

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE TEATRO



El Teatro de Creación Colectiva en Lima

Veinte años después

Italo Martín Panfichi Huamán

José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR EL GRADO DE
ACTOR PROFESIONAL EN TEATRO**

Asesor

Hugo Salazar del Alcázar

Lima, Enero 1992

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	pg 4
PRIMERA PARTE: ENTREVISTAS	pg 12
CAPÍTULO I - LOS GRUPOS	pg 13
Cuatrotablas - Mario Delgado	pg 14
Yuyachkani - Miguel Rubio	pg 31
Teatro del Sol - Luis Felipe Ormeño	pg 56
Alondra - Jorge Chiarella Kruger	pg 66
Magia - José Carlos Urteaga	pg 77
Raíces - Ricardo Santa Cruz	pg 93
Maguey - Willy Pinto	pg 108
Villa el Salvador - César Escuza	pg 124
CAPÍTULO II - LOS DRAMATURGOS	pg 152
Alonso Alegría	pg 153
Alfonso La Torre	pg 170
Alfonso Santistevan	pg 182
Rafael Dumett	pg 204
CAPÍTULO III - OTRAS VOCES	pg 217
Hugo Salazar del Alcázar	pg 218
Teresa Ralli	pg 233
Pepe Robledo - Pippo Delbono	pg 254
Martín Moscoso - Grupo TELBA	pg 264

SEGUNDA PARTE: EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA,

VEINTE AÑOS DESPUÉS

pag. 281

CAPÍTULO I: TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

1.1) Origen y desarrollo

pag. 282

1.2) Búsqueda de definiciones

pag. 286

1.3) El ir y venir de la creación colectiva

pag. 287

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA Y EXPERIENCIA

2.1) Acerca del método

pag. 289

2.2) La improvisación

pag. 291

2.3) El personaje

pag. 294

2.4) La creación colectiva y la dramaturgia

pag. 297

2.5) Proceso de creación

pag. 299

2.6) Estructura del grupo

pag. 301

2.7) Experiencia al interior del grupo

pag. 304

CAPÍTULO III: PREOCUPACIONES POLÍTICAS Y PERSPECTIVAS

3.1) Independencia y madurez política

pag. 305

3.2) Repensar el compromiso ideológico

pag. 305

3.3) La realidad actual y su relación con el trabajo colectivo

pag. 306

3.4) Perspectivas

pag. 311

CONCLUSIONES

pag. 314

BIBLIOGRAFÍA

pag. 316

INTRODUCCIÓN

Revisar el teatro de creación colectiva en nuestro medio significa, quiérase o no, revisar la historia del nuevo teatro peruano. Es por ello que siempre resultó un tema delicado y polémico. ¿Cómo se perfila este nuevo teatro en los años 90? Sostenemos que estamos en pleno proceso de transformación y entrando a una etapa diferente en donde la preocupación por la dramaturgia y pedagogía se muestran evidentes.

Por un lado observamos que se manifiesta una reformulación del concepto de teatro de grupo y de sus relaciones de trabajo. Esto produce un reacomodo y una crisis en el interior de los colectivos; crisis que creemos no sólo es existencial, sino también concreta, nuestra precaria situación económica está complicando la posibilidad de subsistencia de los grupos y sus modos de producción están llegando a ser insuficientes.

Por otro lado, existe en los grupos una reafirmación de sus elementos y procedimientos de creación que, con la práctica de años, han conseguido alcanzar un buen nivel de eficiencia. Hay una apertura en la comunicación, no sólo entre los grupos, sino también a través de intercambios con otras experiencias de creación que sólo hace unos años, habría sido difícil de imaginar.

El movimiento de teatro peruano presenta ahora una serie de alternativas pedagógicas a través de talleres o escuelas, y existe un interés por incluir a dramaturgos en los trabajos, pero observamos que algunos grupos todavía son reacios a incluirlos en su práctica o proceso creativo.

¿Y los autores dónde están? Existen algunos autores que producen de manera más o menos constante: Alonso Alegría, Alfonso Santistevan, Alfonso La Torre, entre otros, son ejemplos de afirmación. A pesar de ello, consideramos que la carencia de dramaturgos es todavía una característica del panorama actual del teatro peruano.

En contraposición, la creación colectiva ha sido la forma de trabajo asumida por gran parte de grupos de teatro y desde los años 70 no han parado de producir obras de

este tipo. Sin embargo, empezando la década del 90, después de veinte años de iniciada la experiencia, nos planteamos la pregunta: ¿todavía podemos seguir hablando de teatro de creación colectiva? En cierto modo, resulta anacrónico seguir insistiendo en aquella definición; la realidad nos muestra que los grupos que se formaron bajo esa premisa en los años 70, han evolucionado y replanteado sus conceptos. Ahora, el nombre y el concepto de creación colectiva no refleja necesariamente lo que sucede, en realidad al interior de los grupos, ni tampoco en sus relaciones de trabajo.

Inevitablemente el nombre de creación colectiva nos remonta a una época pasada. Para ser más específicos, a la década de los 70', porque el origen de este tipo de forma de producción están determinados por los fenómenos políticos sociales que ocurren en aquellos años, tanto en el Perú como en el mundo. Pero esa primera impresión siempre nos pareció teórica y desfasada respecto de lo que realmente estaba sucediendo. Ahora al final de la década de los 80 del siglo XX. ¿De dónde surge la necesidad de reflexionar sobre la creación colectiva?

Habría que indicar que lo que nos llevó a realizar el siguiente trabajo, no tuvo un interés sociológico ni mucho menos histórico. Partió más bien del interés de dos estudiantes de teatro, de dos actores en formación, circunstancia que, evidentemente, nos da una manera particular de ver las cosas. El único referente que teníamos eran los espectáculos que se daban en Lima, ya que la información sobre el desarrollo de la creación colectiva en los años 80', es casi inexistente. Los espectáculos que veíamos nos resultaban muy atractivos, pero, curiosamente, no por su discurso ideológico, sino porque veíamos en los actores una entrega y fuerte convicción, aunque hay que confesar que dejábamos las salas de teatro con la sensación de que algo faltaba, de que la experiencia no resultaba completa.

Como estudiantes de actuación, queríamos encontrar una manera de expresarnos más personal, testimonial, vivencial y desde allí integrar los aspectos políticos, culturales, ideológicos, psicológicos, sociales, etc. Veíamos en los espectáculos de creación colectiva una posibilidad de encontrarla, pero observábamos que esta corriente escénica estaba envuelta en una serie de definiciones, conceptos, estereotipos que no nos dejaban ahondar en lo que realmente sentíamos como algo vivo.

A la vez teníamos nuestras propias inquietudes políticas y sociales que nos interesaba confrontar; igualmente queríamos conocer de cerca los procesos de improvisación que se daban en los grupos y conocer que había detrás del fuerte compromiso con la profesión que tenían sus integrantes.

De una parte, queríamos romper con nuestra formación académica y, de otra, reafirmarla; pero partiendo de un conocimiento y de una mutua comunicación. Nos convencimos entonces, de que teníamos que investigar y ver qué había detrás de todo esto.

Tomaremos 1968¹ como año aproximado de su surgimiento y, para entender su aparición, indicaremos el contexto social en el cual se desarrolló. La instauración del gobierno del General Juan Velasco Alvarado y toda la reestructuración política y social que éste trajo consigo, son los principales condicionantes históricos del movimiento de teatro de creación colectiva.

Por supuesto, no podemos dejar de lado la influencia del triunfo de la revolución cubana en toda Latinoamérica y las históricas rebeliones que se sucedían en el mundo, como la de mayo del 68' en París, cima de las rebeliones juveniles que se daban en aquella época. Y, con ellas, todos los movimientos de contracultura que aparecían principalmente en Europa y EE. UU (movimiento hippie, aparición del feminismo, las diferentes reacciones que suscitó la guerra de Vietnam, entre otras manifestaciones histórico-sociales propias de la época).

En el mundo entero, la juventud vivía y luchaba por generar cambios profundos en sus sociedades. Era la época de la ilusión, del sentido humanista de una revolución, de pensar que la utopía socialista estaba a la vuelta de la esquina. Los valores que se

¹ Si bien en el Perú recién en el año 1971 comienzan a aparecer las primeras obras de creación colectiva (Tu país está feliz - Cuatrotablas), asumimos 1968 como el año en que aparecen los condicionamientos sociales que permiten luego su aparición.

La instauración del gobierno del General Velasco en el Perú y los acontecimientos ocurridos en Mayo de 1968 en París-Francia son referentes importantísimos para entender el surgimiento de la creación colectiva.

Asimismo, lo expresado en algunas entrevistas reforzarían nuestras hipótesis:

Santestevan, Alfonso-entrevista pág 182

La Torre, Alfonso-entrevista pág 170

Urteaga, José Carlos-entrevista pág 77

reivindicaban: amor, igualdad, libertad, paz y justicia, eran los principales motores que llevaban a los jóvenes soñar con un mundo mejor, un mundo con un sentir esencialmente colectivo.

Aquella época estaba atravesada por un matiz fundamentalmente político, sobre todo en Latinoamérica. Y, en el Perú, los partidos clandestinos de izquierda eran los principales receptores de este fenómeno. Vivíamos una dictadura militar y los medios de comunicación y expresión, llámense televisión, radio, prensa escrita, eran de difícil acceso para los movimientos de izquierda. Entonces, el teatro, por mucho tiempo, intento suplir esa función.

El arte como herramienta de lucha social, el teatro al que después se llamará teatro de creación colectiva, era el instrumento de agitación y propaganda de los partidos clandestinos de izquierda. Había también otras manifestaciones teatrales como la del teatro universitario y experiencias individuales pero cercanas a la necesidad política de la época. Por ejemplo: El Teatro de la Universidad Católica montaba obras de Brecht y hacía difusión en zonas periféricas de la gran ciudad; Víctor Zavala Cataño, dramaturgo, creaba el teatro campesino; Jorge Acuña, mimo, iniciaba la experiencias del teatro de calle.²

Paralelamente existía un teatro llamado tradicional (por lo menos así era llamado por los que buscaban una manera distinta de crear). Este teatro se practicaba en instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados, Club de Teatro de Lima, grupos como Histrión; todos ellos de naturaleza distinta, pero con el común denominador de montar principalmente obras del repertorio universal. Es dentro de este contexto que el teatro de creación colectiva se presentaba como la alternativa popular y comprometida política y socialmente.

² SEVILLA, Benjamín. "El teatro toma la calle" en Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica-Tomo 3. Madrid, 1988

SALAZAR, Hugo. "Modernidad, eclecticismo y ruptura" en Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica-Tomo 3. Madrid, 1988

SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 183

RUBIO, Miguel-entrevista pag 33

¿Qué proponía la creación colectiva? Básicamente un replanteamiento de las relaciones de producción entre los principales protagonistas del hecho teatral (autor, director, actor, público), así como la búsqueda y exploración de nuevos públicos, de nuevos espacios escénicos y la invención de nuevas alternativas en el campo de la creación. No solamente se trataba de crear colectivamente: implicaba también una forma de vida grupal y, a partir de ahí, una relación más directa con su entorno social.

