

CAJA NEGRA

TEMAS DE ACTUALIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

LA CRÍTICA, LOS ÁRBOLES, EL BOSQUE / TEATRO INTERCULTURAL: UN CAMINO A SEGUIR / ROSA CUCHILLO: INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

A PROPÓSITO DE SIN TÍTULO, TÉCNICA MIXTA / AGO THEATRUM / ENTREVISTA A FEDERICO IRAZÁBAL / ENTREVISTA A ARÍSTIDES VARGAS

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

03

setiembre 2007

03

setiembre 2007

CAJA NEGRA

TEMAS DE ACTUALIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Caja 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, Jorge Guerra, Alberto Isola, Bertha Pancorvo, Luis Peirano, Aristóteles Picho, Miguel Rubio.

Coordinador de la especialidad de Artes Escénicas:
Aristóteles Picho.

Colaboran en este número:

César de María, Rodrigo Benza, Ana Correa, Ivone Barriga, Ago Thetrum, Vanessa Robbiano, Pipo Gallo, Miguel Rubio.

Diseño y Diagramación:

Área de diseño de la FCAC-PUCP
Margarita Ramírez

Foto Carátula:

Archivo Yuyachkani

Av. Universitaria 1801 - San Miguel
Lima - Perú

Telf. 626-2000 anexo 5400

Fax (5-11) 626-2805

Dirección electrónica: cajanegra@pucp.edu.pe

Página web: www.pucp.edu.pe

sumario

03 EDITORIAL

Aristóteles Picho

04 OPINIÓN

"La crítica, los árboles, el bosque"

César de María

06 ARTÍCULOS DE ESPECIALISTAS

"Teatro intercultural: un camino a seguir"

Rodrigo Benza

"Rosa Cuchillo: investigación y creación"

Ana Correa

"A propósito de Sin Título, técnica mixta"

Ivone Barriga

28 NOVEDADES

Ago Thetrum

30 ENTREVISTAS

"Entrevista a Federico Irazábal"

Vanessa Robbiano y Pipo Gallo

"Entrevista a Aristides Vargas"

Miguel Rubio

editorial

ENTREGAMOS EL TERCER NÚMERO DE CAJA NEGRA CON LA VOLUNTAD DE PRESENTAR DIVERSAS APROXIMACIONES A LA CREACIÓN TEATRAL Y SU PROCESO, MOSTRANDO Y CONSIDERANDO ALGUNOS PUNTOS DE VISTA DE LA CRÍTICA Y SUS APORTES.

NO PRETENDEMOS QUE NUESTRA REVISTA SE CONVIERTA EN UNA PROPUESTA DIDÁCTICA, PERO SÍ NOS IMPULSA EL INTERÉS EN LA INVESTIGACIÓN QUE CONFRONTA LA SINGULARIDAD DE LA CREACIÓN TEATRAL, Y PLANTEA DESCUBRIR Y ESTIMULAR UN PROCESO SINCERO Y CONGRUENTE.

CON NUESTRA REVISTA BUSCAMOS EL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN NUESTRA COMUNIDAD, ASÍ COMO UNA CLARIDAD DE ACCIÓN Y PENSAMIENTO QUE INTEGREN POSITIVAMENTE LOS ELEMENTOS CONCEPTUALES Y ESTÉTICOS DE LOS PROYECTOS QUE LUEGO CONFRONTAREMOS CON EL PÚBLICO.

ARISTÓTELES PICHÓ

opinión

LA CRÍTICA, LOS ARBOLES, EL BOSQUIN

CÉSAR DE MARÍA

DRAMATURGO Y PUBLICISTA. GANÓ EN 1978 EL PREMIO NACIONAL DE OBRAS DE CORTO REPARTO CONVOCADO POR EL TUSM Y CELCIT PERU. RECIBIÓ PREMIOS Y MENCIONES EN CONCURSOS DE TEATRO Y NARRACIÓN, ENTRE ELLOS UN ACCÉSIT EN EL "TIRSO DE MOLINA" (1992) Y EL PRIMER PREMIO DEL "HERMANOS MACHADO" (1995). EN EL 2006, SU OBRA SUPERPOPPER LOGRÓ EL PRIMER LUGAR DEL CUARTO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PERUANO-NORTEAMERICANO.

La crítica es un tema caliente, polémico, doloroso a veces. Pero también puede ser enaltecadora y rica, y así he querido tomarla siempre. Como escritor de teatro, esto es lo poco que puedo decir sobre ella.

Primero, gracias

Personalmente tengo mucho que agradecer a la crítica, a los muchos textos de Pavis, Strauss, Clurman, Shaw y otros, como a los análisis críticos que conocí a los 16 años en revistas como *Conjunto* o *Latin American Theatre Review*.

¿Por qué? Porque una crítica a mi entender va más allá de “destruir” una puesta –como lo piensa el público al oír la denominación “crítico”– o de ser una fuente de alabanzas como esperamos en secreto los artistas al leer cualquier columna que comente nuestra labor.

La crítica que más aprecio es la que parte de un texto o una puesta para bucear en la obra y a través de ella, en las personas que la crearon, el género al que se adscribe e incluso el entorno en el cual nació. Es, además, la que relaciona los elementos y estructuras de la pieza y el montaje con elementos y estructuras sociales, la que ilumina conceptos y lanza interrogantes que generen nuevas visiones y enriquezcan al teatro.

Así es la crítica que aprecio, la que enaltece al teatro y no al crítico, la que sirve a la creación, la que hace historia.

Como esto es un testimonio personal de autor, creo necesario resumir para qué me ha servido la crítica y, por extensión, para qué podría usarla cualquier creador.

Saber más de los demás

Cuando se lee una buena crítica puede conocerse a fondo la estructura de una pieza. Eso, tan obvio, es muy útil para cualquier autor porque permite comparar estructuras, refutarlas, interactuar con ellas. A través de las críticas uno como autor puede encontrar lazos invisibles con los brutalistas, los costumbristas o el drama *in-yer-face*, por ejemplo. Por otro lado, si la crítica se recibe creativamente uno puede obtener de ella –y de obras y puestas que no vio ni leyó, pero llegan a través del crítico– personajes, relaciones, visiones del hombre y de su mundo. Si eso no es inspirador, ¿qué puede serlo entonces?

Relacionar lo interno con lo externo

Un crítico, como un árbitro de tenis, tiene una perspectiva aventajada de los hechos, y si sabe usarla podrá explicarnos lo que con frecuencia no vemos. Como el director al actor, el crítico revela al grupo o al autor esos nexos secretos que pueden contradecir lo expuesto, o emborronarlo, o magnificarlo. Desde fuera es más fácil detectar los prejuicios, el paternalismo o la obviedad de ciertas afirmaciones, entre otras cosas. Pero también es posible analizar los porqués de estos prejuicios, ligarlos al público y la sociedad en que se forjaron y en la que se exponen. El buen crítico nos cuenta el bosque que los árboles no vemos y nos muestra la belleza de ese paisaje que componemos con nuestro ser, tanto los creadores como el público.

Crear y fracasar sin miedo

El crítico franco e inteligente sabe hablar de la pieza sin personalizar la creación. Ve el conjunto como prioridad y reparte entre todos los participantes la miel de la belleza o la hiel del fracaso. Pero, sobre todo, explica –a sí mismo, sin pontificar– cada posible expresión errónea. Más allá de decir que X actuó mal, trata de dar a entender el sistema en el cual X no encaja, o las razones por las cuales X no comunica lo que quisiera (razones que pueden ir más allá de X y deberse a la puesta, al texto, incluso al momento social en que X actuó). Así el crítico expone su ideología y trasciende el “me gustó” para decirnos cómo es su mundo ideal, y en ese mundo su teatro ideal, y en él su puesta ideal, y cómo es que X no encaja en esa idealización, y el porqué. Así el crítico también se retrata y se critica a sí mismo.

Creo que hay más aportes que daño en la crítica bien hecha (y bien leída), y el tema no se agotará nunca. En lo personal, considero que la crítica es difícil, exige riesgo, inteligencia, empatía, claridad y capacidad de innovación, y estas cinco cualidades se reúnen pocas veces en una persona. Pero es nuestro deber buscarlas en cada artículo, reseña o comentario que tenga aire crítico. Como es nuestro deber (por lo menos, el mío como autor) leer la crítica creativamente para obtener de ella lo que enriquece, lo que alumbra, lo que hace más grandes a nosotros, a nuestras obras y al teatro en sí.

artículos de especialistas

INVESTIGACIÓN E

INTERCULTURALIDAD

TEATRO INTERCULTURAL: UN CAMINO A SEGUIR / ROSA CUCHILLO: INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN / A PROPÓSITO DE SIN TÍTULO

teatro intercultural

un camino a seguir

Rodrigo Benza Guerra



Foto: Rodrigo Benza

LICENCIADO DE LA FACULTAD DE COMUNICACIONES CON MENCIÓN EN ARTES ESCÉNICAS PUCP. PROFESOR DE TEATRO DE LA MISMA UNIVERSIDAD Y COORDINADOR DE OPROSAC (OFICINA DE PROMOCIÓN SOCIAL Y ACTIVIDADES CULTURALES DE LA FACULTAD DE EE.GG LETRAS DE LA PUCP). HA TRABAJADO EN DISTINTOS MONTAJES TEATRALES COMO ACTOR, DIRECTOR Y DISEÑADOR DE ILUMINACIÓN PRINCIPALMENTE. SU TRABAJO ACTUAL SE CENTRA EN LA EXPLORACIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINARIA Y LA APLICACIÓN DE TALLERES DE CREACIÓN ESCÉNICA EN DONDE LOS PARTICIPANTES DESARROLLAN DISTINTAS CAPACIDADES COMO LA CREATIVIDAD, LA AUTOESTIMA Y EL LENGUAJE CORPORAL.



Foto: Capa

Entre julio y agosto del 2006 se realizó el proyecto "Teatro Intercultural: Ucayali 2006", en el cual se hicieron talleres de teatro y artes plásticas con jóvenes mestizos y shipibos de la ciudad de Pucallpa. Este proceso culminó con la presentación de un espectáculo de creación colectiva que fue presentado tanto en comunidades nativas como en la ciudad de Pucallpa.

En 1997, cuando estaba en segundo año de Estudios Generales Letras, se formó el grupo "La Otra Margen". Éramos cinco estudiantes y un profesor buscando hacer cosas nuevas aparte de estudiar desde los libros. Es así como surgió la idea de hacer un encuentro con estudiantes shipibos en la ciudad de Pucallpa. De esa manera empezó todo. Tuvimos el encuentro, viajamos a la comunidad de Puerto Betel, decidieron bautizarnos, y en ese momento nació una relación con el pueblo shipibo que se mantiene hasta hoy.

El día que terminé la Universidad, como todo el mundo, me pregunté ¿y ahora qué? Casi como naturalmente me vino la idea de hacer teatro con

shipibos. Así unía dos grandes temas que ocupaban mi vida. Se fue gestando durante dos años lo que después se convertiría en el proyecto "Teatro Intercultural: Ucayali 2006". Originalmente, la idea era trabajar exclusivamente con miembros del grupo étnico Shipibo-Konibo, pero en el camino surgió la posibilidad de realizar un proyecto conjunto entre jóvenes shipibos y jóvenes mestizos de la ciudad de Pucallpa. Es importante mencionar que los shipibos y los mestizos conviven con muchos conflictos y existe entre ambos mucho prejuicio y desconocimiento.

Luego surgió la necesidad de la investigación. Una vez más decidí unir intereses, y de esta manera surgió el proyecto de investigación que se convertiría en mi tesis de licenciatura llamada "Teatro como herramienta de comunicación intercultural".

Teatro y comunicación

El teatro es un arte muy especial ya que la materia prima con la que trabaja son las personas. Por lo tanto, desde la preparación de una obra hasta la

última presentación de la misma, hay elementos y procesos de comunicación que se dan a todo nivel. El principal valor del teatro como medio de comunicación, entonces, es la fusión de muchas maneras de comunicación en una sola. Tenemos la comunicación verbal, la no verbal o corporal, la comunicación visual, la comunicación sonora, la comunicación espacial. Todos los sentidos se activan y el proceso comunicacional se vuelve muy completo, porque no sólo se da a un nivel racional, sino también a un nivel de sensaciones, percepciones y energías y en esto radica la riqueza del teatro como medio de comunicación ya que ofrece estímulos desde muy distintos niveles que comunican a la mente y también al espíritu.

Encontramos, entonces, que la verdadera esencia del teatro es que comunica algo invisible, que podemos llamar energía tal vez, pero que todos sentimos, creadores y espectadores, cuando se establece un lazo comunicacional profundo y sincero durante la representación teatral y sólo se puede dar cuando existe este contacto directo entre creadores y espectadores o, como dice Peter Brook:

Sin el teatro, cualquier grupo de extraños que se encuentran no llega muy lejos. Pero las energías adicionales que liberan el canto, la danza y el hecho de actuar nuestros conflictos, el entusiasmo, la excitación y la risa son tan enormes que en apenas una hora son increíbles las cosas que pueden llegar a producirse¹.

Comunicación intercultural

La comunicación intercultural es el intercambio de información entre individuos que son diferentes culturalmente², y justamente el mayor reto es lograr encontrar un nivel de entendimiento a pesar de la diferencia cultural y a pesar de que la comunicación es un acto subjetivo ya que es realizado por personas y no por máquinas y, por lo tanto, es muy difícil encontrar que la codificación del mensaje realizada por el emisor, sea igual a la decodificación realizada por el receptor³.

La lengua

Una de las formas de comunicación más importantes es el habla, sin embargo, en las relaciones interculturales el uso de la palabra puede generar grandes problemas. El primero y más evidente es el encuentro entre dos individuos que hablan diferentes lenguas. Sin embargo, la lengua no es solamente un modo de expresión sino que es generada y a su vez define la misma esencia de la cultura que la utiliza. Es por esto que, muchas veces, dos individuos que hablan la misma lengua

pero tienen distintos valores culturales, pueden tener malentendidos. Ésta es la razón por la cual el lenguaje no verbal adquiere gran importancia en las relaciones interculturales.

Comunicación no verbal

Es innegable la importancia de la comunicación no verbal – que va desde el silencio hasta la apariencia física – en los intercambios interculturales. En el contacto con otras personas, todo significa. Esta afirmación se multiplica en el contacto intercultural. Como dice Grimson: “El contacto entre culturas es justamente un contacto entre olores, sabores, sonidos, palabras, colores, corporalidades, espacialidades”⁴. Todos los pequeños detalles que puedan ser percibidos por los sentidos adquieren una especial significación en la relación intercultural.

Cuando hablamos de comunicación no verbal, hablamos de la apariencia física, la modulación de la voz, la proxemia o cercanía entre individuos, el movimiento del cuerpo y la mirada principalmente. Estos elementos están indefectiblemente presentes en la comunicación interpersonal y, aunque es verdad que cada cultura puede tener una interpretación distinta de estos elementos, no por eso son menos importantes en los procesos comunicativos.

Teatro intercultural

Podemos definir el teatro intercultural como aquél que genera o establece un diálogo artístico entre miembros de dos o más culturas. Las dos tendencias importantes en este tipo de experiencias son, por un lado, que una cultura se presente ante otra a través del teatro, pero sin la intención de buscar una fusión. La segunda es, justamente, la búsqueda del intercambio y, tal vez, la elaboración de una nueva estética que parta de distintas manifestaciones artísticas y culturales.

El mundo tiene una tendencia a la unificación, a encontrar una “monocultura” llevada principalmente por el uso de la tecnología, pero también hay y seguirá habiendo una necesidad de pertenecer a un determinado grupo, a una determinada tradición. El teatro, en este contexto, permite tanto el desarrollo de las culturas propias y particulares, como el desarrollo de nuevas culturas, híbridas, que se originan del intercambio con otras culturas.

Para que haya una relación intercultural tiene que haber cierta “equivalencia” cultural entre los protagonistas de este intercambio. El arte, y el teatro en particular, es una herramienta poderosa para este tipo de desarrollo.

¹ Brook, Peter. *Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)* (Buenos Aires: Fausto, 1989) p. 131

² Rogers, Everett; Steinfatt, Thomas. *Intercultural Communication* (Illinois: Waveland Press, Inc., 1999) p.103

³ *Ibid.* p. 116

⁴ Grimson, Alejandro. *Interculturalidad y comunicación* (Colombia: Editorial Norma, 2001) p. 56

Teatro Intercultural Ucayali 2006

Como ya hemos mencionado, el proyecto partió de talleres artísticos para realizar un espectáculo de creación colectiva. Estoy convencido de que, de no haber sido por la experiencia de los ejercicios teatrales, la convivencia dentro de un ambiente de juego y trabajo y lo que éstos suscitaban, no podríamos haber llegado a esclarecer tantos aspectos, tanto de las características culturales shipiba y mestiza, como de la relación que existe entre ellas.

La identidad

Desde el primer día de talleres se desarrolló el tema de la identidad tanto para los shipibos como para los mestizos. Empezamos trabajando una exploración de búsqueda y creatividad individual y también una exploración de la identidad de cada cultura por separado. Antes de intentar conocer al otro, debemos tratar de conocernos a nosotros mismos.

En este proceso pudimos encontrar varios rasgos característicos de ambas culturas. Salió a la luz, por ejemplo, que los mestizos no conocen bien su historia, la de su ciudad ni la de su barrio. Algunos conocen la historia a partir de los libros del colegio, pero no tienen una identidad tan clara. Tienen orígenes diversos, pero a qué pertenecen, para ellos es incierto.

Los shipibos con los que trabajamos son un producto un tanto especial, porque la mayoría ya no pertenece a una cultura tradicional shipiba. Muchos no saben realizar las actividades tradicionales como el cuidado de la chacra o la pesca; pero tampoco son aceptados como miembros de la ciudad. Por lo tanto, si bien se reconocen como shipibos, adoptan costumbres mestizas y no son aceptados a cabalidad por ninguna de las dos culturas, y ellos tampoco están seguros de cuál es su identidad.

