

CAJA NEGRA

TEMAS DE ACTUALIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

ALGUNOS APUNTES ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL / TEATRO POLÍTICO Y TEATRO DEL CUERPO EN EL TEATRO CHILENO

DEL NUEVO SIGLO / LO INESPERADO: UNA HIPÓTESIS DE LA RECEPCIÓN A PARTIR DE DOS PUESTAS EN ESCENA / EL

TEATRO PÚBLICO COMO MANZANA DE LA DISCORDIA / MAYBE... / TEATROGRAFÍA / ENCONTRANDO UNA VOZ / RUIDO /

ENTREVISTA A: MARTÍN MOSCOSO / ENTREVISTA A: DIEGO STAROSTA / ENTREVISTA A: SARA PAREDES Y RAÚL CISNEROS

revista de la especialidad
de artes escénicas de la
facultad de ciencias y
artes de la comunicación

02

diciembre 2006

02

enero 2006
LA NEGRA

La Negra es una
publicación de la Facultad
de Ciencias y Artes de la
Comunicación de la Pontificia
Universidad Católica del Perú

Consejo Editorial:
Mariana de Althaus, Alberto Isola,
Bertha Pancorvo, Luis Peirano,
Aristóteles Picho.

Colaboran en este número:
Sergio Llusera, Alfredo Bushby,
Jorge Medina, Percy Encinas,
Paloma Carpio, María de la Luz
Hurtado, Carlos Reyes.

Diseño:
Camila Bustamante

Diagramación:
Camila Bustamante y Área de
Diseño FCAC - PUCP

sumario TEMAS DE ACTUALIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

03 Editorial
Aristóteles Picho

04 Opinión
"Algunos apuntes acerca de la gestión cultural"
Sergio Llusera

08 Artículos de especialistas
TEATRO, POLÍTICA Y DRAMATURGIA

"Teatro político y teatro del cuerpo en el teatro chileno del
nuevo siglo"

María de la Luz Hurtado (Chile)

"Lo inesperado: una hipótesis de la recepción a partir de
dos puestas en escena"

Alfredo Bushby

"El teatro público como manzana de la discordia"

Carlos Reyes (Uruguay)

"Maybe..."

Alberto Isola

21 Teatrografía

34 Encuentro con Artes Escénicas
"Encontrando una voz"
Jorge Medina

37 Críticas
Percy Encinas
Ruido

44 Entrevistas
"Entrevista a: Martín Moscoso"
Mariana De Althaus

"Entrevista a Diego Starosta" (director joven argentino)
Mariana De Althaus

"Entrevista a: Sara Paredes y Raúl Cisneros" (Grupo Estirpe
de Ayacucho)

Paloma Carpio

CAVIA

editorial

La revista Caja Negra nació motivada por la fe en el arte escénico y el esfuerzo de los actores, dramaturgos, directores y productores que se van formando en nuestra facultad. Es una respuesta al espacio amplio y complejo que ocupa la cultura en nuestra sociedad.

Nuestro propósito es convertir la creatividad en una verdadera acción cultural, crear canales para fortalecer el desarrollo cultural y promover la participación de nuestra comunidad en las artes escénicas.

Caja Negra es una revista universitaria dirigida a profesionales del teatro a nivel nacional cuya labor se concreta en dos vertientes: una labor de difusión y una labor de estímulo a la experimentación teatral. La primera abarca la difusión del conocimiento, la difusión de la actividad teatral nacional y la difusión de las actividades propias de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. La segunda comprende el estímulo al compromiso y responsabilidad en el ejercicio teatral mediante la difusión tanto de teorías actuales como de artículos testimoniales.

Acorde con este propósito, el presente número, además de cubrir los proyectos de nuestra especialidad, ofrece diversas perspectivas sobre el acontecer teatral no sólo en nuestro país, sino también en algunos de nuestros países vecinos.

Aristóteles Picho

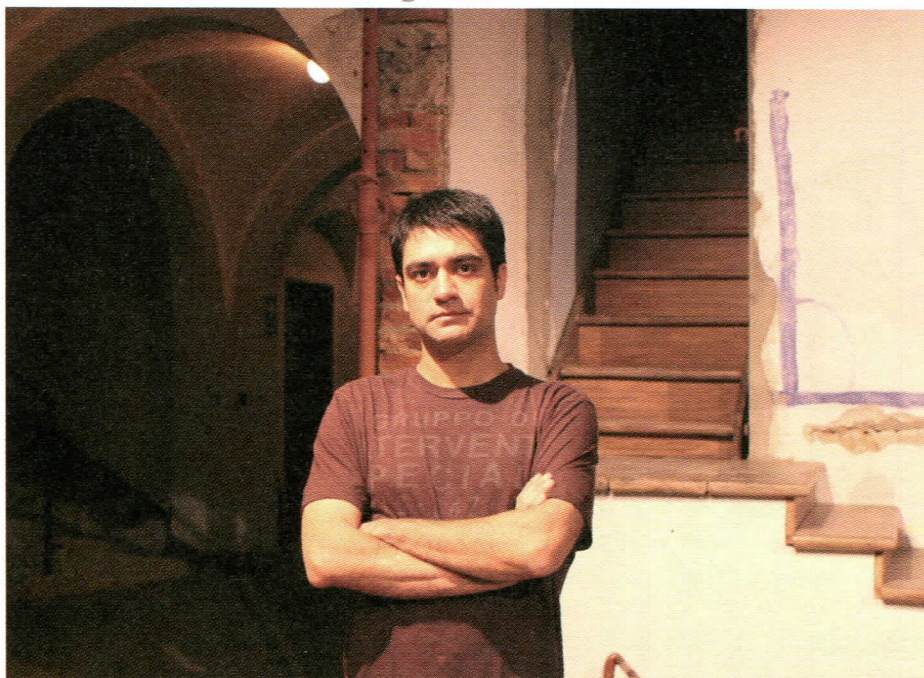
opinión

GESTIÓN CULTURAL

ALGUNOS APUNTES ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL

Algunos apuntes acerca de la gestión cultural

Sergio LLusera



Italo Ormeño

PARA QUIENES DE UNA U OTRA MANERA ESTAMOS VINCULADOS CON ALGÚN TIPO DE ACTIVIDAD CULTURAL, EL TÉRMINO "GESTIÓN CULTURAL" YA NO ES NINGUNA NOVEDAD. COMO MUCHOS OTROS CONCEPTOS - COMO, POR EJEMPLO, EL RESPONSABILIDAD SOCIAL EMPRESARIAL - EL DE GESTIÓN CULTURAL "SUENA" CADA VEZ MÁS: SE HAN COMENZADO A OFRECER DIPLOMADOS EN LA MATERIA, MUCHAS PERSONAS HAN -HEMOS- SALIDO AL EXTRANJERO A REALIZAR ESTUDIOS EN ESTA MATERIA, Y SE COMIENZA A INCORPORAR EN EL DISCURSO ACADÉMICO, POR LO MENOS DE CIERTOS SECTORES, CON MAYOR FRECUENCIA.

¿Pero qué significa, finalmente, la gestión cultural?

De manera sencilla, como su nombre bien lo indica, de lo que se trata es de administrar –gestionar– procesos que involucran personas y recursos, para la consecución de determinados objetivos vinculados con el quehacer cultural. Pero si de lo que se trata es de administrar dichos procesos, ¿por qué, a nivel mundial, ha surgido una oferta de estudios y una serie de especialistas en la materia? ¿Por qué, simplemente, no se encomienda este tipo de labores a un administrador tradicional?

Aunque estas labores bien podrían ser resueltas por un administrador tradicional, la necesidad de contar con especialistas en la materia surge por la naturaleza misma del hecho cultural. A diferencia de una empresa privada convencional, en la que el producto a vender se adapta a las necesidades del consumidor, según dichas necesidades –o deseos, que es la forma en que se expresan las necesidades del consumidor– vayan cambiando, el “producto” cultural no es adaptable. Un cuadro de Francisco Laso no puede ser modificado al “gusto del consumidor”; es lo que es. El final de *Romeo y Julieta* –exceptuando las versiones libres, que en sí constituyen obras distintas de las que partieron originalmente– no puede cambiarse para que los dos jóvenes realicen su amor, por más que a la platea le hubiera gustado un final feliz. En otras palabras, la gran diferencia entre la gestión de una empresa privada y la de una institución –o empresa– cultural, es que el producto que se comercializa (o se ofrece) no es susceptible de modificaciones en el segundo caso.

Pero, ¿qué implica lo anterior? Implica que el gestor debe poseer, no solamente los conocimientos y herramientas de gestión necesarios para hacer una labor eficaz y eficiente –es decir, cumplir sus metas, en función de un plan estratégico–, sino que debe ser consciente de que su labor –y aún más en un país como el nuestro– es creadora de un discurso. La programación de muestras en un museo o galería, la selección de obras en un teatro, configuran de alguna manera el discurso cultural de una determinada colectividad. Esto, por lo tanto, debe requerir de un conocimiento mínimo sobre el campo de acción del gestor.

Lo anterior nos podría llevar a pensar que, por lo tanto, las leyes del mercado no se encuentran vigentes en esta área. Esto no es así. A nivel mundial, el campo de acción de la gestión cultural suele dividirse en dos grandes grupos: las instituciones culturales y las industrias culturales. Aunque los puntos de encuentro y traslapes entre ambas son muchos, por lo que podríamos extendernos enormemente en definiciones, precisiones y excepciones, las denominadas instituciones culturales suelen incluir las artes escénicas en cualquiera de sus modalidades (teatro, danza, ópera) y los museos y salas de exposiciones no lucrativas. Por otra parte, las industrias culturales¹ están conformadas por el sector audiovisual (cine, televisión, discografía), turismo cultural y el mundo editorial.

¿Por qué esta distinción? En el primer caso –escénicas y museos– se considera que, en términos generales, son sectores que no funcionan bajo las leyes del mercado. En ese sentido, las instituciones que organizan actividades de esta naturaleza suelen operar bajo el amparo de grandes subvenciones (de origen privado o público), que les permiten sobrevivir y cumplir con sus cometidos. Dichos cometidos no suelen medirse única o principalmente en términos de rentabilidad, sino más bien en cuanto al éxito de su difusión, que se evalúa en cuanto a número de espectadores, impacto mediático, entre otros. El tipo de subvención recibida, y las diversas excepciones a lo dicho (como por ejemplo mucho del teatro que se hace en Broadway) dependerá del enfoque que se tenga sobre el campo cultural en el país en el que se opere. En el caso europeo continental (el modelo francés es el más emblemático), se considera que al ser la cultura un derecho de todos los ciudadanos, el Estado debe intervenir en asegurar su existencia, desarrollo y acceso universal, por lo que existen grandes partidas que permiten la existencia de diversas instituciones que de otra forma no lograrían sobrevivir. En el caso de Estados Unidos, es la sociedad civil la responsable del sostenimiento

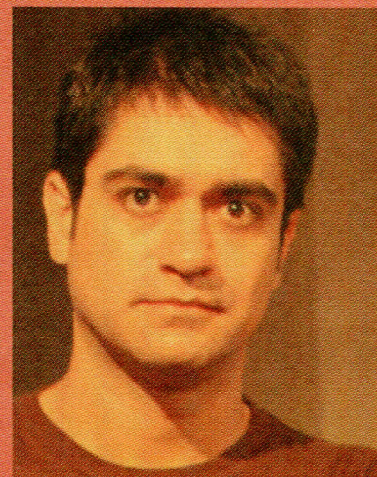
¹ Una definición interesante de este concepto es la que elaboró un comité de expertos, reunidos bajo el auspicio de la UNESCO, quienes plantearon que las industrias culturales eran “...aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, conservados y difundidos según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico”. Ver DE ZUBIRÍA, Sergio, “Economía de la cultura”, Programa Formación en administración y gestión cultural, 5ª entrega, publicado por la Organización de Estados Iberoamericanos, marzo 1998 documento en línea : OEI <<http://www.oei.org.co/cult005.htm>>

de estas actividades, a través de fondos provenientes de grandes fundaciones establecidas con tal fin, fundaciones que surgen en sociedades con una visión de la ética y de la responsabilidad particular, propia del mundo anglosajón y de su historia.

El segundo grupo, el de las industrias culturales, sí opera bajo leyes del mercado (oferta y demanda), aunque las empresas del rubro suelen estar protegidas por leyes que les permiten ciertas exoneraciones o reducciones en tasas impositivas (como en el caso del sector editorial), o subvenciones y apoyos especiales para la creación - difusión - distribución (especialmente en el caso del cine, incluso en Estados Unidos a través de la Motion Picture Association, por ejemplo).

En el Perú no hemos llegado aún a dichos niveles de sofisticación. En un país donde muchos derechos simplemente no existen, aunque existan las leyes que en teoría los amparen, el debate sobre si la cultura es un derecho que le compete al estado o a la sociedad civil es prácticamente inexistente. **Los pocos -y valiosos- esfuerzos de proyectos culturales que tienen vida se deben a la voluntad de sus promotores y de algunas pocas empresas e instituciones comprometidas con el tema.** Pero si damos una mirada, no a Europa o Norteamérica, si no únicamente a nuestros vecinos sudamericanos, nos daremos cuenta de que en términos de legislación, incentivos, participación de la sociedad civil y de los medios de comunicación, aún falta mucho camino por recorrer.

En este contexto, el rol de un gestor cultural debería ser -y lo viene siendo, en los pocos casos existentes- el de un analista permanente de su entorno, capaz de ofertar productos culturales que tengan "algo que decir" a la sociedad en la que se encuentra. Quizás el gran reto que enfrentan quienes se encuentran en este campo es de conjugar la necesidad de sobrevivencia institucional -que pasa por lo económico, en donde intervienen la escasez de auspiciadores y de mercados dispuestos o capaces de destinar dinero a estas actividades- y la urgencia de incorporar en los discursos culturales que se van creando en la praxis, a los amplios sectores excluidos del país, lo que, aunque suene a "refrito", es el gran reto que tenemos todos los que habitamos en este país, y qué mejor que a través de la construcción de un discurso cultural coherente, que nos permita mirarnos, criticarnos, llorarnos y mejorarnos como sociedad, más allá de lo que diga únicamente el mercado. Ardua labor por delante.



Italo Ormeño

En este contexto, el rol de un gestor cultural debería ser -y lo viene siendo, en los pocos casos existentes- el de un analista permanente de su entorno, capaz de ofertar productos culturales que tengan "algo que decir" a la sociedad en la que se encuentra.

artículos de especialistas

TEATRO POLÍTICO Y DRAMATURGIA

TEATRO POLÍTICO Y TEATRO DEL CUERPO EN EL TEATRO CHILENO DEL NUEVO SIGLO / LO INESPERADO: UNA HIPÓTESIS DE RECEPCIÓN A PARTIR DE DOS PUESTAS EN ESCENA / EL TEATRO PÚBLICO COMO MANZANA DE LA DISCORDIA / MAYA



María de la Luz Hurtado*

TEATRO POLÍTICO Y en el teatro chileno del nuevo siglo TEATRO DEL CUERPO

*DOCTORA EN LITERATURA U. DE CHILE, SOCIÓLOGA U. CATÓLICA DE CHILE, INVESTIGADORA TEATRAL Y DOCENTE, PROFESORA TITULAR ESCUELA DE TEATRO UC DE CHILE

DE LA HISTORICIDAD DE LO TEATRAL

Configurar una visión de las principales vertientes que recorren en este inicio de siglo XXI al teatro chileno en Santiago¹ es un desafío que involucra diversas aristas. Partiré para ello del concepto de “historicidad” en el teatro, crucial en la relación viva de interpretación y elaboración acerca de la realidad que realiza lo teatral. Esta historicidad, según postula la teórica brasilera Damasceno, *no es primariamente una cuestión de hecho o evento histórico* sino que es el lugar desde el cual se genera la narrativa de una posible identidad. Agrega que, en el teatro, la historicidad implica *la tarea de encontrar la(s) imagen(es) que impacta(n) en la sensibilidad histórica del espectador, golpeando en un sentido de conexión con eventos representados en el escenario*².

Me interesa relevar aquella creatividad que se realiza desde un estar situado sobre (o también, entre) ciertos territorios lingüísticos, corporales, socioculturales, geográficos; desde territorios marcados, demarcados y trascendidos por una compleja relación de sujeto/cuerpo histórico.

¹ Una precisión: Cuando hablo de teatro, me refiero principalmente a ese que se produce y circula en un ámbito profesional, y que se ofrece al público heterogéneo y abierto (especialmente de la ciudad de Santiago) a través de una cartelera teatral u otros medios de promoción públicos.

² Ver Leslie Damasceno, 2003, “The gestural art of reclaiming utopia: Denise Stoklos at play with the hysterical-historica”, en *Holy terrors, Latin American women perform*, ed. by Diana Taylor y Roselyn Costantino, Durham and London: Duke University Press, p. 156.

CONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN TEXTUAL/ESCÉNICA PARA EL RESCATE DE LA MEMORIA Y LA CONTINENCIA

Para aproximarme a identificar el momento peculiar que vive el teatro chileno sensible a su historicidad, empezaré por ciertas aseveraciones de sentido común, para luego explorar sus modos concretos de manifestación.

Si en décadas anteriores primaba un teatro de estéticas definidas, con una relación concordante entre la estructura del texto dramático, un modo de ponerlo en escena y una relación esperada con el público (teatro épico, absurdo, realista-psicológico, simbolista, expresionista, etc.), hoy la hibridez, la coexistencia, la heterogeneidad, la fragmentación es una tónica común.

Pero no es un juego de *todo está permitido*: hay corrientes subterráneas, *series* que se potencian, tradiciones actorales y estéticas revisitadas, claves de valoración que constituyen *escuelas* identificables, aunque en permanente movimiento.

El campo teatral de Santiago es uno denso y múltiple, ya que el numeroso contingente de actores profesionales formados en escuelas universitarias³ crea innumerables compañías, abre espacios o salas no tradicionales y se capacitan, a veces en la práctica dentro de sus propios grupos, en todas las otras especialidades requeridas para los montajes (dirección, dramaturgia, diseño, iluminación, sonido, creación musical, producción, etc.)