En lo estrictamente teatral, la creación colectiva en el Perú recibió importantes influencias, entre las cuales se podría mencionar a:

- Augusto Boal, dramaturgo e investigador brasileño, director del *Teatro Arena* de Sao Paulo; creador del Teatro Fórum y del Teatro del Oprimido. A. Boal viene al Perú el año 1973 invitado por el gobierno de Velasco para trabajar en el proyecto de alfabetización ALFIN, que desarrolló en zonas populares del país.
- Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali (TEC). Uno de los textos de mayor importancia para el teatro de creación colectiva de aquella época, es el *Método del TEC* elaborado por la Comisión de Dramaturgia del grupo con redacción de E. Buenaventura.
- Santiago García, director del grupo La Candelaria de Bogotá, Colombia.

De ellos son importantes los diferentes intentos que tienen por sistematizar los procesos de creación colectiva. cabe mencionar, como referencias importantes a:

- El Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, dirigido por María Escudero.
- Atahualpa del Cioppo, director uruguayo, del grupo El Galpón, que llegó a trabajar en el Perú el año 1971.

Todos ellos hacen intercambios pedagógicos con teatristas peruanos³, estas experiencias ayudarían a dar una mayor solvencia en su desarrollo artístico y

³ ORMEÑO, Luis Felipe-entrevista pág 56
Taller con E. BUENAVENTURA-Manizales, 1973
Taller con A. BOAL-1974
Taller con S. GARCÍA-1974
SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 191
Taller con S. GARCÍA y el grupo La candelaria
DELGADO, Mario-entrevista pág 16
El grupo Cuatrotablas se confronta con el Teatro experimental de Cali-Colombia (TEC) 1971-1972
EL grupo Cuatrotablas trabaja con el grupo Libre teatro libre de Córdoba-Argentina (LTL) dirigido por María Escudero (no se especifica el año)

generarían el sustento teórico y práctico que necesitaban los jóvenes grupos de creación colectiva.

Al mismo tiempo se leía a Brecht, Artaud y, más tarde a Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba cuyas teorías fueron confrontadas y asimiladas a la realidad latinoamericana. Habría que mencionar que a partir de 1968 y a través de festivales como el de Manizales, Colombia y Caracas, Venezuela que se dan a conocer las experiencias del Living Theatre y, luego, las de Grotowski, Brook y Barba. Es a partir de este momento que el teatro de creación colectiva empieza a generar su propia dinámica y posteriormente, su transformación y desarrollo.

En 1975, cae el gobierno de Velasco y se instaura el gobierno del General Morales Bermúdez, que desmonta los logros del régimen velasquista. En 1978 convoca a una Asamblea Constituyente. En 1980 se retorna al sistema democrático representativo. Paradójicamente resulta ser elegida la misma persona que había sido derrocada por Velasco; el arquitecto Fernando Belaúnde Terry.

¿Qué significa la vuelta a la democracia para los grupos de creación colectiva? A nuestro entender, bastante, porque el teatro dejó de tener sentido para los partidos de izquierda, al ser legalizados y comenzar a tener acceso a los medios de comunicación y representación política en el Parlamento. Es así que los grupos de teatro de creación colectiva tuvieron que reformular su identidad y comprender que el teatro es un arte en sí mismo, sin la obligación de perder su compromiso con determinada corriente ideológica⁴.

Otro factor importante, en 1978 se realiza en la ciudad de Ayacucho el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, con la presencia de Eugenio Barba, director e investigador teatral, impulsor de la antropología teatral, del tercer teatro y discípulo de Grotowski. Este Encuentro influye en los grupos peruanos, que pasaban por un momento de transición y los reagrupa bajo una nueva mística: El Teatro de Grupo.

Inmerso en este concepto de Teatro de Grupo, el movimiento de creación colectiva se revitaliza teniendo como característica la investigación teatral, que, a diferencia de

⁴ SALAZAR, Hugo-entrevista pág 220

antes, se centra en problemas metodológicos referentes a la creación, y aparecen conceptos como el entrenamiento y dramaturgia del actor. En los años 80, el momento se distingue por el intercambio y la confrontación metodológica⁵.

En 1985, los grupos se organizan a nivel nacional y fundan el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN⁶). A través de esta red se organizan las Muestras Regionales y Nacionales que se realizan desde 1985 y los talleres nacionales desde 1987, Estos espacios son los catalizadores de las potencias y carencias que podrían contener las propuestas de los grupos. Se manifiestan preocupaciones puntuales como:

- La Dramaturgia.- Tema del I Taller Nacional de Formación Teatral, 1987, organizado por el grupo Yuyachkani. Asistieron dramaturgos como Alonso Alegría, Juan Rivera Saavedra, Alfonso La Torre, Cesar Vega, Sara Joffré. Con ellos se propició un debate que ilustra la necesidad de confrontación y afirmación de los grupos de creación colectiva.
- Relación del trabajo Actor - Director.- Tema del II Taller Nacional de Formación Teatral, en 1988, organizado por el grupo de teatro Villa El Salvador.
- El Personaje.- Tema del III Taller Nacional de Formación Teatral, en 1989, organizado por el grupo Retablo.
- La Pedagogía.- Algunos de los grupos han abierto sus escuelas y otros están por hacerlo. Es ilustrativo ver la proliferación de talleres que se imparten en distintos lugares. Para los teatristas, la pedagogía resulta una posibilidad de contar con un ingreso económico que los ayude a subsistir.

Actualmente, del teatro de creación colectiva de antes, sólo subsisten los grupos. Incluso estamos entrando, al parecer, en un proceso en el que se avizora una nueva concepción que ya no sólo pertenece a los antiguos grupos de creación colectiva, sino también a un importante número de grupos que son independientes, incluso del MOTIN.

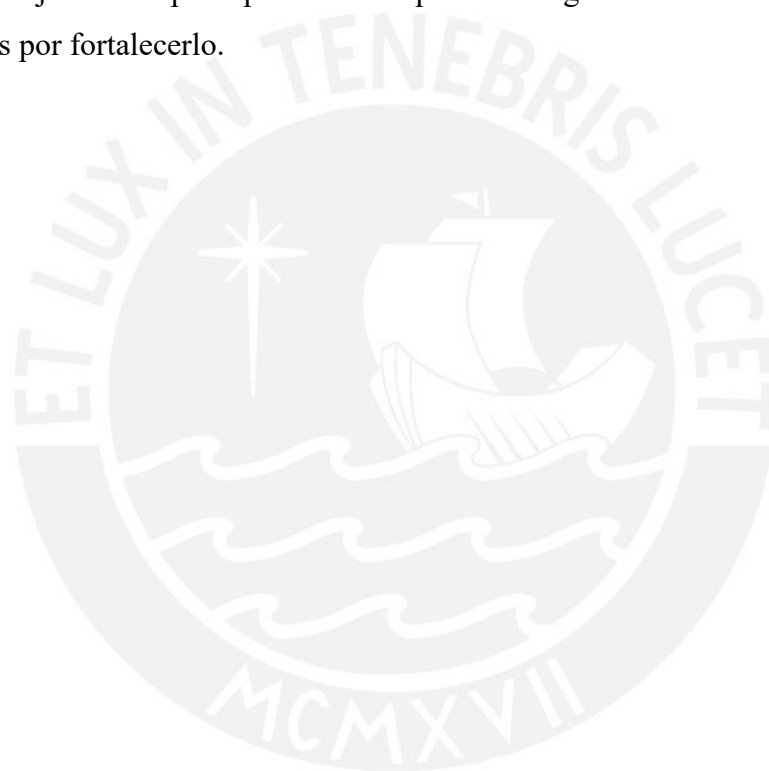
Lo que menciona Teresa Ralli, actriz del grupo Yuyachkani en la presentación del libro *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral*, grafica el momento que atraviesa el movimiento de teatro de grupo en el Perú: "...Luego aprendimos que no

⁵ IDEM pág 221

⁶ Movimiento de Teatro Independiente.

sólo era importante lo que se dice, sino cómo se dice...", "...A lo necesario que es la definición de roles...", "...Llegó el momento de mirar nuestras carencias e inventarnos una forma de superarlas..."

Es con esta reflexión que llegamos al inicio de la década del 90, seguramente con más preguntas que respuestas. Y es a través de este esfuerzo que intentaremos resolver algunas de ellas, o quizá formular otras. Creemos que estamos poco acostumbrados a decir las cosas que realmente pensamos, pero, a pesar de ello y conscientes de lo relativo que puede ser una entrevista - conversación teórica y formal -, mantenemos la esperanza de que este trabajo sea un aporte para el teatro peruano en general en aras del empeño que tenemos todos por fortalecerlo.



PRIMERA PARTE
ENTREVISTAS

CAPÍTULO PRIMERO - LOS GRUPOS

CAPÍTULO SEGUNDO - LOS DRAMATURGOS

CAPÍTULO TERCERO - OTRAS VOCES



CAPÍTULO PRIMERO

LOS GRUPOS

Cuatrotablas - Mario Delgado

Yuyachkani - Miguel Rubio

Teatro del Sol - Luis Felipe Ormeño

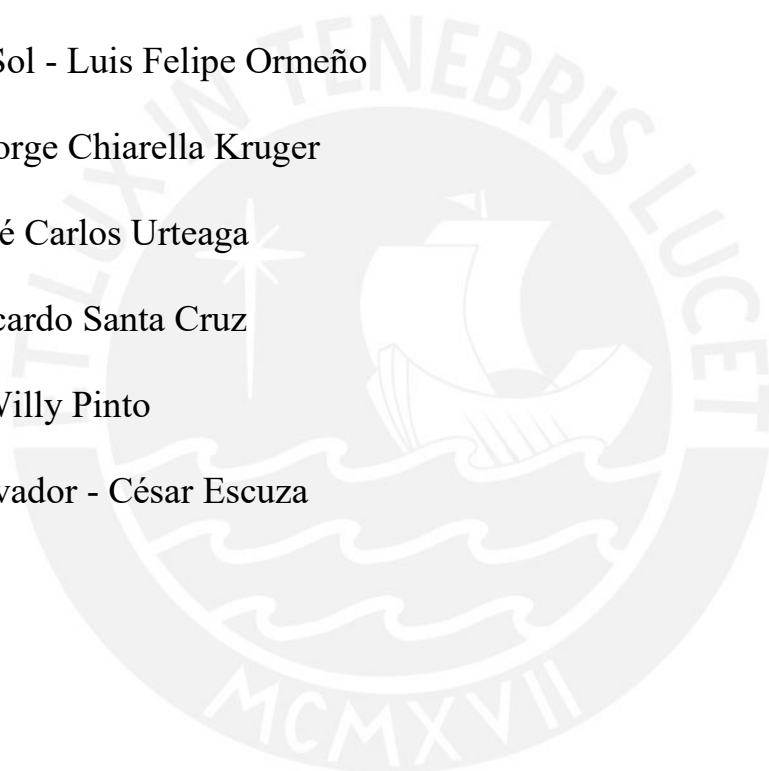
Alondra - Jorge Chiarella Kruger

Magia - José Carlos Urteaga

Raíces - Ricardo Santa Cruz

Maguey - Willy Pinto

Villa el Salvador - César Escuza



GRUPO
CUATRO TABLAS

PRODUCCIONES:

Tu país está feliz inspirada en poemas de Antonio Miranda Creación colectiva (1971)

Oye inspirada en *Venezuela tuya*, de L. Britto García. Creación colectiva (1972)

El sol bajo las patas de los caballos (Y.E. Adoum) versión adaptada (1974)

La noche larga Creación colectiva (1975)

Encuentro Creación colectiva (1977)

Equilibrios Creación colectiva (1979)

Los cómicos basada en *La ópera de los tres centavos* de B. Brecht (1980)

¡Oh! mensaje a los poetas Creación colectiva (1981)

Oye nuevamente Creación colectiva (1982)

La agonía y la fiesta Creación colectiva (1983)

Aquí no hay Broadway Creación colectiva (1984)

La cuestión del pan Creación colectiva (1987)

Los clásicos Creación colectiva (1988)

Flora Tristán de Mario Delgado y Pilar Núñez (1989)

La orquestita Creación colectiva (1990)

MARIO DELGADO VÁSQUEZ (Lima, 1947)

DIRECTOR

EDAD: 43 Años

¿Qué visión tienes de la evolución del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú?