Por otro lado, tanto shipibos como mestizos reconocen que existen shipibos que desprecian su cultura e incluso la niegan, y que, de una u otra manera, ellos también pueden caer en eso.

En una de las conversaciones en los primeros días del taller, Gian Carlo Fernández, uno de los participantes mestizos, hizo una reflexión sobre la identidad que se puede aplicar a todas las culturas:

Quando escuchamos o vemos que nuestra cultura o nuestra imaginación dice que nuestra cultura es menos o es

poca, nos da vergüenza, y que imitamos muchas veces ¿no? lo que las otras culturas hacen, lo que otras culturas dicen, entonces ya nos acoplamos, nos aceptamos acercándonos, y cogemos más de esa cultura y el final nos olvidamos de nosotros mismos. Y cuando volvemos a nuestros orígenes ya ni caso le hacemos, ya ni caso le queremos dar. Entonces es una pérdida. Entonces estamos diciendo que nuestra identidad no está lo suficientemente fuerte, no está fortalecida con nosotros mismos⁵.

Vemos aquí que hay una conciencia muy clara tanto de la pérdida de identidad como de sus razones. Lo que no está tan claro es qué se debe hacer para frenar ese proceso.

Uso de la lengua

Hemos visto que el lenguaje es uno de los rasgos más característicos de las culturas. Durante todo el periodo del taller decidimos usar tanto el idioma shipibo como el castellano. Si queremos trabajar la identidad de las culturas no podemos reprimir algo tan importante como el idioma, por lo tanto se usaron ambas lenguas en todo momento, lo cual generó una situación particular: Los shipibos hablan castellano, pero los mestizos no hablan shipibo. Por esta razón, de alguna manera, los mestizos estuvieron (estuvimos) en una situación de desventaja.

Los shipibos y la ciudad

Existe entre los jóvenes shipibos que participaron del proyecto la visión de que es en la ciudad donde se pierden los valores y las costumbres shipibas y, en una segunda instancia, se reproduce en la comunidad.

Jim Sau García, uno de los jóvenes mestizos del proyecto, nos explica su visión de una de las escenas creada por los shipibos:

Ha pasado un tiempo cuando ya se quieren amestizar o ser más ciudadanos, es donde ya vienen y olvidan sus... y sienten muchas veces vergüenza de pertenecer a su... que es las dos partes: la hija que no reconoció su mamá y el primo que se fue a vivir a la ciudad, y ya volvió con esta actitud totalmente ciudadana⁶.

La escena a la que se refiere Jim Sau se dividía en dos partes: la primera trataba de una joven shipiba que negaba a su madre porque llevaba traje típico. En la segunda parte, un joven shipibo que

⁵ Fernández, Gian Carlo. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006

⁶ García, Jim Sau. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: García, Jim Sau 2006.

había estado en la ciudad, regresaba a la comunidad y ya no quería ni comer pescado.

Por otro lado, la ciudad también está haciendo que los shipibos pierdan uno de los últimos símbolos de identidad que les queda: el idioma. Para estos jóvenes, los responsables son los mismos shipibos, como nos explican Ephraín Ramírez (Senen Yoi) y Rama:

Eso es lo que pasa mayormente aquí en la ciudad (...) a veces los chibolos ya se olvidan porque los padres tampoco no les aconsejan (...) pero mayormente en las comunidades no pierden totalmente esas costumbres⁷.

Ahora los chiquitos también ya ni quieren hablar en shipibo, ya todos hablan castellano, o sea el mismo padre les enseña a hablar en castellano⁸.

Conocimiento mutuo

Es claro que los mestizos conocen menos a los shipibos que éstos a los mestizos. Por otro lado, resulta evidente que la sociedad o cultura dominante en la región es la mestiza. Por lo tanto, los shipibos necesitan aprender sus costumbres para poder entrar en la dinámica social. Es por esto que son los shipibos los que aprenden el castellano, los que cambian de vestimenta e incluso de costumbre al relacionarse con las personas. En palabras de Jorge Soria:

Los mestizos no nos conocen muy bien a nosotros, estando, viviendo con nosotros acá en la amazonía, pero nosotros sí conocemos a ellos porque estamos conviviendo y estamos, están, estamos haciendo trabajos con ellos, estamos estudiando en la universidad, y vivimos en los centros, en los distintos centros que puede haber acá en Pucallpa, estamos estudiando conjuntamente con ellos⁹.

Los mestizos no tienen la necesidad de aprender sobre la cultura shipiba. No conocen la lengua, no conocen las costumbres, y muchos ni siquiera conocen una comunidad nativa. Para ellos, conocer la cultura de los nativos no significa acceder a puestos de trabajo ni ser parte de la sociedad. Es verdad que todos los mestizos saben de la existencia de los shipibos, incluso de la importancia que tienen en la región, pero no los conocen realmente, como nos cuenta Jim Sau:

El conocimiento que tenemos ahora los mestizos o los de la ciudad es que la tradición shipiba, la tradición que ha

tenido esa cultura, un poco de su historia, pero poco sabemos cómo es que viven ahora los shipibos, cómo son los shipibos del 2006. No nos están enseñando y poco lo podemos observar¹⁰.

O en palabras de Vera Ramos, una de las participantes mestizas, quien decía que uno de los aportes del proyecto fue que le dio la oportunidad de “aprender sobre esta cultura, que la tengo en mi propia región pero no sé nada”¹¹.

Prejuicios mutuos

Es importante tener claro que existe un prejuicio que no sólo se da desde los mestizos hacia los shipibos, sino que también sucede lo contrario.

En la segunda etapa del taller realizamos un ejercicio en el cual queríamos confrontar los prejuicios que los participantes tenían sobre la otra cultura. Los shipibos hicieron una escena en la que un maderero va por la calle y contrata a una prostituta. Luego va donde su hijo y le da plata. Saliendo de casa, a su hijo lo asaltan. El hijo tenía aspiraciones políticas y se lanza de candidato prometiendo todo. Durante toda la escena hay un vendedor ambulante ofreciendo caramelos al público.

Los mestizos representaron a una familia shipiba. El papá pesca, llega a su casa esperando que su mujer lo atienda. Llegan dos hombres y la hija le dice a la madre que uno le gusta. La madre se lo dice al padre y éste, basándose en qué tan fuerte es y qué tan trabajador puede ser el joven, escoge al esposo. Los mestizos actuaron sin polo y se pintaron la cara.

Inmediatamente nos damos cuenta una vez más de que los shipibos conocen más a los mestizos. La escena que éstos representaron revela una costumbre que ya no se utiliza en las comunidades shipibas. En el colegio les enseñan un poco de tradiciones shipibas, pero no conocen a los shipibos de hoy.

La escena realizada por los shipibos fue percibida como muy real. Existe entonces una visión muy negativa de la sociedad mestiza y sus características tanto por parte de los shipibos como de los mestizos. Estas características serían prostitución, delincuencia, ambición de poder al que se llega a través de engaños y pobreza. Sin embargo, a pesar de que la visión del mundo y los valores mestizos es negativa, es la que maneja la sociedad y la que hay que adoptar para ser aceptado en el sistema. Si bien hemos afirmado que los shipibos conocen

⁷ Ramírez, Ephraín. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006

⁸ Soria, Aydé 2006

⁹ Soria, Jorge. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Soria, Jorge 2006

¹⁰ García, Jim Sau 2006

¹¹ Ramos, Vera. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Ramos, Vera 2006

había estado en la ciudad, regresaba a la comunidad y ya no quería ni comer pescado.

Por otro lado, la ciudad también está haciendo que los shipibos pierdan uno de los últimos símbolos de identidad que les queda: el idioma. Para estos jóvenes, los responsables son los mismos shipibos, como nos explican Ephraín Ramírez (Senen Yoi) y Rama:

Eso es lo que pasa mayormente aquí en la ciudad (...) a veces los chibolos ya se olvidan porque los padres tampoco no les aconsejan (...) pero mayormente en las comunidades no pierden totalmente esas costumbres⁷.

Ahora los chiquitos también ya ni quieren hablar en shipibo, ya todos hablan castellano, o sea el mismo padre les enseña a hablar en castellano⁸.

Conocimiento mutuo

Es claro que los mestizos conocen menos a los shipibos que éstos a los mestizos. Por otro lado, resulta evidente que la sociedad o cultura dominante en la región es la mestiza. Por lo tanto, los shipibos necesitan aprender sus costumbres para poder entrar en la dinámica social. Es por esto que son los shipibos los que aprenden el castellano, los que cambian de vestimenta e incluso de costumbre al relacionarse con las personas. En palabras de Jorge Soria:

Los mestizos no nos conocen muy bien a nosotros, estando, viviendo con nosotros acá en la amazonía, pero nosotros sí conocemos a ellos porque estamos conviviendo y estamos, están, estamos haciendo trabajos con ellos, estamos estudiando en la universidad, y vivimos en los centros, en los distintos centros que puede haber acá en Pucallpa, estamos estudiando conjuntamente con ellos⁹.

Los mestizos no tienen la necesidad de aprender sobre la cultura shipiba. No conocen la lengua, no conocen las costumbres, y muchos ni siquiera conocen una comunidad nativa. Para ellos, conocer la cultura de los nativos no significa acceder a puestos de trabajo ni ser parte de la sociedad. Es verdad que todos los mestizos saben de la existencia de los shipibos, incluso de la importancia que tienen en la región, pero no los conocen realmente, como nos cuenta Jim Sau:

El conocimiento que tenemos ahora los mestizos o los de la ciudad es que la tradición shipiba, la tradición que ha

tenido esa cultura, un poco de su historia, pero poco sabemos cómo es que viven ahora los shipibos, cómo son los shipibos del 2006. No nos están enseñando y poco lo podemos observar¹⁰.

O en palabras de Vera Ramos, una de las participantes mestizas, quien decía que uno de los aportes del proyecto fue que le dio la oportunidad de "aprender sobre esta cultura, que la tengo en mi propia región pero no sé nada"¹¹.

Prejuicios mutuos

Es importante tener claro que existe un prejuicio que no sólo se da desde los mestizos hacia los shipibos, sino que también sucede lo contrario.

En la segunda etapa del taller realizamos un ejercicio en el cual queríamos confrontar los prejuicios que los participantes tenían sobre la otra cultura. Los shipibos hicieron una escena en la que un maderero va por la calle y contrata a una prostituta. Luego va donde su hijo y le da plata. Saliendo de casa, a su hijo lo asaltan. El hijo tenía aspiraciones políticas y se lanza de candidato prometiendo todo. Durante toda la escena hay un vendedor ambulante ofreciendo caramelos al público.

Los mestizos representaron a una familia shipiba. El papá pesca, llega a su casa esperando que su mujer lo atienda. Llegan dos hombres y la hija le dice a la madre que uno le gusta. La madre se lo dice al padre y éste, basándose en qué tan fuerte es y qué tan trabajador puede ser el joven, escoge al esposo. Los mestizos actuaron sin polo y se pintaron la cara.

Inmediatamente nos damos cuenta una vez más de que los shipibos conocen más a los mestizos. La escena que éstos representaron revela una costumbre que ya no se utiliza en las comunidades shipibas. En el colegio les enseñan un poco de tradiciones shipibas, pero no conocen a los shipibos de hoy.

La escena realizada por los shipibos fue percibida como muy real. Existe entonces una visión muy negativa de la sociedad mestiza y sus características tanto por parte de los shipibos como de los mestizos. Estas características serían prostitución, delincuencia, ambición de poder al que se llega a través de engaños y pobreza. Sin embargo, a pesar de que la visión del mundo y los valores mestizos es negativa, es la que maneja la sociedad y la que hay que adoptar para ser aceptado en el sistema. Si bien hemos afirmado que los shipibos conocen

⁷ Ramírez, Ephraín. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006

⁸ Soria, Aydé 2006

⁹ Soria, Jorge. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Soria, Jorge 2006

¹⁰ García, Jim Sau 2006

¹¹ Ramos, Vera. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Ramos, Vera 2006



más a los mestizos, encontramos que realmente no se conocen mutuamente. Y no se conocen porque no se quieren conocer, porque hay un fuerte resentimiento y prejuicio mutuo que bloquea cualquier posibilidad real de conocimiento. Tenemos que empezar a romper ese prejuicio para poder acceder a la otra cultura y verla con ojos infantiles, como si todo fuera nuevo y sorprendente.

Viaje a las comunidades

La convivencia durante los cinco días que estuvimos en las comunidades permitió que afloraran cosas que hasta ese momento seguían ocultas. Por ejemplo, una de las cosas más evidentes fue que se dio naturalmente una inversión en el estatus cultural. Por diversas razones, tales como el dominio de los dos idiomas o la facilidad para el trabajo escénico, los shipibos estaban, de alguna manera, por encima de los mestizos. Eso se potenció durante el viaje a las comunidades ya que, adicionalmente, los shipibos estaban en un entorno natural para ellos.

Durante las presentaciones hubo una aceptación bastante buena por parte de los pobladores. La risa y la diversión llevaron a que los actores shipibos desarrollaran su vocación natural a la improvisación en las partes de la obra habladas en shipibo. Sin embargo, la risa no fue un impedimento para que el mensaje que el grupo estaba llevando llegara a cabalidad. Eso lo comprobamos en las conversaciones que tuvimos después de las funciones en las cuales tanto adultos como niños nos explicaban con mucha claridad lo que habían visto.

Sin embargo, uno de los principales valores de las presentaciones en las comunidades fue que los actores llevaron a la comunidad su punto de vista sobre cómo es la vida en la ciudad y la relación entre culturas. Eso nos lo hace ver Leonardo Lomas Castro, jefe de la comunidad de Paoyhan:

Para mí ha sido muy bonito porque eso a veces nos hace despertar de que muchos jóvenes no saben lo que se está

pasando hoy en día (...) A veces los muchachos o los jóvenes estudiantes de la comunidad no tienen posibilidad de ir a las ciudades, a veces viven acá no más y no tienen mucho conocimiento sobre esa presentación que han demostrado ayer en la noche¹².

Los shipibos del grupo se sintieron muy bien durante las presentaciones en las comunidades. Sin embargo, se acercaba el momento más difícil para ellos: actuar en su idioma ante un público mestizo en la ciudad.

Presentaciones en la ciudad

Tuvimos dos presentaciones en la Plaza de Armas de la ciudad de Pucallpa. Muchos shipibos estaban nerviosos, porque pensaban que el público se iba a burlar de ellos por actuar en shipibo, o no iban a entenderles. Incluso se planteó la propuesta de que todo el espectáculo sea en castellano, lo cual fue descartado inmediatamente.

Salimos a la calle y las funciones salieron bastante bien. Pudimos notar que el público era distinto. El rasgo más evidente fue la cercanía. En las presentaciones en las comunidades el público se colocaba relativamente lejos. Tenía recelo de acercarse demasiado. Sin embargo, en la ciudad, a cada momento se iba reduciendo el escenario, porque se empujaban para ver mejor.

Por otro lado, en la ciudad es más difícil captar la atención, porque hay demasiado ruido. A pesar de esto, hubo una buena cantidad de espectadores las dos noches.

El teatro como herramienta de comunicación intercultural

En la experiencia desarrollada, hemos comprobado que el teatro es un medio para dar a conocer ciertos rasgos culturales propios y también la visión que tenemos de la otra cultura. Así, se puede convertir en un espacio de reflexión y de descubrimiento de las propias características culturales. Gracias a las escenas que hemos armado, hemos podido conocer la opinión que los jóvenes tienen sobre su cultura, que es, en muchas ocasiones, una opinión crítica.

Durante las semanas de trabajo, shipibos y mestizos han tenido que convivir forzosamente, han tenido que aprender a escuchar a compañeros de la otra cultura y han tenido que bajar un poco la guardia para poder comunicarse con los demás. Como dice Vera Ramos:

Aprendí un poco más haciendo representaciones quizás de lo que nosotros los mestizos creemos cómo son ellos, pero a la vez mirando lo que ellos representan en cada taller, en cada ensayo, cada improvisación que hacen. De acuerdo a eso he podido aprender un poquito más, he podido conocer un poquito más de ellos¹³.

Eso se logró – en la medida de las posibilidades por el corto tiempo – gracias al ambiente de juego y trabajo que genera el teatro tanto en el nivel de preparación como en el de las presentaciones.

De esta manera, el trabajo en la creación del espectáculo generó un microuniverso en el cual las condiciones para que se dé una relación intercultural estaban dadas: equivalencia¹⁴; se dio voz y capacidad de decisión a todos; un tiempo determinado que si bien creemos que ha sido insuficiente, logró parcialmente los objetivos; y, sobre todo, generó herramientas de comunicación muy completas, fáciles de aprender y naturales.

El espectáculo que se realizó durante el proyecto decía: "Nosotros vivimos así" y, durante las presentaciones, eso fue uno de los principales valores: en las comunidades, la gente pudo apreciar la forma de vida de los jóvenes shipibos y mestizos de la ciudad, como nos dijo el jefe de la comunidad de Paoyhan; y en la ciudad, los espectadores pudieron reconocerse a ellos mismos en la escena.

No podemos afirmar, sin embargo, que el teatro es suficiente para que el proceso de interculturalidad esté completo. Realmente creemos que la mejor forma para que dos culturas se conozcan es la convivencia. Pero estamos convencidos de que es importante que dicha convivencia tenga un objetivo en común para los protagonistas. Sea construir o mantener algo concreto, forzosamente se deben buscar formas para llegar a acuerdos, trabajar juntos y resolver los conflictos. Esto es lo que generó el teatro y, a nuestro modo de ver, uno de sus principales aportes: un objetivo común para la convivencia. Obligó a jóvenes a conocer a otros de una cultura diferente y a convivir con ellos, a aprender y respetar a esos individuos. Por esto creemos que el teatro es una herramienta más, pero es una herramienta poderosa que si se desarrolla con constancia y entrega, puede lograr resultados muy sorprendentes para que las relaciones entre culturas se desarrollen, de una vez por todas, de manera intercultural.