Hay una variedad de subsistemas en funcionamiento⁴: teatro realizado por profesionales consagrados establecidos, por consagrados que aún experimentan y se arriesgan, que buscan más allá o más acá de sus líneas previas; gente joven ya con relativa trayectoria; grupos emergentes, etc. En todas estas categorías, hay valores destacables, incluso, sorprendentes, cada cual con su función y su lugar: ¿de la acumulación se produce, a veces, el salto cualitativo? ¿Es posible establecer algunas constantes en este campo plural y heterogéneo?

Concuerdo en que hoy la segmentación es manifiesta en la oferta creativa y en sus públicos afines. Bendito sea: habla de la capacidad de cada cual

de desarrollar sus modos de expresión creativa sin adoptar una posición subalterna a lo dominante, como ocurría antaño. Todo extremo es vicioso, claro, pero una obra o un grupo que es potente en su opción, romperá ese circuito estrecho e irá irradiando en círculos concéntricos.

Para encontrar, no obstante, ciertas tendencias principales, propongo seguir una veta de análisis que se vincula con el concepto esbozado de *historicidad*. Parto de un diagnóstico recurrente, frecuentemente aludido: que el teatro en las post-dictaduras latinoamericanas responde a campos de intereses y expresión subjetivos, que hay autorías con obsesiones específicas ancladas en biografías particulares, que no convocan ni representan a un supuesto espacio de lo *nacional* o de la época que se vive. Que esa privatización sería una evasión de la memoria, incluso, un modo de olvido de la historia político-social, en especial, de la más dolorosa y conflictiva. Sería un teatro despolitizado y volcado a sub-grupos minoritarios, decayendo su convocatoria y, por ende, su *historicidad*.

En lo central, discrepo de este diagnóstico. Creo que la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro chileno hoy, la que se explora sistemáticamente, como lo demuestra la reedición de la práctica de las trilogías (como lo hiciera en los 90 la renombrada Trilogía Testimonial de Chile del Teatro La Memoria, dirigida por Alfredo Castro). Hoy, están las trilogías La Patria del Teatro La Provincia, dirigida por Rodrigo Pérez, la Trilogía de la Reconstrucción, de la compañía Matadero Palma dirigida por Francisco Alborno y la Trilogía Pública del Teatro La María, dirigida por Alexis Moreno.

La metodología predominante en las creaciones teatrales actuales es realizar la propia dramaturgia. Una modalidad es seleccionar un texto dramático no para realizar su montaje tal cual, sino para privilegiar algún eje temático, personaje, metáfora central, conservando algunos de sus textos, recomponiéndolos junto a otros materiales dramáticos y a textos de otras procedencias⁵.

Pero aún más a menudo no se toma un texto dramático como base textual: los materiales son tan variados como lo es hoy el espectro de lo que se considera *literatura*⁶. En el teatro, todo material lingüístico y aquel vinculado al imaginario es susceptible de ser integrado al espectáculo, donde, por el sólo hecho de articularse desde y en la escena, adquiere carácter ficcional y dramático.

³ En la actualidad, suman 26 escuelas universitarias en Santiago y regiones, sin contar los muchos institutos profesionales no acreditados como universitarios.

⁴ En 1960, había en Santiago un promedio de 20 estrenos al año en el circuito profesional "de arte", en los 70, se duplicó a 40 estrenos. Desde hace 5 años, son ya casi imposibles de cuantificar. En mi último recuento del año 2000, hubo al menos 100 estrenos de autor nacional y 60 de autor extranjero.

⁵ Por ejemplo, un grupo joven está trabajando en *Divinas palabras* de Valle Inclán, centrados no como yo habría supuesto en el personaje transgresor y sensual de la María Gaila, sino en el incubo horroroso, el engendro, despejando del relato todo aquello que no se vincule a él.

⁶ Se considera literatura todo soporte textual que contenga flujos discursivos, incluyendo el propio cuerpo humano. Lejos de una era logocéntrica, hoy se postula "una relación indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso". (Felman, Shoshana, 1980, *Le scandale du corps parlant*, París: Seuil, 130.) El cuerpo, no como un lazo entre naturaleza y cultura, sino como sujeto de cultura. (Csordas, T., 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*, Berkeley: University of California Press).

Esta creación resulta del sustantivo aporte de los actores y del equipo técnico, trabajando a la par con todos los recursos de sus disciplinas, bajo la orientación firme de un director-dramaturgo. Deconstrucción, reconstrucción y articulación, entonces, del texto en la escena en base a una expresión multilingüística⁷. El resultado es equidistante entre teatro de autor y teatro de creación colectiva, en una nueva actualización de ésta.

En este acto, se ponen en juego dos *animus* complementarios:

*una fuerte ludicidad en el sentido de Gadamer, de experiencia estética vivencial y no de conciencia: el juego como centro del *modo de ser de la obra de arte*⁸, sin atadura alguna, debatiéndose entre la libertad y el riesgo, a veces, del riesgo máximo.

*una autorreflexión sobre los propios modos de construcción de lo teatral, la que deja su impronta sobre el escenario. Si, según Octavio Paz, en la era antigua se ejercía la crítica para llegar a la verdad y en la modernidad, la verdad es crítica⁹, en la edad postmoderna hay una suspensión del ideal de la verdad: el pensamiento es crítico de su propio lenguaje y se ofrece como una cadena de interpretación continua de y para todos los involucrados en el juego de construcción del sentido.

En esa construcción ficcional/real que realiza el teatro, se desplaza un concepto anterior sintetizado por John Berger: *Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una historia*¹⁰. Hoy, más que relatar una historia, cuando la vida supera nuestro vocabulario se recurre a la performance, desde lo multireferencial y lo translingüístico. Esto, en tanto *la performance puede ser entendida como un mapa de la historicidad del cuerpo*¹¹ en su dimensión de lo dos veces realizado: en apelación a la tradición¹² y en transgresión de sus límites y geografías, en otras recomposiciones que reconfiguran lo que se está siendo o lo posible de ser¹³.

EL RESCATE DE RELATOS TESTIMONIALES

Una primera gran fuente del teatro chileno del primer lustro del dos mil, en tanto construcción/apelación de su historicidad, es lo *vivido* en el espacio *real*. Lo teatral se convierte en actualización de la memoria, desde y a partir de ejes válidos en el presente.

Destaca en la temporada teatral 2005 la obra **Cuerpo** del Teatro La Provincia. Una vertiente de sus textos son citas del Informe Valech sobre prisión política y tortura, compuesto de declaraciones de ciudadanos chilenos de variados estratos y condición sobre su experiencia durante la Dictadura Militar (1973-1990). Son textos con huellas de su identidad nacional que se transforman en metáfora colectiva al ser puestos ante la visibilidad y la escucha públicas.

No hubo una opción artaudiana en esta puesta en escena, como pudo ser ante la crudeza del tema, sino de estilización y contención, donde las narraciones realizadas en un tono neutro impactan en el cuerpo de bailarines y actores¹⁴. Estos aparecen en su fragilidad y vulnerabilidad máxima, al romperse los cruces entre lo privado y lo público, entre el mandato ético de cuidar, respetar y preservar la vida y la acción transgresora de violarla, violentarla, exponerla, hierirla desde y en el cuerpo mismo de la víctima.

La opción del director Rodrigo Pérez fue invertir la modalidad clásica: en la tragedia griega, horroriza no el acto mismo de la violencia sobre el cuerpo (la que se omite o escabulle de la escena) sino escuchar la palabra que nombra el acto culpable, situándolo en el terreno de la cultura y evidenciando su condición transgresora. Hoy,

⁷ Incluido sonido elaborado especialmente, proyecciones fílmicas, filmación en acto con cámara en mano, trabajo especial de iluminación, actores, bailarines, coreógrafos, etc.

⁸ Hans Georg Gadamer, 1977, **Verdad y método**, Salamanca: Ed. Sígueme S.A, p. 143.

⁹ Octavio Paz (1974), **Los hijos del limo**, Barcelona: Seix Barral, p. 18.

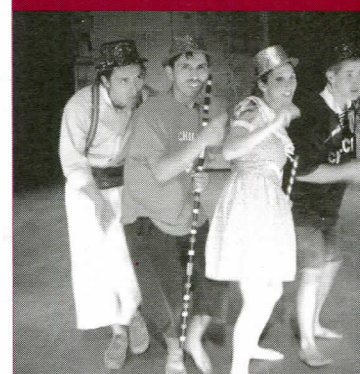
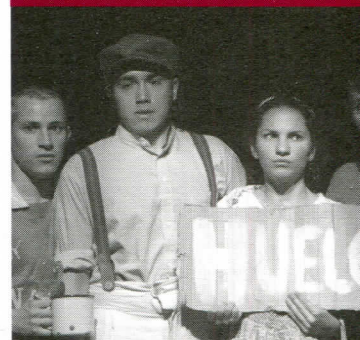
¹⁰ John Berger, citado por Miguel Dalmaroni en "Dictaduras, memoria y modos de narrar: Punto de Vista, Confines, Revista de Crítica Cultural, H.I.J.O.S., Revista Iberoamericana N° 208-209, julio-dic. 2004.

¹¹ Martín, Randy, 1990, **Performance as political act. The embodied self**, N.Y.: Bergin & Garvey.

¹² Esto, al doblar la historia y actualizar lo ya vivido mediante el sujeto-cuerpo que se manifiesta a sí mismo, convirtiéndose en espectáculo frente a otro: Ver Schechner, Richard, 2002, **Performance studies. An introduction**, London: Routledge, y Taylor, Diana, 2002, "Hacia una definición de performance", La Habana: Conjunto N°126, pp. 27-31.

¹³ Ver José R. Alcántara M., 2003, "Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance", Irving: Gestos N°36, noviembre, p. 19.

¹⁴ Se opta por un refinamiento y depuración poética y estética, un respeto de las fuentes textuales, aunque combinadas, cortadas, reiteradas de diversos modos, en ritmos concordantes y discordantes con las secuencias de movimientos y acciones corporales, las que construyen un discurso significativo a la par que remiten a la propia materialidad de lo humano.



No solamente se retorna lejos en la historia: las últimas décadas pre y post golpe militar magnetizan a muchos jóvenes que no vivieron ese tiempo, los que recrean el mundo sociocultural, personal y político de sujetos y grupos sociales significativos en forjar la historia chilena desde la base social.

en que la palabra está desgastada, produce horror volver al origen: al acto sobre el cuerpo, a la materialidad del acto violentador. Se pone al cuerpo en contacto con la palabra que narra la acción que se ejerce sobre él (se cruza así, el saber *del* cuerpo con el saber *sobre* el cuerpo).

Acto de tortura que también sufre/realiza el actor, expuesto en su intimidad, fragilidad y exigencia corporal ante el público, por lo que la segunda cadena de textos intercalados son citas acerca de la violencia psíquica-física que experimenta el acto al actuar en escena, obtenidas del texto **Para Louis de Funes** del teórico teatral y dramaturgo francés Valere Novarina.

LO BIOGRÁFICO FICCIONALIZADO

Otra veta explorada es la que, partiendo de una historia de vida o una experiencia vital marcadora, elabora poéticamente dicha situación, en una mixtura entre el sueño, el imaginario, el inconsciente y lo brutalmente empírico o real.

Es el caso de **Hombre con pie sobre una espalda de niño**¹⁵, de Juan Claudio Burgos, la cual, a través del ejercicio exacerbado de la palabra/acción, se remite al momento psíquico fundante de la sexualidad y del poder, entre el delirio místico y la disección por menorizada y sensorial de lo factual corporal. El relato se debate entre la ambigüedad de la percepción de ese pie de hombre en la espalda de niño en un ambiente sagrado, experimentado como una agresión humillante y abusiva, traumática, y el cumplimiento del deseo oscuro y esperado con ansias de la iniciación erótica homosexual. Ante la presencia/ausente de los padres –de una madre que no ve lo que no quiere ver y deja al niño en el abandono, y de un padre que da paso a su presencia omnipotente–, a la postre, ese pie también es el de la bota militar, en un salto metafórico de lo privado a lo público.

RECREANDO HITOS TRAUMÁTICOS Y MUNDOS HISTÓRICO-SOCIALES

También el teatro ha vuelto sobre martirios colectivos; en **Santa María de las flores negras**, de la Compañía Patogallina, basada en una novela histórica de Rivera Letelier sobre la brutal matanza de miles de mineros del salitre y sus familias en los albores del s. XX en el norte de Chile.

El teatro de muñecos, los artilugios escenográficos, los personajes arquetípicos, la rítmica impuesta por una banda musical en vivo con que se acompañan los movimientos convencionalizados de actores y muñecos, confieren al espectáculo un carácter épico de gran escala, acorde con la magnitud del horror narrado.

No solamente se retorna lejos en la historia: las últimas décadas pre y post golpe militar magnetizan a muchos jóvenes que no vivieron ese tiempo, los que recrean el mundo sociocultural, personal y político de sujetos y grupos sociales significativos en forjar la historia chilena desde la base social. Está **Machasa**, en dirección de Guillermo Alfaro, que focaliza el mundo obrero sindicalizado de las grandes textiles en tiempos de auge del movimiento popular de 1960 y 70; **Liceo A-73**, egreso de alumnos de la Universidad Arcis en dirección de Cristián Soto, que indaga en el medio estudiantil durante los años más autoritarios y represivos de la dictadura; **Por la razón o la fuerza**, de Macarena Baeza y alumnos de la U. Católica de Chile, que penetra en el entorno familiar y de vecindario en la coyuntura del Golpe Militar. El dramaturgo Cristián Soto prepara **Sewell**, en memoria de la gran minería del cobre que otrora fuera feudo de las transnacionales, y Paly García explora el ambiente de las vedettes del Bim-Bam-Bum en su gloria y ocaso pre y post gol-

¹⁵ Texto publicado en Revista Apuntes N°126-127, Santiago: Escuela de Teatro PUC, Especial 2005, pp. 135-144.

pe militar. Todas estas obras se fundaron en investigación de documentos y recopilando testimonios de primera fuente, activando la memoria oral.

Similar relación se establece en **La mujer gallina**, dirigida por Manuela Oyarzún y la Compañía Teatro del Hijo, basada en el hecho real de una mujer confinada por décadas por sus parientes en un gallinero, viviendo en la máxima deprivación afectiva, fisiológica y material. También, **La cruzada de los niños** de Marco A. de la Parra con el Laboratorio Teatral UC presidido por Macarena Baeza, organiza un espectáculo multimedial en que se cruza el texto del dramaturgo con la investigación en terreno del grupo teatral, el que indaga en el micromundo de los niños pobres que habitan en comunidad (*caletas*) bajo los puentes de los ríos de la ciudad.

No por remitirse a *mundos reales* el lenguaje empleado es el realismo: al contrario, los quiebres y las hibridaciones de múltiples referentes de diferente sustrato y cualidad expresiva son el modo de aludir más que de describir o narrar esos *locus* sociales, permitiendo que entre los intersticios se filtre lo subjetivo, la memoria de cada cual, los íconos de identidad, la calle y la ciudad y, por cierto, una gran metáfora colectiva como país y como era post-moderna, excluyente del marginal, del diferente.

LA PERSONA/PERSONAJE EMBLEMÁTICO

Hay también un número de obras que se articulan en torno a personas identificables de la historia próxima o pasada, muchas veces, íconos enclavados en el imaginario nacional o latinoamericano. En lo próximo, está la obra **Stuardo & Lihn, Cara a Cara**, dirigida por Mabel Farfás, centrada en la producción de un dramaturgo y director y de un poeta chilenos transgresores en el contexto de la dictadura militar, como también, la obra **Tengo miedo torero** del escritor Pedro Lemebel, llevada al teatro por Rodrigo Muñoz y el colectivo Chilean Business, que testimonia la experiencia durante el régimen militar de otra marginalidad, la de las minorías sexuales¹⁶.

De la historia pasada se recrea a La Quintrala (**Quintrala o la mixtura del quiltraje nacional**, de Daniel Ramírez), a Teresa Wilms Montt, Silvia Plath y Alejandra Pizarnik (en **Posdata. Tres poetisas suicidas**, con la dirección de Carla Achirdi) o **Juana Inés de la Cruz**, en dirección de Macarena Baeza... Otros, son personajes históricos de otras latitudes, anclados profundamente en nuestro imaginario (**Juana de Manuela Infante**, brillante obra metateatral sobre Juana de Arco, y **Confesión lúcida de motivos**, en dirección de Eduardo Luna, en una visión artaudiana, a lo Peter Weiss, de María Estuardo.

¹⁶ Cómo no recordar en ese contexto a **La huida** de Andrés Pérez, 2001, en el vértice del testimonio personal, la denuncia y el homenaje a esos otros sujetos de la represión de Estado, los homosexuales asesinados en el gobierno de González Videla durante la caza de brujas planetaria que se impulsó desde el eje de la guerra fría (macartismo y stalinismo).



También, se trabaja sobre personajes de ficción, tan reales en nuestro imaginario cultural como los históricos y, como ellos, relatos de itinerarios vitales y de acción. Atraen los de la tragedia griega (**Antígona**, **Hipólito**), los épicos (**Ulises**, **Madre Coraje**), los vinculados al poder y la traición (**Lear**, el tercer Reich), relatos latinoamericanos míticos y poéticos que, como las anteriores, recrean situaciones, atmósferas, personajes con fuerte carga mágica y/o horrorosa, (**Al otro lado del muro**, en dirección de Fabiola Matte, sobre la niña asesinada por los niños enfermos mentales de **La gallina degollada**, de Horacio Quiroga).

Una obra singular es **Beckett y Godot**, de Juan Radrigán, con el Teatro de la Universidad Católica, la que se nutre de ambas vertientes, al generar el encuentro paradójico, en un mismo plano de realidad, del autor histórico (Beckett) y del personaje creado por él (Godot).

ENTRE LA DICTADURA Y LA POSTDICTADURA

Una pléyade de obras se remite a lo político-cultural contingente, a la sociedad de consumo globalizada y a la política de consensos o de transacciones de la actual democracia. Yendo más allá del esquemático antes/después de la dictadura militar y de sus ejes binarios bien/mal, desde la dictadura se proyecta la postdictadura, en ejes de continuidad en cuanto a la manipulación de cuerpos e idearios, adentrándose en la crítica a la impostura y a la violencia cultural y factual, con sus otras/mismas traiciones y abusos sobre el más débil (étnico, social, generacional). Destacan **Déjala sangrar**, de Benjamín Galemiri en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, y **Ulises o no**, de Benito Escobar en dirección de Jimmy Daccarett, en una primera versión con el Teatro de la Universidad Católica.