MD: A estas alturas de mi vida, con 22 años haciendo teatro, es difícil ser dogmático. Ya uno vio mucho y mucha agua corrió bajo el puente. Para mí es importante observar no el fenómeno de la creación colectiva en el Perú o en América Latina, sino en el mundo y en la historia mundial del teatro. Por lo menos, en el teatro que hacemos nosotros, que es de origen y tradición occidental, que viene de Europa. Es decir, el teatro siempre fue colectivo, el teatro es una actividad colectiva, es un trabajo colectivo. Por ejemplo: ¿Desde qué punto, desde dónde hablamos de teatro y desde dónde hablamos de teatro colectivo? El teatro siempre fue colectivo en todas las culturas. Hay excepciones culturales como las balinesas, por ejemplo, donde el teatro es absolutamente colectivo y no sólo colectivo, sino familiar. O las danzas hindúes, las formas teatrales japonesas o las propias formas teatrales chinas, llámese ópera de Pekín, etc. Aquí también hay algunas tradiciones populares de fiestas o de determinados rituales como, por ejemplo: Los danzantes de tijeras, que es un solo actor, o a veces dos -un duelo-, pero que va pasando de generación en generación.

Cuando hablamos de teatro colectivo, estamos hablando de una forma de rebelión de los hacedores del teatro frente a una forma que ha monopolizado el individualismo. ¿Por qué? Porque lo opuesto a lo colectivo es lo individual. ¿Qué es el teatro de lo individual y a qué se llama teatro colectivo? Hablamos del texto que ha escrito un dramaturgo, hablamos del autor, que ha monopolizado la idea de teatro, un autor dramático que escribe. A eso se le llama teatro, a un texto escrito, que es literatura dramática. ¿Estamos hablando de eso? Porque también sabemos que, en toda historia de la cultura occidental, y en toda historia del teatro, éste teatro no fue solamente el texto.

Hubo momentos históricos muy definidos. Para hablar de una época más cercana, la Comedia del Arte; donde seguramente había autores, grupos de actores, pero era esencialmente colectivo. Sabemos que los actores de la Comedia del Arte eran altamente profesionales, era la gente más profesional, que tenía una preparación ardua, tanto a nivel físico como a nivel intelectual. Gente que tenía todas las acciones y todos los textos para

improvisar. Entonces no era un teatro de “improvisación” en los términos en que hablamos de improvisación. En nuestra cultura hablamos de improvisación y estamos hablando de ignorancia, de impulso, que no sé de dónde viene. ¿De dotes excepcionales que tiene uno? ¡Mentira! Porque incluso una persona que no está preparada para improvisar –desde el punto de vista técnico, profesional-, lo hace sobre la base de sus recuerdos, de lo que la imaginación le da en ese momento. Yo me estoy yendo un poquito por varios caminos, pero para llegar a lo mismo. La creación colectiva es –para mí– simplemente un momento, una situación de recuperación del teatro como capacidad colectiva, como trabajo colectivo frente al hegemonismo del individualismo.

Por ejemplo, Shakespeare fue una extraordinaria personalidad que sintetizó, por su genial capacidad, la fuerza de un trabajo colectivo muy grande, en el que participó mucha gente. Pero la historia de la humanidad no está hecha de la historia de las masas o de los pueblos, o de los colectivos, no. La historia de la humanidad de hoy la hace un individuo. Me pregunto: ¿y son los individuos los que deciden? Hoy se habla de revolución francesa, se habla de los grandes líderes de la revolución, extremista o no, etc. Pero se olvida muchísimo al pueblo de París que fue el que hizo posible que todos esos líderes hicieran y traicionaran a su vez a la revolución francesa. Hago todo este preámbulo histórico para poder explicarme a mí mismo y a ustedes lo que es la creación colectiva.

Cuatrotablas toma modelos de creación colectiva que funcionaban intelectualmente en ese momento, como es el caso del Teatro Experimental de Cali (TEC), que era la moda en América Latina (1971-1972). Nosotros mismos hemos visto al propio TEC en un festival y nos quedamos impresionados con su resultado. Estoy hablando de *Canto al fantoche lusitano* y de *Los soldados*, obras que supuestamente el TEC escribió como creación colectiva. Sabemos, con el tiempo, que si bien todo el grupo colaboró en crear las imágenes, las historias, era un equipo mínimo de dramaturgos dentro del grupo el que escribía. Sabemos que Enrique Buenaventura era el último en dar el toque final.

La creación colectiva es para mí una necesidad del teatro de recuperar ese espíritu del que no puede prescindirse. ¿Cuándo entra en crisis la creación individual? Cuando el dramaturgo ya no aporta al grupo. Cuatrotablas hace creación colectiva cuando empieza a descubrir que no hay dramaturgos peruanos que respondan a cosas que queríamos decir. El artista tiene ganas de decir cosas, el grupo quiere decir cosas que respondan a un momento histórico, a una situación concreta. Entonces, Cuatrotablas era un grupo autodidacta. El único que tenía cierta experiencia, cierta formación, era yo.

Al principio encontramos *Tu país está feliz* que eran poemas de Antonio Miranda; había que hacer una estructura dramática, crear una situación dramática, una especie de historia, una ilación de esos poemas, había que darle una concepción teatral, espacial. Aquí empieza nuestro trabajo colectivo.

Pero, aun así, ese primer trabajo está basado en los poemas de un brasilero. No es creación colectiva en la medida del texto, ni de la estructura dramática, que la tengo que hacer y escribir yo. Es la creación colectiva en la medida del juego escénico. Porque, si bien yo tengo una idea, una concepción y propongo, son los actores que con su respuesta me van a ayudar a crear una puesta en escena colectiva.

Después viene *Oye*; aquí el grupo profundiza, se intelectualiza. Trabajamos con el Libre Teatro Libre de Córdoba de María Escudero. Hubo ya mayor conocimiento del grupo y participa más en la estructura del libreto, que estaba basado en textos sueltos, en cuentos y recuentos y esquemas de un libro que se llamaba *Rajatabla* novela de Luis García. A partir de ese libro se formó un grupo sinónimo de Cuatrotablas, que era Rajatabla y que se había formado paralelo a nosotros y venía de una disidencia. Yo había sido actor y director asistente de Carlos Jiménez durante 4 años. Cuando nos separamos, él decide formar Rajatabla y yo Cuatrotablas. Los dos tomamos el mismo texto: ellos le pusieron *Venezuela tuya* y yo le puse *Oye*.

Fue como una rebelión contra el maestro. Decidí hacer un espectáculo que negase todo, que fuese lo contrario a la línea del maestro. Si al otro le gustaba mucho vestuario, yo no ponía nada de vestuario; si al otro le gustaba mucho la escenografía, yo, nada de escenografía. Pero en ese texto, si bien se basó en lo de García, ya algunos integrantes pusieron sus propios textos, sus propias ideas, escribieron textos. Empezaron a aparecer como “poetas” en el grupo. Hablo de poetas, porque todavía no eran dramaturgos en el sentido de escribir un drama, una historia, un guion, sino textos o canciones. Pero fue más colectivo. La puesta en escena fue más colectiva.

En principio era la negación no sólo de todo lo que yo había hecho con Jiménez, sino de todo lo que conocíamos por teatro tradicional en el Perú. Si había telón, no había que usar telón; si había un escenario y al frente el público, aquél tenía que ser circular. Nunca se había visto un escenario circular: los actores jamás debían tener contacto con el público. Si se usaba muchos efectos de luces, pues no se usaban luces. Si el elemento tenía que significar varias cosas, pues las significaba. Teníamos que hacer todo aquello que nunca habíamos visto en el teatro peruano. Partíamos de la negación, ese era el principio. No

era solamente no hacer lo que se hacía, sino era inventar. Pero, claro, no era inventar la pólvora, eso ya estaba inventado. El mundo entero había revolucionado.

Yo había visto muchísimos espectáculos en el extranjero. A veces coincidía extraordinariamente alguna experiencia que yo había vivido con la propia espontaneidad de los actores que sí eran absolutamente empíricos, autodidactas y que no conocían nada. De pronto, esos actores me podían ofrecer las ideas más extraordinarias, más audaces y riesgosas, porque no tenían los límites de la ortodoxia: es decir, todo aquello que no se puede hacer en el teatro tradicional, formal, isabelino, de cuarta pared; etc. Aquí no había la cuarta pared: eran los actores entrando a un ruedo a sacrificarse junto con los espectadores. Así va creciendo la creación colectiva.

En Cuatrotablas existe una manera de trabajo, un método de trabajo que es colectivo. No es una manera de trabajar, es la única forma: el teatro es una arte eminentemente colectivo. Pierde su espíritu colectivo por épocas, pero tiene que ver con cuestiones históricas, económicas, políticas, sociales, ideológicas, etc. Aunque haya un director, organizador, líder, motivador, gran monitor, ese gran capitán nunca va a poder hacer nada si no tiene a los mejores marineros. Y los mejores marineros tienen que saber todo, desde manejar máquinas, hasta manejar el barco, tomar el timón y salir adelante si el capitán falla. En ese sentido, el mito de la creación colectiva me lo tiro abajo, porque no creo que exista una creación colectiva –como separada de otro-, yo creo que existe teatro y el teatro es eminentemente colectivo y su grado de colectividad depende de las circunstancias. Eso no significa que, en momentos determinados una persona, por su capacidad de imaginar y de escribir, por su capacidad literaria, por su experiencia, no pueda resumir, imaginar todo y escribir un texto extraordinario que pueda ser montado; pero aun ese montaje puede ser colectivo. Eso no quita que un excelente literato pueda colaborar con un grupo y escribirle la obra que quiere. Por eso digo que todo tiene su momento. Por allí ha pasado gente de distintas partes del mundo que ha discutido sobre eso.