¹² Lomas Castro, Leonardo. Entrevista. Paoyhan, agosto del 2006

¹³ Ramos, Vera 2006

¹⁴ Es importante aclarar que el contexto era equivalente, pero no necesariamente la mente de los participantes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brook, Peter. *Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto, 1989
- Grimson, Alejandro. *Interculturalidad y comunicación*. Colombia: Editorial Norma, 2001
- Rogers, Everett; Steinfatt, Thomas. *Intercultural Communication*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1999

ENTREVISTAS

- Fernández, Gian Carlo. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006
- García, Jim Sau. Entrevista. Pucallpa 2006.
- Lomas Castro, Leonardo. Entrevista. Paoyhan, agosto del 2006
- Ramírez, Ephraim. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006
- Ramos, Vera. Entrevista. Pucallpa 2006.
- Soria Aydé. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006
- Soria, Jorge. Entrevista. Pucallpa 2006.

rosa cuchillo

investigación y creación¹

Ana Correa

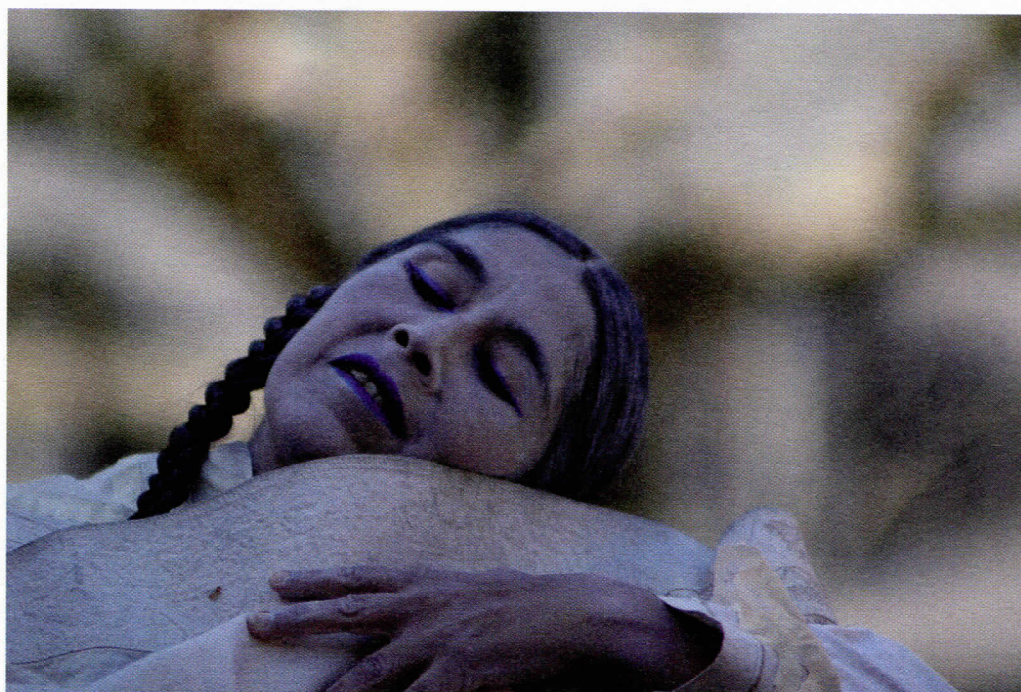


Foto: Archivo Yuyachkani

ACTRIZ Y PEDAGOGA INTEGRANTE DEL GRUPO DE TEATRO YUYACHKANI. HA REPRESENTANDO AL PERÚ EN DIFERENTES FESTIVALES EN ALEMANIA, BRASIL, ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS, FRANCIA, ITALIA, CENTROAMÉRICA Y CUBA. ADEMÁS DEL TRABAJO ARTÍSTICO PERMANENTE EN YUYACHKANI, DESDE HACE 10 AÑOS ES INSTRUCTORA DE ARTES MARCIALES Y TAICHI. ACTUALMENTE, ES PROFESORA DE ENTRENAMIENTO CORPORAL EN EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA Y VIENE DICTANDO TALLERES ESPECIALIZADOS DEL "ENTRENAMIENTO DRAMÁTICO CON EL OBJETO" TANTO EN MÉXICO, COLOMBIA, EE.UU. Y EN LAS DIFERENTES CIUDADES DEL INTERIOR DEL PAÍS.

Acción escénica para ser confrontada en mercados andinos del interior del Perú. *Rosa Cuchillo* buscó irrumpir en el cotidiano de los pobladores y sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música para, de esta manera, remover la memoria y generar una nueva mirada sobre la historia vivida en los últimos veinte años, donde la mujer tuvo una importante presencia en la lucha por la defensa de la vida y la búsqueda de la verdad.

Rosa Cuchillo es una causa de amor, un rito de purificación, limpieza y florecimiento. Es la historia de una madre campesina que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido, recorriendo los otros mundos (el Mundo de Abajo: *Uqhu Pacha* y el Mundo de Arriba: *Hanaq Pacha*). Su retorno a esta tierra: el *Kay Pacha*, busca armonizar la vida y, a través de la danza, ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido para que florezca la memoria.

I. Proceso de investigación y creación

En *Yuyachkani* siempre hemos dicho que lo colectivo no debe anular lo personal, ya que siempre existirán las obsesiones y vivencias propias, o las cosas que uno acumula a lo largo de los años y no sabe para qué, y de repente un día sentimos la necesidad de comunicarlo a través de una obra de arte. Ahí se funden la experiencia personal y la colectiva.

La decisión de realizar este proyecto creativo estuvo acompañada de la reciente partida de Victoria, mi madre, del recuerdo de mis dos abuelas andinas: Rosa, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula, de Huánuco; de mis acumulaciones en el proyecto de trabajo sobre la memoria *La Danza del Olvido*, del testimonio de las madres de desaparecidos que caminan incansables buscando a sus hijos, y de *Rosa Cuchillo*, una novela intensamente vital que me dio la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria.

1. Concepto de forma y espacio

Observación y registro fotográfico en los mercados andinos de Cuzco, Sicuani, Huaraz, Huánuco, Huancavelica, Ayacucho y Arequipa².

Objetos, Niveles, Colores

Sicuani – Cuzco:

- En los puestos ambulantes, se nota una mayor presencia de la mujer, sobre todo campesina.

- Predomina el uso de mesas de madera de diferentes tamaños. Casi siempre de tres niveles: mesa normal, mesita pequeña y en el suelo, colocando sus productos sobre un plástico o una manta.
- Las mujeres por lo general están sentadas en banquillos de madera.
- El color preponderante de los mostradores estables y de las mesas de las ambulantes, es el blanco, pintura esmalte.
- Se utilizan muchos plásticos gruesos de color azul, ya sea como manteles, como cubiertas o como toldos.

Huaraz – Ancash (Visita a la Feria Dominical):

- Los productos están colocados sobre mantas en el suelo.
- La gran mayoría de ambulantes son mujeres campesinas.
- Están sentadas en bancos pequeños.
- Existen puestos con mesas pequeñas, de color natural.
- Se combina el uso de plásticos azules y costalillos de harina blanca (que se colocan sobre canastas).

Huancavelica:

- Presencia mayoritaria de mujeres campesinas en los puestos ambulantes.
- Se utilizan muchos banquitos de diferentes tamaños.
- Las mesas y mostradores son de color azul.
- Toldos de plástico azul.
- Para sostener los toldos se utilizan estructuras ligeras de tres listones de madera a cada lado, con dos travesaños. Todo muy ligero, que se instalan en pocos minutos.

Esta información nos permitió diseñar el puesto ambulante-escenario, una mesa de madera color negra de 1.50 m x 1.50 m x 0.90 m de altura, respetando las texturas, incluyendo las estructuras ligeras de listones de madera que, en nuestro caso, reemplazamos con tubos delgados para sostener el toldo y el fondo de plástico azul. Incorporamos también un banquito de madera.

2. Estudio de la novela, síntesis de los episodios y video³

Gabriela Wiener, literata y periodista, realizó la labor de análisis de texto y elaboró el guión del video-testimonio. La propuesta del guión periodístico se discutió con Ricardo Ayala, quien realizó el video.

La vida real (*Kay Pacha*) estaría en el video y en vivo en escena, el mundo onírico (*Ukhu Pacha* y *Hanaq Pacha*).

La audiencia de hombres y mujeres en los mercados andinos que visitamos son personas que en su gran mayoría fueron excluidos de la información oficial; eran quechua-hablantes con un limitado conocimiento del español que no sabían de la existencia de una Comisión de la Verdad, pero que sí reconocían el mundo mítico, así como el diálogo entre ese mundo y los años de violencia que les tocó vivir.

Alicia Vásquez, confeccionista de vestuarios tradicionales del Departamento de Ancash, fue la responsable de la confección del vestuario tradicional de Carhuaz para Rosa Cuchillo, el cual fue elaborado totalmente en color blanco hueso dada la calidad del personaje, quien representaría a una mujer procedente de otros mundos o un "alma buena". Con ese vestido y el cabello, rostro, manos y pies maquillados de blanco, corporizaría también una escultura en piedra de Huamanga, representativa de la zona de Ayacucho, departamento que fue muy golpeado por la violencia política.

3. Acumulación sensible hacia la creación de la danza ritual

a) Investigación sobre los tres Mundos y sus fuentes en las danzas populares. Aprendizaje de danzas.

Ukhu Pacha: Mundo de Abajo (profundo, esencial). Mundo que engendra (procrea, da existencia, es el origen). Mundo del pasado (de lo que fue antes de hoy).

El animal sagrado símbolo es la Serpiente, guardiana de los recintos sagrados. Por su muda de piel es símbolo también de renovación permanente.

Objeto: Varayok (Vara de mando en forma de serpiente).

Danza: Pasos que golpean el suelo con el pie, como tratando de tomar fuerza, energía de la Mama Pacha. Esta energía se recibe en ondas circulares:

- Danza de los guerreros "Shapis" (de Junín)
- Danza de siembra "Huaylas antiguo" (de Junín)
- Danza agrícola "Satiri" (de Puno)
- Danza guerrera "Tucumanos" (de Puno)
- Danza "Diablada" (de Puno)
- Danza Tuntuna y Caporales (de Puno)

Creación de una nueva secuencia danzada.

Hanaq Pacha: Mundo de arriba (ámbito del espíritu, de lo divino, símbolo sensorial). Mundo que Recibe (acoge, acepta). Mundo del Futuro (que está por venir).

El animal sagrado símbolo es el Cóndor, que encarna las fuerzas solares y es por sí mismo símbolo del sol. Sus plumas son objeto de culto y presencia en las mesas chamánicas y en las curaciones, como símbolo de los rayos del sol.

Objeto: Plumas de cóndor. Antara de plumas de cóndor.

Danza: Pasos de danzas de aves que hacen que la bailarina se despegue constantemente del piso:

- Danza "Turkuy" que convoca la lluvia (Cuzco)
- Danza "Tipacalla" (Cuzco)
- "Pacaso Danza" (Piura)
- Danza "Sohucas" (Ucayali)
- "El vuelo del pájaro" (Tai Chi Chuan Chino)

Creación de una nueva secuencia danzada.

Kay Pacha: Mundo de Aquí (en este lugar). Mundo que sostiene (sirve de base, de apoyo). Mundo del presente (que ocurre aquí, en el momento actual).

El animal sagrado símbolo de este mundo es el Puma y/o Jaguar, considerado el Señor de las montañas, de los animales andinos, es también "el corazón de las montañas".

Objeto: Piel de puma y/o colmillos.

Danza: Danzas festivas que acarician la tierra:

- Pallas de Corongo (Ancash)
- "Pandilla" (Puno)
- Carnaval Ayacuchano (Ayacucho)
- "Santiago" Pasacalle (Junín)
- "Saqras", escobilleo (Cuzco)

Creación de una nueva secuencia danzada.

b) Acumulación sobre animales sagrados Amaru: En el mundo mitológico andino, el Amaru está representado como mitad hombre y mitad animal. Son considerados seres míticos que anuncian cambios.

Cultura personal

A partir de mi experiencia como instructora de Tai Chi y artes marciales chinas, estoy investigando en el Tao de la salud, creando círculos energéticos alrededor del cuerpo, atravesando por una serie de movimientos a partir de animales sabios que con la práctica te van modificando y permitiendo que ingreses a otros estados de conciencia.

La energía en Oriente, al igual que el en mundo andino, se toma en forma circular. Estos círculos pueden ser entrecruzados, en diferentes niveles y direcciones del 8, infinito, en círculos de grandes a pequeños que se toman de la tierra o del cosmos. Esta circularidad compromete desde la manera de presionar el pie sobre la tierra, hasta los movimientos circulares de las rodillas, las caderas, la cintura, el tronco, el esternón, hombros, brazos, manos, cuello y cabeza.

En base a los tres animales sagrados, símbolos de los tres Mundos, hago el siguiente diálogo:



Cóndor (*Hanaq Pacha*)

- "El águila volando"
- "El fénix levanta las alas"

Puma y/o Jaguar (*Kay Pacha*)

- "Círculos del gato y el tigre"
- "La tortuga se encoge"

Serpiente (*Ukhu Pacha*)

- "El dragón nadando"
- "La rana nadando"

Incorporamos el ejercicio de la caminata dramática, partiendo de estar pegada a la pared. Ir despegándose con pequeños movimientos circulares en todas las articulaciones, al despegarse llegar al ejercicio agrandándolo y luego ocultar el ejercicio. Buscar que estos pequeñísimos círculos sean toques eléctricos. La circularidad estará incluso en la retina de los ojos. Entrar al espacio buscando. El avanzar es "sí lo vi", el retroceder "no lo veo", el detenerse "lo veo pero no lo veo". Este ejercicio se incorporó en el momento de la posesión.

c) Acumulación con la vara y el cuchillo

Parto de la vara de madera. El dominio de su forma y peso, la valoración múltiple, la manipulación del objeto para luego dejarlo y quedarme con la herencia de la ruta de sus movimientos, de sus impulsos en mis manos, muñecas y brazos. Hago una selección de estos nuevos diseños para codificarlos como maneras propias de abrir puertas, umbrales, y así ingresar a los otros mundos, no sólo por la ruta de los pies (Cultura de las Danzas Andinas), sino también por las manos, hombros, codos, brazos (mi cultura personal de

actriz). Traslado estas secuencias a una posición sentada, sobre el banco de madera.

Paralelamente continúo con una investigación práctica del cuchillo:

- Actividades que se realizan cotidianamente
- Actividades con el cuchillo ceremonial
- Ataques y defensa con el cuchillo
- Manipulación malabarista del cuchillo
- Lanzamientos

El director hace dialogar todo este material, manteniendo el cuchillo y utilizando pétalos de rosas para el momento del rito de limpieza. Cuchillo y rosas, la fuerza y la suavidad.

d) Diseño y simbología del banco y el Kero

El vaso ceremonial tiene la forma de un Kero, delgado en el centro y ancho en la boca y la base⁴. Este diseño ancestral simboliza la conexión de los tres mundos. Lo que se coloca dentro de un Kero tiene un valor especial. En este caso, Rosa Cuchillo saca el Kero por un orificio de la mesa (*Uqhu Pacha*). Contiene las aguas florales y los pétalos de rosa para la limpieza y el florecimiento.

El banco tiene tres patas y está tallado con elementos de los animales sagrados de los tres mundos. En el asiento tiene un cóndor, en el final de las patas, garras de puma y, uniendo la base, una serpiente de dos cabezas.

Estos dos objetos fueron seleccionados y diseñados como parte de los secretos de la acción. Cumplen una función de conexión con aquellos espectadores que "tienen ojos para ver", que conocen y respetan los símbolos sagrados.

e) Investigación musical

Con el primer material de danzas, animales sagrados, Varayok y cuchillo, realizamos sesiones con la música de Tito la Rosa, investigador y músico de instrumentos preincaicos y andinos, para tratar de encontrar un diálogo que nos proponga la sonoridad.

Para el recorrido por los tres mundos requeríamos de una música que dialogue, sobre todo, con el concepto de la cosmovisión andina y sus tres Mundos.

Encontramos, en las canciones grabadas en el CD *Ritual*, de Tito La Rosa y Octavio Castillo, una propuesta musical que extrae sonidos anidados en instrumentos del pasado. La Rosa y Castillo musicalizaron prendiendo palo santo, rociando el ambiente con agua florida, echando hojas de coca al viento, estableciendo una relación de amor con los instrumentos que después velaban. Luego de conversar con Tito La Rosa, obtuvimos su aprobación para la utilización de las músicas, las cuales quedaron integradas en el diálogo de texturas y en la dramaturgia de *Rosa Cuchillo*. Convocamos a José Balado, quien realizó la edición de sonido y musicalización de la danza ritual, relacionándola con los Ikaros sanadores y los cantos chamánicos del ayahuasca.

II. Estructura de la acción

Primera versión.

Desarrollo

1. Música Inicial

3 minutos

Rosa Cuchillo llega caminando por todo el mercado y sube a su pequeña mesa. Se sienta en el banco.

2. Testimonio de Rosa Cuchillo

6 minutos

Voz amplificadora

3. Danza ritual

16 minutos y 40 segundos

Despertar

Rosa Cuchillo, sensación de regreso a la materia, al *Kay Pacha*, mira, se descubre la cabeza. Deja su *Lliqlla*⁵ y sombrero.