Digna de destacar es **La María cochina tratada en libre comercio**, con dramaturgia y dirección de Cristián Soto, que trata la globalización que penetra el mundo campesino a través de una comedia musical.

En este tipo de obras prima la parodia desatada y delirante a los géneros de la industria cultural y de la entretención de masas: la cita y la contracita es un recurso transtextual de conexión con otros géneros de ficción que hacen parte de nuestro imaginario compartido, incluyendo el kitsch, el melodrama, los íconos urbanos, los gestos generacionales hiperbolizados, satirizados, ironizados, desbordados, llevados al límite del absurdo y de la exageración redundante de elementos (cine de *thriller*, video

juegos), en un espiral kafkiano, o mejor, borgiano que, desde la travesía por la fiesta, concluye inevitablemente en muerte y asesinato¹⁷.

LA VIOLENCIA Y EL SIN SENTIDO DEL COTIDIANO URBANO

A una escala menos épica, también intriga la vida del hombre urbano medio, del empleado, en sus espacios de rutina, fracaso, fealdad y truculencia. De nuevo aparece lo tragicómico, lo excesivo, el kitsch estridente, riesgoso en su violencia, destacando **Mano de obra**, dirigida por Alfredo Castro, basado en la novela de Diamela Eltit. La Compañía La María, dirigida por Alexis Moreno, también desarrolla una dramaturgia que explora los mitos urbanos, encontrando su matriz en los géneros populares citados/satirizados: **Superhéroes**, **empleados públicos** y **Trauma**, un melodrama negro o de terror en un entorno familiar. De modo más humorístico aunque igualmente punzante, **12.000.001-K**, de la compañía Tacto, realiza la coreografía delirante de vendedores de seguros empujados a la competencia, a la retórica seductora de atrapar a un cliente, en medio de la sordidez de su vida personal.

Ronda el suicidio como consumación del impacto de la sociedad hiper industrial despersonalizada y de la superabundancia carente de sentido: está como motivo central en **Narciso**, de Manuela Infante, mediante un preciso juego de espejos; en clave futurista, en **Santiago High-Tech**, de Cristián Soto; en tono juvenil *under* **Callejera**, de Sergio Valenzuela, en dirección de Paulina Urrutia. O también, lo urbano intimidador ya no conduce al suicidio pero sí a la intervención del cuerpo en su máxima intimidad (**Vida de otros**, de Ana López), con prótesis de alta tecnología que rompen cruel y cínicamente la barrera entre lo privado y lo público, entre lo resguardado y lo expuesto, entre la autodefensa y el dolor, entre el disfraz que oculta y el exhibicionismo que pone despiadadamente a cada cual en el centro del espectáculo.

Valdría la pena agregar que muchos de estos grupos abren espacios teatrales no convencionales, con escenografías y vestuarios que realizan guiños a la sociedad de consumo transmutada en deshecho mediante el uso de materiales reciclados, siendo evidentemente lo que son: un pastiche con las costuras y los remaches ostentosamente a la vista. Son *señales* que apuntan a la performance social dominante desde su satirización o parodia lúdica.

¹⁷ Un equivalente en el teatro argentino puede ser **La estupidez**, de Sprengelbud.

EL MONODRAMA Y LA PERFORMANCE

La mayoría de estas obras no emplean el diálogo como motor dramático, sino, al modo de lo post-dramático, realiza un uso mixto del diálogo, la narración y el monólogo. Algunas ocupan de lleno el monodrama: un relato dicho por una única persona o actor con múltiples voces, con diferentes estrategias discursivas, citas, recomposiciones, grabaciones en video, intervenciones musicales y lumínicas que multiplican, acercan, distorsionan, refieren, corporizan lo *real* sin pretensión de salirse de la ficción creada en la performance total.

¿Es, entonces, el término *performance* iluminador del estadio actual de la escena chilena? Creo que su empleo es productivo, ya que mucha de ella hoy se funda en el simulacro y en la transgresión de la performance social dominante.

Dos consideraciones finales, en relación a la autorreflexión del actor respecto a su oficio y a la puesta en escena. Koltès dijo (cito libremente): el teatro es un lugar en que nada es verdadero, pero es el único lugar en que se dice que todo es falso, por lo que adquiere un punto de verdad radical.

A lo anterior se añade el concepto artaudiano que no todo es falso: es verdadero el cuerpo del actor, expuesto al sacrificio de su exposición y experimentando su a veces brutal desgaste físico y emocional.

Existe en este teatro realizado en el Chile del 2005/2006 un puente entre el testimonio personal, que amarra la identificación del actor y del creador con su relato y con el público, y la experiencia corporal total que funde realidad/ficción, siempre con los mecanismos teatrales a la vista: no hay truco, todo se expone.

Otro devenir es el tránsito entre la interlocución con el público y su interpelación, desde el acercarse vital y sensorialmente a él y el giro brusco mediante la acción y la palabra que descoloca, denuncia, delira. Es un exponer el cuerpo a la acción de la palabra y a la de todos los objetos que nos saturan, desde aquello que en nuestra sociedad post-industrial construye nuestro cuerpo/mente.

En el intersticio entre lo real y lo ficcional, entre la cita cultural y la del sentido común, entre la estilización depurada y la sobreabundancia grotesca de elementos, estamos ante un teatro fuertemente político y estético. Hoy en Chile se está haciendo un teatro que elabora su *historicidad* desde los lenguajes hiperbolizados de lo teatral y que, al hacerlo, incluye al teatro mismo como otra práctica historicada de la cual hay que hacer y reconstruir críticamente su modo de re-presentar la representación.

LO INESPERADO

Alfredo Bushby

una hipótesis de la recepción a partir de dos puestas en escena

E

En el verano 2004, una obra mía, *Historia de un gol peruano*, fue llevada a escena bajo la dirección de Luis Peirano. Posteriormente, esta puesta fue invitada a participar en festivales internacionales en Egipto, Bolivia y Colombia. Más de dos años después, me animé a dirigir otra obra mía, *Dominante de si bemol*.

Más allá de las gratas experiencias que me dieron esas puestas en escena, hubo una interrogante que me dejaron cuya respuesta aún no tengo clara y que intentaré aquí esbozar: ¿Qué hace que una puesta en escena sea aprehendida plenamente por el público? Y no me refiero solamente a una comprensión por la que el espectador pueda decir de qué trató la obra; me refiero también a aquello que hace que el público interiorice la obra más allá de una simple percepción de causalidades.

Dejaré de lado las respuestas simplistas como que se necesita una estructura lineal y causal: Se me ha dicho que es difícil seguir la causalidad de las obras mencionadas y, definitivamente, éstas no siguen una secuencia lineal.

La interrogante que me planteo parte de algunas experiencias que me dieron las puestas en escena de que hablo. *Historia de un gol peruano* fue estrenada, por iniciativa del director, en Villa El Salvador frente a un público integrado mayoritariamente por escolares de cuarto y quinto de media de la zona. La recepción, la comprensión, la aprehensión que tuvo la obra esa noche fue total, sólo comparable a una función dada en Santa Marta (Colombia) cerca de un año después frente a un público de lo más variado. En su temporada en la Alianza Francesa de Lima, las reacciones fueron diversas. Hubo gente que fue repetidas veces a las funciones y hubo los que sencillamente decretaron: "No se entiende nada".

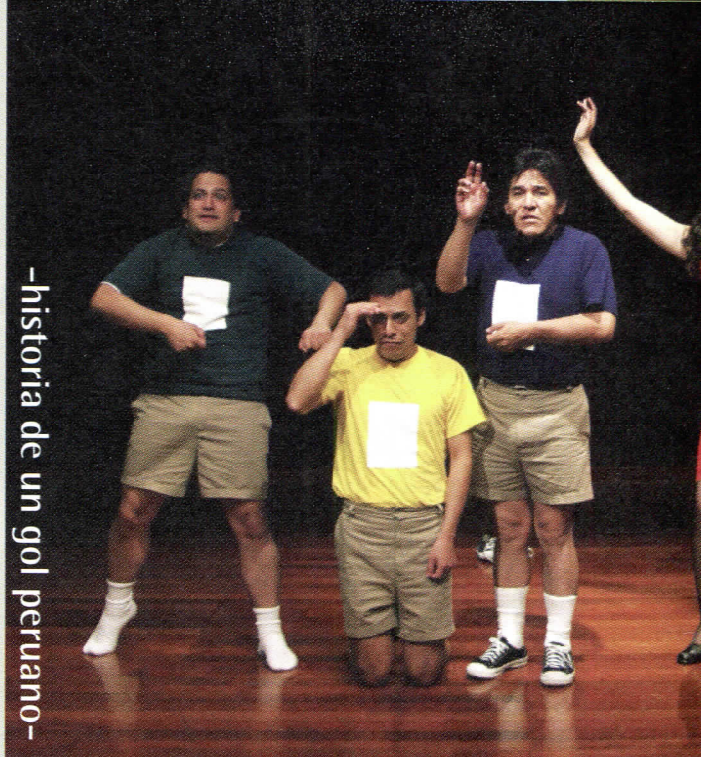
La diferencia entre los que salían fascinados y los que salían confundidos no es fácil de explicar. No era una cuestión de edad, sexo, posición ideológica, sensibilidad, educación o de (llamémosle) "cultura teatral".

¿En que consiste entonces esa aprehensión de una puesta en escena?

Algo similar ocurre con el montaje de *Dominante de si bemol*. Una señora del Club de Mujeres de la Tercera Edad me dijo a la salida: "Es fuerte. Pero así de fuerte es la vida, pues". Un muchacho que no llegaría a los veinte años me dijo que nunca antes había ido al teatro, pero que, a partir de ahora, lo haría. Hubo un grupo de unos diez estudiantes que me abordó a la salida con sus preguntas, comentarios e interpretaciones, muchas de éstas tan imaginativas, entusiastas y audaces que ni yo mismo las habría visto:



-dominante de si bemol-



-historia de un gol peruano-

-¿No es cierto, no es cierto que cuando las chicas están en el sillón acariciándose, la morenita representa al Kambul y la otra representa a Chichi?- me dijo una de la chicas.

-No lo había pensado,- le respondí con honestidad. -Pero, a partir de ahora, diré que así es.

-¿Ven? ¿Ven? Les dije, les dije.

Un conocido y reputado actor se me acercó para decirme que contara con él para cualquier obra que yo quisiera hacer en el futuro. Hubo otra señora que me dio la mano por cerca de un minuto y no dijo nada... Volvió al día siguiente y al día siguiente...

Cualquiera de estos comentarios por sí solo basta para justificar el esfuerzo de esta puesta en escena.

Por supuesto que también ha habido algunos a quienes no les gustó la puesta. Ya Luis Peirano, quien vio parte del proceso de preparación, me había prevenido: Va a haber gente a quien le fascine; va a haber otros que la detesten. Dicho y hecho.

Pero la pregunta sigue en pie. **¿Cómo puede una misma puesta en escena, una misma noche, generar reacciones y emociones tan diversas?**

Como dije, no tengo la respuesta, pero me atrevo a esbozar una hipótesis, necesariamente, parcial.

El teatro, por su naturaleza y por el medio en que nos desarrollamos, exige una apertura constante a lo inesperado. Los muchachos de Villa El Salvador, los espectadores de Santa Marta que habían venido a ver lo que hacían estos peruanos, las señoras de la tercera edad que aprovecharon una oferta, el adolescente que nunca había ido al teatro y lo hizo por quedar bien con la enamorada, no tenían idea de qué esperar y, por ello, pudieron zambullirse sin prejuicios en las historias. Lo mismo sucedió con los actores y directores que, pese a ser parte del medio, saben volver a la experiencia del espectador inocente y estar listos para lo inesperado. El que juzga, pierde.

Corresponde a los creadores de obras y montajes hacer que lo inesperado funcione.

Roberto Ángeles me comentó: "El final me sorprendió; no lo esperaba; y eso es lo mejor que se puede decir de una obra".

El teatro, por su naturaleza y por el medio en que nos desarrollamos, exige una apertura constante a lo inesperado.

EL TEATRO

Carlos Reyes (uruguay)

PÚBLICO

COMO MANZANA DE LA DISCORDIA

E

n agosto de 2005, la compañía oficial uruguaya de teatro –llamada “La Comedia Nacional”– dio algunas funciones sin los vestuarios correspondientes, esto es, en ropa de calle. Se trató de una medida gremial de los actores ante el Departamento de Cultura, de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM), del que el grupo teatral depende, por el intento de despedir a dos modistas-vestuaristas, acción que fue interpretada por el elenco como un ataque directo a su normal funcionamiento.

Más allá del hecho en sí, que pronto se resolvió en favor de los artistas, la acción gremial era producto de un ambiente caldeado, que había confrontado y seguiría confrontando a ambas partes. Este artículo narra y analiza ese enfrentamiento que enfrenta dos modelos de política cultural, y en última instancia, distintos modos de entender la relación entre los dineros públicos, el arte, los artistas y los espectadores.

TODO A UN ELENCO

La Comedia Nacional nació en 1947 –el mismo año que el Festival de Avignon en Francia y el Actor’s Studio en Nueva York– y su origen está vinculado a la política cultural de un Estado todavía fuerte, que buscó y consiguió crear un elenco oficial estable, alojándolo en el Teatro Solís, máximo coliseo del país. De esta manera, el Estado uruguayo apostó, y todavía lo sigue haciendo, por una forma particular de apoyar al teatro: volcar la mayor parte de los fondos destinados al arte teatral a una única institución.

Esa política ha recibido frontales cuestionamientos. En 2003, Manuel Esmoris, especialista en gestión cultural y hoy presidente de la Comisión de Patrimonio Histórico, hacía público un análisis del costo, la recaudación y la convocatoria de público de la compañía, planteando que había formas más eficaces de emplear ese dinero.¹ Pero, casi simultáneamente, la Comedia Nacional realizaba desde 2001 un lento, dificultoso, pero eficaz proceso de renovación y autogestión, abriendo caminos para comunicarse con nuevos espectadores: repertorio novedoso, propaganda televisiva de sus obras, nueva imagen del instituto. Para eso contó con el apoyo del Departamento de Cultura, aunque al renovarse los cargos políticos en el correr del año pasado, el panorama cambió drásticamente para la compañía oficial.

Curiosamente, es durante el primer gobierno de izquierda en la historia del Uruguay que la Comedia Nacional enfrenta los mayores obstáculos a su voluntad de autogestionarse, aunque si se hace un rastreo histórico también se puede constatar que esa pugna tiene antecedentes importantes. Veamos algunas instancias de esa querrela pública, que se extiende por más de un año y tiene como figuras protagónicas a dos artistas de peso.

¹ Esmoris, Manuel, “Artes escénicas y musicales en Montevideo”, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, CEIL, The Rockefeller Foundation Humanities Fellowships 1999-2000. Montevideo, junio 2003

Por un lado, está Héctor Manuel Vidal, director artístico de la Comedia Nacional hasta el pasado 31 de julio, cargo que ejerció con el apoyo del elenco. Prestigioso director teatral en filas del teatro independiente, él fue además la figura principal dentro del proceso actual de autogestión de la compañía oficial.

También es un destacado artista de teatro su adversario político, Mauricio Rosencof. Dramaturgo valioso, además de guerrillero tupamaro, su carrera recorre la literatura de denuncia y la acción armada, pasando luego por un largo período de confinamiento carcelario, hasta recuperar su libertad para seguir adelante con su doble faceta de escritor y político. Hoy Rosencof es Director General del Departamento de Cultura de la comuna montevideana, cargo desde donde se produce su choque con Vidal y la compañía.

Presentados los representantes máximos de ambas partes, marcaremos los hitos del conflicto. Al promediar el año pasado, asumió al cargo el actual intendente Ricardo Ehrlich, quien nombra a Rosencof como su mano derecha en los temas culturales. No tarda en desencadenarse el episodio del cese de los contratos de las vestuaristas al que se hizo referencia al comienzo de la nota. El conflicto resurge públicamente en enero pasado, cuando el Departamento de Cultura realiza una observación administrativa a un funcionario de la Comedia Nacional. Vidal pone su renuncia sobre la mesa. Asambleas con el elenco y reuniones bipartitas no consiguen resolver el asunto, hasta que repentinamente, el 28 de marzo último, la IMM da marcha atrás a la medida tomada, resolviendo Vidal continuar en su cargo.

Dos meses, y estalla un pequeño escándalo cuando el director artístico presenta el 4 de julio pasado su renuncia, indeclinable, al día 31 de ese mismo mes. En la carta al jerarca comunal, el firmante sostiene que su dimisión tiene que ver "con la no coincidencia con los conceptos de la dirección del Departamento de Cultura", afirmando que hubo "manoseo" tanto de la compañía oficial de teatro como de sus autoridades.

"No estoy dispuesto a pasar por todo esto", dijo Vidal ante la prensa. "Si en marzo finalmente no renuncié, es porque me lo pidió el elenco, y porque quería que la programación de esta temporada quedara más encaminada. Pero ahora creo que llegó el momento". Más duros fueron los conceptos que volcó en su carta de renuncia, donde advertía al Intendente, entre otros puntos, sobre la gravedad de "ambientar desde organismos oficiales la división del movimiento teatral".

La reacción de Rosencof fue restar importancia al hecho. En un primer momento, cuando el caso tomó estado público, declaró a El País (del 12 de julio) que tenía entendido que Vidal renunciaba por problemas de salud: "En este momento no percibo ningún conflicto entre la Comedia Nacional y nosotros. Sí puede que haya diferencias, pero eso es normal en todos los ámbitos".

Consultado por el semanario *Búsqueda* (del 13 de julio), el dramaturgo declaró con humor: "Hace cinco años que estaba en el cargo, bueno, ahora se va y no es ninguna tragedia. Si yo estuviera cinco años en un cargo, me daría picazón de glúteo. No hay ningún conflicto... ¡chau, y a otra cosa! Montevideo está lleno de directores de talento". Y para rematar, repite: "No hay ningún escándalo. Acá no entró en erupción el Pan de Azúcar", comentario irónico que refiere a un pacífico cerro del Uruguay, país donde no existen volcanes. En la misma nota periodística declara el director de la División de Promoción y Acción Cultural de la Intendencia, Fernando Butazzoni, subalterno inmediato de Rosencof, quien deja entrever en sus declaraciones un secreto a voces del ambiente cultural uruguayo: la vieja rivalidad personal entre Vidal y Rosencof. "No sé y no me interesa si Rosencof y Vidal estaban peleados", pero agrega: "Yo estoy acá para dirigir un grupo de 850 personas que no todas se llevan bien. Si una relación personal es armónica o disfuncional me tiene sin cuidado, aunque en este caso los desacuerdos sean entre dos personalidades de la vida cultural montevideana".

