7 de setiembre de 2023. Entidades organizadoras y financiadoras: Teatro Nacional Cervantes y Teatro Independencia. Mendoza, Teatro Independencia.

Dramaturgia: F. Lorenzo y A. Rodríguez (hijo) (texto original de 1963), S. De Monte (versión de 2010), V. Arrojo (nueva adaptación sobre la versión de 2010). Dirección: V. Arrojo. Elenco: S. Viggiani, C. Racconto, F. Mancuso, D. Encinas, M. González, P. Díaz. Diseño audiovisual: E. Rodríguez. Producción audiovisual: A. Barrera. Diseño y producción musical: Aballay&Brachetta. Diseño y realización de vestuario: M. Mengarelli. Diseño de iluminación: M. Delgado. Diseño y realización escenográfica: A. Quiroga. Auxiliar en escenografía: E. Hipólito. Asistencia de dirección: D. Maya.

Producción local: S. N. Arrojo. Equipo de producción del TNC Federal: M. Libera, P. Bontas, M. Lavini, F. Sampedro, E. Iturralde. Fotografía: G. Gorrini.