Evocación del hijo en el vientre, de la "guagua" (bebé). Evocación de sus labores campesinas: sembrar (semillas), cubrir y asentar la tierra con los pies. Acaricia la tierra con el baile.

El viaje

Cae a un remolino. El *Uhqu Pacha*. Se abre la

puerta. Encuentro con hombres y mujeres mitad-hombre, mitad-animales. Reconocerlos, acercarse, ser posesionada, lograr salir. Pasar de uno a otro estado.

La serpiente Amaru. Danza del *Uhqu Pacha* para tomar la energía de la tierra. Sorprenderse de la fuerza, poseerla, aprendizaje, dejarla. Sale del remolino.

El *Hanaq Pacha*. Se abre la puerta. Vuelo a las alturas. Encuentro con la serpiente cósmica. Persistencia. Danza del *Hanaq Pacha* para tomar energía del cosmos. Círculos energéticos. Búsqueda. Cristaliza la fuerza.

Ceremonia de purificación

Agua de los puquiales, de las lagunas, de los nevados de los Apus, contenida en un Kero que obtiene del *Ukqu Pacha*. Ofrece el Kero, saluda en las cuatro direcciones, los Cuatro Suyos, los Apus, las Montañas Sagradas. Entroniza el Kero y abre una mesa ceremonial. Saca su cuchillo. Es la fuerza, el filo, la defensa, el arte, que introduce en las aguas cristalinas del Kero. Son los pétalos de rosa y el cuchillo. Toma las rosas y limpia rociándolas desde su estrado.

FloreCIMIENTO

Toma los pétalos del agua y los lanza, tratando de alcanzar a todos, tratando de abrazarlos, limpiarlos del miedo, florecerlos.

Con la vara del Amaru (serpiente) saluda a los Cuatro Suyos, a los Apus Montañas, y limpia el espacio energético que ha encerrado en círculos.

Despedida

Rosa Cuchillo recoge su *Lliqlla*, se coloca el sombrero, saluda y parte a nuevos lugares.

III. Epílogo

Al finalizar el proceso de investigación y creación, retornamos a los pueblos de los cuales nos alimentamos para presentar *Rosa Cuchillo*. Recorrimos cinco departamentos: Puno, Cuzco, Apurímac, Ayacucho y, finalmente, Lima. La audiencia de hombres y mujeres en los mercados andinos que visitamos son personas que en su gran mayoría fueron excluidos de la información oficial; eran quechua-hablantes con un limitado conocimiento del español que no sabían de la existencia de una Comisión de la Verdad⁶, pero que sí reconocían el mundo mítico, así como el diálogo entre ese mundo y los años de violencia que les tocó vivir.

¹ Acción escénica de Ana Correa inspirada en la novela de Oscar Colchado Lucio, dirigida por Miguel Rubio, Grupo Yuyachkani, Lima, 2002. Este texto registra de manera resumida el proceso de investigación previo y durante el proceso de creación (N. de la E.).

² El trabajo de campo de Ana Correa abarcó diversos mercados andinos, tal y como son aquí enumerados. En este texto incluimos sólo tres ejemplos que sintetizan la información recopilada a lo largo de los siete mercados (N. de la E.).

³ Finalmente, el equipo de creación decidió no incorporar el video a la acción escénica (N. de la E.).

⁴ El Kero es un vaso perteneciente a la cultura incaica, originalmente de madera o cerámica, tallado y de forma troncocónica (N. de la E.).

⁵ Manta tejida que se lleva sobre los hombros (N. de la E.).

⁶ La Comisión de la Verdad fue creada en el Perú en el año 2000, durante el gobierno de transición, para responder al reclamo de justicia de la sociedad después de los veinte años de violencia y guerra sucia vividos entre 1980 y 2000, y con "la finalidad de esclarecer la naturaleza del proceso y los hechos del conflicto armado interno que vivió el país, así como de determinar las responsabilidades derivadas de las múltiples violaciones de los derechos fundamentales ocurridas en aquellos años" (del Informe Final de la CVR, primera parte. Ver: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>). El Grupo Yuyachkani acompañó varias de las Audiencias Públicas desarrolladas en el año 2002 en diferentes ciudades y pueblos andinos, donde testigos o víctimas rendían testimonio. Rosa Cuchillo fue una de las acciones escénicas realizadas en los mercados, las plazas y en las afueras de los locales donde sesionaban aquellas Audiencias (N. de la E.).

a propósito de
Sin Título,
técnica mixta

Condiciones de trabajo y memoria en el teatro peruano:
¿Cómo la universidad puede relacionarse con estos temas?

Ivone Barriga*



DISSESTE QUE SE TUA VOZ TIVESSE FORÇA IGUAL A IMENSA DOR QUE SENTES
TEU GRITO ACORDARIA NÃO SÓ A TUA CASA MAS A VIZINHANÇA INTEIRA.
E HÁ TEMPOS NEM OS SANTOS TEM AO CERTO A MEDIDA DA MALDADE.
E HÁ TEMPOS SÃO OS JOVENS QUE ADOECEM.
HÁ TEMPOS O ENCANTO ESTA AUSENTE. HÁ FERRUGEM NOS SORRISOS.
E SÓ O ACASO ESTENDE OS BRAÇOS A QUEM PROCURA ABRIGO E PROTEÇÃO.
"HÁ TEMPOS" LEGIAO URBANA - RENATO RUSSO

De los trabajos teatrales peruanos que vi por primera vez en 2006, me impresionó *Sin Título, Técnica Mixta*, creación del grupo Yuyachkani. Este montaje se estrenó en 2004, pero fue en 2005 que cumplió una más larga y exitosa temporada. La sensación que tuve fue la de encontrarme delante de una obra que marcaba un hito no sólo en la trayectoria del grupo sino en la reciente historia del teatro peruano. Hay un antes y un después en un montaje que, arriesgo a diagnosticar, aún no ha sido valorado en su justa medida por nuestros comentaristas teatrales.

Sin Título, Técnica Mixta sintetiza dos aspectos fundamentales de las búsquedas de Yuyachkani. Por un lado, su participación activa en la preparación y realización de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y, en general, su persistente actividad como grupo cultural que indaga sobre la(s) identidad(es) de lo que supone ser peruano, dada la fragmentación y desigualdad de nuestro país. Por otra parte, muestra una búsqueda estética consistente y provocadora - el título del trabajo anticipa nuevas inquietudes de lenguaje, que se inician en la época de *Hasta cuándo corazón* -, en sintonía con el trabajo que otros creadores contemporáneos realizaron o vienen haciéndolo en el mundo. Esto es un mérito nada desdeñable dentro de un medio teatral generalmente pacato y predispuesto a deslumbrarse con un teatro de *mainstream*, muy respetable por cierto, pero que poco discute nuestra compleja identidad cultural. *Sin Título* define, en cambio, una búsqueda propia, pues si bien podemos identificar algunas referencias teatrales, éstas aparecen filtradas por los objetivos de un grupo maduro y consistente en su trayectoria. Encuentro en este montaje aspectos puntuales del trabajo de Tadeusz Kantor, Robert Wilson y de las artes performativas (las llamadas escrituras visuales que de un tiempo a esta parte vienen siendo más observadas en los trabajos teatrales latinoamericanos), por ejemplo. Sin embargo, se trata de referencias "digeridas" por los intereses al mismo tiempo ciudadanos y ancestrales de un grupo comprometido con sus búsquedas y siempre atento a estrategias de superación, por lo menos temporales, de la llamada crisis de la representación. Puede que no esté de acuerdo con todas las soluciones estilísticas del montaje, pero no dejo de reconocer la emoción de haber visto un trabajo vibrante que, como pocos en el teatro peruano de los últimos años, pregunta francamente quiénes somos y cuál es el rumbo que hemos tomado como sociedad.

Este trabajo sintetiza de manera feliz ambos aspectos del trabajo (compromiso ético y búsqueda

de un lenguaje eficaz), presentes en la trayectoria del grupo. Las polarizaciones campo/ciudad o andino/criollo le quedan chicas a Yuyachkani, grupo que desde hace un tiempo apuesta por el diálogo entre sectores y espacios aparentemente opuestos. Por poner un ejemplo, la definición estricta de "teatro", puede resultarle demasiado estrecha a una propuesta que también se muestra como acción, exposición o instalación, cuestionando así algunas certezas del espectador promedio, el cual es empujado literalmente a relacionarse con el espectáculo de manera testimonial - el público cumple la función de testigo, con las responsabilidades éticas que este rol conlleva. Es en esos encuentros, muchas veces tensos y dolorosos, que observo la posibilidad del surgimiento de un rostro más auténtico para nuestro teatro.

Quiero aprovechar este espacio para abordar dos puntos del mencionado montaje que me permitirán reflexionar sobre aspectos del teatro local y sobre el papel de la universidad peruana en los rumbos que el mismo puede tomar. El comentario que aquí pretendo desarrollar parte de *Sin Título, Técnica Mixta* para identificar dos problemas que el teatro peruano necesita reconocer como suyos, para encararlos y así impulsar un desarrollo más sólido de nuestras artes escénicas.

Condiciones de trabajo:

Los grupos de teatro, elencos provisionales o productoras independientes en Lima suelen contar con algo más que dos meses para ensayar y estrenar sus espectáculos. Se trata de la famosa práctica americana de las diez semanas de ensayo. Lo que llama mi atención sobre esta manera de trabajar es la insatisfacción que posteriormente veo en los propios artistas (sobre su propio trabajo y también como espectadores de otros espectáculos) por el resultado creado. Muchas veces se critica la elección de determinado texto u opción estética; yo considero que debe haber espacio para todo tipo de abordaje teatral, pues el problema no es ése. Tragedias griegas, comedias, obras realistas, teatro callejero, performances, teatro de imagen... Los problemas empiezan cuando los procesos no son debidamente cuidadosos y coherentes con los objetivos trazados. ¿Cómo montar una tragedia en dos meses, cuando los actores no están acostumbrados a trabajar ese tipo de lenguaje? ¿Cómo adaptar al teatro un texto no dramático en el mismo período? Cuando converso con actores del medio sobre la necesidad de llevar a cabo procesos de investigación más extensos, generalmente la reacción es de incredulidad, reacción que respeto además, pues en nuestro medio la mayoría de veces no se paga a los actores por

el periodo de ensayos. ¿Cómo trabajar “gratis” por más de dos meses? Y yo repregunto: ¿Cómo conciliar necesidades de trabajo que requieren cuatro, seis meses o hasta un año de ensayo? El término “ensayo” queda chico, pues procesos más largos muchas veces abordan la creación no sólo de la escena, sino también de una dramaturgia que es concomitante al espectáculo. La insatisfacción del público y de los propios artistas con relación a las producciones que se estrenan no se debe, en la mayoría de los casos, al hecho de haber escogido determinada opción estética o a una falta de “talento” en los actores. En mi opinión, se debe mucho más a otros factores, como la falta de tiempo de trabajo (y de dinero, pues tiempo y dinero son en el teatro casi siempre la misma cosa), que resulta en procesos y productos artísticamente inacabados, pues no superan la superficie de los asuntos y lenguajes explorados. El público puede no ser erudito en artes, pero percibe cuando consume más de lo mismo.

Frente a esta disyuntiva propongo dos alternativas:

1. Que los actores mantengamos dos trabajos paralelos, uno que pague nuestras cuentas (un trabajo como actor en producciones televisivas, por ejemplo, o en otras áreas profesionales) y nos permita ensayar por las noches sin presiones de estrenar en dos meses. Una manera tranquila de llevar un hobby con alegría y sin sobresaltos. Esta alternativa es problemática para el artista que opta por dedicarse profesionalmente al teatro. El dilema está en vivir de la profesión sin sacrificar opciones creativas y en sintonía con problemas colectivos, lo cual es posible cuando no nos dejamos absorber (totalmente, quiero ser optimista) por las exigencias del mercado. La cuestión aquí es: ¿Está nuestra generación, artistas de veinte y treinta y tantos años, interesada en búsquedas artísticas diferentes de las que la industria cultural dominante espera o impone de manera velada? ¿Qué tanto la gente de teatro en el Perú busca el desarrollo de sus propios modelos artísticos? ¿Está la universidad peruana interesada en la formación de artistas que se preocupen por el desarrollo de un teatro peruano, artistas que utilicen la diversidad de nuestra sociedad para la creación de propuestas responsables, complejas, híbridas, críticas, mestizas, diversas? ¿Cómo abordar críticamente con los estudiantes de artes escénicas las relaciones con el mercado, ofreciéndoles una reflexión más cuidadosa y ponderada sobre la noción de éxito?

2. Buscar apoyos financieros que solventen y concilien procesos de creación con necesidades específicas y que generen nuevas relaciones en-

tre el artista y la sociedad. Me estoy refiriendo a alianzas estratégicas que los artistas pueden establecer con organismos (nacionales o internacionales, públicos o privados) interesados en apoyar la discusión de temas de interés general: de género, raza, identidad cultural, etc. Tal vez este tipo de compromiso exija de los artistas no sólo poner en escena una obra teatral o instalación, performance, es decir, un único y palpable producto artístico, sino la realización de otras actividades tales como talleres, mesas de discusión, muestras en diversos espacios de la ciudad, diálogos con otros sectores de la sociedad, etc., actividades todas que contribuyen a crear una mayor densidad en los procesos artísticos, así como a acercar a los artistas a la sociedad. Estas prácticas no son novedad en nuestro medio, si recordamos el trabajo del Teatro del Milenio en la difusión de la cultura negra o las actividades de gestión cultural que actualmente realiza Generarte², por poner apenas dos ejemplos.

Puedo también ofrecer casos de mi estadía en el Brasil que ilustren mejor otras maneras de hacer teatro, que permiten extender el tiempo de los procesos según los rigores de los objetivos propuestos. El grupo paulista Teatro da Vertigem, conocido sobre todo por sus montajes en espacios no convencionales, se caracteriza también por desarrollar extensos periodos de creación. Ya que no parten de un texto sino de un asunto, los periodos de ensayo reúnen por meses al director, actores, dramaturgo y otros colaboradores en la sala de ensayo y otros espacios de creación. La indiscutible calidad de sus trabajos no sólo se ampara en el reconocido talento y experiencia del director Araújo y compañía, sino en un largo y exigente proceso que supone la posibilidad de experimentar, errar, descartar y escoger, dinámica que no termina una vez estrenado el espectáculo. Debo advertir que estos procesos de creación (que casi siempre se extienden en más de 12 meses de trabajo antes de la fecha de estreno) son parcialmente financiados por leyes de fomento al teatro de los gobiernos municipales o federales, realidad muy diferente de la nuestra. Pero los artistas del grupo también actúan en otros espacios (universidad, televisión, etc.) para pagar sus cuentas. Hacer teatro de investigación es siempre caro, tal vez la cuestión radique en establecer a quién le cargamos ese costo, si es al público (cuando estrenamos espectáculos inacabados, por la urgencia de tener un producto listo) o a los artistas (cuando apostamos por procesos más extensos y ambiciosos, que obligan a que el artista multiplique sus esfuerzos en pagar sus cuentas y en ensayar el tiempo necesario para estrenar un espectáculo maduro), o si establece-

¹ Me refiero el modelo identificado con Broadway, un teatro de entretenimiento y bien hecho, importante de que exista en contraposición a otro tipo de propuestas. Otras propuestas han recibido diversas denominaciones en el siglo XX: tercer teatro, teatro experimental, teatro de vanguardia, teatro de grupo, etc. En mi opinión, es fundamental que exista espacio e incentivos para la realización de todo tipo de teatro, siempre que éste muestre coherencia y espíritu crítico, lo que no deja de hacerlo entretenido, por cierto. La formación de un público de teatro pasa por la necesidad de una cartelera teatral que ofrezca diversas propuestas.

² En el momento de escribir este artículo, son por lo menos tres las actividades que esta asociación cultural organiza: talleres de verano de diversas disciplinas artísticas para niños y adolescentes, ensayos de la obra “Aventuras en los Andes Mágicos” (adaptación de la obra de Oscar Colchado) bajo la dirección de Anabel Pajuelo y producción del taller de teatro que Alberto Isola imparte a jóvenes actores de grupos de diversos puntos de Lima.

Los problemas empiezan cuando los procesos no son debidamente cuidadosos y coherentes con los objetivos trazados.
¿Está nuestra generación, artistas de veinte y treinta y tantos años, interesada en búsquedas artísticas diferentes de las que la industria cultural dominante espera o impone de manera velada?





ia o lo
ejé
r



mos una estrategia para compartir esos costos con alguna entidad interesada en sumarse a la discusión del asunto presentado en escena. Pero si cito al Teatro da Vertigem es necesario señalar que sus procesos creativos son extensos no sólo porque se encierran más tiempo en una sala de ensayo, sino porque sus procesos suponen la realización de otras actividades, como talleres teatrales (dirección, interpretación, iluminación, etc.), diálogo con sectores de la sociedad civil, y otras acciones que, si por un lado enriquecen el resultado final del trabajo, por otro amplían y profundizan las relaciones de su trabajo con la sociedad³. Además, es necesario aclarar que los espacios que el grupo escoge para presentarse (la cárcel⁴ o el río Tieté, este último el símbolo por excelencia del colapso del espacio público en Sao Paulo) son coherentes con la discusión ético/estética que el grupo viene desarrollando sobre el Brasil y la situación de histórica exclusión que diversos grupos sociales viven en ese país.

En Lima reconozco en los Yuyachkani una práctica semejante a la de este grupo brasileño. El diálogo que ambos colectivos establecen con diversos sectores sociales (el Teatro da Vertigem con gobiernos locales; Yuyachkani en contacto con organismos de la sociedad civil), amplía su entendimiento sobre la realidad discutida, ofrece inéditas perspectivas de intervención social y crea una red de contactos que también posibilita el acceso a financiamientos. Pero citar a Yuyachkani no es aquí un motivo de alegría exactamente, pues se trata de un grupo raro dentro del panorama teatral local. ¿Qué otros colectivos teatrales en el Perú levantan inquietudes semejantes? ¿Cómo la universidad peruana fomenta la discusión de estos problemas entre sus alumnos? ¿Qué relaciones existentes entre las dimensiones ética y estética merecen ser estudiadas en las facultades de artes escénicas de la universidad peruana?