Vidal, luego de abandonar el cargo, ahondó a través de una carta pública en pormenores de su renuncia: "La burocracia no tiene divisa política, ni credo religioso, ni definición filosófica. Es una, grande y soberana. Si desde las direcciones gubernamentales se la utiliza con fines subalternos, lo termina absorbiendo todo, incluso a quien la quiere usar".

Y ofreciendo una visión más amplia del problema, dijo: "A partir del discurso presidencial del 1º de marzo de 2005, donde los temas culturales estuvieron presentes, todos esperábamos indicios que auguraran la evolución imprescindible, como en otros asuntos se está dando. También los planteos del nuevo Intendente de Montevideo fueron sólidos, apuntando al desarrollo de políticas que se habrían venido afinando a lo largo de 15 años. Sorprendió entonces la ausencia de un proyecto que los interpretara y desarrollara".

Aprovechando las aguas turbulentas, entra en juego un tercer actor político: la Agrupación de Artistas Teatrales



Héctor Manuel Vidal
Mauricio Rosencof



NR: Este estudio de caso pone en relieve el contraste con la total ausencia de fondos públicos para el quehacer teatral en el Perú, ya que actualmente no podríamos siquiera aspirar a plantearnos el dilema presentado en el mismo. (Véase la entrevista al Grupo Estirpe, p. 50)

Independientes (AATI), que si bien no posee la fuerza institucional de las otras dos partes, es interesante destacar su voz por ser reflejo de otro modo de encarar estos asuntos. Pide la AATI en carta abierta a la ciudadanía con fecha 6 de setiembre de 2006, que se modifiquen los mecanismos de elección del director artístico de la Comedia Nacional, aprovechando el nombramiento de Levón como director interino, en sustitución de Vidal.

La agrupación propone que el cargo sea cubierto del mismo modo como se nombran a los directores de las salas teatrales del municipio (Teatro Solís, Sala Zitarrosa, Centro Cultural Florencio Sánchez), esto es, a través de la presentación de proyectos de gestión. "Evaluamos la importancia del tema en cuanto a la democratización de las gestiones públicas y la igualdad de oportunidades para toda la ciudadanía", declaraba la AATI, que no era la primera vez que cuestionaba públicamente los mecanismos administrativos de la compañía estatal de teatro.

DILEMA

Ante los episodios expuestos cabe extraer un par de conclusiones. En primer lugar: lo que aquí parece estar en juego son los distintos modos de encarar el uso de los dineros públicos con respecto al teatro, y más aún, cuál de las diversas visiones implica mayor participación democrática. Por un lado, Rosencof dice apuntar a una política cultural que privilegie la descentralización de la cultura y su carácter nacional, lanzando (o relanzando) emprendimientos de teatro en los barrios y zonas marginales, y apostando por los dramaturgos y compositores nacionales. Esa posición es cuestionada por Vidal, cuando afirma: "No puede la izquierda desconocer el fracaso histórico del discurso que opone lo nacional a lo universal y lo culto a lo popular".

Curiosamente, ambas posiciones son avaladas por un concepto democrático y participativo de la cultura estatal, como también lo son las del AATI: Rosencof cuenta con el aval de la ciudadanía, puesto que accede al cargo por vía democrática. Vidal, al enfrentarse a Rosencof, esgrime también argumentos de raíz democrática: "La autonomía no es corporativismo, es lo que teatros y elencos públicos del mundo han conseguido o están consiguiendo. Algunos lo llaman autarquía, otros autogestión o independencia. Son aplicaciones excelentes de políticas descentralizadoras que mejoran este servicio sin convertirlo en arte oficial".

Por eso Vidal habla de estalinismo al juzgar la actitud

de Rosencof, y recordó que la compañía oficial había puesto en escena, no mucho tiempo atrás, un espectáculo sobre la vida de Meyerhold ("En el fondo de un pozo vacío", de Walter Acosta), para advertir sobre el peligro que implica un arte dirigido desde el poder político. Esta opinión sobre la política cultural de Rosencof se ubica en las antípodas de la del crítico español José Monleón, quien en el número 309 de *Primer Acto* saludaba la designación de dramaturgo augurando mejores tiempos para la escena uruguaya.

Tampoco le faltan argumentos a la AATI para sostener que su posición es democrática, o al menos participativa, puesto que surge de una asociación de artistas que representan los intereses legítimos de un grupo. En suma, mientras la Comedia Nacional busca preservar su rumbo más allá de los avatares políticos, la Intendencia montevideana quiere marcarla con la impronta de su gestión, y la AATI busca abrir el juego a artistas que no tienen peso gravitante dentro del poder político.

En segundo lugar, la tensa situación sirve para reflexionar sobre otro aspecto, que cada tanto se instala en el debate cultural uruguayo: la disyuntiva entre privilegiar una institución tradicional, y dejarla seguir su propio rumbo, o utilizar sus fondos (todos o parte) para otras formas de gestión teatral pública –quizá– más eficaces, con el riesgo de hacer una apuesta equivocada y acabar con un instituto valioso, aunque a veces cercado por la rutina o tentado por el gasto excesivo. Al respecto no falta quien, haciendo cuentas y tomando como ejemplo el modelo chileno, afirme que se puede montar una veintena de espectáculos anuales con el dinero que se destina a la compañía estatal.

Ante estos planteos, Vidal afirmaba al diario *El País* (del 7 de agosto de 2005): "La administración pública es una caja de Pandora: abrí puertas y sale dinero. Más allá de la queja de que no hay plata, es tal la danza de millones que desde el punto de vista del presupuesto cultural, esto no es nada", en referencia a los 700 mil dólares anuales del presupuesto de la Comedia Nacional.

Claro que comparada con las otras formas en que el Estado uruguayo apoya al movimiento teatral en su conjunto (concursos para dramaturgos, teatro en las escuelas, apoyos a festivales, organización de muestras, etc.), la situación de la compañía oficial es privilegiada. Pero Vidal advierte que la Comedia Nacional es patrimonio cultural del país, y no se trata de disolverla para repartir el dinero: "Eso es de una mezquindad que parece 'Mi tío de América', la película de Resnais: las ratas comiéndose entre ellas".

MAYBE...

Alberto Isola

"Vuélvelo a intentar. Fracasa de nuevo.
Fracasa mejor."

Samuel Beckett (1906 –1989)

E

n "NOT I" ("NO YO"), "dramáticula" (como llamaba a sus obras teatrales tardías, cada vez más breves y esenciales) escrita en 1972, Beckett pone en escena a una boca de mujer, aislada por un reflector del resto de un cuerpo que no vemos y que, durante veinte minutos y a una velocidad implacable, habla y habla, intentando recuperar un pasado virtualmente olvidado y compartirlo con un "Oyente", que la escucha en medio de un silencio cargado de "impotente compasión" (acotación de SB).

Si tuviera que elegir una imagen que sintetizara el teatro de Samuel Beckett, a los cien años del nacimiento del más grande dramaturgo del siglo XX, sería ésta. Está todo allí: un individuo (cada vez más fragmentado), poseedor de un cuerpo dolientemente concreto, intenta comunicarse con otro (que no lo entiende, o no le puede responder) a través de un torrente de palabras que expresan un intento desesperado (y, en la mayor parte de las veces, inútil) de recuperar un recuerdo de tiempos pasados y mejores.

La acción de la mujer (para usar un término actoral esencial del "sistema" de Stanislavski) es "comunicarse", "establecer un vínculo", aunque las palabras no se comprendan, aunque el otro sólo pueda oírla con "impotente compasión". Una acción es siempre afirmativa, siempre transitiva, siempre física, siempre presente. Cuando, por el contrario, usando la terminología stanislavskiana, hablamos de "actuar el obstáculo", nos referimos a la costumbre, muy común en la mayoría de actores, de no llevar la acción a su realización, sino más bien empantanarse en la imposibilidad de hacerlo.

En 1997, Edgar Saba me invitó a interpretar el papel de Vladimir en su montaje de "ESPERANDO A GODOT" de SB en el Centro Cultural de la Universidad Católica. Confieso que mi primera reacción fue una de terror y rechazo. Pensé, "será un gran texto teatral, pero no me voy a pasar dos horas y media, cinco días a la semana, no haciendo nada sobre un escenario, esperando a un señor que nunca llega". Mi actitud resumía todos los clichés que han acompañado al teatro de Beckett desde sus primeras obras y que, con el tiempo, se fueron desvaneciendo para revelar una riqueza aún más grande por insospechada.

¿Dónde empezó todo el malentendido? En 1962, Martin Esslin, un notable crítico teatral alemán, publicó su "El Teatro del Absurdo", un estudio que agrupaba a cuatro dramaturgos (Beckett, Ionesco, Genet y Adamov), muy distintos entre sí, pero que, para ME, compartían una sensibilidad común, producto de la posguerra, la del Absurdo.

¿Qué era "el Absurdo"? Esslin cita a Albert Camus en su "El mito de Sísifo": "El divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su escenario, constituye verdaderamente el sentimiento de lo Absurdo". Para ME, esta alienación profunda, este pesimismo omnisciente, esta "muerte de Dios", en el caso de los autores elegidos,

Con el tiempo, el teatro de Beckett se fue haciendo más esencial, más despiadado, más alejado de cualquier anécdota convencional.

A este mundo particular, Beckett aplica un tratamiento modernista: desaparecen el color anecdótico, las explicaciones detalladas, las motivaciones precisas, las biografías meticulosas. Queda la tragicómica grandeza del insignificante, convertido en portavoz de lo trascendente.

Como sus antecesores, los personajes de Beckett, en un mundo mucho más hostil y menos comprensible y comprensivo, luchan por salir adelante, cargados de imágenes bíblicas, de conceptos mal masticados, de verdades hondas nacidas de la intuición y el diario bregar, de esos breves y deslumbrantes destellos de visión poética, pero sobre todo, de una esperanza irrefrenable, camuflada detrás de un aparente fatalismo. Dicho sea de paso, James Joyce, de quien Beckett fue colaborador en París, había utilizado un mecanismo similar en su "ULISES", la gran novela moderna del siglo XX, que tiene como protagonistas a tres habitantes comunes y corrientes de Dublín, capturados en un solo día de vida cotidiana, pero convertidos en personajes de una hondura arquetípica ejemplar.

¿De dónde los clowns, de dónde los gags, de dónde los chistes siempre presentes sobre las funciones corporales? ¿De dónde los sombreros hongo que usan los personajes de "GODOT"? Del music hall, claro. Ese género tan anglosajón de teatro de revista, donde personajes cómicos imitaban el modo de vestir de los dandys británicos (sombrero hongo, frac hecho harapos, astillado bastón de caña) como una forma de parodia y de revancha. Diálogos a ritmo de ametralladora, monólogos imparables, rostros blanqueados por el maquillaje, pasos de baile aproximativos, zapatos que aprietan, alientos que matan, golpazos que tumban al suelo. Imágenes y procedimientos que conocemos bien, pero de otra fuente: el cine mudo.

Los primeros actores cómicos del cine mudo norteamericano venían de ese mundo, ya sea del music hall británico (como Chaplin o Laurel y Hardy) o de su equivalente, el vaudeville yanqui (Buster Keaton que, en 1963, actuó en "FILM", aparentemente sin demasiada convicción, en un revés irónico, un corto escrito por Beckett y dirigido por Alan Schneider). Es por eso que nos resulta imposible no asociar a los personajes beckettianos con los más famosos representantes de la comedia silente.

Con el tiempo, el teatro de Beckett se fue haciendo más esencial, más despiadado, más alejado de cualquier anécdota convencional. Pero en cada una de esas "dramáticas", hasta la última "QUÉ CUÁNDO" de 1982, la "acción" es la misma, la lucha por prevalecer, más que

simplemente sobrevivir (para citar a William Faulkner en su discurso al recibir el Premio Nóbel), no importa cuán imposible parezca.

No puedo olvidar el gesto final de "CATÁSTROFE", escrita en 1982, como homenaje al dramaturgo checo Václav Hável (en ese momento con arresto domiciliario): un personaje convertido en imagen/cliché del sufrimiento por un director de teatro (hay aquí una pequeña pero mortal venganza de Beckett contra muchos de sus directores, con los que tuvo más de una batalla, salvo notables excepciones como Roger Blin o Alan Schneider), trasciende su inmovilidad impuesta con un gesto de desafío.

En alguna parte leí que la palabra preferida de Beckett era "Maybe", "Quizás".

"May B" eran también las iniciales de su madre (May Beckett), una mujer irlandesa muy cercana a la inolvidable Winnie de "DÍAS FELICES", enterrada en un montículo de tierra hasta la cintura en el primer acto, hasta el cuello en el segundo, pero empeñada en vivir cada "día feliz" en lo que muchos críticos veían la ceguera del que se hunde irremediamente en la nada, pero que, en mi opinión, muestra, una vez más, la terca e inspiradora tesón del que quiere vivir a pesar de todo.

"Maybe..." Ese adverbio condicional convertido en lúcido combate, caracteriza al verdadero Beckett, desde "GODOT" hasta el final en que, como uno de los personajes de "QUÉ DÓNDE", termina diciendo, con absoluta coherencia, "I switch off" ("Me desconecto").




proyecto

TEATROGRAFÍA

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE ARTES ESCÉNICAS



teatro /
GRAFÍA

A woman is sitting on a dark table in a dimly lit room. The lighting is predominantly red, creating a warm and intimate atmosphere. She is wearing a dark top and a watch on her left wrist. In the foreground, several lit candles are visible, casting a soft glow. The background is dark and out of focus.

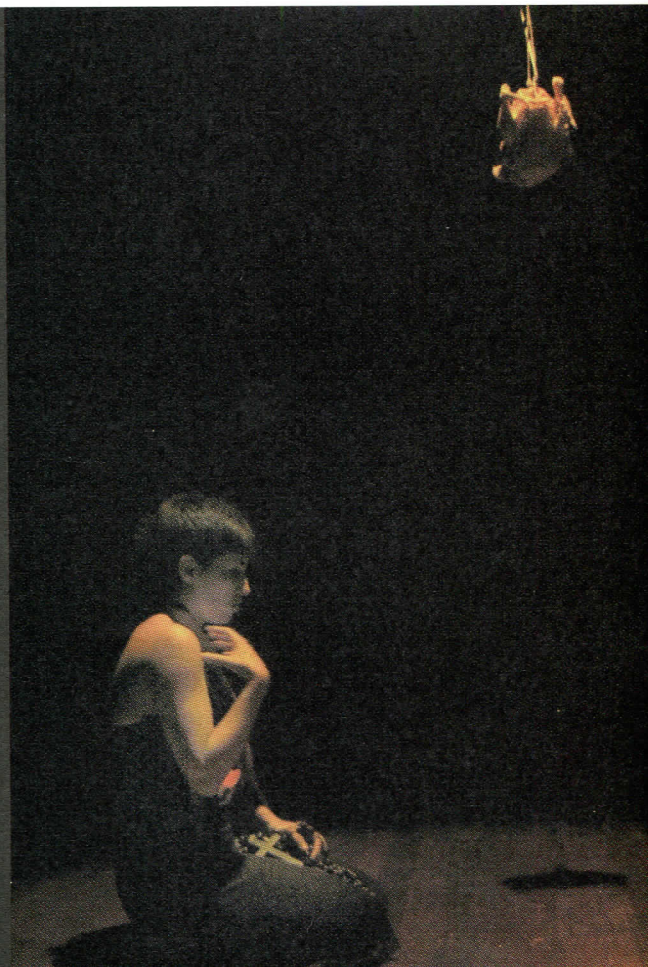
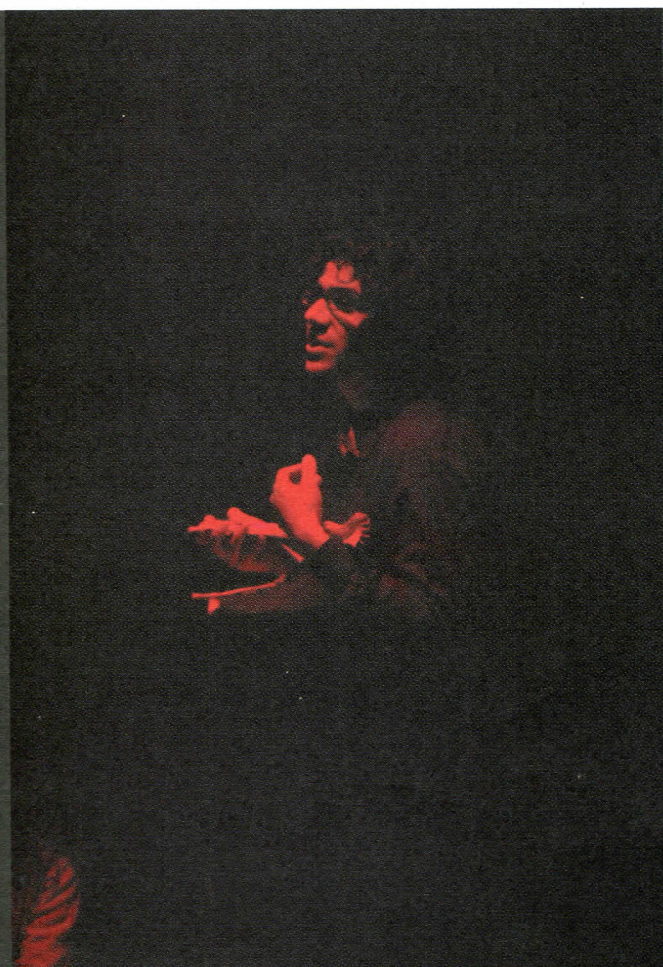
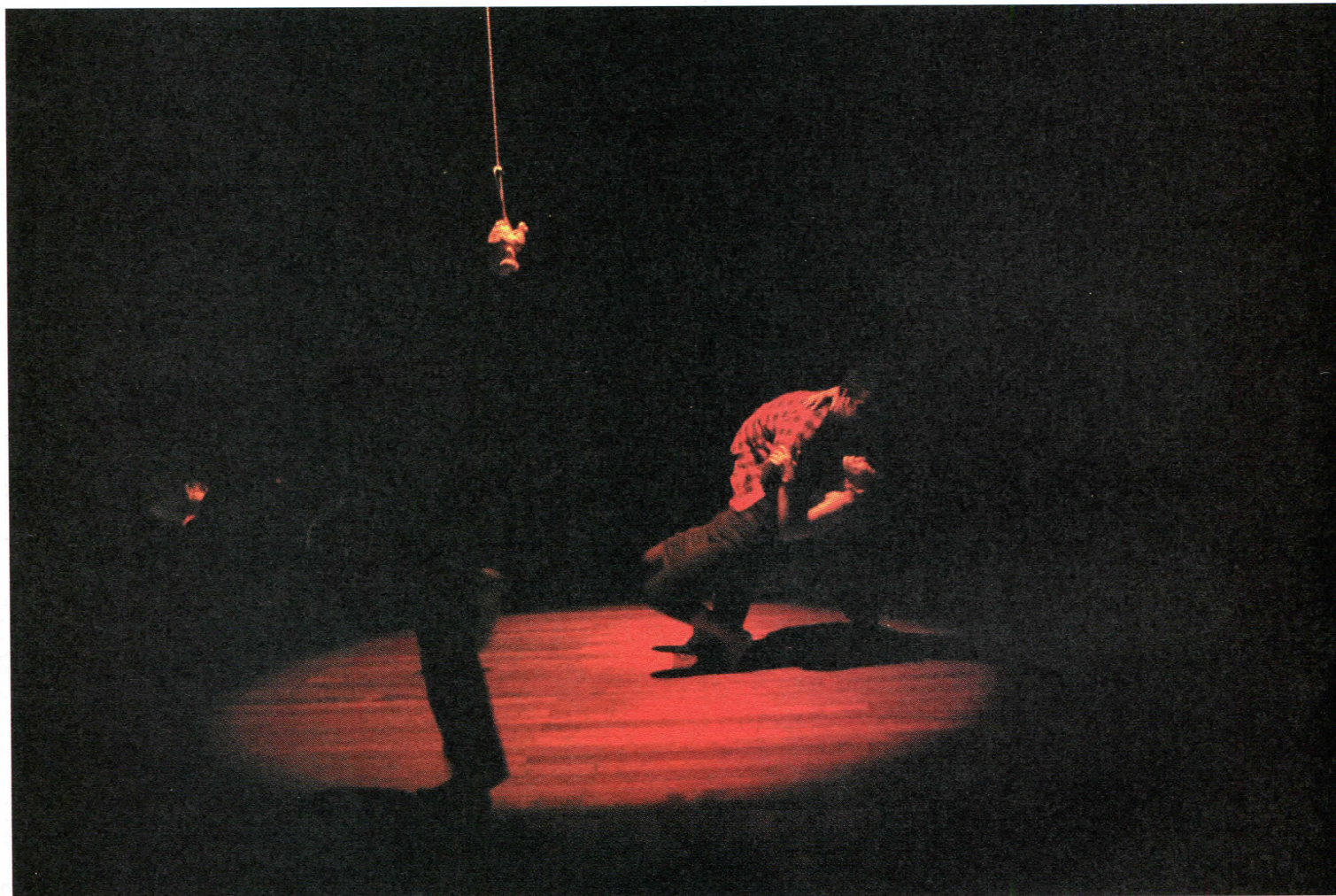
CONSIDERANDO LA FUGACIDAD DE LA EXPERIENCIA TEATRAL, Y EN LA NECESIDAD DE AMPLIAR LA MEMORIA GRÁFICA DE LA ESPECIALIDAD DE ARTES ESCÉNICAS, NACE LA TEATROGRAFIA, QUE TIENE COMO OBJETIVO PRINCIPAL REGISTRAR Y DIFUNDIR EL TRABAJO REALIZADO POR NUESTRA ESPECIALIDAD.