Hoy se recurre más a un dramaturgo. Pero un dramaturgo que está ligado al grupo es más productivo. Yo creo que el ideal es que se diversifique de tal manera el trabajo colectivo dentro del teatro, en el sentido de la repartición de tareas, como una fábrica que produce café, azúcar o leche, que sé yo; la división del trabajo. Es decir, un escenógrafo que trabaje en función del trabajo colectivo de los actores, que pueda ir creando con los actores, haciendo los bocetos del vestuario. Porque, aunque el actor pueda llegar a imaginar su vestuario se necesita de una persona que comprenda todo y le dé un sentido, una unidad, una síntesis.

Eso no significa que el actor no pueda ser un genio e imaginar su vestuario, su escenografía, las luces, todo. Pero no es la regla. Por eso es un proceso de evolución. Nosotros hemos dicho que siempre hemos hecho nuestro vestuario, el que era muy simple, muy sencillo, el menos importante. Por años no hemos estado preocupados por el vestuario, ni las luces, ni el sonido grabado. Jamás hemos usado sonido grabado. Nuestra preocupación era que el actor cante, que toque sus instrumentos. La preocupación de Cuatrotablas durante todos estos años ha sido esencialmente crear un método de formación del actor, una forma de actuar que no sea nueva, al contrario que recupere lo más clásico de lo clásico, de lo que han sido las actuaciones de toda la historia; pero que sí sea nueva en la medida en que sea lo más científicamente posible, lo más empírica. Hay que acabar con la idea reaccionaria –para mí- del talento y la más grande inspiración artística. El más grande talento e inspiración artística si no hay un genio de rigor, de disciplina, de entrega, de trabajo cotidiano, no sirve para nada. Cuando estudiamos la historia de los grandes monstruos del teatro de la humanidad, eran las gentes más obsesivas, más enfermas –en el mejor sentido de la palabra- frente a su tarea. No era gente que perdía el tiempo, sino gente que trabajaba mucho, horas y horas de entrenamiento. Y no hablo del entrenamiento físico que hacemos hoy en día, sino de su propio entrenamiento.

En ese tiempo no había escuelas; Grotowski no había hablado de la técnica del actor, ni Stanislavski siquiera, que fue el primero que habló de la tecnología del actor. Antes de Stanislavski, los actores tenían que inventarse su propia tecnología, su propia metodología.

Creo que finalmente hay que aclarar esto de la creación colectiva y no convertirla en mito. El teatro es una tarea colectiva.

Por ejemplo: *Flora Tristán* es el trabajo donde yo puedo exponer más claramente cómo 18 años de trabajo de creación colectiva llevan a un esquema de trabajo donde se ha diversificado a tal nivel la tarea, que existen tres dramaturgos, ocho actores, el escenógrafo, un vestuarista, como en el teatro más tradicional, y no es así, porque es un equipo que ha trabajado de una manera colectiva muy intensamente durante años.

Tú hablas de una recuperación de lo colectivo. ¿A qué se debió esta recuperación en la década de los años 60'? ¿Cuál fue el impulso que llevó a recuperar una forma que se había perdido?

MD: Latinoamérica, desgraciadamente, no está desligada de Estados Unidos y Europa. Desgraciadamente seguimos siendo colonia, efecto de la metrópoli.

Yo te puedo hablar más del año 1968 porque en ese año yo salgo del Perú. Hasta el 68 lo más vanguardista que se representaba en Lima era *La ópera de los tres centavos* de Brecht, que era una obra de los años 30 y era una obra clásica en Alemania. Se hacía como chancay, para el consumo popular.

Más para clase media era *La Celestina* de Fernando Rojas, una obra de hace siglos, eso era lo más avanzado y moderno. *Marat Sade*, sí se podía decir que era lo más vanguardista. *Marat Sade*, de Peter Weiss, era el intento de un teatro político comprometido de Europa de los años 60 y este espectáculo, hecho por Peter Brook, había trascendido a nivel mundial y se había hecho muy famoso. Eso era lo más grande que se hacía en el Perú. Pero paralelamente se hacía Ionesco, Beckett, Paso, etc. Te estoy hablando de lo que yo veía desde el 63 hasta el 68 que fueron los años que yo empecé a hacer teatro en Lima. Se veía algunas innovaciones, pero todo era reflejo del teatro español, del teatro vanguardista de París y Londres y del teatro moderno de Estados Unidos. Vivíamos bajo ese reflejo. La última de Buenos Aires, de París: éramos una colonia.

Claro, se trataba de que se responda, pero respondía a una elite. Además -otro elemento fundamental- la élite era un público viejo, pequeño burgués, ni siquiera burgués, porque creo que la burguesía era en esa época muy ignorante. Era más público intelectual, una élite culta que frecuentaba determinados cafés del centro de Lima. Ese era el teatro que se hacía acá. Todo eso llega a un punto de apogeo, porque hay un cierto apoyo del Estado. Por eso se puede hacer *La Celestina*, *Marat Sade*, *La ópera de los tres centavos*, pero también era el final de una época en el Perú. Era el primer Belaundismo y se venía el golpe de Velasco. Yo salgo de viaje a pocos días del golpe militar. Me voy al Festival Latinoamericano de Teatro, el primero que se hace en América Latina, el de Manizales. Nunca antes se había reunido toda la gente de América Latina a ver teatro y a verse. En ese sentido tuve la fortuna de participar de la historia más concreta y viva del teatro latinoamericano, que se representa en este festival.

Allí, en Manizales, comienza a hablarse del teatro de creación colectiva. ¿Qué estaba pasando? Era la crisis de mayo de 1968, Sartre... Tenemos que remontarnos a cuáles son los modelos: París, Nueva York, la palabra, el texto. Eso estaba en crisis. El momento más crítico del texto de dramaturgia se grafica ya en el II Festival de Manizales, donde tuve la oportunidad de ir nuevamente. Se presenta *Esperando a Godot*; para nosotros no

saber, en esa época qué era eso, era un pecado: Beckett, Ionesco, autor rumano, no recuerdo muy bien,... Antes, Ionesco había demostrado la estupidez y al inutilidad de la palabra. No era que la palabra no tuviese más sentido, sino que en el contexto del mundo que vivíamos, después de dos guerras mundiales y de tanto fracaso, la palabra dicha por una clase burguesa no tenía más sentido. Era la época del existencialismo, la gran duda, la pregunta sobre si Dios existe o no. Era el comienzo de las revoluciones, acababa de estallar la revolución cubana. Era el momento de gran cambio y de crisis. La palabra no tiene más sentido.

Vivíamos 1968, año de revoluciones y de cambios en el mundo. Entra en crisis el texto, el dramaturgo. A la juventud no le interesaba más sus textos, ni hablar de clásicos. Qué íbamos a hablar de Shakespeare, Brecht o los más lejanos. Primero; eran mitos que nos habían metido en la cabeza, que jamás íbamos a representar. En la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENSAD) nos decían: “Jamás un cholo va a pronunciar Shakespeare como lo pronuncia Sir Lawrence Olivier, porque Shakespeare es inglés y hay que hablar como un inglés, como un Sir Lawrence Olivier”. Qué íbamos a soñar decir algún día Hamlet. No tenía sentido. Yo ya me había rebelado contra eso: había hecho con la ENSAD, en el 68 un espectáculo sobre Shakespeare. Yo había representado un monólogo de *Hamlet* con ropa moderna, como lo había visto en una representación de Richard Burton. Me dije, ¿Por qué él si podía hacer lo que le daba la gana con Shakespeare y yo no? Lo tonto era que en Perú, éramos más reaccionarios que en Londres. Allá, Peter O’Toole hacía *Macbeth* –no me acuerdo bien- en smóking y borracho de verdad.

Acá estábamos exigiendo una ortodoxa absurda, donde había que decir “ser o no ser” recitadamente. Mientras que en Europa se estaba perdiendo el sentido la palabra, nosotros estábamos en recitado. Yo creo que Ionesco, Beckett son casi los últimos. Después, todo ha sido nada más que repeticiones, intentos. Se volvió a Brecht, se volvió a los grandes dramaturgos y los grandes textos. Peter Brook comienza a hacer todo Shakespeare de una manera más moderna. Era una cultura que entraba en crisis.

Entonces, ¿qué ocurre en el mundo? En Norteamérica surge el Living Theatre y el Open Theatre que son respuestas a ese sin sentido. O’Neill, Virginia Wolf, incluso los últimos dramaturgos, los grandes dramaturgos comienzan a perder sentido. La gente comienza a ver otra cosa. El Living era el amor, el hippie, la libertad. El propio Broadway pierde el texto, comienza a volverse musical.

En Europa, después de Stanislavski, de Brecht, del propio Artaud, viene la gran revolución teatral que es Grotowski. Él no habla de creación colectiva, pero lo hace porque crea sus propias obras.

Un dramaturgo como Ionesco tiene que devaluar la palabra para valorizarla. Beckett tiene que dejar al público suspendido de un árbol esperando a Godot, porque no tiene más sentido la vida ni el teatro, -porque todo lo que se habla en *Esperando a Godot* es eso: la espera de nada, nos pasamos horas mirando la existencia humana, la vemos pasar sin sentido-. Es una época, responde a mayo del 68 en el mundo entero. Creo que la gran rebelión hace que de alguna manera el teatro exprese eso. El teatro expresa, en todos los momentos históricos, aquello que está pasando en la realidad o aquello que la realidad no puede expresar. Frente a la realidad del país, de desesperanza, de muerte. El teatro es lo más vital, más esperanzado, más fuerte, más divertido, más dinámico, más original, porque es la parte positiva de un país. Pero, a su vez, es también el reflejo de la violencia, de la crisis. En el Perú este fenómeno de la creación colectiva es producto de este efecto de afuera, hasta antes del 68. Además, es sintomático: en el 68 viene la revolución de Velasco, la gran revolución de los militares, que cambia el país, para bien o para mal. No voy a defenderla ni atacarla, simplemente hay que reconocer que, para bien o para mal, el Perú cambió con Velasco. Todo el teatro que se hacía en el Perú antes del 68, estaba basado en ese teatro europeo y americano. Los Grillos hacía Brecht y hacía *América Hurra*, que era lo más vanguardista para la época. Sara Joffré y Aurora Colina y todos aquellos que conformaban una élite, viajaban constantemente al exterior e importaban ese teatro. Lo que se ve en el 68 es el efecto de ese teatro. Pero hacía 10 años que en Europa el teatro se estaba transformando y dándose nuevamente un sentido colectivo, que lleva al desarrollo del llamado teatro de grupo, que llega a su apogeo en el año 76 y que es la expresión final de todo ese proceso europeo. Es en este año que se reúnen en Belgrado, en el marco del Festival de las Naciones, con Grotowski y Barba, como promotores.