Existen algunas voces en el teatro peruano que se oponen a la intromisión, vía cualquier tipo de modalidad, del Estado peruano en el desarrollo de las artes. Yo en cambio considero que es hora de discutir todo tipo de alternativas que amplíen los recursos de los artistas y grupos locales y que, sobre todo, generen las condiciones para realizar procesos creativos coherentes con los objetivos artísticos propuestos, sin restricciones que afecten el resultado que se le ofrezca al público. Discutir nuevas estrategias de búsqueda de recursos (no se trataría de *ayudas* sino de *alianzas*) para el teatro no significa a secas "pedirle dinero al Estado", sino ampliar nuestro (de nosotros, artistas) entendimiento sobre los alcances de la práctica artísti-

ca en el desarrollo de un concepto más dinámico y verdaderamente democrático de ciudadanía en un país donde la cultura es un artículo de lujo, tanto para los que lo producen como para quienes lo consumen. Es decir, propongo ampliar nuestro diálogo con otros sectores de la sociedad (gobierno, incluso, pero no apenas) para fortalecer las esferas ética y estética de los procesos artísticos.

Memoria:

Escribir sobre teatro en el Perú es todavía una actividad atípica y dura, dado los escasos espacios e incentivos que supone dedicarse a esta actividad. Comentadores, críticos, historiógrafos, académicos, desde diversos espacios, el desarrollo del teatro en un país es observado y analizado por investigadores especializados. *Sin Título* es un montaje impecable, ambicioso y conmovedor. Me atrevo a afirmar que cualquier país del mundo con alguna tradición teatral consideraría este trabajo un hito en la historia de su teatro, más allá de las críticas puntuales que todo trabajo genere. Un montaje que se dispone a discutir quiénes somos en medio de una cartelera que usualmente pospone asuntos como éstos en favor de espectáculos más condescendientes con el gusto del público merece ser registrado exhaustivamente, como legado a futuras generaciones de artistas y espectadores. No he encontrado demasiado entusiasmo o unanimidad (no soy una entusiasta de las unanimidades, debo advertirlo) en su recepción. Y si un trabajo como *Sin Título* no provoca en jóvenes y veteranos investigadores teatrales la realización de un registro atento y crítico sobre su proceso creativo, me pregunto qué trabajo deberá ser creado para generar esa corriente de construcción y preservación de nuestra memoria teatral. Pienso, como Iliana Dieguez señala en el programa de mano de esta obra, que la presencia de jóvenes estudiantes de las dos principales escuelas de teatro (PUCP y ENSAD) como tramoyistas/testigos presenciales que mueven los carrmatos de la potente reconstrucción nemotécnica realizada por el grupo, es una metáfora sobre el papel que le toca a las nuevas generaciones de artistas. Quitarnos el uniforme escolar y vestir las ropas que nos vuelvan verdaderos actores de estos tiempos, es decir, encarar la responsabilidad del trabajo que escogimos desarrollar: no sólo produciendo obras (lo que es en sí un acto heroico), sino generando espacios de discusión, registrando procesos (propios o ajenos), siendo inventivos en la generación de recursos, estableciendo puentes con la sociedad civil (especialmente con sectores sociales históricamente excluidos) e inventando todo tipo de acción que amplíe y profundice las relaciones de nuestro teatro con la realidad. Y, sobre todo, no

³ El acercamiento entre arte y vida también ocurre por estas vías. El hibridismo, cualidad buscada por algunos creadores contemporáneos, también se relaciona con una cierta creatividad que el artista desarrolla en sus relaciones éticas con los problemas de la sociedad, lo cual no debe ser interpretado como un descuido del aspecto estilístico o de lenguaje. Ambos asuntos van de la mano y disociarlos sólo retrasaría el desarrollo de un arte más denso y rico en sus comentarios sobre la sociedad.

⁴ Como parte de las actividades desarrolladas para mi investigación "La influencia de los espacios escénicos alternativos en el trabajo del actor", acompañé la entrada del

dejándole a los que están por venir la tarea del registro y análisis del teatro peruano, es decir, comenzando a alimentar desde ahora una memoria que sufre crónicamente el descuido de décadas de ausencia de espacios para ejercer el pensamiento crítico, salvo honrosas excepciones.

Epílogo: El papel de la universidad en el posible escenario de un teatro en diálogo con nuestros problemas

La universidad peruana no ha generado aún un sólido espacio de registro, crítica y análisis del teatro peruano, es la breve conclusión que sostengo. Sin el debido registro de experiencias valiosas como la del montaje aquí comentado, ¿qué le dejaremos a los jóvenes que llegan y al público en general? ¿Cómo promover un debate más serio sobre un teatro peruano comprometido con nuestros problemas como sociedad si no estimulamos el ejercicio de una memoria crítica? ¿Cómo generar interés en debatir quiénes somos desde la perspectiva teatral, si no se estimula la *práctica de la reflexión teórica*? Pienso en la facultad de teatro de una universidad como el espacio llamado a estimular en los jóvenes el desempeño de todo tipo de funciones dentro del quehacer teatral, sin abdicar del pensamiento crítico. En ese sentido, un teatro sin registro o reflexión es un arte todavía inmaduro, pues no se piensa ontológicamente ni se traza horizontes.

Hasta este punto me he referido en términos generales a la universidad peruana, pues deseo señalar el desafío que la institución universitaria tiene en la profesionalización y legitimación de un teatro no sometido al mercado, sino dispuesto a negociar con éste el surgimiento de nuevos espacios de creación, producción y reflexión. Sin embargo, el rol que específicamente cumple la Universidad Católica en este panorama teatral es innegablemente central. El hecho de que la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica cuente ahora con esta publicación como espacio de intercambio de ideas y experiencias teatrales es muy saludable, pues ayuda a fomentar las áreas de pedagogía, investigación y difusión de un área artística que necesita urgentemente redefinir sus vínculos con la sociedad peruana.

Por otro lado, mirar los procesos que han logrado burlar la regla de las diez semanas de ensayo por medio de alianzas con sectores de la sociedad civil, instituciones y gobiernos que vuelven sustentables esas experiencias, sería una manera de ampliar el campo de acción teatral hacia otras esferas, lo que estimularía el desarrollo de proyectos

teatrales de más largo alcance y, arriesgo a afirmar, de mayor consistencia estética. Es también una oportunidad de probar la capacidad creativa de los artistas en generar los recursos necesarios para llevar a cabo procesos ambiciosos y profundos. El resultado estético de tales experiencias, cuando bien conducidas, puede mostrar trabajos maduros que los aleje de la superficialidad de la mayor parte de las experiencias de corta duración. Los ejemplos de montajes de otros países con procesos de creación más extensos demuestran la relación entre consistencia estética, compromiso ético y tiempo de trabajo. Es una forma de salir de una estética ligada al "gusto del mercado" - no necesariamente identificado con el público, éste debe ser constantemente redescubierto por los artistas -, al cual estamos subyugados por la inmediatez de nuestros procesos y necesidades materiales. Veo aquí también un rol especial que la universidad debe desempeñar. El espacio de creación e investigación que la universidad ofrece a los futuros artistas es el lugar en el que los alumnos comienzan a ejercitar su capacidad creadora y sus aptitudes de investigación, desarrollando experiencias de larga duración, pues lo que está en juego es la creación de procesos artísticos ricos y coherentes con sus objetivos, mucho más que la simple elaboración de un producto a ser evaluado. Esto no supone darle la espalda al público en la realización de experiencias a ser disfrutadas únicamente por iniciados. Supone, sí, tomar el riesgo de llevar a cabo procesos artísticos bajo las condiciones necesarias para ofrecerle al espectador experiencias en mayor sintonía con lo que pasa en el mundo.

Es curioso asociar el permanente interés del grupo Yuyachkani en explorar los hilos de la memoria sobre los varios "Perús" al escaso registro y comentario realizados sobre la producción teatral contemporánea, casi una actitud de desidia o indiferencia (¿incapacidad tal vez? me niego a creerlo) frente a trabajos de gran aliento, como *Sin Título, Técnica Mixta*⁵. Este asunto me preocupa especialmente pues pienso en las futuras generaciones de artistas y espectadores que, no habiendo visto esta obra, no contarán con el material que les haga conocerlo - por lo menos parcialmente - o reconocer el valor de una experiencia rica en sus dimensiones éticas y estéticas. Las escuelas de teatro estudian las tendencias teatrales contemporáneas como manifestaciones que generalmente ocurren en otras partes del mundo, como el continente europeo o los Estados Unidos. Un montaje como el que provocó estos pensamientos merece ser registrado, analizado y estudiado ampliamente para mostrar a las próximas gene-

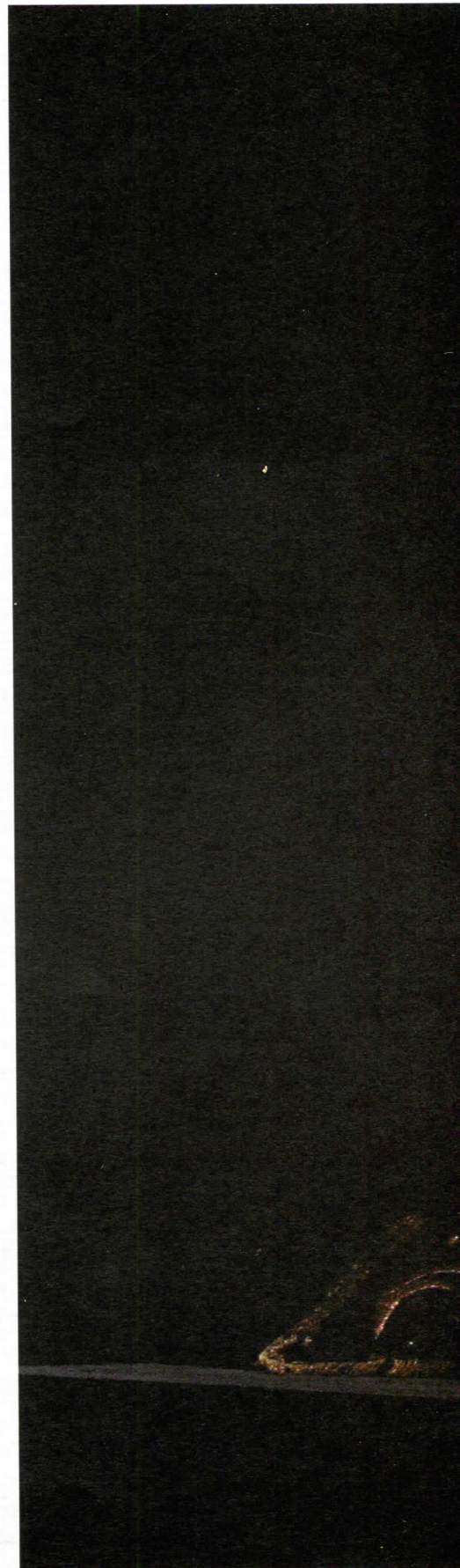
grupo Teatro da Vertigem a la Cárcel del Hipódromo, en Sao Paulo, en el segundo semestre de 1999. Antes de ingresar a la cárcel, el grupo ya tenía gran parte de la escritura dramática y escénica de "Apocalipse 1,11" definida. La entrada al espacio se produjo en la fase final de ensayos. El proceso de adaptación del trabajo al nuevo espacio fue llevado a cabo por medio de diversos abordajes: sensorial, simbólico, arquitectónico. Estas estrategias de adaptación del montaje al nuevo espacio hicieron posible que los diversos elementos de la escena (actores, iluminación, escenografía, etc.) pudieran asimilar y aprovechar los significados de este nuevo elemento al espectáculo. El estreno del montaje se retrasó más de una vez porque los nuevos sentidos no habían sido orgánicamente incorporados por la puesta en escena en su conjunto. Si bien es cierto que estos retrasos generaron algunas crisis al interior del grupo, también hicieron posible la realización de ensayos abiertos al público (anteriores a la fecha oficial de estreno). Al final de cada ensayo, los espectadores eran invitados a quedarse y comentar sus impresiones junto al director y a los actores. La utilidad de estas charlas fue determinante en la confirmación o descarte de algunas opciones de dirección y se mostró tan útil que no fue dejada de lado después del estreno oficial del espectáculo.

⁵ El director Miguel Rubio declaró, en conversación informal, que *Sin Título, Técnica Mixta* es un montaje creado en un largo proceso de trabajo. Abordar la guerra entre Perú y Chile era un antiguo proyecto del grupo y el hecho de tratarse de un colectivo con más de veinticinco años de trayectoria hace difícil establecer con exactitud cuándo comenzó el proceso creativo de este trabajo. Rubio comentó que algunas soluciones usadas en otros montajes fueron "rescatadas" para este trabajo.

El espacio de creación e investigación que la universidad ofrece a los futuros artistas es el lugar en el que los alumnos comienzan a ejercitar su capacidad creadora y sus aptitudes de investigación, desarrollando experiencias de larga duración, pues lo que está en juego es la creación de procesos artísticos ricos y coherentes con sus objetivos, mucho más que la simple elaboración de un producto a ser evaluado.

raciones que existen modelos estéticos peruanos, consistentes y coherentes en la búsqueda de alguna cosa que puede ser llamada genéricamente "identidad peruana". Sé que Yuyachkani es un caso atípico en el teatro peruano, se trata de un sobreviviente del llamado teatro de creación colectiva que ha sabido reinventarse con el paso de los años. Pero, insisto, pienso en lo poco que aún se ha producido académicamente sobre una de sus más recientes y esenciales obras. Si no escribimos sobre los artistas y los trabajos de teatro que están siendo producidos aquí, corremos el riesgo de perder nuestra memoria teatral. Y ahí, sí, la tan apreciada condición efímera del teatro se convertirá en nuestro peor enemigo, pues no quedará nada para mostrar a los que vienen después de nosotros.

*Directora de teatro, licenciada en artes escénicas y master en teoría teatral por la Universidad de Sao Paulo - USP.
ivone.barriga@gmail.com





NOVEDADES

AGO THEATRUM

MARIO DEL CASTILLO / JAVIER GUERRERO / MIGUEL TALLEDO

Somos un grupo de jóvenes estudiantes, la mayoría de la especialidad de Artes Escénicas de la PUCP, que juntos tratamos de aprender diversas dimensiones de nuestra profesión. Hemos creado para ello **ago theatrum**, una productora teatral dedicada a fomentar y trabajar en las artes escénicas. Lo que queremos es compartir nuestro conocimiento entre todos y nutrirnos de las experiencias que vamos encontrando en el camino. Tenemos el compromiso de incentivar, apoyar, participar y producir teatro de diversos lugares, de la misma manera que proponer nuestras propias creaciones.

La visión que tenemos del teatro en nuestra sociedad es la de públicos e intereses sectorizados. Esto se debe a que no todos tienen las mismas oportunidades de acceder a los espectáculos en las salas de Lima. Al ver esta situación de manera local, encontramos que nuestra especialidad está bastante segmentada, lo que hace difícil que ésta tenga un lenguaje propio.

Por tal motivo, hemos vuelto la cabeza hacia nuestros inicios en la universidad. Pusimos nuestro interés en los cachimbos, no sólo los de artes escénicas, que inician su carrera en la Facultad de Comunicaciones, sino también los que recién ingresan a la PUCP. Queremos darles a todos la opción de integrarlos a las actividades que la especialidad propone para formar una identidad dentro de la facultad y, asimismo, colaborar con ello también en la universidad. De esta manera, intentamos consolidar el trabajo en equipo, fórmula fundamental para generar mejores resultados desde las aulas de la especialidad.

Nuestra idea nace de la necesidad de involucrarnos directamente en el quehacer teatral sin esperar que la coyuntura defina nuestra participación o la de nuestros compañeros. Asumimos este reto con gran responsabilidad y lo mismo pedimos y esperamos de cada uno de los miembros que conforman este grupo. Queremos que AGO THEATRUM se convierta en una oportunidad para demostrar que los estudiantes somos capaces de crear proyectos serios, interesantes y de calidad. El entusiasmo que demostramos cada uno de nosotros nos fortalece y nos reanima para seguir trabajando en nuestro gran objetivo común: hacer teatro.

¿Quiénes somos? **ago theatrum** no es una empresa. Mucho menos una agencia de casting. No tiene dueños. Somos tres estudiantes que nos dedicamos a la organización y estamos sometidos a las mismas reglas de grupo. Los comentarios, opiniones e ideas de todos son siempre bien recibidos, pues no nos consideramos piezas fundamentales de este proyecto. Queremos convertir esto en un espacio ideal que nos facilite la oportunidad de participar en teatro.

Dentro de los pocos meses en que se ha formado **ago theatrum**, hemos participado ya como grupo en varios proyectos, como *La muerte de un viajante* (producción del CCPUCP), *Cautivas* (proyecto final Artes Escénicas), *Interior 3* (proyecto final de Artes Escénicas y del VI Festival Saliendo de la Caja) y *Dirección Gritadero* (del VI Festival Saliendo de la Caja), entre otros. Todas estas obras nos han servido para posicionar el nombre e imagen de **ago theatrum** y, fundamentalmente, adquirir mayor experiencia dentro del campo de la producción y organización teatral, con más de 30 jóvenes estudiantes como integrantes.