Todos sabemos que el registro visual es fundamental en el mundo que vivimos, donde la tecnología avanza a pasos agigantados, y donde un arte como el teatro logrará permanecer en la historia sólo a través de un soporte fotográfico.

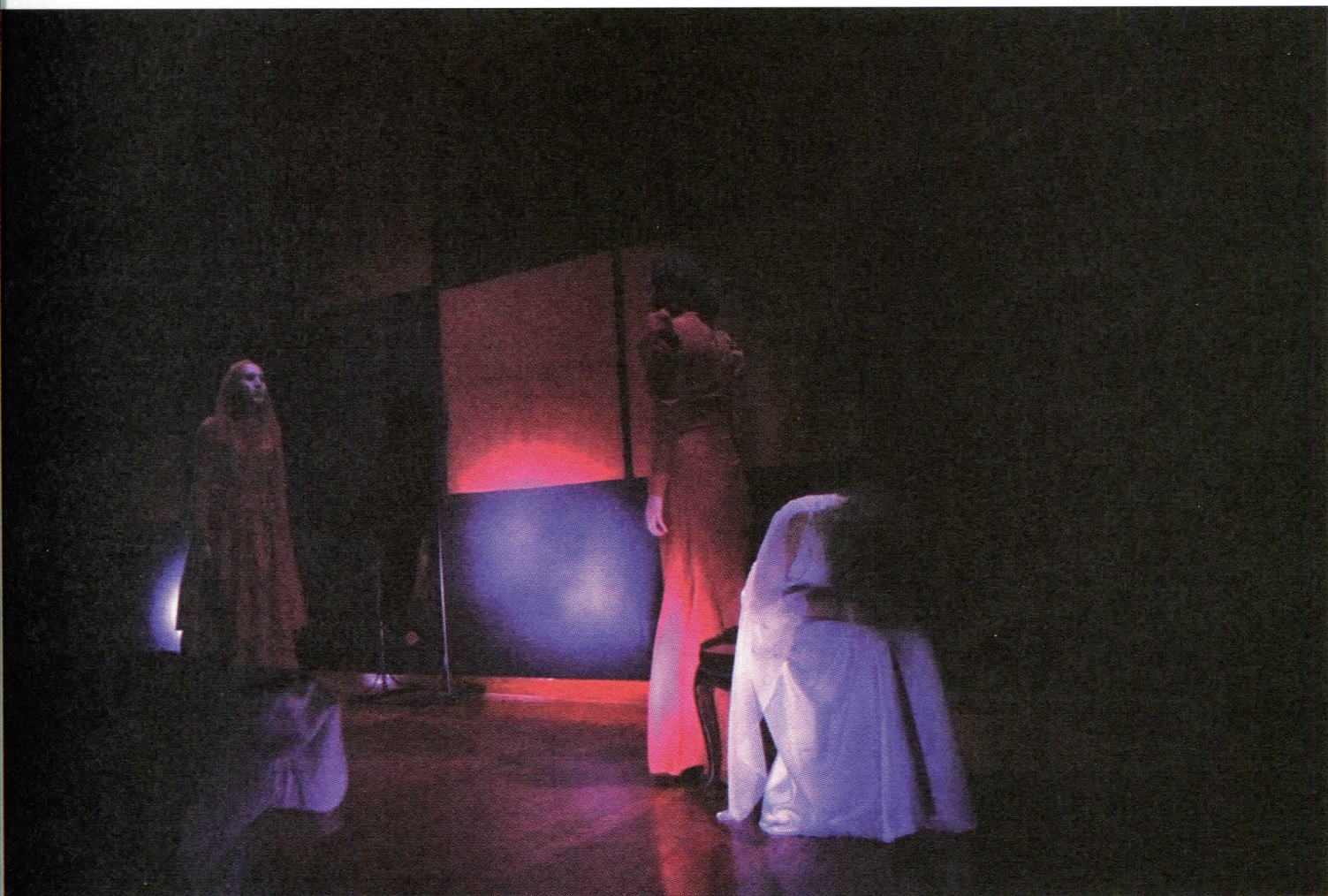
En el 2006, la primera muestra se presenta con gran acogida en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la Biblioteca Central de nuestra universidad y en la feria ¡Demuestra Católica!

En este número les entregamos un vistazo de lo que fueron estas exposiciones.