Ir al teatro de grupo era como una consecuencia natural: no sólo hay que crear colectivamente, sino que hay que crear formas de vida, modos de vida al interior del elenco para transformar también el teatro mismo. Ya no se trata de cambiar sólo el teatro, hay que cambiar al hombre: eso es lo que plantea Grotowski. Un nuevo teatro sólo si hay un nuevo hombre, un nuevo actor, una perspectiva histórica nueva.

Cuando han pasado hoy día más de doce años de haberse encontrado la gente de teatro de grupo, vemos que hay que valorar de nuevo todas las palabras. Y es por eso que nosotros volvemos después de 18 años, y le damos todo el sentido al llamado teatro convencional

o tradicional. El uso del texto como algo fundamental. Pero tenemos el trabajo del actor que ya está preparado para enfrentarse al texto. El uso del texto, de la historia, del vestuario, de todos los elementos más tradicionales del teatro tradicional, para Cuatrotablas es el hecho más vanguardista, más riesgoso y de mayor ruptura. Lo último que hemos hecho, *Flora Tristán*, es lo más colectivo ya a la vez respeta todas las reglas de juego del teatro convencional.

Cuatrotablas ha cambiado. ¿En qué han consistido esos cambios?

MD: Nunca hemos sido ortodoxos. En lo que sí creo que lo hemos sido es en la idea de que el teatro es finalmente ideas y emociones y eso lo hemos respetado. Cuatrotablas hace un largo proceso de investigación de la esencia del teatro mismo, pero partimos de una formación autodidacta, en una tradición basada en la ignorancia absoluta de lo que es el teatro que conocemos –que es la copia de la fotocopia, ni siquiera es el original-. Este teatro no respondía a nuestras emociones y a nuestras ideas. Si bien en un momento lo que más primaba eran las emociones y las ideas, hubo un momento de crisis en el que se planteó que emociones e ideas no iban a comunicarse jamás de la mejor manera posible, si no se cambiaba al actor. No había que cambiar al teatro, sino primero cambiar al actor para que cambie el teatro. Es ahí donde viene el encuentro con Grotowski y después con Barba. Ellos plantearon cambiar al actor para cambiar al teatro. Stanislavski ya había planteado en su momento que el actor no podía seguir siendo empírico y tenía que adquirir una tecnología y comenzó a hablar de técnica. El propio Brecht tuvo que inventar un teatro épico, didáctico, con distanciamiento, toda una serie de conceptos escénicos para contener a un mal actor, en términos de un actor empírico, cliché y exagerado como era el actor que él heredó de la época alemana de los años 30.

Grotowski, Barba, el Living, el Open Theatre, plantean que hay que cambiar al actor, que hay que formarlo. Ya Meyerhold hablaba de un actor producto de la revolución rusa, hablaba de actores científicos, de obreros del arte, pero a nivel científico. Hoy día se puede hablar de un actor científico en el sentido más amplio de la palabra. El actor es un artista pero unido a la ciencia. Que el arte sea ciencia y que la ciencia se haga arte. No un actor empírico que está confiado en su talento, sus capacidades, su vanidad, su egoísmo, su narcisismo, sino un actor que pueda trabajar todos esos elementos que hacen la esencia de un actor, para una situación más creativa y constructiva.

El actor para mí, tiene que ser un super hombre, si se quiere, tomándole a Gordon Craig el modelo. Hoy para mí, Gordon Craig, Meyerhold y Stanislavski son los más grandes

maestros y vuelvo a ellos, o me encuentro con ellos, gracias a Grotowski y Barba. Entonces nunca hemos sido ortodoxos: lo hemos sido al querer conservar nuestras formas. Para nosotros, subir al Teatro Municipal es la vanguardia más absoluta de lo que nosotros hacemos, porque para nosotros es muy cómodo un espacio de 4 x 4 con todo el público alrededor. Para nosotros es muy cómodo no usar luces y que el público nos mire en vivo y en directo. Para nosotros es muy cómodo mirar a los ojos del público. Durante estos 18 años, Cuatrotablas convirtió sus formas en una convención. Se trata de comenzar a destruir nuestras propias convenciones; pero claro, no destruir por destruir. Ya tenemos un método, un conjunto de principios que han hecho, hoy día, una escuela. Hoy Cuatrotablas es fundamentalmente una escuela. Pasó por toda la idea de grupo, el cual se mantiene como espíritu y esencia, no como organización. La organización grupal de hace 10 o 15 años ya no funciona más. Es un nuevo tipo de organización grupal, que parte primero de la institución Organización para la Investigación Actoral Cuatrotablas, compuesta de una serie de estamentos y de etapas. ¿Cómo concebimos el elenco? Para nosotros es un espacio de gente que se reúne para hacer determinadas experiencias, que seguirán siendo experimentos de avanzada, búsquedas como hacía Stanislavski. Aunque te parezca pretencioso, me gustaría que Cuatrotablas sea lo que soñó Stanislavski para el Teatro Arte de Moscú. Tenía un elenco en el cual actuaban y representaban los más grandes actores que se habían formado con él y otros actores de otras tradiciones que se venían a trabajar con él. Para llegar al elenco del Teatro de Arte de Moscú, había que pasar el rigor de 7, 8 o 10 años de investigación del trabajo. Él decía: *No basta que venga un jovencito con mucho talento, que nos deslumbré a todos y de un salto mortal, y de pronto esté a la altura de aquellos a quienes les ha costado tanto. Ese jovencito, con todo su talento, habrá de esperar durante años y años para acceder*".

Hoy día, Cuatrotablas tiene una escuela, cuyo elenco está formado por dos actrices, -una invitada del teatro llamado tradicional, Elena Huambos, y Pilar Nuñez, que tiene 12 años en Cuatrotablas- y la cuarta generación, que está cumpliendo los 7 años básicos de formación, lo que llamamos el proceso de formación pedagógica. Tenemos una escuela con 17 alumnos que están pasando el 1er. año o el vocacional. La base, el espíritu de Cuatrotablas, es ir siempre contra la ortodoxia, no por el sentido de destruir por destruir, sino de buscar una alternativa que haga que todo aquello que se vuelva ortodoxo se muera. Son los principios lo que interesa, no las formas.

En *Flora Tristán*, a pesar de que se mantienen las formas viejas de Cuatrotablas, usamos las formas convencionales como el diálogo íntimo, las formas naturalistas de actuación

por momentos, etc. Son formas, acciones lo que interesa. Lo que importa, es el método que usa el actor, lo que está detrás. Aquello que le ha costado a algunos 12 años como a Pilar, a otros 3 o 4 años y a otros, 18 años, como a mí. Detrás de esas formas aparentemente convencionales, hay un método, una manera de respirar, de sentir el peso, de buscar las contradicciones, de moverse en el espacio, de transmitir la energía, la voz. Si hoy día estamos en el Municipal, mañana volvemos a nuestro espacio del jardín de 4 x 4 y de repente, estamos trabajando otra vez sin vestuario y volviendo a la no palabra. Esa es la posibilidad. Es como tener, sólo después de 18 años, un abanico donde podamos pasar de lo más convencional a lo más heterodoxo, pero teniendo en claro que lo que interesa siempre son los principios. Todas las cosas cambian. El más grande revolucionario de los años 30, el teatro de Bertolt Brecht, hoy día es un teatro viejo, adormecido, tradicional en el peor sentido de la palabra, hecho por actores viejos que no tienen más vida. Un teatro que se representa en los grandes teatros burgueses del mundo, para un público burgués al que le importa un bledo el mensaje brechtiano. Nosotros, mientras estemos vivos, vamos a luchar contra nuestra propia ortodoxia, aunque tengamos que recurrir a la ortodoxia del viejo teatro.

Dentro de la metodología de la que hablas, ¿cómo abordan la construcción del personaje?

MD: Por lo mismo que el método y la dramaturgia se ha desarrollado, podemos construir obras con personajes complejos, donde no es el actor quien sirve al personaje, sino el personaje que le sirve al autor simultáneamente, y se busca un equilibrio. La improvisación es la base del método; partimos de un entrenamiento físico individual y colectivo. El actor a la vez trabaja sus ejercicios, sus acciones y sus principios, pero esto se hace en un espacio colectivo. Hay un momento colectivo indirecto en que cada uno está trabajando solo, pero también está reaccionando junto a la sensibilidad de los demás. Hay otro momento colectivo propiamente dicho donde hay relaciones directas. Todo este entrenamiento físico, que a veces es acrobático, que a veces es a partir de acciones, voz, etc., es una manera de conocer a los actores: empiezan a conocerse físicamente, a tener confianza física con ejercicios de confianza. Después vienen los trabajos de improvisación o de entrenamiento con el texto o con los personajes. También es igual: es individual, indirecto, a veces directo... Comienzan a buscar confianza. De repente, los textos no tienen nada que ver. Por ejemplo, estamos haciendo escenas de *Romeo y Julieta* con *Macbeth*, y Macbeth le habla a Julieta y ésta le responde a Edipo como si fuera Romeo

que está hablando con Macbeth como si fuera Julieta. No importa lo que se están diciendo, sino las reacciones físicas, emocionales, que se van dando entre los actores. Hay un entrenamiento físico y hay un entrenamiento dramático de mucho tiempo. Cuando hablamos de improvisación, hablamos de creación. Para mí la improvisación es la creación y es la tercera etapa de nuestro trabajo. Dividimos nuestro trabajo en 4 etapas: la primera es la de entrenamiento físico, donde el actor entra en confianza física. Esto dura meses de trabajo. El entrenamiento dramático es cuando trabajamos con vestuario, con elementos, con objetos, con textos, todo aquello que hace dramático el ejercicio físico. Esto es un objeto que crea una situación dramática y que tiene una idea y un contenido. A veces el entrenamiento físico dura mucho, a veces el dramático demora meses, todo para que en un momento determinado se llegue a la improvisación. No es que en el entrenamiento dramático no haya improvisación: es la preparación para la improvisación. Pero con leyes, con reglas. Las leyes físicas y reglas muy precisas que ellos tienen que estar trabajando para no entrar en el caos.

La tercera etapa es cuando ya ha habido un gran entrenamiento, un gran material, la improvisación, donde se trabaja una determinada escena, una situación dramática, una idea; pero los actores tienen un material enorme de acciones del personaje. Esas acciones que te digo, de repente no se van a usar nunca; o hay acciones nuevas, en el momento de la improvisación, el actor las aporta.

Hay dos enemigos del proceso de improvisación, de estas tres etapas: las ideas y las emociones. Aquí viene la paradoja, porque yo te hablé de eso al principio: esas dos cosas son la esencia del teatro. Pero cuando digo que son sus dos grandes enemigos, es porque las ideas y emociones que tenemos, las que aprendemos en el cotidiano, y las traemos al extra cotidiano del teatro, son estereotipos y clichés, alienadas. El entrenamiento dramático y físico de horas y horas es para destruir, para luchar contra esas acciones cotidianas estereotipadas. Para buscar nuevas formas de comunicación más extra cotidianas y profundas que a la hora de la improvisación permitan romper esos estereotipos.