De esta manera, nuestra visión tiene una óptica distinta, una perspectiva que se convierte en el motor que nos hace partícipes de un cambio. No somos renegados ni rebeldes. Creemos en la necesidad de hacer las cosas conscientemente y por nosotros mismos. Empezamos con lo que tenemos, desde las aulas, sin esperar que alguien nos llame o angustiarnos por un casting con la expectativa de hacer algo importante en la carrera. **ago theatrum**, entonces, busca integrar de manera global el concepto de artes escénicas: lo artístico, lo técnico, lo administrativo, etc.

Nuestra meta inmediata es seguir produciendo obras teatrales y la de crear nuestros propios proyectos. Para esto, tenemos el espacio que nos brinda la Universidad en el *Encuentro con Artes Escénicas*, donde mostraremos nuestros avances como futuros artistas del teatro. **ago theatrum** podría ser, entonces, la perfecta justificación para fomentar y trabajar en las artes escénicas en el Perú, al igual que inculcar en el mayor número de personas posibles, el respeto y amor por el trabajo teatral. Por eso, estamos apostando por un público que no sólo busca un espectáculo teatral diferente sino que también quiera participar y ser parte de él. Este nuevo público deberá ayudarnos a reivindicar cada área del teatro, aquellas que sólo se estudian y se ven en el papel, pero a las que no se les da la importancia que deberían tener. Así, aquel que paga y se sienta a ver una obra, valorará cada pieza puesta sobre la escena y estará consciente de los que la hicieron posible.

Creemos firmemente en que la existencia de **ago theatrum** trascenderá una puesta en escena y nos respaldará como productora. No es nuestra intención usarla como simple excusa para presentar un proyecto ni mostrarnos como entes infalibles pues no aseguramos la perfección en las obras en las que podamos participar o realizar. Lo que ofrecemos es, de una manera seria y consciente, el intento responsable y esforzado de realizar las artes escénicas con absoluta dedicación y pasión por el arte.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A: FEDERICO IRAZÁBAL / ENTREVISTA A: ARÍSTIDES VARGAS

Entrevista a Federico Irazábal

"me considero un intérprete, no un juez"

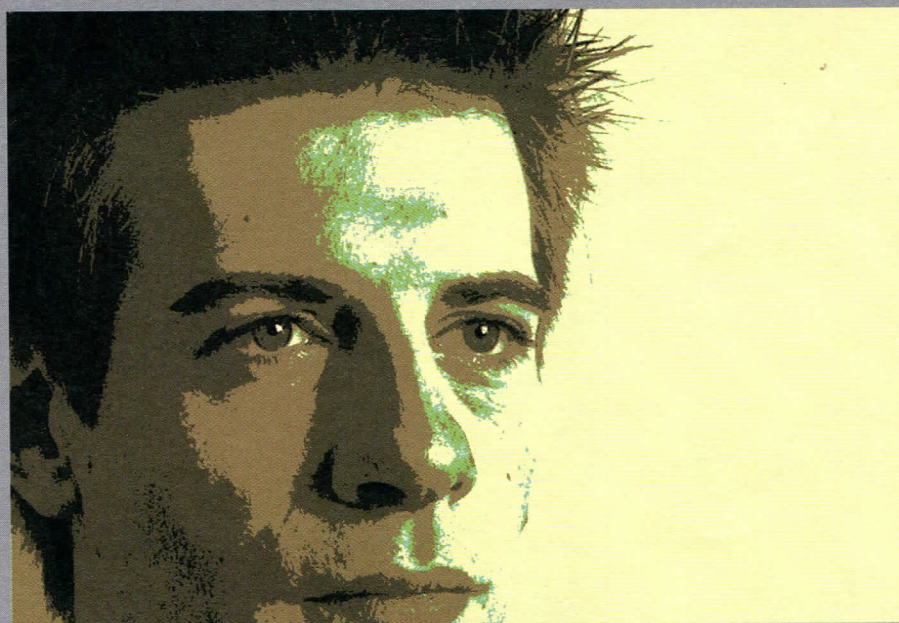


Foto: Archivo Irazábal

LA MIRADA CRÍTICA VA MÁS ALLÁ DEL PURO GUSTO. NO SE INTENTA CONVENCER A NADIE DE QUE MI GUSTO ES EL ACERTADO, SE INTENTA ÚNICAMENTE PARTIR DEL GUSTO SUBJETIVO, PARA ENCONTRAR ALGÚN TIPO DE UTILIDAD COLECTIVA.

Federico Irazábal es licenciado en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Ejerce la crítica teatral periodística, la investigación y la docencia universitaria. Se ha desempeñado como crítico teatral en El Cronista, Magazine Literario, El Atajo, Vea Más, entre otras publicaciones especializadas. Es director, junto a Ana Durand, de la revista Fumámbulos. En radio, conduce El refugio de la cultura junto a Osvaldo Quiroga. Ha publicado artículos críticos y de investigación en revistas como Teatro al Sur, Picadero, Teatro San Martín, Puentes y en diversos libros, tales como Poéticas argentinas del siglo XX, Micropolítica de la resistencia de Eduardo Pavlovsky, Nuestras actrices (I, II y III), Cuadernos de historia y teoría teatral, y Escenas interiores. Ha publicado los libros El giro político, una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles, y su última entrega, Por una crítica deseante. Dicta clases en la Pepperdine University de California, EE.UU.

El papel del crítico está muy cuestionado, mucha gente hasta lo desvaloriza...

Me gustaría establecer una primera diferencia: Una cosa es la mirada del crítico y otra muy diferente es la **mirada crítica**. Es que hoy cualquier persona que disponga de una cámara o una página en blanco en algún medio puede erigirse en "crítico" porque, al fin y al cabo, sólo se le pide que diga si le gustó o no le gustó. Este crítico se auto-erige así en una suerte de animal muy extraño: un espectador profesional; aquella persona que simplemente porque va asiduamente al teatro, deviene luego en crítico. Pero para que esta operación se complete, ese crítico debe convertirse en juez del gusto y hacer primero que su gusto se convierta en norma. Así, hoy no diferenciamos periodismo de espectáculos de crítica artística. La **mirada crítica** va más allá del puro gusto. No se intenta convencer a nadie de que mi gusto es el acertado, se intenta únicamente partir del gusto subjetivo, para encontrar algún tipo de utilidad colectiva.

Danos un ejemplo de lo que sería una crítica artística.

Murmullos era una obra de teatro argentina en la que una hija de desaparecidos iniciaba un viaje dantesco por los infiernos buscando a su padre,



y al final lo encontraba y le decía una frase que después yo he usado mucho: "padre tremendo ambicioso no te bastaban un par de medallas". En vez de abrazarlo y reconciliarse con el padre, que había dado su vida por la patria, Luis Cano ponía a la hija a cuestionar al desaparecido, porque había elegido la patria y no a ella. Obras que hablan de eso hay muchas, pero ésta tocaba un punto de vista nuevo. A mí no me interesaba decirle a la gente si me gustó o no *Murmullos*, el gusto es algo que forma parte de lo privado, y tiene que ver con si me cagué o no me cagué la noche cuando fui a verla. Lo que si podía llegar a aportar, e intenté hacerlo es plantear: "esta obra puede ser leída desde acá, e importa poco si te gusta o no te gusta, o si estás de acuerdo o no estás de acuerdo, lo importante es que puedas llegar a establecer un debate con la obra, ya sea para acordar o ya sea para disentir, pero establecer un debate". Y lo que generó en el medio esta obra fue una postura autoritaria. Por lo menos yo, por haberla defendido, me convertí en crítico de derecha, pasé de estar ubicado en la izquierda por haber trabajado el teatro político cuando recién empecé, a convertirme en un crítico de derecha porque estoy en contra de los desaparecidos. La obra para mí no está en contra de los desaparecidos. Lo que me interesó fue evidenciar, como crítico, que la Argentina hoy está imposibilitada de pensar la década del 70 desde criterios actuales, que la sigue pensando en términos maniqueos y setentistas, es decir en términos de buenos y malos. Y que no hubo buenos ni malos. Que hubo malos de un lado y malos del otro, y que también hubo buenos de un lado y buenos del otro. Yo soy antimilitar, los detesto, sería feliz si la Argentina clausurase el ejército, y que se acabe, y que se vaya toda esa plata a educación y salud, pero tampoco me interesa salir a decir que todos los militares son genocidas, porque creo claramente que no todos lo son. Que muchos lo fueron y que la única forma de que eso no se produzca es la justicia, que estén presos los que tienen que estar presos. Que una obra te permita en un medio hablar de todo esto me parece que es mucho más rico que salir a decir que el actor tal hace un trabajo sumamente profundo... ¿qué es profundo en el arte? ¿qué es superficial? ¿qué es una puesta acertada?... Me parece que hablar de eso tiene poco valor histórico.

¿Y dónde dejas en la crítica al artista?

Ese tipo de críticas trato de hacerlas en privado, al artista. Soy de los que piensan que el crítico puede ser amigo del teatrista. Yo soy amigo de muchos. Pero algunos establecen una cierta distancia y... "uy no, si después voy a tener que hacer una criti-

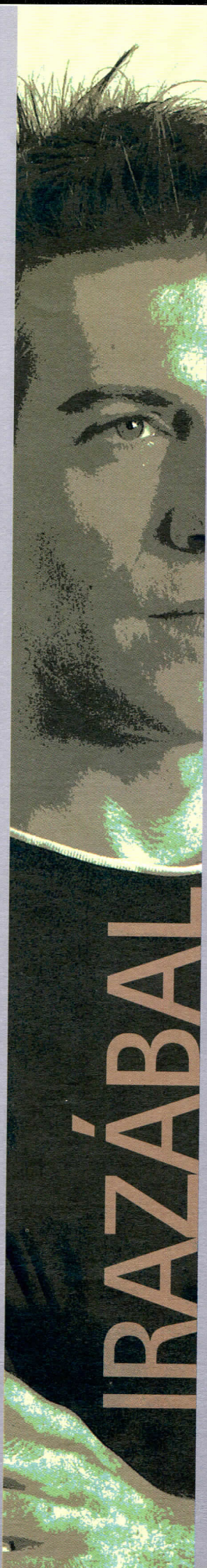
ca mala a esta persona se va a enojar conmigo, y si yo ya tengo un vínculo emocional, me va a doler que esta persona se enoje conmigo..." y como en realidad yo trato de no hacer críticas buenas o críticas malas, por lo general yo siempre recomiendo: anda. Porque enfrentarse al discurso del otro siempre es bueno, aunque el resultado final sea malo. Lo que intento plantear es criterios de lectura. Entonces, lo que tiene que ver con el artista se lo digo o por mail o con un café charlándolo de persona a persona. Y en función de nuestro conocimiento estético le comento por dónde leí lo que él produjo, si se está repitiendo o no, qué es lo que creo que puede estar mejor o estar peor, por dónde están pasando las búsquedas... Trato de hacerlo en privado porque es demasiado técnico y al lector y al oyente en general le importa muy poco... es un nivel que está presente en la crítica aunque yo trate de omitirlo: el del artista como referente y a la vez destinatario de mi discurso.

Casi, casi una posición filosófica...

No sé si el crítico es filósofo, pero sí es un intérprete. Yo diferencio muy fuertemente el Crítico Juez del Crítico Intérprete. E intento ubicarme en la figura del Crítico Intérprete. Es decir, el que pone con honestidad todos sus conocimientos (que pueden ser muchos o pocos) al servicio de un determinado producto artístico, puede ser teatro, libro, pintura... Yo ejerzo profesionalmente el teatro, pero consumo todo tipo de arte, y hablo sobre todo tipo de arte. No me interesa demasiado tener el conocimiento técnico de la pincelada o el nombre de la pincelada; me interesa mucho más decir qué es lo que veo yo en esa pincelada, qué es lo que puedo leer yo en función de mis conocimientos. Obviamente, el lugar del intelectual es el lugar al que uno siempre aspira, pero un lugar al que nunca llego. Por eso hablo del Crítico Intérprete, porque me parece que la palabra *Intelectual* es como demasiado sagrada, y hoy en día debe haber uno, o dos, o tres...

Una palabra demasiado gastada...

Está muy gastada porque se apropiaron demasiado de ella, y son muy pocos los intelectuales. Hay muy pocos. Michel Foucault, Alain Badiou, Borges... hay muy pocas personas que tienen la capacidad de producir un discurso tan crítico. Para mí el lugar del intelectual es el lugar de la persona que analiza todo aquello que lo rodea, en función del lugar en el que está parado, y que no es dominado por ningún tipo de subjetividad que le venga impuesta. Es alguien capacitado para deconstruir absolutamente todos los discursos: psicoanalítico,



filosófico, arquitectónico, antropológico, histórico, arqueológico, sociológico, etc.; que tienen un conocimiento lo suficientemente amplio, o por lo menos la capacidad de darse cuenta cuándo no es él el que habla, y cuándo es la historia la que habla a través suyo, o el lenguaje el que habla a través suyo. Son muy pocos. Por eso nombré a Michel Foucault como representante del siglo XX, alguien que tuvo la capacidad de hacer arqueología de su persona, no solamente arqueología de la cárcel o de la clínica; que se pudo poner él mismo como sujeto y analizarse, y ver por dónde lo está atravesando la historia, y en qué punto es él hablando y en qué punto es él un cúmulo de culturas que lo están usando para ser habladas a través de su cuerpo. Obviamente yo no me considero esto, ni creo que llegue a serlo, por eso no uso la palabra *Intelectual* para autodefinirme, sino que uso las palabras *Crítico Intérprete*, que se pone a sí mismo como figura. Yo considero, y esto puede ser muy criticado, que cuando uno hace una crítica no habla del producto artístico, sino habla de uno mismo. Uno siempre habla de uno mismo, con uno mismo, y para con uno mismo. Y cuando yo hago una crítica, en verdad estoy hablando de mí. Por eso lo que trato es de evidenciar lo más posible mi subjetividad, por dónde pasan mis subjetividades en ese momento, incluso con cuestiones que tienen que ver con lo privado.

Casi, casi como un artista...

Digamos que la crítica estaría ubicada, desde esa perspectiva, en el mismo lugar que el discurso artístico. De hecho en mi libro lo planteo: la crítica ocupa un lugar simétrico y paralelo al lugar que ocupa el discurso artístico, siempre y cuando el crítico asuma todo esto, y deje de ser un juez. Los medios, los lectores y los propios artistas lo convierten en un juez. El artista mismo lo primero que lee es la calificación, y luego se mete en el texto y le deprime si el crítico habla mal, y se alegra si el crítico habla bien, y siempre con un nivel de arbitrariedad extremo... cuando en realidad si todos nos diésemos cuenta que de todo lo que decimos como críticos es para nosotros, y que hablamos para nosotros y desde nosotros, y que el discurso es profundamente solipsista, tal vez no nos ofenderíamos tanto y podríamos decir: "ah no le gustó, vino una noche que estaba mal porque se había di vorciado" o lo que sea...

Entonces, ¿cómo debería el artista relacionarse con el crítico?

Aprovechando enfrentarse con el discurso del otro, no con el otro. Y habitualmente nos cuesta

mucho establecer esa diferencia. Generalmente nos vamos al cuerpo. Odiamos ese cuerpo.

¿Y cómo debería relacionarse el crítico con el artista?

También aprovechando el discurso del artista. Sería más interesante tratar de ver (que es lo que intento hacer con el arte y me gustaría que pase con mi discurso) por qué ese individuo en el año 2007, en Buenos Aires, dice lo que dice, y en la forma que lo dice, con relación a lo que ha sido dicho en el teatro antes, y con relación a lo que ha sido dicho en la historia de este país antes. Y tratar de tener en cuenta la mayor cantidad de discursos posibles que pueda conocer una persona, y a partir de allí iniciar el trabajo de deconstrucción de uno mismo: ¿Qué me pasó a mí cuando estaba viendo eso? ¿Qué libros se me abrieron? ¿Qué emociones tuve? ¿Qué reflexiones? Todo ello en relación a quién soy yo, aquí y ahora, con todo lo arbitrario que puede llegar a ser ese tema, para luego ponerlo en el texto, igual que hace un actor en escena. El actor se pone en escena, pero el crítico no está refugiado en sus palabras, está a pleno en sus palabras, el crítico es sus palabras en ese momento, el crítico también se pone en escena. Yo no puedo juzgar a alguien que se está entregando.

¿Cómo te sientes con las críticas que recibió tu libro?

Yo he disfrutado mucho de las críticas, las tengo guardadas. No las de todos, las de la gente a la que respeto. Han sido verdaderos espejos en los que mirarme, aunque la imagen sea deformante. Es alucinante escuchar diferentes opiniones. Unos me han dicho: "Tu libro es demasiado subjetivo"; otros: "Eso está bien porque lo mismo que propones en la crítica haces en el libro". Terminé aprendiendo mucho de los debates que se generaron a partir de mi libro. Trato de mirar el discurso crítico muy de cerca y de analizarlo, porque hay gente a la que admiro mucho y a la que me gustaría convencer de que mi discurso es acertado. Y cuando ellos piensan que no lo es, lo que más me interesa es saber por qué no, por dónde están pasando sus pensamientos en función de quiénes son, de la disciplina que ejercen. Cuando escribo el libro estoy en el diván y cuando recibo críticas soy algo así como el psicoanalista, estoy en la silla escuchando al otro, tratando de analizar sus puntos de vista. La crítica debería ayudar al crecimiento, eso es lo que me interesa.



Federico Irazábal termina la introducción de su último libro "Por una crítica deseante", con una imagen deliciosa que puede ayudarnos a completar el panorama de su posición:

"Una crítica deseante es una crítica que desee al teatro, que desee a los artistas, que desee al público y al lector. Una crítica producida desde el deseo (en tanto motor, en tanto máquina) es una crítica que avanza (con poco de cordura y mucho de necesidad) hacia su objeto. Que lo acorrala, lo arrincona, lo desnuda, lo penetra, mientras se deja acorralar, arrinconar, desnudar, penetrar. Una erótica de la crítica, podría decir Barthes. Porque si leer es desear el texto, criticarlo podría llegar a ser gozarlo. Una crítica orgásmica, hedonista. Una crítica que invite al orgasmo y al hedonismo. Tal vez allí encontremos algo de su fuerza perdida. Tal vez allí, sin esa máscara culturosa que la opaca, encontremos algo de su sensualidad latiendo para asomar, finalmente, a una escritura procesal e infinita".