-Bertha por favor ¡Apláudeme! (o la complejidad del ser humano)-



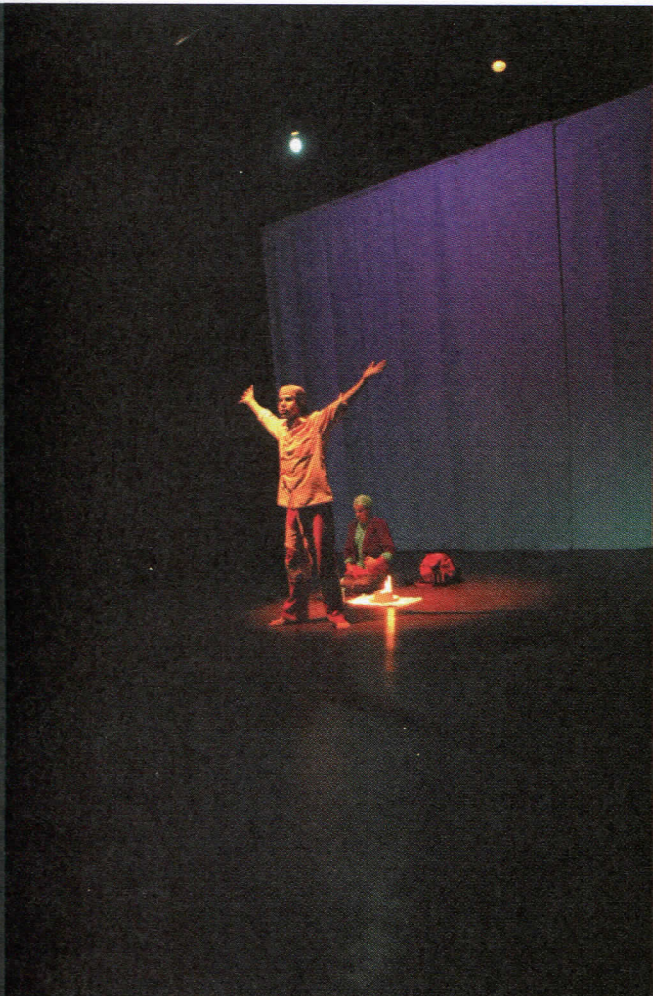
-tres-



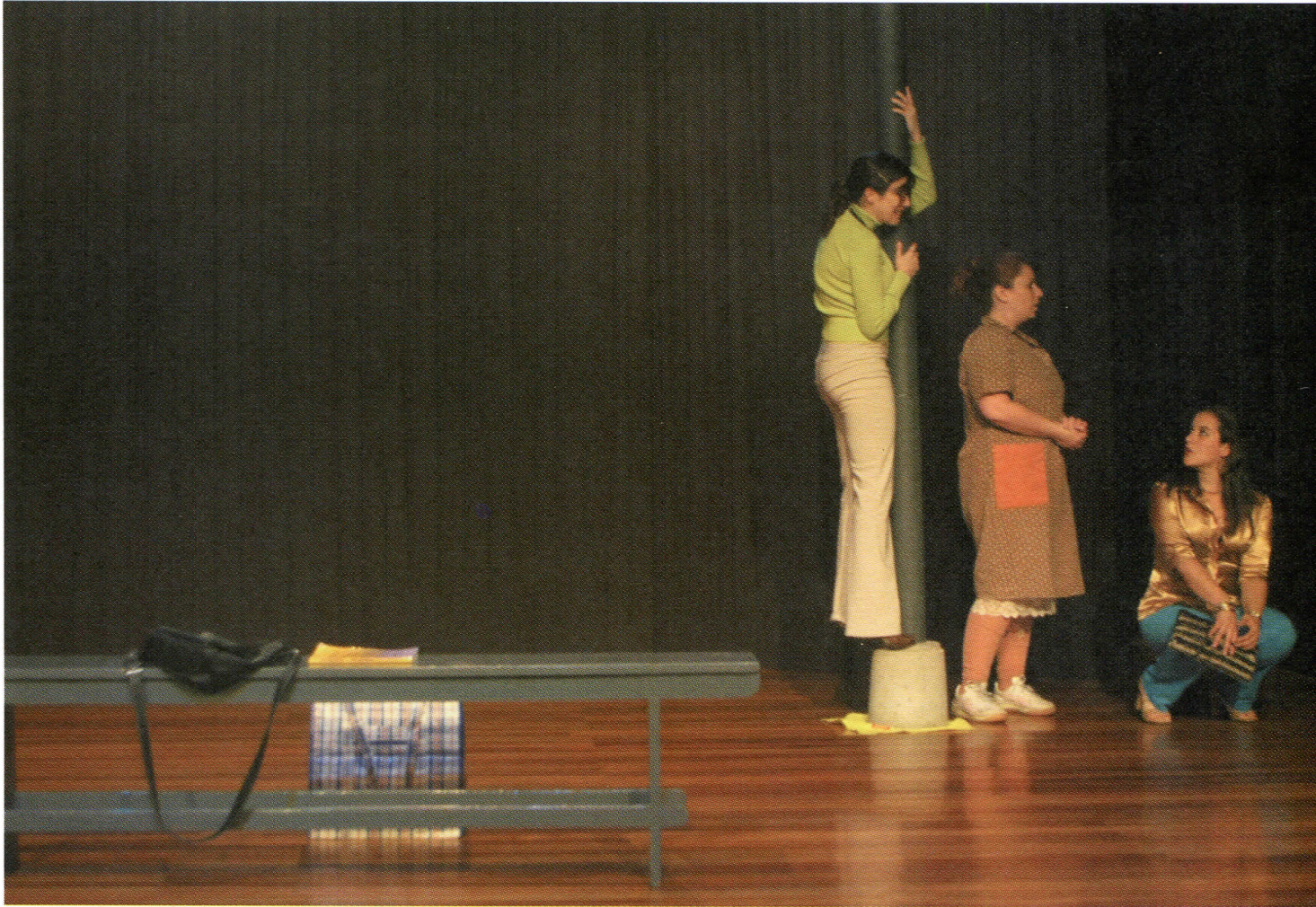
-Ausencias-



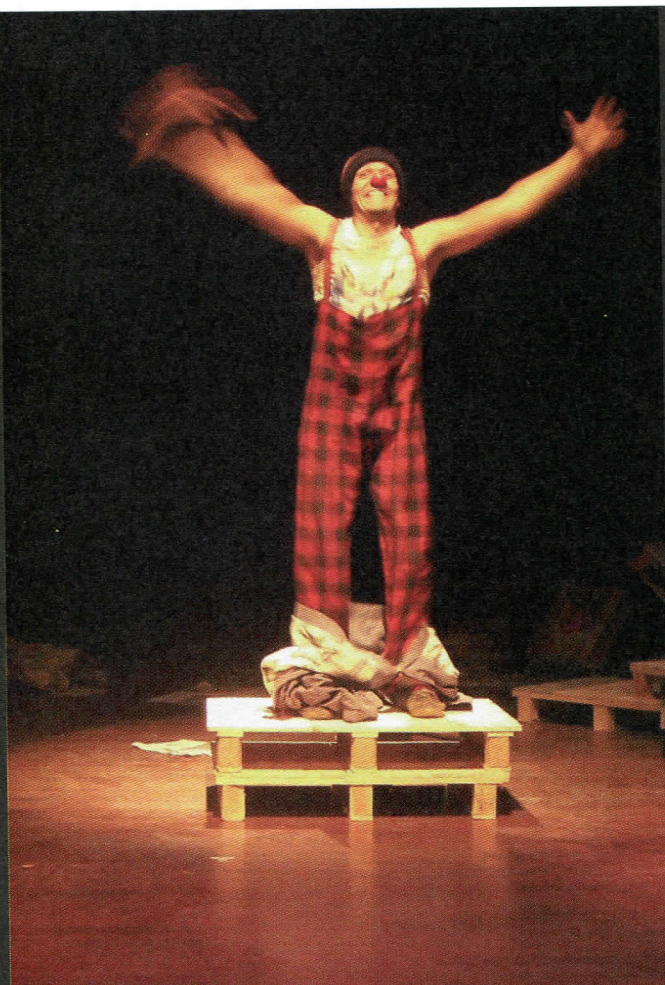
-Caracol y Colibrí-



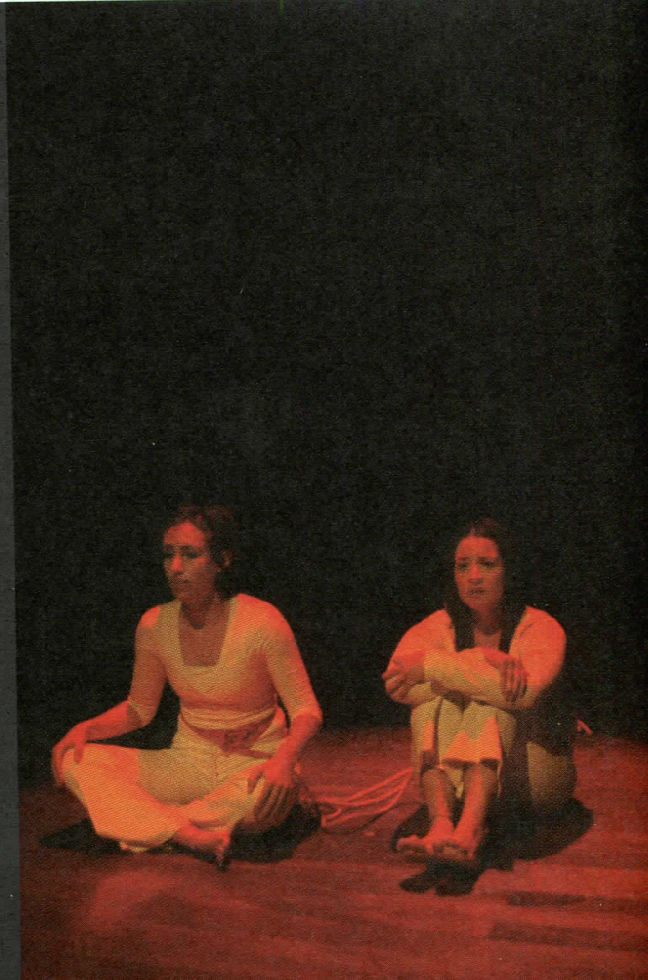
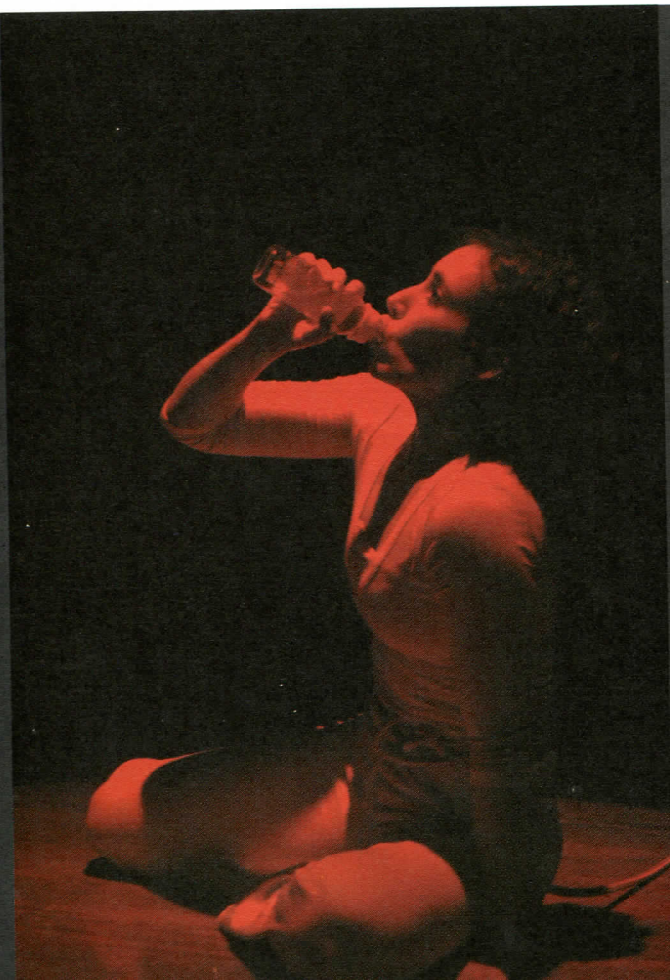
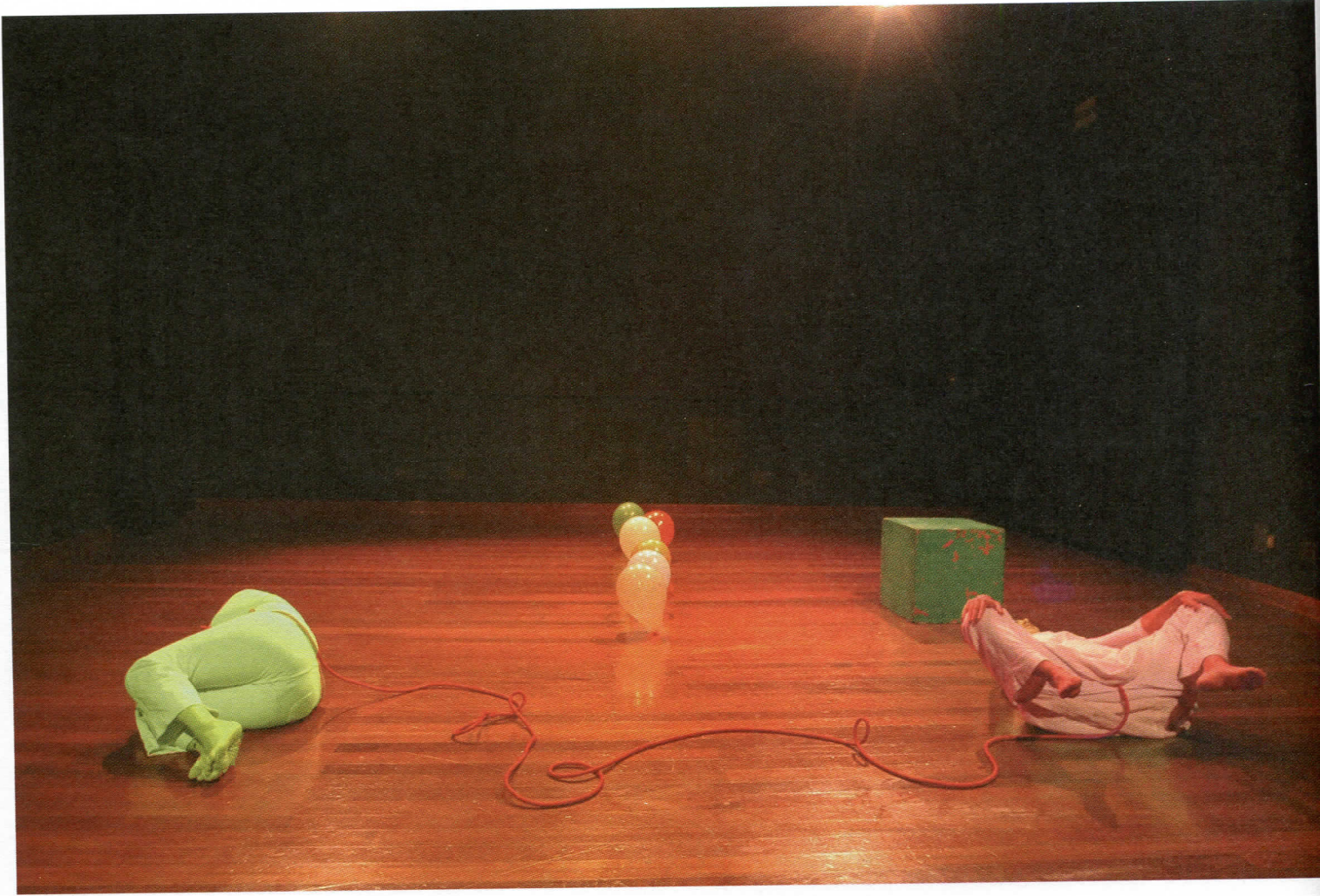
-Dirección gritadero-



-El Monte Calvo-



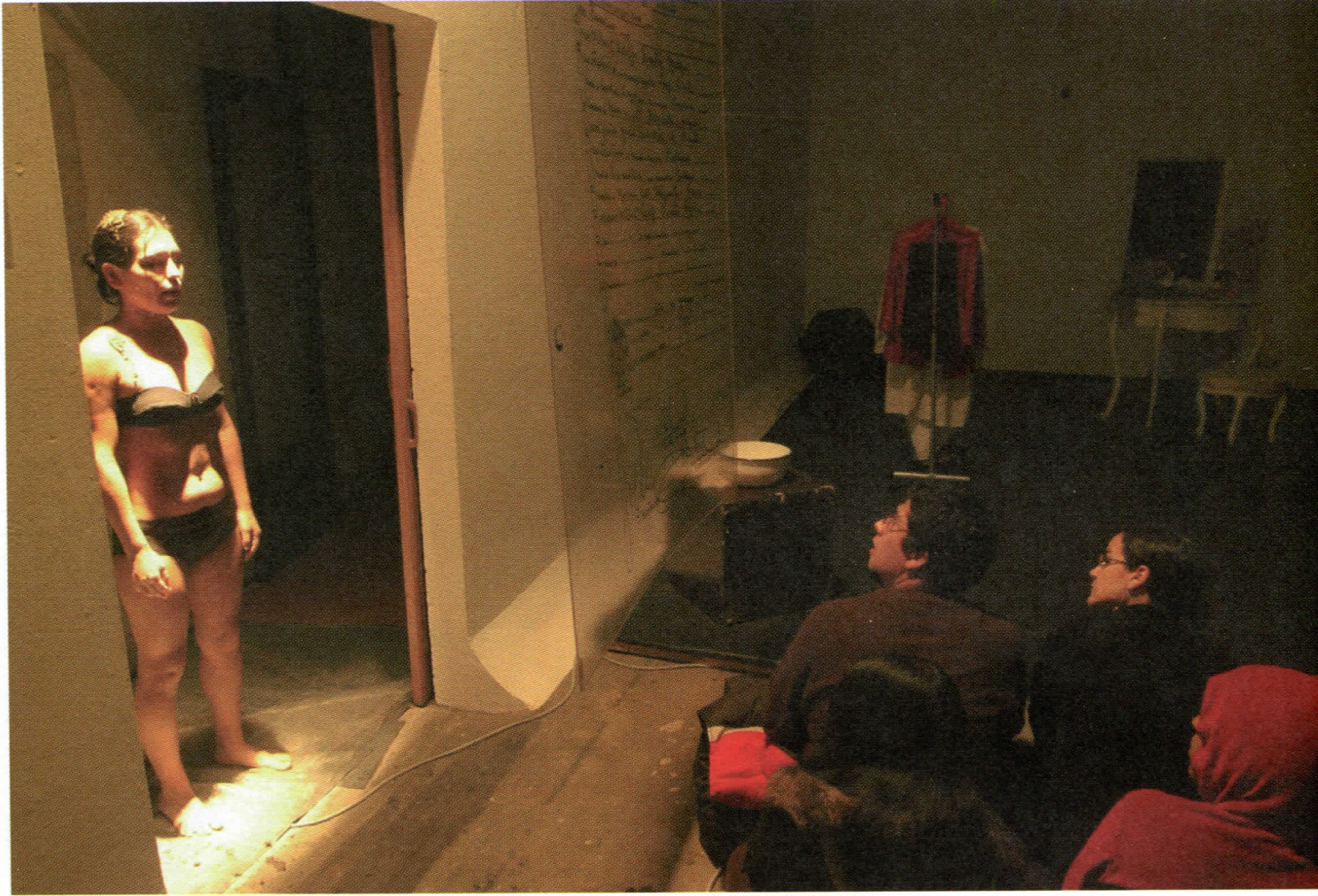
-Hilos-



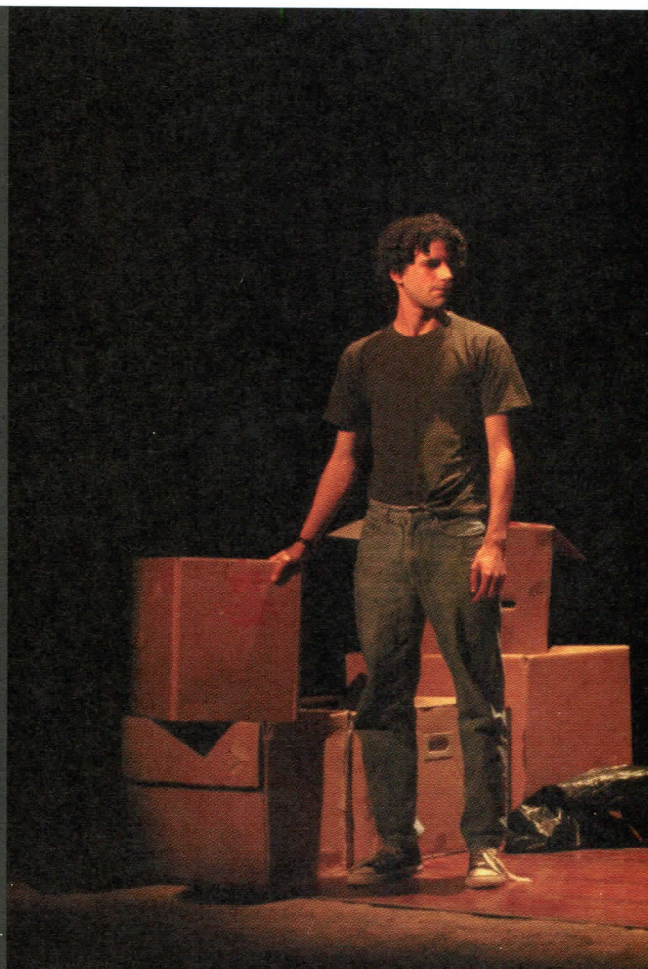
-El Manual de la Amante Perfecta-



-Mejorandola raza-



-Vladimir-



con artes escénicas

ENCUENTRO

ENCONTRANDO UNA VOZ

Por Jorge Medina Moretti

ENCONTRANDO una VOZ

“Tenemos algo que decir;
tenemos un medio que creemos nos da las herramientas
que necesitamos para poder comunicarnos,
con nosotros mismos, con los demás.
Queremos sumergirnos en este lenguaje que estamos
queremos hacerlo nuestro, queremos adquirirlo”.

Paloma Carpio Valdeavellano
Egresada de la Especialidad de Artes Escénicas



No tenía voz hasta que ingresé a la especialidad de Artes Escénicas. En ella, me di cuenta de que todos poseemos una manera de vibrar, de sonar, en fin, que tenemos una voz particular. Hoy puedo decir que no hay mejor voz que la que nos permite el teatro: una voz propia y colectiva que responde a nuestras necesidades y contiene nuestras maneras.

Como dice Paloma: “tenemos algo que decir” y, además, tenemos un lugar que nos permite hacerlo: La Caja Negra. Éste es para nosotros un lugar valiosísimo dentro de la Facultad, no solamente para aprender, sino también para proteger nuestros juegos de factores que podríamos cohibirnos, así como un espacio para crear permanentemente –ensayando y proponiendo– para al final dar vida y forma a todo lo que sólo estaba en el papel y en nuestras cabezas.

Es frente a esa necesidad de decir que hace ocho años nace el Encuentro con Artes Escénicas como forma de hacer sentir la presencia de nuestra especialidad dentro del campus, permitiéndonos un espacio para experimentar, llorar, para hacer y ¿por qué no? encontrar nuestra voz.

Un evento como lo es el Encuentro con Artes Escénicas nos permite congregarnos diferentes manifestaciones artísticas, diferentes timbres y colores de voz. Es así que la creación colectiva, la performance y el teatro se unen en un solo proyecto realizado exclusivamente por alumnos y diseñado para la comunidad universitaria en conjunto.

Este año, algunos alumnos trabajaron y sudaron por encontrar y emitir su voz en el Encuentro; esas voces fueron:

Bertha por favor ¡Apláudeme! (o la complejidad del ser humano)

Proyecto dirigido y ejecutado por Carolina Barrantes y Mario Ballón, en el que a través del “querer no decir” se expresa la frustración y el temor que genera sentir que estamos perdiendo la brújula de nuestro camino, que estamos para complacer a los demás y para que, como dice el título, nos aplaudan.

¡Tres!

Dirigida por Miguel Talledo, con las actuaciones de Catherine Carpio, Isfried Delucchi, Mirtha Ibáñez, Marco Mühletaler y María Alejandra Sierra.

Versión libre de *Las tres hermanas*, *La casa de Bernarda Alba*, *El malentendido* y *Las moscas* que plantea la necesidad de libertad frente a un encierro físico que terminaría por convertirse en uno existencial, que afecta a todos y cada uno de nuestros actos.

¿Quién es Alicia?

Unipersonal dirigido por Melissa Zea con la actuación de Alicia Calderón que explora las diferentes facetas en la personalidad de la Alicia de Carroll, como metáfora de la construcción de nuestras propias identidades.

Inter_ven_idos_amen_os

Proyecto dirigido por Lorena Peña, que deja la Caja Negra en busca del público en su espacio cotidiano para realizar intervenciones escénicas alterando la cotidianeidad para provocar una reacción frente a la acción realizada, buscando un eco a su voz.

Todas las obras que se presentaron en este VIII ENCUENTRO CON ARTES ESCÉNICAS fueron escritas, dirigidas, interpretadas y producidas por los alumnos de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, y representan el primer acercamiento a nuestro futuro profesional y, para muchos, nuestra primera voz.

Conscientes de que estamos empezando y aprendiendo, nos aventuramos a volcar en este espacio todo lo que hemos adquirido, descubierto y, ¿por qué no?, levantarnos por nuestros propios medios de los tropiezos.

Invitamos a los autores teatrales a presentar sus obras de teatro originales para publicación en la revista Caja Negra. Comunicar con Aristóteles Picho apicho@puce.edu.pe o Bertha Pancorvo bpancorvo@terra.com.pe.

contrapunto

CRÍTICAS

RUIDO

cortina de la evasión



A quienes hemos seguido el derrotero dramático de Mariana de Althaus, su obra *RUIDO*, montada hace poco, nos sorprende por los cambios que muestra respecto a su corpus escénico anterior. Podemos considerar las obras de Mariana, hasta antes de *Ruido*, como exploraciones ambientadas en espacios y épocas indefinidos, dominadas por la preocupación sobre la muerte, sobre los conflictos existenciales, sobre las relaciones familiares contrariadas; pesimistas ante la posibilidad de la felicidad personal. Hurgaban, ante la angustia y el desasosiego del ser humano, la (sin)salida del suicidio. *La puerta invisible*, estrenada el año pasado en Lima, anunciaba una búsqueda de nuevas estructuras que escapen al corsé de la linealidad narrativa, sintaxis escénica no tradicional, modos de representación que privilegien lo simbólico y lo poético. Sin embargo, el aliento existencialista aún dominaba el discurso, teñía la atmósfera y otorgaba una gravedad dramática que la filiaba a sus obras previas.

En cambio, *Ruido* inaugura una línea absolutamente distinta. El contexto es ahora establecido en coordenadas reconocibles y deviene condicionante sobre la anécdota y los personajes. El periodo en que Lima es asaltada por el conflicto interno de los años 80, sirve de ocasión para desplegar una historia en clave de comedia negra, con elementos absurdistas: una irónica crítica a la burguesía clasemediera que sufría por el desabastecimiento en los mercados, el toque de queda que recortó sus diversiones nocturnas, por la interrupción de corriente eléctrica, por tener que encerrarse en sus hogares disfuncionales y protegerse de peligros invisibles que se filtraban —burlando su ceguera auto impuesta— por sus oídos, mientras ensayaba modos de evasión ante las constantes masacres que ocurrían en las zonas rurales, transformando para sí el conflicto en sólo un molesto ruido, en una impertinente interferencia que algunos —como Agusta en la obra— incluso logran aislar de su percepción. La intención subyacente se devela: la obra parodia la evasión y frivolidad de buena parte de la sociedad urbana que se debatía entre el fastidio y los planes de emigración ante las alteraciones de su modo de vida.

Ruido es una comedia que intenta constituir un mapa auditivo y emocional de la realidad de entonces. Sin embargo, más que los componentes de sonoplastía, que pudieron ser más explotados, son los textos los que asumen la responsabilidad de devolver a un público limeño los malos recuerdos, función que perdería efecto ante espectadores sin esa condición de experiencia, carentes de esa enciclopedia vivencial.