El momento de la improvisación es el momento más alto de creación. El método de Cuatrotablas está incluso asentado en este momento. Es más, todas las estructuras, desde *Los clásicos* hasta la propia *Flora Tristán* son aparentemente fijas, pero siempre está la posibilidad de seguir improvisando y recreando. El actor se ha preparado para improvisar y si un día puede improvisar y crear algo nuevo, alguna situación, es importante hacerlo para romper cualquier posibilidad de mortandad de la forma. Cuando se vuelve forma

otra vez, se vuelve estética. Yo siempre digo que la cuarta etapa, que es el montaje, se hace a partir de la improvisación. El montaje ya es la frialdad del director. Finalmente, puede seguir equivocado; quizás el director tiene que mutilar algo que para el actor era importante; pero el actor tiene que confiar porque finalmente, el director es la única persona que está fuera y es objetiva. A veces el director tiene que acceder y conceder al actor, porque tal escena le va bien al actor, le gusta y funciona. A veces, a mí no me gusta porque no es estética, no me va bien o no me convence. Viene ahí el juego y las concesiones de la creación colectiva entre actor y director. El montaje, lo que ve el público, es la nostalgia de la libertad.

La tercera etapa, el momento de la improvisación –ese que yo y alguno de mis asesores disfrutamos durante meses-, es para mí el momento más alto de libertad. Lo que yo presento en el Municipal, donde sea, ante el público, ya no es más que la nostalgia de aquello que pasó. Es la repetición más o menos fija, sistematizada, de algo que tuvo vida, algo que hace que sea extraordinario el espectáculo, a pesar de todo. El actor tiene una técnica en la que se ha preparado meses y años, no para sacar una utilidad o buscar el aplauso del público, el elogio, el éxito, si no para aprender. Un actor que, con esa nostalgia de la libertad, con ese espectáculo “muerto” –la repetición de algo que ya nació y murió-, puede hacer, por el milagro de su riesgo, de su coraje –aquello que yo llamo talento-, que ese día vuelva a vivir: la vida efímera de esa noche es la nostalgia de la libertad. Si sueño en una nueva forma teatral, quisiera vivir la época de la Comedia del Arte. Poder formar un equipo de actores que un día sean capaces de tener un gran bagaje intelectual, emocional, mental, cultural, a todo nivel. Que sean tan preparados, tan extraordinarios, casi superhombres –a la manera de Gordon Craig-, que sean capaces, en un momento determinado, con un tema, de improvisar el mejor espectáculo de la más alta creación.

La creación colectiva tuvo altas connotaciones políticas, respondía a una necesidad ¿Cómo ha evolucionado el aspecto ideológico en tu grupo?

MD: Marcha igual que con el proceso de crecimiento de la vida. Al principio, cuando uno era sólo un niño o joven, tenía que destruir todo -no sólo las formas, sino también las ideas imperantes que no se quiere más- y quería cambiar el mundo. A los 18 o 19 o 20 o 21, el que no quiso cambiar el mundo es un cojudo. No digo que uno deje de querer cambiar el mundo, sino que uno sabe que no lo va a cambiar. Uno sabe que las fuerzas sociales van cambiando el mundo. Que son muchos factores, que a veces no tienen nada que ver con el teatro, los que cambian el mundo. Son los hombres.

Con el tiempo uno va aprendiendo que hay que cambiar el teatro. Para que cambie el teatro, hay que cambiar al actor, y éste a su vez debe cambiar al hombre: hay que cambiar al mundo. Es como una dialéctica. Cuando uno nació para el teatro, pasa por esas fases, pero uno vuelve al teatro. Creo que el teatro, cuando más teatro es, es más revolucionario. Y cuanto más se compromete uno con las reglas del teatro mismo, cuando se llega a ese punto del equilibrio entre la emoción y las ideas expresadas con la más grande verdad, que es la técnica y la entrega del actor, algo va a provocar en el público.

Uno no va a decir “la verdad”. Uno no la tiene. Uno dice que cree que es su verdad, pero ¿cómo hace?: con teatro bien hecho, lo más profesional posible.

El teatro, en grandes momentos históricos, siempre es el mismo. El teatro tiene que reflejar una época, la que a uno le toca vivir. El teatro de Shakespeare fue uno de los más revolucionarios, más políticos y más comprometidos con su época, pero él logro su equilibrio entre lo que quería decir y cómo lo quería decir. Había esencialmente teatro. No dejó que el teatro fuese usado. En Europa ha habido y hay, al igual que en Estados Unidos un teatro político, panfletario, pero es porque el teatro es como una tierra de nadie. No es como la pintura o la música, que tiene como campos más definidos, incluso más asegurados. Es más difícil encontrar un músico malo que pase como bueno. Pero en el teatro tenemos que soportar a todo el mundo, porque es una tierra de nadie. Es más humano, por lo mismo que se trata del hombre mismo, por el hecho de que todo el mundo tiene derecho a subirse al escenario y decir lo que le dé la gana y como le dé la gana, siempre que lo haga con respeto, con profesionalidad, lo cual implica no sólo una alta técnica, sino también verdad: que esté convencido de lo que está haciendo. Ese es el único respeto que se le debe al público. Entonces, el teatro aguanta todo.

Por eso mismo es que pasa por esas etapas, en las que todo el mundo se vuelve político, panfletario. Pero ahí están: pasa el tiempo y ¿qué grupos quedan? Hubo una época de apogeo de la creación colectiva y del teatro político en América Latina, porque los espacios de expresión eran pocos y pequeños. El teatro era un lugar para decir aquello que no se puede decir con libertad. Hoy día, en el Perú, ningún grupo político podría decir que no tiene libertad de expresión. Hasta los más extremos o violentos. ¿Qué sentido tiene que el teatro sea furioso, rabioso, si uno puede hacer lo que quiere en una situación de democracia como la que vivimos? Por eso, el teatro tiene que ir hoy más allá de lo que se vive en forma inmediata. Tiene un ciclo; así como tiene un momento político, de vanguardia, también tiene un momento en que se vuelve reaccionario. Son procesos.

¿Qué perspectiva le ves al teatro de creación colectiva?

MD: Creo que siempre va a haber creación colectiva, como teatro político. No hablo más de creación colectiva. Hablo de teatro como un arte colectivo, por eso hablo de teatro de grupo. Cuantos más escritores surjan dentro del grupo, mejor. Si un día todos nos volvemos dramaturgos y todos podemos escribir nuestros textos, mejor. Si todos podemos hacer nuestro vestuario, comprar una máquina de coser y hacer el mejor vestuario del mundo, mejor. Los luminotécnicos tendrán que enseñarnos cómo hacer nuestras propias luces. Desarrollar al máximo todas las posibilidades creativas es lo más importante.

Te hablaba de un nuevo actor, de un nuevo hombre inteligente, científico, que sea un modelo. Vivimos al borde del año 2000; el actor tiene que ver el año 2000: tiene que estar más allá. Tienen que pensar en Brecht y en Stanislavski, porque ellos dejaron caminos. Pero hoy en día todo arte teatral vive la integración de todas las escuelas, ya no se puede hablar de un teatro stanislavskiano o brechtiano o artaudiano o barbiano o grotowskiano. El otro día me decía un observador de *Flora Tristán* que veía un poco Chejov, un poco Brecht, un poco Grotowski; quería ver algo concreto.

José Monleón, que es un crítico español, organizó un encuentro hace algunos años, en Caracas, que se llamaba “Interdialéctica de las grandes tendencias del teatro contemporáneo”. Reunió a un brechtiano, a un grotowskiano y a un stanislavskiano. A mí me tocó defender a Grotowski y decidí no defenderlo, sino defenderme a mí mismo, porque Grotowski estaba vivo para defenderse.

La vida es así; tú sales de pronto afuera y te das cuenta de que eres racional, muy brechtiano o muy intimista y te vuelves stanislavskiano, o llegas a la esquina y explota una bomba y hay que salir corriendo, recurrir a tu cuerpo, a tu organismo con toda la potencia, entonces eres grotowskiano.

Cada uno vio en estos 100 años, una realidad y el teatro de una manera y lo expresó. Creo que nos corresponde hacer una síntesis. Estamos en una época en que pareciera que todas las iglesias han fracasado, todas las ideologías, todos los caminos también. Pareciera que el hombre también. No sé si llegaré al año 2000, pero ya no podemos permitir la ignorancia. Yo creo que va a haber creación colectiva, va a ser necesaria en su momento, va a haber teatro político, pero también va a haber teatro, todos los teatros. Sé que el teatro puede ofrecer la más alta escuela de la humanidad, ya que en muchos momentos de la historia ha cumplido. No sé cuándo le va a tocar ahora, en este momento de la historia, pero le tocó. Siempre el teatro ha tenido grandes momentos de la historia: el teatro griego,

el isabelino, la comedia del Arte, los autos sacramentales, Brecht, todos los renovadores de la revolución rusa... El teatro siempre cumple un rol casi visionario. Creo en ese teatro. Creo que todos los teatros son importantes, pero el que me interesa es fundamentalmente ese: el teatro visionario.

Casa Cuatrotablas, Barranco 1990.



GRUPO
YUYACHKANI

PRODUCCIONES:

Allpa Rayku (1978)

Los hijos de Sandino (1981)

Los Músicos ambulantes (1983)

Un día en perfecta paz (1984)

Quinoa (Pasacalle) (1984)

Encuentro de zorros (1985)

Baladas del Bien-estar (1986)

Contraelviento (1989)

Martes 13 (1990)



MIGUEL RUBIO ZAPATA (1951)

DIRECTOR

EDAD: 39 Años

Quisiéramos trazar una visión histórica de la creación colectiva en Latinoamérica. A finales de los años 60 surge esta forma de hacer teatro, alcanzando su apogeo en los años 70. Pasado 20 años: ¿Qué visión tienes de la evolución del teatro de creación colectiva en Latinoamérica? ¿Cuál es la situación de este tipo de trabajo en la actualidad?

MR: A mí me parece que ese momento de la aparición del teatro de creación colectiva, tiene que ver con una insurgencia teatral que ha habido en todo el continente. Si tuviéramos que poner alguna fecha de referencia, yo diría que fue la revolución cubana. Imaginemos lo que significó la revolución cubana en el contexto de América Latina, sobre todo en el aspecto cultural. Fue un golpe muy fuerte, que dio mucha confianza a las fuerzas democráticas, populares y revolucionarias, en el sentido que desde una pequeña isla era posible luchar contra el imperialismo. La liberación de Cuba fue un aliento que dio muchísima confianza a todo el continente. Esto, en términos de cultura, significó un resurgimiento en el terreno de la poesía, de las artes plásticas, del teatro. Algo que estaba oculto, escondido y que de pronto sale con mucha fuerza.

Si tuviéramos que hablar de algunas características de ese momento, yo diría, en primer lugar, que el pueblo se incorpora en calidad de protagonista de la historia y no de comparsa, como la había sido antes. El pueblo aparece con un rol protagónico en la escena y luego, en el proceso de invención de una nueva manera de hacer teatro.