Entrevista a Arístides Vargas el dramaturgo y la creación en grupo



Foto: Archivo Vargas

CUANDO UNO COMIENZA A ESCRIBIR EN EL CONTEXTO DE UN GRUPO DE TEATRO ES MUY DIFÍCIL ESTABLECER CUÁLES SON TUS ANTECEDENTES CREATIVOS. EVIDENTEMENTE, LOS ANTECEDENTES SON AUTORES DE TEATRO, MÁS QUE MAESTROS. PIENSO QUE MÁS ALLÁ DE LA MECÁNICA DEL MAESTRO ESTÁ LA PRÁCTICA COTIDIANA EN EL SENO DE UN GRUPO, EN MI CASO ES MALAYERBA.

Para mí es fundamental la experiencia en grupo, porque el grupo es como una energía que te va proponiendo, cuestionando, reencauzando, es como un juego de intercambios.

Me aproximo al bello centro histórico de Quito y llego a la plazoleta de Belén. Allí, al lado de la primera iglesia de la ciudad, y luego de cruzar un pequeño y florido camino de cartuchos, siento que un arbusto de lavanda perfuma el ingreso. Frente a mí, la inconfundible casa de geranios blancos en la ventana. Estoy en el sitio donde florece Malayerba. Mientras subo las escaleras en busca de Arístides Vargas, pienso en todas las obras que han nacido en ese lugar; vienen a mí muchas conversaciones que tenemos sobre temas recurrentes cada vez que nos cruzamos en el camino: el grupo, el teatro latinoamericano, el trabajo de los actores, esa agenda común que abrimos en esa conversa que se mantiene viva y se renueva en cada encuentro. Ahora estoy, grabadora en mano, dispuesto a interrogarlo. Le propongo que nos concentremos en los entretelones de su dramaturgia y a boca de jarro le pregunto:

¿Quiénes son tus maestros? ¿Cuáles son tus fuentes?

Cuando uno comienza a escribir en el contexto de un grupo de teatro, es muy difícil establecer cuáles son tus antecedentes creativos. Evidentemente, los antecedentes son autores de teatro, más que maestros. Posteriormente, tomé talleres con diversos dramaturgos como Sanchis Sinesterra y Abelardo Estorino, entre otros. Pienso que más allá de la mecánica del maestro está la práctica cotidiana en el seno de un grupo, en mi caso es Malayerba. Es precisamente en el proceso del trabajo grupal que se fue dando, naturalmente, un camino determinado. En un momento de dicho proceso, el grupo se planteó la cuestión del texto teatral, esa cosa tan oscura, tan compleja, muchas veces tan ensalzada y otras veces tan difamada. Nosotros nos planteamos el conocimiento a fondo de la palabra dramática, y para eso recurrimos a los autores, y eso nos llevó a ver desde Valle Inclán a Bertolt Brecht, pasando por García Lorca, Dario Fo, en los años que comenzamos a trabajar. Enrique Buenaventura fue un aporte fuertísimo para Malayerba en aquellos años, en tanto que nos enseñó un método de escritura. Lo que él empleaba como método de análisis, de improvisación y de creación, nos llevaba a nosotros al campo de la escritura dramática. Intuimos que si unas pautas servían para desmontar el texto, ese mismo procedimiento, a la inversa, serviría para armarlo, un principio elemental pero efectivo. Aparte de los autores y maestros que nombré, obras como *Woyseck*, que fue una obra reveladora, nos enseñaron que hay otras estructuras y que es muy difícil hablar de leyes dramáticas cerradas y acabadas.

Francisco de Cariamanga está basada en *Woyseck*, ¿no?

Francisco de Cariamanga fue el primer texto que escribí. Estaba basada en la tragedia de *Woyseck*, y fue para mí el descubrir que el teatro no era uno. Cuando yo leí a Bushner en *Woyseck*, me di cuenta de que el teatro podía ser también algo deshilvanado, desorganizado y agujereado; como dice Eugenio Barba, el texto puede ser agujereado, es decir, que no es necesario escribir completamente una obra. Es más, es mucho más interesante cuando uno no completa nada sino que sólo propone trazos, fragmentos, hebras con lo que se va tejer un telar definitivo que es el texto teatral y el texto espectacular.

¿Cómo es esa relación entre el autor y el grupo, que es una fuente de creación, una instancia creativa importante que sustenta tu trabajo? ¿Cómo se da esa tensión entre lo que el grupo te da y lo que tú devuelves?

Para mí es fundamental la experiencia en grupo, porque el grupo es como una energía que te va proponiendo, cuestionando, reencauzando, es como un juego de intercambios. Nada se termina hasta que definitivamente nosotros, entre todos, sentimos que se ha terminado. Acabamos de terminar una obra y el grupo se reunió al otro día del estreno y me dijo: mira, aquí hay un problema con un personaje que se diluye. Lo revisé dramáticamente; estoy dispuesto a que esto suceda, porque el texto nunca se termina, para mí el texto teatral es algo que no se termina, y ni siquiera el grupo lo agota. Mi relación con el grupo es una relación creativa y dinámica porque es una relación de cuestionamiento, alimentación y retroalimentación constante al considerar que la obra no está acabada, y que no se va a acabar.

¿Todas las obras que tú has escrito han partido de un proyecto de grupo?

No, no necesariamente; por ejemplo "*La razón blindada*" no es un proyecto grupal, en el sentido de que no seguimos las pautas de creación entre todos.

De acuerdo, pero tú eres un dramaturgo formado en un contexto de grupo...

Sí, por ejemplo *Jardín de pulpos* es a la inversa. En *Jardín de pulpos* yo tenía un argumento pero no tenía nada más, y con el grupo fui abordando ese argumento, conformando escenas que luego iba escribiendo. En el grupo siempre hemos tratado de respetar y potenciar los espacios, indagar, así como se investiga el trabajo actoral, la técnica corporal, o la música que es como un lenguaje

aledaño al mundo del teatro, o la danza. En algunos casos, investigar el texto teatral a profundidad y descubrir la potencialidad que eso tiene también es parte de la técnica del grupo. El mundo del teatro pasa mucho por las relaciones que establezco con los actores y actrices, por eso a mí me sorprende cuando veo mis textos puestos en otros contextos porque son específicamente de un contexto. Eso no quiere decir que no se puedan hacer, al contrario, me sorprende por que reafirma lo que antes decía: el teatro y la escritura, como el juego de lo que nunca se acaba. Esta investigación sobre dramaturgia nos ha llevado a escribir textos que pueden ser reinventados. Pido siempre a la gente que los toma que por favor se divierta, juegue y, si es necesario, que pase por encima de mis textos, que sólo sirven como desencadenador de teatralidad, pero que no son definitivamente una obra acabada. No soy un autor al uso, no soy un autor que escribe obras en su casa, sino que las escribo en la acción. Muchas veces es muy chistoso, porque los actores están a punto de salir y yo con un lápiz le apunto "oye por que no dices este texto..."; es un juego muy dinámico, no es para nada convencional, es un juego donde yo pienso que muchas voces participan aunque después la síntesis la realice yo.

¿Tú sabes que eres uno de los autores latinoamericanos contemporáneos más montados, verdad? ¿A que atribuyes eso? ¿Hasta dónde tú prevés que siendo tu teatro local pueda tener alcance también universal?

Pienso que Malayerba tiene una particularidad que comenzó siendo una gran limitación, pero que con el tiempo se ha transformado en una gran posibilidad. La limitación de Malayerba comenzó en la misma constitución del grupo donde varios de nosotros éramos extranjeros, por lo tanto no podíamos hablar de lo específico, y en el momento que no podíamos hablar de lo específico, nos dimos cuenta de que éramos una suerte de territorialidad no territorial, un espacio que no es de nadie, que es de este colectivo al que llamamos Malayerba y que es ficcional, por lo tanto utópico. Acuérdate de *Francisco de Cariamanga*. Se desarrollaba supuestamente en una frontera que está al sur, en un lugar que se llama Cariamanga, que no conocemos, que está cerca del Perú, pero para nosotros era una comarca, un territorio fronterizo donde sucedían cosas de frontera.

Qué interesante, porque de alguna manera Malayerba también acaba siendo una frontera donde una española, un argentino, actores ecuatorianos, chilenos, haciendo proyectos desde Ecuador,

logran un proyecto representativo de toda América Latina.

Exacto, entonces los textos no son específicamente de un lugar, y a esto agrégale que son textos para armar constantemente, que no son acabados en una teatralidad escolástica o tradicional, que ni siquiera a veces tienen el giro idiomático ecuatoriano, ni argentino, ni chileno, ni peruano. Son de Latinoamérica, pero son de una Latinoamérica ficcional, y eso para nosotros es muy importante. Comenzó siendo una limitación, porque cuando yo llegué al Ecuador a los 20 años, y hacía un personaje, el argentino me salía y era un problema porque decía cómo puedo hacer un personaje ecuatoriano si me sale este argentino, este acento tan terrible que es el acento argentino que te delata inmediatamente. Poco a poco me fui percatando de que era mentira lo que estaba haciendo, que no estaba haciendo ni siquiera genuino conmigo mismo, intentando ser otro que no soy. Con los años me he dado cuenta de que los seres humanos somos fundamentalmente eso, un viejo ideal del humanismo, los seres humanos como importancia suprema y no como una nacionalidad; el que hayas nacido en un lugar o en otro es una coincidencia, pero que, fundamentalmente, lo que ofende a una persona ofende de alguna manera a todas las personas; ése es un pensamiento humanista. Entonces, esas obras que construimos no tienen un país preciso, es el universo nuestro, es el universo de estos imaginarios que son latinoamericanos.

¿Cómo surge un nuevo proyecto? ¿Cómo surge la propuesta para empezar una nueva obra?

Yo siento que se edifica a través de las experiencias de sus componentes, que no necesariamente pasan por mí, por ejemplo "Tírenle tierra" es un trabajo callejero hecho por las actrices del grupo. Gerson, un actor del grupo, hace un trabajo sobre Beckett que es un proyecto de él, un proyecto que nace de su propia inquietud.

Y en esos procesos que son iniciativas de los actores no necesariamente intervienes tú como dramaturgo...

No.

Pero, los trabajos colectivos, ¿cómo surgen? ¿Primero les traes una propuesta, un argumento? ¿Les pides improvisaciones? Entiendo que hay factores diversos para iniciar un trabajo; en nuestro caso, por ejemplo, muchas veces tiene que ver con el espectáculo anterior, con las preguntas que nos dejan, con la difusión que se hizo, etc.



Foto: Archivo Vargas

Te doy un ejemplo que se relaciona con el mundo de las obras que hacemos. Para *“La muchacha de los libros usados”* a mí me impresionó mucho un fotógrafo judío de finales de 1800 que tomó fotos de emigrantes en Nueva York, sobre todo de niños. Traje las imágenes al grupo y les dije: vamos a hacer una experiencia sobre el mundo de la fotografía. Los actores elegían 6 ó 7 fotografías, improvisando secuencias, pasando de una a otra como una máquina de ejecutar posiciones. En algunos casos les ponían música, entonces parecía una coreografía frenada. Bien extraña. Era como una especie de taller que yo quería hacer sobre este fotógrafo, pero sin pretensiones de presentarlo al público, una investigación sobre el mundo de la fotografía, la estaticidad de la fotografía, el momento en que se tomó. Una de las improvisaciones que realizan Gerson, Dayse y Joselino, me hizo acordar de una niña que yo había conocido que vendía libros usados. Forcé la imagen y la llevé hacia determinadas imágenes que yo tenía en mi cabeza de lo que me habían contado de lo que había pasado con esa muchacha. Me gustó mucho lo que salió. Y de ahí surgió *“La muchacha de los libros usados”*, que abandona ese estadio

de experimentación específica sobre el mundo de la fotografía y se va transformando en una obra de teatro, sin abandonar lo que le nutrió en un inicio: la experiencia que fue la fotografía.

¿Y, entras a sala desde el principio o hay un trabajo de mesa previo?

A nosotros nos pasa una cosa muy peculiar, el trabajo de mesa empieza después de la función del estreno. En *“Bicicleta Delux”*, es ahora que estamos haciendo el trabajo de mesa y la hemos estrenado hace un mes. Todo lo anterior es acción. La acción concluye en una síntesis que se da en el estreno; ahora viene un momento de reflexión, y luego otra vez al campo de la acción. Es éste el caso y en el de *“La muchacha de los libros usados”*. Hay otros que son diferentes, donde partimos de la construcción que es más tradicional, por ejemplo en *“Pluma”* yo escribí completamente el texto. El grupo lo analizó y comenzó a improvisar; yo sólo observé las improvisaciones durante dos meses. No decía nada ni daba ningún tipo de indicación. Veía cómo los actores iban explorando este texto. Es un método para mí un poco

más tradicional. Luego comencé a sintetizar las improvisaciones, pero nunca fue tocado el texto, nunca fue cambiado el texto; no como "Bicicleta Delux" donde estoy detrás hasta en el último momento, incluso puedo cambiar de un día para otro un momento textual o cerrar completamente la desaparición de un personaje, o la aparición, trabajar cosas que son específicamente del mundo de la escena y de la dramaturgia, pero que uno no ve claro hasta que lo ve puesto en escena.

¿La improvisación es fundamental en el grupo?

La improvisación es fundamental en muchos de los casos. Te puedo decir que en el 90% de los casos las actrices y los actores improvisan largo tiempo, durante meses...

¿Solos o con una pauta tuya?

Con pautas y, a veces, solos; improvisan de diferentes maneras. A mí me gusta que las actrices y los actores que tienen destrezas como danza o música, puedan de alguna manera abordar el texto o la propuesta que estamos trabajando también incorporando sus destrezas. Incluso se cuestiona mucho la espacialidad teatral; es un momento de mucha libertad y de mucha importancia dentro del grupo. La improvisación para nosotros no sólo es una cuestión técnica, Miguel; me he dado cuenta de que también es una forma de espera: que el tema, las obras, las pautas, que las técnicas crezcan en ti, crezcan en la actriz. Es un movimiento bastante extraño. Yo pienso que se ensaya no para adquirir seguridad en el sentido de saberse algo, sino se ensaya para que crezca algo en ti, que es una especie de revelación posterior que consiste en la disposición al accidente, ensayas para que algo suceda, pero no para saber nada. Un texto te lo puedes aprender en una semana y una secuencia de acciones en otra semana, y la improvisación a mí me da tiempo, es como una forma de meditar. No sólo es un instrumento técnico que me sirve para recuperar textos, imágenes para una posible puesta en escena, sino a mí, en particular, y a las actrices y los actores, nos sirve para meditar. Meditar muchas veces en silencio, porque muchas veces las improvisaciones ni siquiera las analizamos; las filmamos en algunos casos y las vemos tiempo después. Pero meditamos constantemente sobre el tema, es una meditación práctica, por llamarlo de alguna manera.

Los actores que han crecido en el grupo tienen una cultura personal, una autonomía. Tú eres actor, eres director y dramaturgo, y en estos roles, ¿qué tensiones aparecen con más frecuencia en el

grupo durante los procesos creativos? ¿Cuáles son las dificultades que aparecen en esa tensión?

Como este proceso no está legitimado como una verdad, para nuestras actrices y nuestros actores es tremendamente difícil aprender a saltar al vacío o crear una experiencia que no depende tanto de la técnica sino que depende de una conmoción interior que se da en un momento y en un tiempo estipulado que es la obra cuando la estás haciendo. El proceso consiste en que, como no tenemos seguridad de lo que estamos haciendo, no hay nada que te diga qué está bien ni qué está mal, por lo tanto es como un conectarse a un nivel con la gente, pero para llegar a eso es muy ardua la tarea. Yo siento que nuestras actrices y nuestros actores no sólo se enfrentan a una dificultad técnica, sino a sus perturbaciones psicológicas, a su racionalidad, a lo que ellos creen de la vida, a lo que ellos piensan ideológicamente, que evidentemente a la hora de actuar da la sensación de que esas cosas deben de estar presentes, pero creo que no deben estar presentes a través de tu cabeza, sino a través de la mecánica que supone estar en un lugar, que es un lugar bueno para nosotros: el escenario. Cuando digo esto me refiero, por ejemplo, a todos los componentes tensionales que actúan a la hora de una representación. No enunciar lo ideológico sino vivir lo ideológico. No enunciar tus perturbaciones emocionales sino vivir tus perturbaciones emocionales. No enunciar tus deseos éticos sino vivir el deseo ético en el momento en que lo estás haciendo. Yo creo que esas cosas están presentes, pero no pueden estar presentes como algo que tú quieres demostrar, mostrar y convencer al que te está mirando.

Correcto. Es lo mismo que supongo que te ha sucedido en el proceso de "La razón blindada", pero a título personal, enfrentarte a todo ese pensamiento. Háblame un poquito de esa obra, me interesó muchísimo cuando la vi porque es un proceso que no es directamente en grupo, es una obra escrita a partir de una experiencia personal, ¿verdad?