Las acciones, actuaciones y escenografía se adscriben en su estética al sitcom: comedia situacional, del tipo de las series norteamericanas, y delatan la influencia de los inolvidables Bundy ("Matrimonio con hijos"), con sofá al centro de la sala y con vecina incluida, pero sin Al (lo que, de otro lado, permite leer la metáfora de una sociedad sin guía patriarcal, con padre ausente). Por tanto, los elementos de la estructura tradicional son retomados: linealidad narrativa, constructo escénico realista, utilería y accesorios decorativos en escena, unidad de lugar, tiempo y acción.

Mariana consigue hacer reír al público en el reconocimiento de sus propias actitudes. Mención especial a Sofía Rocha, quien se desenvuelve como la excéntrica y deliciosa Agusta (madre de los díscolos Agustín y Agustina) demostrando versatilidad y amplio rango actoral.

Es curioso percatarse de que De Althaus explora nuevas preocupaciones y atiende las relaciones sociales de su propia sociedad, local, escindida y conflictiva y que, para hacerlo, se vale de formatos típicamente norteamericanos, aunque son parte de la experiencia televisiva de las urbes, del patrimonio cultural globalizado por los mass media. Es *Ruido*, finalmente, un mundo representado de la clase media. Desde ella y para ella. Que reconstruye con alarmas, anuncios publicitarios, ecos noticiosos y música, la vergonzosa sordera que se fabricó para no oír el horror cotidiano del resto del país.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A: MARTÍN MOSCOSO / ENTREVISTA A: DIEGO STAROSTA /

ENTREVISTA A: SARA PAREDES Y RAÚL CISNEROS

Entrevista a Martín Moscoso

DERECHOS DE autor

Si un dramaturgo inscribe un texto dramático en Indecopi, ¿de qué se está protegiendo exactamente?
La protección que se confiere a las obras del ingenio en general nace automáticamente y no se encuentra sujeta a formalidades. El registro básicamente constituye una prueba de anterioridad.

¿Qué haría Indecopi en caso de que un teatro o productor ponga en escena, sin permiso del autor, una obra que está inscrita en Indecopi?

La compañía teatral que ponga en escena una obra debe contar previamente con la licencia o autorización que el titular de los derechos le hubiera conferido. De lo contrario, el titular de los derechos los podría hacer valer ante la autoridad competente. Vía una denuncia administrativa ante la Oficina de Derechos de Autor, podría disponer como medida cautelar el cese de la actividad ilícita, pudiendo ser pasible de la sanción administrativa que puede imponer la Oficina, desde una amonestación, multa hasta de 180 U.I.T, cierre del establecimiento, entre otros.

¿Qué haría Indecopi en caso de que alguien se atribuya la autoría (con un cambio de título y otros cambios menores) de una obra que está inscrita en Indecopi?

Atribuirse la autoría de un tercero constituye un supuesto de PLAGIO. El plagio constituye la violación del derecho moral de paternidad y del derecho patrimonial de reproducción, en cuyo caso la Oficina de Derechos de Autor estaría en condiciones de aplicar las sanciones previstas en la Ley sobre Derechos de Autor – Decreto Legislativo 822–.

Si un texto no está inscrito en Indecopi, ¿su autor puede denunciar a este organismo una violación a sus derechos de autor (poniendo como prueba su texto publicado o grabado en DVD)?

El registro no es constitutivo de derechos. Siendo la protección automática, el hecho de no estar inscrita una obra, no implica que se encuentre desprotegida. La ley presume que es autor, salvo prueba en contrario, la persona natural que aparezca indicada como tal en la obra, mediante su firma, o signo que lo identifique.

¿Entonces si yo tengo una obra publicada o grabada en video, no es necesario registrarla en Indecopi? ¿Qué desventaja tendría respecto de una obra que sí está registrada?

El registro en general no es obligatorio, es sólo facultativo. Sirve como una prueba, que también aporta una presunción; quien diga lo contrario a lo afirmado en el registro, tendrá que probarlo. Si la obra está publicada definitivamente, tendrá una prueba de fecha cierta, a menos que se trate de una publicación cuestionable. En el caso de una obra grabada en vídeo, sí es posible que el vídeo indique fecha de grabación en forma indubitable, entonces OK. Como ves, se trata de pruebas. Si alguien logra probar que lo señalado en un registro en INDECOPI es falso, pues podrá incluso lograr la cancelación del registro y preservar su derecho. El registro entonces facilita la generación de una prueba de anterioridad a quien no ha publicado aún la obra, o no tiene forma de probar su autoría de otra manera.

En suma, ¿qué le dirías a aquellos dramaturgos peruanos (que son la mayoría) que no han inscrito sus textos en Indecopi?

Sin perjuicio que para el autor es facultativo registrar sus obras ante la Oficina de Derechos de Autor, es recomendable solicitar el registro correspondiente, ya que le provee una prueba de anterioridad y un principio de publicidad, además de la asesoría permanente que la Oficina le puede ofrecer para el ejercicio efectivo de sus derechos. Antes bien, para los editores sí constituye una obligación registrar las obras una vez que estén publicadas.

Por último, ¿qué más se puede registrar, aparte de textos dramáticos? ¿Se puede registrar la dirección de un montaje?

La dirección de un montaje como tal no es objeto de registro. Lo que se puede registrar son obras originales. Un montaje teatral es una obra artística y por lo tanto se puede solicitar su registro como tal. En ese caso, habrá que presentar las autorizaciones o cesiones de ser el caso, de quienes son autores de las obras que componen el montaje en su totalidad. Asimismo, es posible registrar las obras contenidas en dicho montaje por separado, por ejemplo el diseño de la escenografía, el diseño de iluminación, el diseño de vestuario, la adaptación del texto original de ser el caso, la utilería de ser el caso, el diseño del programa, la música compuesta especialmente para la obra, todo en caso cumpla con el test de originalidad. Si se parte de una obra preexistente, se requerirá la autorización de la obra originaria de la cual se deriva la llamada obra derivada.

¿Cuál es el procedimiento para inscribir una obra en Indecopi?

La Oficina de Derechos de Autor del Indecopi es la encargada de llevar a cabo este tipo de registros. Para que una obra sea protegida por el derecho de autor, debe reunir los siguientes requisitos:

1. Debe ser producto del ingenio humano.
2. Deber poder ser divulgada o reproducida por cualquier medio.
3. Debe ser original y creativa, es decir, producto de un pensamiento independiente y de la labor de un individuo. La originalidad no depende ni de la novedad ni de los méritos artísticos de la obra.

La dirección de un montaje como tal no es objeto de registro. Lo que se puede registrar son obras originales. Un montaje teatral es una obra artística y por lo tanto se puede solicitar su registro como tal.

Entrevista a Diego Starosta

“Este es un mundo que no me gusta mucho y el teatro me permite establecer un dialogo positivo con él”.

Fundaste “El Muererío Teatro” para buscar una expresión teatral propia, a partir de lo que habías aprendido con Guillermo Angelelli y el Odin Teatret. ¿Cómo le describirías a los lectores peruanos que no hemos tenido la oportunidad de verte trabajar, esabúsqueda? ¿Cuáles han sido los principales objetivos, intereses a los que apuntas concretamente en tu trabajo como director y actor?

De Guillermo Angelelli, al que considero mi principal maestro, aunque no el único, aprendí la manera de organizar mi trabajo como actor, las herramientas dinámicas (forma, espacio y tiempo) con las que cuenta el actor/performer para “vivir” en la escena, y la manera de pensarlas y organizarlas, a través de una dramaturgia propia del plano de la actuación. A partir de esta experiencia y conocimientos, mi búsqueda se fue orientando hacia la idea de construcción de lenguajes, lo que yo llamo la “esencia dinámica”, es decir la posibilidad de crear, a partir del conocimiento de las variables generales que intervienen en el trabajo del actor, dinámicas particulares de comportamiento escénico, con el fin de crear características de actuación específicas para cada una de las puestas que he realizado. Mi búsqueda, en este sentido (el del plano de la actuación) está orientada a la particularidad que requiere cada nuevo proceso de creación y reniega de un modelo fijo o canónico. Pero, sin embargo, puedo hablar en mis trabajos, de una impronta común muy física e intensa que intenta extender todo el tiempo los límites del cuerpo (cuerpo-mente) del actor. La actuación, y el teatro en general, en **mi trabajo busca crear sentido autónomo y salir de la idea de “representación”**. De mis encuentros con los integrantes del Odin Teatret de Dinamarca, que se han desarrollado en diferentes maneras y circunstancias, he tomado muchos elementos que me han nutrido también en los aspectos antes mencionados del trabajo del actor, pero tal vez lo más importante es producto de la puerta hacia el conocimiento de las formas del teatro universal que me ha proporcionado Eugenio Barba y su entorno, que han estimulado mi curiosidad y horizontes de búsqueda. Es en esta vertiente donde abren mis búsquedas con relación a, ya no sólo el plano de la actuación, sino al del hecho teatral en general, y más, considerando mi rol múltiple de autor, actor y director de mis espectáculos. Esta búsqueda está dirigida, en mis trabajos, hacia la idea de que una puesta es un entramado (un texto, un tejido) hecho de varios

planos (actuación, luz, espacio, sonido, dispositivo escénico, objetos, etc.) en donde cada uno de estos planos posee una autonomía que procura crear junto a los demás niveles una estructura homogénea y particular. Por lo tanto, en mi rol de director o puestista, mi trabajo se orienta a construir estas “dramaturgias independientes” y buscar los puentes y maneras de hacerlas convivir coherentemente. Lo que subyace por detrás de todo esto es el concepto de “tensión”. Busco en mi teatro, en todos sus niveles, la creación de un sistema de fuerzas de diferentes sentidos y direcciones, que a partir de sus equilibrios y desequilibrios genere atracción sobre la percepción emocional, intelectual y sensorial del espectador. Por otro lado, hay una intención en mi camino en relación a los contenidos de las obras que está relacionado con lo que alguien alguna vez llamó “una poética del cruce”, donde materiales aparentemente diversos buscan confluir en una narración particular. Una manera de construcción, apoyada también en el concepto de tensión, que puede hacer que Juan Gelman, Vincent van Gogh y la historia argentina de los últimos 70 años, convivan en un espectáculo sobre la violencia y contradicciones de nuestro recorrido como nación (“Un Cuartito, Un ambiente nacional”- última pieza de la compañía). Es importante aclarar que la idea de búsqueda en mí no está relacionada al descubrimiento general, a la originalidad única, yo no he inventado nada, soy la síntesis de mis aprendizajes tamizados en mi experiencia personal y en el contexto socio cultural que habito. Búsqueda para mí significa ir en pos de mis propias originalidades.

¿Crees que hay alguna característica que diferencie el trabajo de “El Muererío” respecto de otros grupos o directores argentinos? ¿Podrías describir esa diferencia?

El Muererío es una compañía o grupo que tiene la particularidad de haber contado en diferentes etapas con diferentes integrantes. Yo creo que es un proyecto teatral que se inscribe en el medio, entre el concepto de grupo consolidado a la manera del Odin Teatret o el Rayo Misterioso de Rosario- Argentina, o de su Yuyachkani, y los elencos que se arman y desarman solo para producir espectáculos. Generalmente he trabajado, hasta ahora, en procesos de 2 a 4 años con las mismas personas, en una labor conjunta que requiere compromiso y actividad compartida y distribuida en to-

Nacido en Buenos Aires en 1969, Diego Starosta comenzó su formación actoral en 1990 en diversos seminarios y estudios en Argentina y en el exterior. Entre ellos se destaca su labor con Jan Ferslev, actor y músico del Odin Teatret de Dinamarca. Fundó el grupo El Muererío Teatro y ha trabajado durante años en él como actor y director, además de colaborar con otras organizaciones como entrenador corporal y vocal. Simultáneamente, viene impartiendo, desde 1994, talleres anuales y seminarios de entrenamiento actoral que apuntan al desarrollo de la presencia del actor, a través de un riguroso trabajo físico y vocal. Su compromiso y su interés en el quehacer teatral lo han llevado a organizar varios encuentros y actividades pedagógicas de experimentación y reflexión. A propósito de una posible visita a nuestro país para dictar un taller, le hicimos algunas preguntas para conocer su trabajo.

Entrevista a Diego Starosta

“Este es un mundo que no me gusta mucho y el teatro me permite establecer un dialogo positivo con él”.

Fundaste “El Muererío Teatro” para buscar una expresión teatral propia, a partir de lo que habías aprendido con Guillermo Angelelli y el Odin Teatret. ¿Cómo le describirías a los lectores peruanos que no hemos tenido la oportunidad de verte trabajar, esabúsqueda? ¿Cuáles han sido los principales objetivos, intereses a los que apuntas concretamente en tu trabajo como director y actor?

De Guillermo Angelelli, al que considero mi principal maestro, aunque no el único, aprendí la manera de organizar mi trabajo como actor, las herramientas dinámicas (forma, espacio y tiempo) con las que cuenta el actor/performer para “vivir” en la escena, y la manera de pensarlas y organizarlas, a través de una dramaturgia propia del plano de la actuación. A partir de esta experiencia y conocimientos, mi búsqueda se fue orientando hacia la idea de construcción de lenguajes, lo que yo llamo la “esencia dinámica”, es decir la posibilidad de crear, a partir del conocimiento de las variables generales que intervienen en el trabajo del actor, dinámicas particulares de comportamiento escénico, con el fin de crear características de actuación específicas para cada una de las puestas que he realizado. Mi búsqueda, en este sentido (el del plano de la actuación) está orientada a la particularidad que requiere cada nuevo proceso de creación y reniega de un modelo fijo o canónico. Pero, sin embargo, puedo hablar en mis trabajos, de una impronta común muy física e intensa que intenta extender todo el tiempo los límites del cuerpo (cuerpo-mente) del actor. La actuación, y el teatro en general, en **mi trabajo busca crear sentido autónomo y salir de la idea de “representación”**. De mis encuentros con los integrantes del Odin Teatret de Dinamarca, que se han desarrollado en diferentes maneras y circunstancias, he tomado muchos elementos que me han nutrido también en los aspectos antes mencionados del trabajo del actor, pero tal vez lo más importante es producto de la puerta hacia el conocimiento de las formas del teatro universal que me ha proporcionado Eugenio Barba y su entorno, que han estimulado mi curiosidad y horizontes de búsqueda. Es en esta vertiente donde abren mis búsquedas con relación a, ya no sólo el plano de la actuación, sino al del hecho teatral en general, y más, considerando mi rol múltiple de autor, actor y director de mis espectáculos. Esta búsqueda está dirigida, en mis trabajos, hacia la idea de que una puesta es un entramado (un texto, un tejido) hecho de varios

planos (actuación, luz, espacio, sonido, dispositivo escénico, objetos, etc.) en donde cada uno de estos planos posee una autonomía que procura crear junto a los demás niveles una estructura homogénea y particular. Por lo tanto, en mi rol de director o puestista, mi trabajo se orienta a construir estas “dramaturgias independientes” y buscar los puentes y maneras de hacerlas convivir coherentemente. Lo que subyace por detrás de todo esto es el concepto de “tensión”. Busco en mi teatro, en todos sus niveles, la creación de un sistema de fuerzas de diferentes sentidos y direcciones, que a partir de sus equilibrios y desequilibrios genere atracción sobre la percepción emocional, intelectual y sensorial del espectador. Por otro lado, hay una intención en mi camino en relación a los contenidos de las obras que está relacionado con lo que alguien alguna vez llamó “una poética del cruce”, donde materiales aparentemente diversos buscan confluir en una narración particular. Una manera de construcción, apoyada también en el concepto de tensión, que puede hacer que Juan Gelman, Vincent van Gogh y la historia argentina de los últimos 70 años, convivan en un espectáculo sobre la violencia y contradicciones de nuestro recorrido como nación (“Un Cuartito, Un ambiente nacional”- última pieza de la compañía). Es importante aclarar que la idea de búsqueda en mí no está relacionada al descubrimiento general, a la originalidad única, yo no he inventado nada, soy la síntesis de mis aprendizajes tamizados en mi experiencia personal y en el contexto socio cultural que habito. Búsqueda para mí significa ir en pos de mis propias originalidades.

¿Crees que hay alguna característica que diferencie el trabajo de “El Muererío” respecto de otros grupos o directores argentinos? ¿Podrías describir esa diferencia?

El Muererío es una compañía o grupo que tiene la particularidad de haber contado en diferentes etapas con diferentes integrantes. Yo creo que es un proyecto teatral que se inscribe en el medio, entre el concepto de grupo consolidado a la manera del Odin Teatret o el Rayo Misterioso de Rosario- Argentina, o de su Yuyachkani, y los elencos que se arman y desarman solo para producir espectáculos. Generalmente he trabajado, hasta ahora, en procesos de 2 a 4 años con las mismas personas, en una labor conjunta que requiere compromiso y actividad compartida y distribuida en to-

Nacido en Buenos Aires en 1969, Diego Starosta comenzó su formación actoral en 1990 en diversos seminarios y estudios en Argentina y en el exterior. Entre ellos se destaca su labor con Jan Ferslev, actor y músico del Odin Teatret de Dinamarca. Fundó el grupo El Muererío Teatro y ha trabajado durante años en él como actor y director, además de colaborar con otras organizaciones como entrenador corporal y vocal. Simultáneamente, viene impartiendo, desde 1994, talleres anuales y seminarios de entrenamiento actoral que apuntan al desarrollo de la presencia del actor, a través de un riguroso trabajo físico y vocal. Su compromiso y su interés en el quehacer teatral lo han llevado a organizar varios encuentros y actividades pedagógicas de experimentación y reflexión. A propósito de una posible visita a nuestro país para dictar un taller, le hicimos algunas preguntas para conocer su trabajo.

dos los niveles de funcionamiento. En cuanto al trabajo más formal, en la respuesta anterior di algunos conceptos que caracterizan el trabajo del Muererío y creo que definen algunas diferencias con otros creadores locales. Creo que es una pregunta muy difícil. Creo que hay elementos que son únicos y propios de mi trabajo y encuentro algunas similitudes con otras búsquedas y creadores, pero siento que más allá de valorizaciones, se puede hablar de una poética Muererío determinada por el concepto de tensión o cruce que antes mencioné.