Lo que se comienza a entender es que somos herederos de una tradición básicamente literaria dentro del teatro, con algunos supuestos equivocados desde mi punto de vista, como aquel de que el teatro es un género literario. –Figura además como género literario en *Historia de la Literatura Peruana* de Luis Alberto Sánchez- y que es algo que viene de afuera.

Teníamos toda una tradición hispana de las compañías italianas que nos visitaban o de la literatura que viene de afuera. Un poco como que el teatro es un invento de afuera y que se impone acá. Incluso todo el teatro colonial no es sino la repetición de un modelo, de una manera de ver el teatro de España con temas nativos o de origen peruano. Del momento del cual hablamos, se cuestiona todo eso.

Al entrar el pueblo como protagonista de esa historia y no como comparsa, suben a la escena nuevos personajes: los obreros, los campesinos. Luego hay una sucesión de subidas al escenario: los marginales de todo tipo, ambulantes, la mujer. Cada vez se hacen más específicos los temas y las presencias protagónicas de la escena popular, hasta las últimas cosas que vemos, que es la incorporación del universo mítico-mágico. Comienzan a aparecer, en el escenario: zorros, diablos, arcángeles, toros. Y se comienza a descubrir esos países ocultos que hay en el Perú y que hay también en el conjunto de América Latina.

Eso implica un cambio radical de las formas de arte; esas viejas formas, esos viejos parámetros y modos de asumir el teatro no son suficientes.

Viene otro aspecto. El inventarse un teatro para ese nuevo momento. Ese es, a grandes rasgos, el contexto en Latinoamérica y en el Perú que sirve de base al inicio de la creación colectiva. Cae por su propio peso. Si colectivo es el horizonte político, si colectiva es la ideología que estamos manejando, si colectivo es el sueño, entonces también hay que democratizar el proceso.

¿Cómo ves este movimiento, sus características y su desarrollo hasta la actualidad?

MR: Lo primero es una gran popularización del teatro. Es algo que puede hacer todo el mundo, que no requiere de especialistas. No digo que estos sean mis criterios, sino que esas son las características iniciales. Proliferan cantidades de grupos y de movimientos, sobre todo en las organizaciones barriales, parroquiales, estudiantiles, juveniles, políticas, culturales. Surgen básicamente del movimiento de aficionados. En las escuelas también hay motivación para que la gente como la del TUC, de la ENAD, vayan a los barrios: pero es un proyecto que surge después.

No podemos hablar de una escuela. Tenemos algunas referencias. Creo que es fundamental el Teatro Arena de Sao Paulo de la década del 70 y lo que Augusto Boal comienza a hacer a inicios de los 70 acá. Él desarrolla el Plan de Alfabetización Integral ligado al Ministerio de Educación, dentro del proyecto ALFIN, en el que se lleva adelante gran parte de su teoría: categorías del teatro popular, de un teatro al servicio de la educación. Muchas cosas que él desarrolló en Brasil, las hace acá. Yo diría que esa es una referencia importante.

Otra referencia importante es la venida de los colombianos. Por ahí hay textos de Enrique Buenaventura y secundariamente de La Candelaria. Se conocía más del Teatro

experimental de Cali por tener un “sistema” un “método”, lo que se llamaba el Método del TEC (Teatro experimental de Cali), que era lo que todo el mundo revisaba como referencia. Eran dos grupos pilares en Latinoamérica y de lo que era el Movimiento Colombiano: la Corporación Colombiana de Teatro. Y a nivel de teóricos, la gente comenzaba a descubrir a Brecht.

Toda esta etapa ya tiene algunas características. Es un asentamiento en los sectores populares, en los barrios. Es un movimiento de aficionados y de un compromiso con la realidad inmediata: con el paro de mañana, con la huelga de pasado, con la toma de tierras dentro de 15 días; es decir, un teatro muy útil, muy al servicio del momento.

Es importante también el contexto. En la década del 70 no existía el panorama de la izquierda que ustedes conocen ahora: democratizada, parlamentaria, con periódicos, etc. No existía así. Todos los partidos políticos de izquierda, eran clandestinos, salvo el Partido Comunista Peruano (Unidad).

Entonces, de alguna manera los grupos de teatro y todos esos movimientos culturales o artísticos eran como coberturas del trabajo político de los partidos. De ahí esa relación tan fuerte, tan directa, puesto que suplataban de alguna manera un noticiero o un periódico. El teatro cumplía el rol de agitación, de propaganda, de información. No lo digo peyorativamente, lo digo constatando una realidad que ha sido base para la realidad que vivimos ahora, el teatro peruano contemporáneo, el que conocemos ahora.

En cuanto a lo específico del momento, en otros países encuentras que la gente no se hace la pregunta sobre el mensaje, sobre la inserción del trabajo en los momentos actuales que vive el país. Esta particularidad se da en el país por dos cosas: uno, por esta referencia muy fuerte de un teatro muy comprometido y, otro, porque lo que pasa en estos momentos acá es tan particular que nadie se puede escapar de sentir esa realidad con mucha fuerza.

Cuando llega la época de la democracia para la izquierda, cuando pasa el teatro a otro nivel y ya no es el ente difusor: ¿cómo se desarrolla el movimiento teatral?

MR: La renovación de las técnicas del teatro pasa por la relación del teatro con el público. Creo que Jorge Acuña es un solitario actor-mimo que ha contribuido más de lo que se le reconoce probablemente al cambio de técnicas. Por ejemplo, del teatro, concretamente, el teatro de la calle.

Cuando él sale en noviembre de 1968 a la Plaza San Martín, creo que hasta lo agreden, le tiran cáscaras y cosas. Parecía un loco, pintado con la cara blanca y con una tiza, haciendo

un círculo, pero él se inventa una técnica para un público transeúnte que se para diez o quince segundos a verlo y que, si no lo entretiene, se va.

Hablo de algo muy específico: de la renovación de la técnica en el lado urbano, lo que fue en Lima. Luego, el trabajo marginal hacia los pueblos jóvenes implicó adaptarse a cualquier espacio: a la capilla, al espacio del colegio, al desnivel del barrio. Era inventarse un teatro para ese espacio, era un público de pie, era una serie de necesidades distintas para el actor. Un actor que está formado para decir su texto sentado sobre un banco y con un cenital sobre él, es muy distinto a un actor que tiene que chillar para que lo escuchen y que, si no se inventa una técnica, se queda mudo o creará finalmente una técnica vocal que le permita proyectarse y dirigirse a toda esa gente.

Para mí, todos estos elementos contribuyen a lo que yo llamo una transición con la cuestión técnica. Eso obligó a que algunos grupos salgamos a hacer bulla, con un palo, una lata, y ahí aparece lo que hoy podemos llamar la música en el teatro. Hoy día podemos hablar de las relaciones del teatro y la danza, con un camino recorrido detrás, por más que sean elementos de danza moderna. Me parece que esa es una inquietud que va perfectamente engarzada con la historia y con la realidad y tiene también su origen en todo este proceso. Una máscara en el teatro no sorprende a nadie ahora, incluso ya no fastidia, como si la máscara fuera una fórmula todopoderosa que siempre va a ser teatralizada. Se ha abusado mucho de ella; sin embargo, ahí existe un pleito de todos estos personajes por meterse a la escena, lo que no es voluntad de los grupos, sino presión de una cultura que está requiriendo meter sus personajes al escenario porque quieren también hablar.

Vino a Lima un maestro, Edwin Loza, que es el autor de máscaras de diablada puneña. Vino a trabajar, él es de Puno. Vino para un taller de máscaras. Él hacía una lectura, desde su cosmovisión aymara del espectáculo, y era increíble: una lectura que jamás a nosotros se nos había ocurrido, porque él ya los asume como personajes. Este es el otro elemento de la teatralidad de la fiesta, de la danza, de lo que es la celebración del mundo andino. Empezar a descubrir en la práctica que acá hay montones de fiestas.

Lo primero que aparece son las fiestas como *Tropas de Cáceres*, *La captura y muerte de Atahualpa*, *Las danzas de Paucartambo*, *Las danzas de la Candelaria*, una serie de elementos que hacen pensar. ¿Desde cuándo se hace teatro? Si comienzas a mirar hacia atrás y te das cuenta de que en este continente y en este país hay teatro hace muchos siglos, entonces ese reforzamiento de identidad es también una característica de ese periodo intermedio.

Hubo un proceso de afirmación de identidad nacional, lo que dio lugar a un espacio más democrático para el movimiento popular, para la izquierda, y se da una autonomía relativa del arte, porque no hay un vínculo automático, directo. Es por eso que hay mucho teatro y no político. Cada cosa en su lugar, por algo hay especificidad.

Al principio estaba todo mezclado. Ese espacio democrático ayuda a separar, y a que haya un mayor desarrollo de lo que es la independencia del trabajo artístico. Hay un tránsito hacia la profesionalización; te lo planteas como una profesión: vivir de ese trabajo, establecerte con regularidad, tener una organización.

Hay un espacio que ha ganado el teatro, el movimiento popular, y que es importante sostener. Es como una fuerte tendencia a crear un espacio nuevo que pueda sumarse a los otros espacios que hay. Le sigue un teatro de aficionados. Le sigue la fiesta tradicional. Le siguen las escuelas. Pero, además, hay un sólido movimiento de teatro independiente, con grupos que tienen sus casas, sus talleres, que investigan y producen sus obras. Los cambios que hay en la técnica ahora, en la década de los 80, tienen que ver mucho necesariamente con los cambios en el país.

En el problema de la guerra que vivimos ahora, el centro neurálgico me parece, es Lima, una capital cada vez más provinciana y andinizada. En la actualidad, ese límite entre lo urbano y no urbano, lo marginal, cada vez es más estrecho, porque esa guerra ha hecho también que cada vez más Lima sea un punto de confluencia. Primero era como frontera, pero es un punto donde todo se junta. Esa cosa de la presencia urbana me parece que cobra una mayor autonomía. Yo diría que experiencias como las de Alfonso Santistevan con los dos trabajos que él hizo, *-El caballo del libertador y Pequeños héroes-* son como puntos de llegada de muchos intentos para buscar un teatro de expresión urbana que pueda llamarse teatro de ciudad, por ejemplo, y no eran necesariamente creaciones colectivas ni creaciones nacionales. Tenemos también TELBA que es una especie de reedición del costumbrismo. No lo digo de manera peyorativa: un costumbrismo contemporáneo de clase media barranquina.

¿Se podría decir que el teatro de creación colectiva surge acá en Latinoamérica?

MR: Yo diría que sí, a partir de la misma dinámica social que se vivió en Latinoamérica; sin embargo, la creación colectiva no se inventa en Latinoamérica. Es un movimiento que se va dando. En Europa también se dio de una manera muy fuerte, pero ahora no queda nada o queda muy poco de esto. Se ha dado en Estados Unidos, en Europa

y se ha dado en América Latina. Si bien el movimiento de creación colectiva, no se inventó en América Latina, su fuerza en este continente ha sido muy particular y muy influyente en el contexto contemporáneo mundial. Yo creo que eso es lo que al movimiento de teatro latinoamericano le ha dado carta de ciudadanía para presentarse en igualdad de condiciones con el resto del teatro del mundo.