Sí. Bueno, está relacionado con el mundo de Malayerba, en la medida en que muchos de los compañeros tienen sus experiencias por ahí que las realizan con otros grupos, o ellos mismos que se ponen y hacen un trabajo con bailarines, o diferentes tipos de experiencia donde hay un interés personal. A mí me interesaba escribir sobre un tema relacionado con mi padre, que es parte de mis vivencias. Entonces hice un viaje... Soy muy permeable a la hora de crear. No persigo una idea establecida, es decir soy muy influenciable

No persigo una idea establecida, es decir soy muy influenciable cuando estoy creando. La actriz y el actor pueden hacer cosas que a mí me parecen extraordinarias y me dejo inundar por eso, y cambio. No tengo en mi cabeza algo estipulado, sino que voy buscando con los otros creadores, y no sólo con ellos sino con toda la realidad, con toda la cotidianidad.

Yo escribo en los lugares más inusitados, escribo cuando voy en bus, cuando estoy sentado aquí en Malayerba, cuando estoy en el ensayo, escribo parado...

cuando estoy creando. La actriz y el actor pueden hacer cosas que a mí me parecen extraordinarias y me dejo inundar por eso, y cambio. No tengo en mi cabeza algo estipulado, sino que voy buscando con los otros creadores, y no sólo con ellos sino con toda la realidad, con toda la cotidianidad. Entonces tenía un presupuesto en mi cabeza, pero en el momento en que yo comencé a abordar la experiencia, que fue la reconstrucción de un viaje que realizaba mi padre hacia el sur de Argentina para ver a mi hermano que estaba preso por razones políticas, tenía como premisa reconstruir el mundo de mi padre. Pero hubo un momento en que mi hermano, porque con él realicé el viaje, se reencontró con sus camaradas de prisión, y fue tan emocionante asistir como testigo de lo que estaban viviendo y de lo que ellos hablaban, fue tan emocionante, que cambié la idea de hacer algo con el viaje de mi padre, por la experiencia de la cárcel de mi hermano. A la vez tenía muy presente lo del Quijote en mi cabeza y entretejí una historia real con una historia de ficción. A mí me habían pedido un ejercicio sobre el Quijote...

¿Fue el punto de partida?

El origen. El Quijote es como el paradigma de la invención y de la imaginación y, por otro lado, de la locura y de la razón. Y entonces entretejí esta historia del Quijote con una historia real de presos políticos en la dictadura argentina y salió lo que es *"La razón blindada"*. Tiene muchas lecturas, es a la vez teatro como posibilidad curatoria, como posibilidad de sanación y de liberación. La ficción como una puerta hacia imaginar algo mejor para todos. Yo escribí ese texto y vine a Malayerba y se lo propuse a un actor, le dije vamos a hacerlo ¿qué te parece? Vamos a trabajarlo sin dirección porque vamos a emplear algunos procedimientos carcelarios que son los que nos van a ordenar automáticamente el espacio. Charo Frances nos ayudó en el trabajo de actuación, y nosotros, Gerson Guerra y yo, accionábamos sobre disposiciones espaciales previas. Entonces le decía: bueno, vamos a trabajar en un haz de luz, todo el tiempo, sin salirnos de la luz, ya era un orden, una pauta sobre la puesta en escena. Apareció lo de estar sentados todo el tiempo, me interesaba captar el espíritu de la dificultad y establecerlo en el campo escénico, es decir la dificultad que suponía no poder pararte, o la dificultad que suponía estar hablando, asumiendo los roles del Quijote y de pronto hablar sobre la familia, sobre tu mamá, como si fueras un reo común. Ésos eran como los reguladores de la acción, a la vez que funcionaban como dificultad, funcionaban como elemento represivo, y como reguladores de las relaciones escénicas. Fue

muy revelador, porque ahí me di cuenta de que muchas veces las técnicas teatrales son como técnicas carcelarias, es decir que te encierran, y que la fuga consiste, justamente en el momento que te encierran, en tratar de tender los puentes que superen ese encierro. Es una cosa muy reveladora, es decir, la técnica en una de éstas siempre va a implicar una dificultad, y el asunto en ésta es ponerse del lado de la dificultad e intentar partir de esa ley. Estos elementos reguladores del espacio nos permitían envolvernos en un mundo bastante restringido, pero a la vez muy intenso.

¿Cómo enfrentas la tentación de la retórica, del abuso de la palabra, esa amenaza que siempre está presente cuando uno está escribiendo un texto? ¿Cómo se regula para usar una palabra que estás usando? ¿Cómo dialogan la escritura del espacio con la escritura de la mesa?

Lo que pasa es que muchas veces, Miguel, los textos que yo hago no son en la mesa sino en los ensayos, es decir...

¿Vas escribiendo al mismo tiempo?

A veces. Te doy un ejemplo, en *"Nuestra Señora de las Nubes"* iba componiendo los personajes, y en el ensayo mismo tenía el papel y el lápiz en la butaca o en una silla, y de pronto me mandaba unas improvisaciones y corría a escribir. Es una cosa muy rara, que puede resultar profana a los oídos de algunos autores, o infantil; de todas formas se trata de un juego ¿no?

Es porque estabas como actor...

Claro. Yo estaba inventando un personaje.

¿Cómo fue ese proceso? Entonces tú estabas jugando como actor y corrías a escribir...

Después lo he hecho con algunos actores. Es muy bueno, porque te dan resultados geniales, porque hay una pequeña perversión en esto de escribir. Por más que tú escribas inmediatamente de lo que piensas, tú no escribes lo que piensas, es decir, que es una ilusión pensar que estás improvisando y vas a escribir lo que has improvisado. No. Escribes otra cosa, es una cosa muy peculiar. Borges lo toma en esa historia del autor del Quijote, no recuerdo cómo se llama el personaje... Pierre Menart, autor del Quijote, que es un tipo que plagia el Quijote. Pero en el momento en que lo estás plagiando no lo estás plagiando, lo estás escribiendo tú. Es una cosa extraordinaria. Y ésa es la perversión de la escritura, porque una cosa es lo que tú imaginas,



una cosa es lo que tú escuchas, otra cosa es lo que tú escribes, y otra cosa es lo que el público escucha y lo que el público ve. En ese gran juego de equivocaciones y de ambigüedades porque el público no escucha todo, el público escucha lo que quiere escuchar o, mejor dicho, lo que necesita escuchar, en ese juego de equivocaciones, se sitúa la gran ambigüedad que es el texto teatral. Entonces, lo que te quiero decir es que yo no soy un autor que va a su casa a escribir. Yo escribo en los lugares más inusitados, escribo cuando voy en bus, cuando estoy sentado aquí en Malayerba, cuando estoy en el ensayo, escribo parado...

En los cambios de luces...

Escribo detrás de la escena, mientras el actor está diciendo algo, yo estoy diciendo: esto hay que corregirlo, porque no puede decir "me duele la cabeza" cuando en realidad anteriormente dijo: "¡Ay, que feliz que estoy!" Para mí es algo muy dinámico. Como no soy un escritor que escribe obras que va y se las lleva al grupo para que las haga, las obras son un juego de intercambio todo el tiempo. Es que yo no aprendí a escribir de otra

manera. Claro que hay una gran dosificación, igual que cuando hay un exceso de movimientos, que puedo ver en una actriz o un actor, aunque lo que estén haciendo sea bellísimo en el campo corporal, puede resultar demasiado. Para mí el arte oriental es interesante porque es un juego de equilibrios. El teatro es extraordinario, porque tú sabes que ahora, en esta contemporaneidad que vivimos, hay mucha propensión a la dispersión y a abordar pequeñas especificidades del mundo teatral. Al desmontarse la verdad sólida que era el teatro, se ha dispersado en cientos de pequeñas cosas. Por eso es que hay tanto teatro con nombres: teatro-danza, danza-teatro, teatro-música, títere-teatro, teatro-marioneta, teatro del cuerpo... todo el teatro que tú quieras. Lo interesante del arte clásico es el juego de los equilibrios de todas esas posibilidades o de varias posibilidades; eso para mí es extraordinario. Siempre que hay una época de dispersión como la que vivimos, sobreviene un época de solidez. Seguramente con el tiempo volveremos a pensar que vivimos un renacimiento y que es necesario un ideal totalizador que en este momento no hay. Admiro el arte clásico justamente por eso, porque hay cier-

tos elementos que a mí me interesan mucho. No me interesa tanto dudar y poner una interrogante en la época, es decir, cuando todos decimos "Solidéz", hay que poner una interrogante, cuando todos decimos "Dispersión", también hay que poner una interrogante. Juego al teatro porque para mí el teatro es el espacio más neutral. Se puede hacer teatro en todos lados y de todas las formas, incluso se puede hacer teatro en un teatro, que es el espacio más utópico, que no se trata del edificio sino que es un espacio utópico interior, emocional y sensible que cada uno tiene adentro pero con el que no podemos tener pretensiones de verdad. El problema es considerar que yo como dramaturgo hago el drama, eso no es así, el drama lo hace mucha gente y lo hacen muchos creadores, y los actores escriben su texto, aun cuando tú hayas escrito un texto, ellos escriben el suyo, y el director escribe su texto porque es un juego de equivocaciones, pero yo debo estar dispuesto como autor a que sucedan las equivocaciones y no tener la pretensión de que lo que yo digo es la verdad.

¿Eso sucede también cuando haces proyectos fuera de tu grupo?, por ejemplo en Nicaragua, donde también has trabajado con un grupo como dramaturgo y has creado una obra. ¿De alguna manera la experiencia es similar?

Sí, es parecida; pero no siempre es así. Yo cuando fui a Nicaragua la primera vez hablé mucho con ellos y les dije: "me tienen que dar mucho material sobre ustedes". Hablé con ellos, les preguntaba cosas que no tenían nada que ver con el mundo del teatro, ni siquiera con el mundo de la política. "¿Cómo llegaste aquí?" "¿Cómo es tu familia?" Luego me dejé, traté de vivir ese entorno, y luego fuimos al escenario. Empecé a escribir cuando fuimos al escenario. Había muchas cosas, muchas sensaciones en Nicaragua, y no eran únicamente ideológicas. Los árboles por la noche me daban una sensación muy especial, por ejemplo. Entonces, la primera obra que yo escribo que es "Casa de Rigoberto", incorporaba las cuestiones de los árboles, el río, la brisa sobre los árboles, cosas vivenciales más que todo, y trataba de interpretarlas de manera sensible e incorporarlas dentro de la obra y no hacer una obra únicamente *ideologizante*, sino recrear un mundo de sensaciones donde incluso lo que se vivía como mundo político, mundo ideológico, sea también atravesado como por un sueño. Las experiencias que realizo, las realizo desde muchas perspectivas, no sólo de lo que supone ir a un lugar y hacer algo, sino estar dispuesto a cambiar, estar dispuesto a que no sea lo que habíamos supues-

to como experiencia, así como estuve dispuesto a cambiar cuando escribí "La razón blindada". Esas mismas condiciones muchas veces las pongo a los grupos y les digo: bueno, miren, podemos empezar a trabajar con ustedes, pero yo necesito conocer quiénes son ustedes, y no dispongamos nada hasta que podamos conocernos, saber cómo es que podemos abrir una puerta por algún lado, una puerta creativa.

Y cuando haces un taller de dramaturgia de un aliento más corto, que no tiene como objetivo montar una obra ¿también es similar? ¿Cuál es el énfasis que pones?

Para mí es fundamental que cada uno hable de sí mismo, es decir, la técnica dramaturgica es una técnica, lo que quiere decir que la puedes adquirir. Lo que no vas a adquirir nunca es lo que tú me tienes que contar a mí, porque lo que tú me quieres contar a mí, solo tú lo puedes contar, y en eso debes tener una confianza ciega, porque ésa es tu experiencia, lo que tu viviste, los traumas, el terror, los deseos, lo que tú sientes, todo eso conforma tu palabra. Cuando Brecht decía "ando con un ladrillo para que vean como es mi casa", es exactamente lo mismo en el campo de la dramaturgia. Yo quiero ver cuál es tu ladrillo, es para conocerte, y eso es intransferible. La técnica sólo te puede ayudar en un momento; son procedimientos dramaturgicos que yo le doy a los jóvenes para que escriban, pero que escriban sobre ellos, no lo que quisiera escuchar, sino lo que ellos quieran decir, que escriban sobre sus mundos y, por otro lado, que entiendan que la escritura es un juego, que la escritura dramática es como improvisar, es como trabajar con el cuerpo, es un vuelo imaginativo con tu cabeza, es una gimnasia imaginaria. Hago mucho hincapié en que hay procedimientos que son los que doy, pero que en definitiva lo importante es cómo esos procedimientos abren tu mundo, abren las puertas de tu interior y puedes escribir tus propias cosas y no creer que la escritura teatral es algo relacionado con la universidad, la carrera de literatura, que puede ser también, pero que también está relacionado con este oficio nuestro, que también es artesanal, que también puede estar relacionado con las diferentes expresiones de este oficio. Así como hay trabajo corporal, así como hay trabajo con la voz, así como hay trabajo con las emociones, hay trabajo con el texto, nada más que en algún momento de nuestra existencia, como actores, el texto pasó a ser patrimonio de otras cosas. Shakespeare, tenía un grupo, Molière tenía un grupo...

Brecht también...

Con Brecht también había un grupo. Es algo raro lo que sucedió con el texto teatral, es como un espacio que nosotros nunca disputamos, se lo llevó la universidad y nunca se lo disputamos. Entonces vienen unos señores con unos mamotretos de texto y te dicen "¿quieres montar mi obra?", "mira mi obra", y tú les dices: podríamos cambiar tu obra, en vez de decir "buenos días" podemos decir "buenas" nada más... "No, por favor, no me cambies el texto porque el texto lo escribí yo, lo concebí yo", entonces ese señor no es parte del juego, no está jugando, no está en posibilidad de jugar, y si no estás en posibilidad de jugar, pienso que no estás en posibilidad de hacer teatro o de jugarte el teatro que nosotros hacemos.

¿Y en qué texto te sientes más cómodo, en el texto de Aristides dramaturgo, en el texto de Aristides director, o en el texto del Aristides actor?

Hay algo que es muy clásico en el texto del dramaturgo que es un lugar común, pero que es algo a lo que le estoy encontrando como gustito, es el juego entre el no estar y el estar. Estás pero no estás.

Se autonomiza de alguna manera...

Desapareces. Entonces estas ahí entre telones, al costado, en la frontera de la ficción, pero no estás metido adentro. Pienso que ese juego dramaturgico - estoy simplificando - es un juego mucho más profundo de lo que en apariencia es. Eso es muy bueno en el teatro. El arte teatral es tan bonito que muchas personas están jugando a algo común. Yo pienso que se debe ser generoso en el mundo del teatro. Es algo que ha desaparecido mucho de la gente de teatro, la generosidad, entender que no estás trabajando sobre una verdad, sino sobre una experiencia sensible, totalmente ambigua y totalmente inmanejable.

¿Y la diferencia con el actor y con el director?

Creo que sí hay diferencias. Sigo pensando que el actor es el espectáculo teatral. El otro día le explicaba a alguien: "Intenta escuchar un partido de fútbol por la radio y verlo por la televisión al mismo tiempo y vas a ver que los locutores de radio le ponen mucha más emoción que lo que en realidad va pasando en el partido, es decir, que si tú no tuvieses la imagen, crearías que es un partido extraordinario. Para mí es algo parecido a lo del actor". El texto teatral puede ser interesante, pero muchas veces es el actor el que le da ese sentido

de profundidad y de dimensión; en una de esas tú lees el texto y dices: no es tanto.

¿El director se quedó al final?

Para mí también es una figura fantástica la dirección; es una escritura fantástica la de la dirección, escribe de una forma tan peculiar y tan extraordinaria... Yo veo obras en las que el director está escribiendo con las luces, por ejemplo, escribiendo con imágenes, escribiendo en una sensibilidad muy especial. Para mí no tiene tanto que ver con eso de aclarar, porque se dice muchas veces que el director es el puente entre el espectador y el autor. Pienso que está (el director) escribiendo de una manera muchas veces totalmente compulsiva y totalmente confusa por ahí; es una escritura tremendamente efímera, para mí es casi autónoma, autónoma incluso del mundo del actor, que se conforma en otros códigos, códigos más visuales. Todos los códigos teatrales atacan la emoción y de alguna forma están tocándote las fibras emocionales, y esa escritura no es una escritura esteticista sino que es una escritura de las más complejas, porque a la vez en el director hay un elemento, un componente intelectual muy fuerte que muchas veces no hay tanto en la actriz y en el actor, un componente mucho más equilibrado, mucho más mesurado por el pensamiento. Pero de todas formas, es lo que te decía de los juegos y de los equilibrios.

Finalmente esa confluencia de escrituras...

Sí, es un lugar donde se entretajan las escrituras.

¿Definirías así el teatro, como ese lugar donde se entretajan escrituras?

Sí, yo pienso que sí. Porque confluimos. Es una cosa del teatro clásico que, como te decía anteriormente, hay que retomar. No hay que diluirse tanto en la contemporaneidad y en la post-modernidad, el paradigma de la post-modernidad que dice que todo lo sólido debe diluirse. Es una frase que usan muchos los postmodernos, pero para que pueda diluirse debe haber solidez. Tú no te puedes diluir y seguir diluyéndote. Tiene que volver a edificarse como en un trazo fractal. El fractal sí se diluye, pero es una gran edificación. Lo fractal dice: un coliflor es muchos coliflores, pequeños coliflores, pero para que puedas ver el pequeño coliflor también tienes que ver el gran coliflor. Tiene que existir el gran coliflor y los cientos de pequeños coliflores lo alimentan.

"Intenta escuchar un partido de fútbol por la radio y verlo por la televisión al mismo tiempo y vas a ver que los locutores de radio le ponen mucha más emoción que lo que en realidad va pasando en el partido, es decir, que si tú no tuvieses la imagen, crearías que es un partido extraordinario. Para mí es algo parecido a lo del actor". El texto teatral puede ser interesante, pero muchas veces es el actor el que le da ese sentido de profundidad y de dimensión; en una de esas tú lees el texto y dices: no es tanto.

ae
artes escénicas