En tus espectáculos sueles ser actor, director y dramaturgo. Sin embargo, en una entrevista dices: "...yo no escribo, soy más bien un organizador de textos, y creo que me veo obligado a hacerlo así porque hay como un agujero negro en este sentido, en la Argentina faltan autores". ¿Es realmente la ausencia de textos escritos que te estimulen lo que te lleva a hacer la dramaturgia de tus montajes, o es que la dramaturgia propia se ha convertido en algo inseparable de tu trabajo como creador teatral?

En primer lugar, no creo que falten autores de piezas literarias teatrales, en este sentido Argentina es muy prolífica y creo que las nuevas generaciones son muy valiosas. Más bien me refería al concepto de autor en cuanto al manejo de la teatralidad en las piezas. Creo que en general hoy falta intensidad, conflicto a nivel de los dispositivos escénicos que se plantean en los trabajos. Siento que falta Teatro en el teatro. Hay buenos relatos, hay buenos actores, pero falta conflicto y estallidos que exploten desde la forma. En cuanto a mi elección de trabajar, hasta ahora, con textos literarios no teatrales, no tiene que ver con juzgar peyorativamente (ni mucho menos) el material escrito para teatro tanto a nivel nacional como internacional, sino que, como señalas, no me siento un director de teatro sino más bien un autor de piezas teatrales (no de textos literarios) y además, no me interesa que la organización del plano dramático general de una obra esté solamente subordinada a la dramaturgia textual, ya que ésta última funciona como un hilo más de la trama, en donde no debe estar toda la información de la pieza.

El unipersonal "Informe a la academia" lo creaste en 30 días. ¿Cuál fue la dinámica de trabajo, cuántas horas al día ensayabas? ¿Sueles tener en estos casos un asistente que ve lo que creas en el escenario y te orienta, o es un trabajo solitario?

Creo y trabajo generalmente en tiempos largos, más tiempo de trabajo, más profundidad en el proceso creativo. Sin embargo, a veces un tiempo acortado pone en movimiento estrategias y procedimientos no tan conscientes que pueden ser muy interesantes. Esto es lo que me ocurrió con Informe para una Academia. Tenía un compromiso para un festival para el cual ya tenía una pieza lista, pero treinta días antes del mismo se me ocurrió que podía presentar otra, y así fue que materialicé en poco menos de un mes

el espectáculo sobre el texto de Kafka. No hay que perder de vista que es un espectáculo muy simple y austero, pero sin embargo, desde la primera función, a mi parecer, fue un espectáculo. Fueron 28 días corridos de ensayos de 4 horas aprox. (recuerdo que fue un caluroso enero en Buenos Aires), y esos 28 días incluyeron todo el proceso creativo menos la elección del material textual que ya tenía en mi cabeza desde tiempo antes. Para esta pieza trabajé totalmente solo durante las primeras tres partes del proceso, y al final del mismo llamé a Stella Galazzi, una valiosísima actriz que trabaja desde una concepción muy distinta a la mía, para que me observase y aportara desde su mirada.

¿En qué consiste el entrenamiento actoral que enseñas y practicas? ¿A qué tipo de actor apunta?

El trabajo que realizo consiste en descubrir y practicar (asimilar) antes que una habilidad o destreza corporal o vocal, una manera de pensar para la escena. El comportamiento en un espacio escénico no es el mismo que el comportamiento desarrollado en un espacio cotidiano o en cualquier otro ámbito. **Lo primero que pienso que un actor debe producir es atracción, y esa atracción la voy a lograr creando un cuerpo (cuerpo - mente) paralelo al que uso diariamente en mi vida corriente**, por lo tanto, con el entrenamiento busco hacer consciente y desarrollar y modificar, para su utilización en pos de construir ese otro cuerpo, las variables que poseemos naturalmente en nosotros como ser la "forma" que se refiere a las calidades, y el "espacio" y el "tiempo" (ritmo) como variables cuantitativas de nuestro accionar. Para ello, trabajo sobre ejercicios (que llamo pequeñas danzas, y que son cadenas de acciones) que proponen diferentes calidades o dinámicas que son atravesados todo el tiempo por las variables cuantitativas (espacio y tiempo) y las derivaciones de las mismas. Asimismo, sobre la práctica de estas "pequeñas danzas" se trabaja sobre elementos que considero básicos para crear ese cuerpo escénico del que hablé, como son la precisión, acción-reacción, equilibrios, desequilibrios y tensiones, relación acción interna-acción externa. Al margen de los resultados que la práctica produce sobre nuestro instrumento (cuerpo-mente), un trabajo de este tipo propone una suerte de de-construcción del accionar global de un actor que pienso valiosísimo como herramienta creativa para el mismo. Apunto a un Teatro que está basado en el actor y para eso necesito un actor que construya lenguaje y sentido a partir de la extensión y/o reducción de los límites de su ser y estar.

En una entrevista acerca de tu obra "Un cuartito", dices: "El Guía dice: "Es cierto que le doy la espalda a la naturaleza siempre que transformo un cuadro, o al elegir aumentar o simplificar el color; pero en lo relativo a las formas tengo miedo de desviarme de la realidad, de no ser bastante exacto... Y es que el cuadro entero no es una invención mía, al contrario, lo encuentro ya terminado,

pero hay que despojarlo de la naturaleza". Esto es lo que pienso del teatro." ¿Cuáles serían las formas a las que quieres ser fiel? Y, ¿de qué elementos de la naturaleza concretamente quieres distanciarte en tus creaciones? Desde la óptica de ésta frase que citas, las "formas" a las que quiero ser fiel serían "la realidad"; me interesa un teatro que está anclado en el devenir humano, me interesa un teatro como reflejo de otra dimensión, pero que, para dar cuenta de la realidad del mundo, debe construir otra. Necesito distanciarme de lo cotidiano para dar cuenta de ello.

¿Qué función tiene el sonido o la música en tus trabajos? ¿Alguna vez usas música para el proceso de creación?

La música cumple en mis trabajos un papel muy importante. En primer lugar, los conceptos de melodía y ritmo son conceptos que rigen mi creación de una manera significativa. Pienso en una obra como en una partitura, donde los elementos que la conforman (las acciones físicas y vocales de los actores, los objetos y su manipulación, la luz, las modificaciones en el dispositivo escénico, etc.) están organizados a partir de una concepción musical, mas allá de que haya sonidos y/o música en la misma. En segundo lugar, y mas allá de esta idea conceptual que guía mi elaboración, he utilizado a menudo música en vivo en varios espectáculos que ha estrenado la compañía. El aspecto sonoro-musical es uno de los planos del entramado de una pieza que más me interesa y este interés se ha manifestado muy significativamente en los últimos trabajos que he realizado.

**Abandonaste la carrera de biólogo y a los 21 comen-
zaste a participar en talleres de actuación. ¿Qué fue lo
que te sedujo del teatro?**

En aquel momento mi acercamiento al teatro fue motivado por la necesidad de acercarme a un espacio lúdico y de distensión. Una actividad secundaria en relación a la vida que desarrollaba. No te puedo decir lo que concretamente me sedujo y me seduce del teatro, es inexplicable. Es como si hubiera encontrado en el quehacer teatral el camino para ser en este mundo. El porqué no lo sé. También sé que yo no encontré al teatro, sino que el teatro me encontró a mí, pues siento que mi teatro, mi forma de trabajar en todos sus aspectos, tiene una impronta muy personal que es anterior al encuentro con el mismo, y que percibo e imagino en cualquier actividad que desarrollo o desarrollara. **El teatro es para mí una vía para transitar la vida**, y más pensando que el camino que elegí en las artes escénicas está muy ligado a la autogestión, a mi proyecto personal, he trabajado muy poco como actor free-lance. Hoy siento que si no estuviera en este camino estaría muerto, asocio al teatro con mis impulsos vitales. **Este es un mundo que no me gusta mucho y el teatro me permite establecer un dialogo positivo con él.**

¿Qué te impulsa, al terminar una temporada, a crear un nuevo espectáculo? ¿Cuáles suelen ser tus estímulos principales?

Un deseo inagotable, hasta el momento, de crear, de sumergirme en procesos constructivos y de comunicación que me ponen en contacto con muchas dimensiones de lo humano. El teatro es mi forma de estar y de comunicarme con este mundo. El hombre se devela en la acción y los espectáculos son mis acciones más importantes. Mis estímulos son el Hombre y sus relaciones con los distintos aspectos de la existencia, así como la ignorancia que tengo de los mismos. **El teatro es mi forma de preguntar y de saber de lo efímero de las respuestas.**

¿Cuál suele ser tu deseo en relación con el público (denunciar, conmover, cuestionar, divertir, etc.)?

Lo que más me interesa es atraer y transportarme con el espectador a otra dimensión de la existencia, vivir con él un espacio-tiempo autónomo. El espacio-tiempo de lo teatral. Y luego, tal vez, reflexionar y cuestionar sobre algún tema de nuestra existencia. Quiero conmover desde la forma y utilizar ese carro como soporte para establecer puentes con las dimensiones de lo real (lo social, lo político, lo cultural).

¿Qué problemas afectan el trabajo de creación teatral en tu país? ¿Qué situación crees que es la más propicia para la creatividad?

Los problemas que afectan la creación teatral son los problemas que afectan al conjunto de la sociedad. El teatro no está por fuera de un sistema cultural, forma parte de él. La falta de medios es un tema importante, pero pienso que la producción no hace al teatro, y, por lo tanto, la falta de medios no afecta la creatividad negativamente, en todo caso es un elemento frente al cual la creatividad reacciona. La forma de esa reacción es un tema de cada creador. No creo que haya una situación más propicia que otra para la creación, pienso que en su definición, la creatividad incluye trabajar con las situaciones y medios que se presentan.

¿Cuáles son los miedos o las dudas que enfrentas generalmente en tu trabajo?

Cuando trabajo, lo hago realmente desde un lugar de convicción y creencia personal, pero yo no hago teatro para mí solo, y lo que más miedo me da es no poder establecer una comunicación fluida con el espectador. Por otro lado, todo el tiempo siento dudas y miedos, que no creo importante citar aquí, pero entiendo que **el teatro es un camino en donde el aprendizaje y el desarrollo están muy ligados al permiso de dudar y a los cuestionamientos. No puedo construir desde la certeza.**

¿Qué hace que sigas en este trabajo?

Ya lo dije antes, **si no lo hago me muero.**

Entrevista a Sara Paredes y Raúl Cisneros

grupo estirpe

DE AYACUCHO

¿Cómo surge su vínculo con el teatro?

S. Cada uno tuvo un vínculo diferente y un proceso diferente. Para mí, hay momentos relacionados con el teatro que se han convertido en vínculos especiales, pero los más importantes son dos, el primero es desde el colegio, donde se estimulaba la participación de las estudiantes en actividades artísticas. Tenía un teatrín con escenario, vestuario, utilería, luces, etc. A los 10 años fui seleccionada para el montaje de una obra que recuerdo con mucho cariño, *Mi planta de naranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, que fue dirigida por una maestra de arte muy profesional. Hice un papel pequeño; la obra fue estrenada para el colegio en pleno y luego tuvo una pequeña temporada para el público en general. Después se montaron otras obras, pero la primera me dejó un gusto grande por ver y hacer teatro. El segundo vínculo muy fuerte y que cambió el rumbo de las cosas fue a partir del 2003, al conocer a Estirpe Teatro de Ayacucho, que tenía una propuesta interesante, al inicio participando en sus talleres y luego siendo integrante del grupo.

R. En mi caso, surge en el encuentro mundial de teatro Ayacucho 1998. Allí he sentido como el teatro establece relaciones humanas de manera particular: crea comunidades que viven haciendo teatro.

¿Qué los motivó a asumir el teatro como forma de vida?

R. En Ayacucho hay crisis de organizaciones juveniles, no hay círculos académicos, elegí el teatro como un mejor medio de formación y una respuesta a esta crisis.

S. Para mí, ha sido una necesidad de encontrar una forma de responder al sistema de consumo, que vende la idea de que el arte no es un medio de vida, te dicen "sólo eres un ganador si dedicas tu tiempo y tu vida a ganar dinero, conseguir la casa, el auto, el televisor, el cuerpo que te muestra la TV", y te impide

pensar por ti mismo o encontrar y explotar otras capacidades propias como las corporales y vocales. Las expresiones artísticas y, entre ellas, especialmente el teatro, me permiten explorar y expresar directamente y es un conocimiento paulatino que abre mentes para convertirte en un ser humano más íntegro. Esto es lo que pasa con los jóvenes que se enfrentan a la presión de la sociedad cuando salen del colegio o egresan de la universidad y es lo que pasó con los integrantes de Estirpe, cada uno necesitaba ser algo más que sólo una pieza del sistema.

¿Recibieron apoyo para emprender los proyectos de Estirpe? ¿De quién? ¿De qué formas?

Estirpe ha trabajado durante 3 años en Ayacucho. Durante este periodo, pocas son las instituciones que han apoyado al grupo tanto en su fortalecimiento como en sus actividades. En sus inicios, Estirpe solventaba el alquiler de su propio espacio de ensayo y laboratorio teatral, pero luego se recurrió al local del INC que cuenta con una sala de teatro. Inicialmente se tuvo acceso a este espacio, pero con el tiempo se ha prohibido su uso a los grupos de teatro de Huamanga, ya que el INC lo alquila para eventos y reuniones de grupos religiosos. Las instituciones educativas como la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y el Centro Cultural San Cristóbal han apoyado algunas actividades como presentaciones y temporadas, aunque muchas veces presentan trabas o poco interés. Las municipalidades de distritos del interior del departamento, como la de Socos, Chuschi y Vilcashuaman nos han recibido y brindado su apoyo, permitiéndonos intercambiar artística y culturalmente con sus comunidades.

Uno de los aportes más importantes en lo que respecta a la formación actoral de los integrantes de Estirpe, vino del Grupo Yuyachkani, que en el 2004 ejecutó en Ayacucho un proyecto pedagógico para fortalecer actores del interior del país, brindando talleres intensivos de creación y montaje.

¿Establecieron en Ayacucho alguna relación con el gobierno regional o municipal?

Nuestra relación con la Municipalidad Provincial de Huamanga se ha dado en muy contadas ocasiones y sólo en el caso de contratos para realizar presentaciones o producir espectáculos para ocasiones específicas.

¿Han recibido algún tipo de apoyo de organismos del estado?

Sí, en el caso de INABIF, donde se dio acceso a Estirpe para realizar talleres para niños.

¿El estado interviene en la promoción del teatro en Ayacucho?

No, sólo podemos mencionar a instituciones del estado donde se dictan talleres de teatro para niños, como cursos vacacionales. Esto se ve en el INC, INABIF, UNSCH. En este aspecto los colegios nacionales sobresalen, tal como el C.E.N. Las Mercedes, que impulsa el teatro escolar.

La Municipalidad, el INC y otras instituciones del estado tienen oficinas de "promoción social y de cultura" que están a cargo de personas que nada tienen que ver y no conocen el trabajo artístico en Ayacucho y, peor aún, no valoran al artista. Estas instituciones están plagadas de gente que trabaja improvisadamente, sin presupuesto, y los artistas estamos obligados a aceptar remuneraciones que se pueden considerar propinas. En los pocos eventos que se realizan, por ejemplo, concursos de teatro, además de pésimas e improvisadas organizaciones se coloca como jurados a personas que no conocen del tema, sino que están allí sólo por estar emparentadas con las autoridades u organizadores.

¿Consideran que el estado debe intervenir en la promoción del teatro? ¿De qué formas?

El estado debería intervenir no sólo para promocionar el teatro, sino todas las artes, tanto en su enseñanza como en la práctica y a nivel nacional. De todas maneras el estado debería interesarse por el teatro como medio eficaz de aprendizaje y desarrollo de la personalidad, como medio para valorar la cultura e identidad del país, como un curso aplicado en los colegios y en las universidades. Debe crear mecanismos de apoyo y valoración para los teatristas y demás artistas, promover la educación del artista, y construir o crear espacios para el desarrollo de sus actividades.

¿Qué le pedirían al actual gobierno?

Que se dedique y preocupe por desarrollar proyectos culturales que incluyan subvenciones, apoyo económico, legislación en pro de las actividades artísticas y culturales a nivel nacional.

¿A quiénes corresponde y a quiénes debería corresponder la tarea de impulsar la actividad de los grupos de teatro en Ayacucho?

A todos los actores sociales, entre ellos a los mismos grupos de teatro, quienes deben comenzar por huir de la mediocridad. Promocionar significa abrir sus horizontes, trazar nuevas búsquedas, pero a las instituciones les toca compartir ese camino, apoyar, valorar, facilitar, principalmente al INC, su mismo nombre lo dice, es el Instituto Nacional de Cultura, también la Dirección Regional de Educación DREA, la Municipalidad y el Gobierno Regional, la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y demás universidades particulares, otras instituciones educativas, etc.

Creemos que si para actividades sociales y tradicionales como la Semana Santa de Huamanga existen comisiones multisectoriales, también podría instaurarse una comisión permanente de actividades artístico-culturales con la participación de artistas para asegurar una adecuada gestión.

¿Hacia dónde se proyecta Estirpe?

Estirpe se encuentra en un momento crucial, nos planteamos seguir creciendo y fortaleciéndonos; buscamos abrirnos un espacio de trabajo donde nos encontremos. Ayacucho siempre es nuestra raíz, pero consideramos que es tiempo de "integrar", como una respuesta al proceso de nuestro país. Entonces buscamos alimentarnos de diversas fuentes; queremos que nuestro teatro sea un medio de valoración de la cultura peruana, que esté presente la Memoria, fusionando las diversas visiones de los integrantes.

¿Cuáles son los elementos que quisieran sean parte de la búsqueda permanente del grupo?

Primero, queremos que en nuestro trabajo estén presentes temas como la memoria, los derechos humanos, los valores. Queremos concentrarnos en la búsqueda de la teatralidad en las danzas, la música, las fiestas tradicionales, la oralidad popular de nuestro país, es decir, todo aquello que pueda fortalecer la identidad de un teatro ayacuchano y peruano, sin dejar de lado las experiencias teatrales y técnicas que desarrollan actores y artistas de Lima y de otros lugares, que también nos alimentan. A través del teatro, queremos hablar del Perú. Las comunidades campesinas y populares son parte de nuestra búsqueda, en la modalidad del intercambio: "extraer lo que nos puede ser útil para nuestro trabajo y retornar lo que puede contribuir a desarrollarlas, desde la actividad teatral".