Esa fuerza le viene de ser un movimiento autónomo, un movimiento de invención. Ahora, hay movimientos como, por ejemplo, el Teatro Abierto de Argentina, que son actores, autores y directores de diferentes grupos, pero el movimiento en su conjunto es una gran creación colectiva. Curiosamente en países como Cuba, por ejemplo, la creación colectiva es una cosa totalmente marginal. La renovación del teatro en Cuba viene de la toma de conciencia que hacen algunos grupos profesionales para, desde su campo profesional, irse a un trabajo de campo.

¿Cómo interpreta Yuyachkani lo colectivo? ¿Por qué lo asumen?

MR: Cuando nos propusimos hacer teatro, lo hicimos porque teníamos muchas ganas de hablar sobre algunas cosas que ya el grupo en el que estábamos no nos permitía. Era la época en que la gente empezaba a vivir la realidad política de su país, quería opinar. Nuestra necesidad, en su inicio, fue esencialmente política, antes que artística. Antes de decir “yo hago teatro, porque me gusta”, era “yo hago teatro porque quiero que sea un arma de lucha por la liberación de mi país”. Ese era el postulado inicial, el cual se ha ido enriqueciendo al sumarle otros aspectos, otros matices que se manifiestan a través de los trabajos, inicialmente fue eso.

Nosotros no hemos partido de una definición. No se dijo “para nosotros, creación colectiva va a ser esto”, ni “vamos a asumir colectivamente el trabajo”. Lo que sucedió es que no encontramos autores que hablasen de las cosas que nosotros queríamos hablar. La primera cosa que nos mueve a hacer teatro es una huelga minera en la que mueren 25 obreros, en un momento en que el gobierno se decía “revolucionario”. Era en la época de Velasco Alvarado. A nosotros nos parecía que había que hablar, investigar.

Y llegamos a la creación colectiva, más que por una necesidad pensada, por una necesidad práctica. No un diseño de laboratorio, sino un punto de llegada. No encontrábamos otra manera, puesto que no había un dramaturgo ni un director entre nosotros: éramos como unos hijos que quedaron huérfanos. Nos salimos del grupo.⁷ Creíamos que había que

⁷ Se refieren al grupo YEGO, al cual pertenecían anteriormente.

comprometerse más. A las dos semanas que nos habíamos acostumbrado a vernos todos los días, nos volvimos a juntar y, ahí, entre hermanos, sin casa, sin padres, decidimos intentar un primer trabajo. La razón fue estrictamente ideológica y política.

Yo diría que la creación colectiva en Yuyachkani ha cambiado mucho, en el sentido de que hay claramente un director y hay claramente un actor que investiga personalmente, no sólo a nivel teórico, sino también con su cuerpo, con su trabajo, y propone un material. Hay un término que nos hemos inventado: “Proceso de acumulación sensible”. Se refiere a que, sobre la base de la idea de un tema, cada uno tiene un tiempo para investigar en la sala, con un instrumento, con un objeto, con un texto o con las primeras asociaciones que tenga, para que ese tema tenga una presencia física.

La idea es rescatar las cosas que vienen de la intuición y el inconsciente. Durante este proceso no se conversa nada. Luego viene un segundo momento en que se hace un trabajo más de mesa, donde se racionaliza, se hace el trabajo de dramaturgia, de investigación con especialistas, etc. Se hace una selección.

Por ejemplo, para *Contraelviento*, hemos necesitado que venga un compañero de Puno a hacer todo el trabajo de utilería, máscara, vestuario, y que venga después otro compañero para hacer un trabajo específico con una máscara con la que teníamos problemas. Hemos necesitado que algunos investigadores ayuden a buscar datos, información. Hemos tenido músicos para el asunto de la música de determinadas zonas; antropólogos que han hecho críticas sobre nuestras propuestas; y también está el trabajo del actor y su trabajo de investigación, tanto de su personaje como para aportar en el trabajo de mesa.

Yo diría que aunque no hay un dramaturgo, lo asumimos todos en su nombre y participamos en el trabajo de mesa, organizamos el material de determinada manera. La suma de las partecitas que propone cada actor queda supeditada ya al objetivo, donde se busca resolver qué quieres contar, cómo lo vas a hacer y cómo vas a organizar el material. El trabajo de dirección es un rol mucho más claro que antes, cuando tímidamente decíamos tener un coordinador o que todos dirigían. Pero yo deje de ser actor en el año de 1978 y desde entonces me dediqué más específicamente a trabajar sobre lo que es el trabajo de la dirección de escena, los actores, sobre lo que era su trabajo.

En este momento para nosotros, en la creación colectiva, son tan importantes las ideas y las cosas que uno quiere decir como el entrenamiento del actor, su trabajo y su propia dramaturgia; porque sabemos que, con sus movimientos, con sus objetos, con su presencia escénica también está escribiendo. Es también texto que se representa en texturas que va dando el actor.

Yuyachkani ha intentado y seguramente lo seguirá haciendo; meter dramaturgos al trabajo. Por ejemplo, en *Encuentro de zorros* trabajó con nosotros, en la dramaturgia, Peter Elmore.

Tengo confianza en dramaturgos jóvenes como Alfonso Santistevan, Rafael Dumett, José Enrique Mavila. Es gente que está produciendo un material distinto.

**¿Por qué crees que algunos grupos en Lima optan por la creación colectiva?
¿Será por la carencia de una dramaturgia de autor?**

MR: Yo creo que es como una identidad del teatro peruano. Nosotros hablamos con mucha normalidad del entrenamiento del actor, lo que antes se denominaba “expresión corporal”. Entonces, el actor ha ido creciendo y los directores estamos tirando cintura.

Existen escuelas de teatro donde los actores asumen sistemas y técnicas de trabajo. Pero no hay escuelas de dramaturgia o dirección. Me parece que la creación colectiva es consecuencia de ese espíritu que hay en el movimiento, de las iniciativas de los actores y del material que ellos proponen. Por ejemplo, como el actor no es músico, es un ser solitario, necesita de una relación lúdica con otra persona, necesita estar con otra persona; entonces vemos que esa propuesta necesariamente va a ser colectiva. Todo esto de la dramaturgia colectiva tiene mucho que ver con la dramaturgia de actor, que es escribir con todo su cuerpo, con todo su ser y con todo lo que pueda asumir.

En los últimos 30 años, los grupos han tenido básicamente trabajo de creación colectiva, pero yo no diría que necesariamente va a tener que seguir siendo así. Más bien estamos en camino de una mayor especialización.

¿Qué ventajas y desventajas encuentras entre un trabajo de creación colectiva y uno tradicional?

MR: La desventaja de la creación colectiva es que no tienes la totalidad y al final tienes un material tan caótico, tan anárquico, que no sabes cómo lo vas a armar. El trabajo de dirección tiene que ser muy claro, preciso, porque todo lo que propone el actor no es utilizado. No todo sirve para esa creación. El actor quiere generalmente que se le respete su propuesta, lo que hace que todo el proceso de selección de material sea muy largo. A veces botas material corriendo el riesgo de hacer concesiones: un espectáculo de retazos para complacer a todo el mundo, para que todos tengan su parte aunque tú no sepas que concepción tiene. El proceso de montaje es muy largo, porque los ritmos creativos y la

gente cambian. Primero tienes que entrar en una sintonía y tiene que haber una motivación tal que pueda hacer que toda la gente esté produciendo en un mismo sentido.

La creación colectiva no es matemática. No tenemos ese ejercicio metodológico que nos permitiría hacer los trabajos más rápido y menos dolorosamente. Son muchas cosas que se complican: se botan dos o tres propuestas de espectáculos y, con el material que queda, puedes hacer tres o cuatro espectáculos más. Eso, con toda seguridad, porque es una exploración a la que en algún momento tienes que ponerle límite. Este es un problema del trabajo creativo, porque la imaginación no tiene límite. Cuando dices “no tengo ideas” es que tienes en realidad muchas ideas que no sabes con cuál despegar. El problema es cuándo tú dices hasta aquí.

Uno encuentra muchos problemas pero la gran ventaja es que, cuando eso sale, sale con convicción. Los actores creen en lo que han hecho porque son los autores, ellos lo han producido y lo defienden y difícilmente otro actor va a reemplazar ese papel. El autor es el actor y ha visto su proceso de crecimiento y formación. El montaje está armado a la par con la construcción del personaje. Es una cosa curiosa: vas aprendiendo la letra, construyendo su personaje, o a veces tienes una serie de situaciones por las que va a pasar tu personaje, tú no sabes qué va a decir, pero conoces el camino.

Para el actor, los procesos se producen mucho más como retos, porque tienen que organizarse de una manera distinta a tener que aprenderse la letra y buscar justificaciones creíbles para esa letra. Hay muchas desventajas, pero la ventaja es que te sale un producto en el cuál tú crees y puedes apostar todo con eso.

La ventaja del otro sistema, del tradicional, donde se parte de un texto escrito, es tener la totalidad desde el principio. En cambio, en la creación colectiva puedes tener las primeras escenas y no sabes cómo va a seguir.

Ambas tienen sus ventajas y desventajas, pero yo opto por la creación colectiva porque encuentro que es más orgánica, en el sentido de que es algo que va saliendo y no es como una media que uno se la pone, que le toca ponerse y se la pone. Hay actores que se la ponen y se la ponen muy bien, pero mi opción es la creación colectiva porque me siento más cómodo y la conozco. De repente, si tuviese que dirigir un trabajo de texto, tendría muchas dificultades, lo que hace que sea una limitación la especificidad.

Sería interesante intercambiar roles. Yo estoy tentadísimo. Por ejemplo, ahora he traído una obra que se llama *El país de los elefantes*, que estoy buscando sea traducido; a mí me gusta muchísimo. Mi experiencia anterior con texto ha sido *Baladas de Bien-estar* que trabajé con Teresa Ralli.

Una obra de creación colectiva es muy difícil de repetir por otros grupos. ¿No crees que es una limitación el imposibilitar a cualquier otro grupo de retomar el trabajo?

MR: Encuentro que la pregunta es muy interesante. Ahora tengo la impresión que, de la gente que ha hecho creación colectiva, antes que el resultado de un texto, lo que hay que recuperar es el proceso de trabajo. El proceso por un lado y por el otro la actitud del actor frente a su trabajo, frente al proceso creativo. Eso es lo más interesante, porque el objetivo de la creación colectiva, tal como la entendemos ahora, no es llegar a un texto literario necesariamente, sino más bien llegar a una serie de textos, lo que sería la escritura escénica.

Todos los textos están en el escenario: los dancísticos, los sonoros, los musicales, los verbales articulados, los verbales no articulados. Los procesos de creación colectiva apuntan hacia recuperar ese proceso y yo creo que si hay algunas reflexiones –no acá, es cierto- en otros países como Colombia. En el Nro.2 de Documentos de Teatro, Santiago García habla sobre sus procesos concretos de creación; luego, en el Teatro Experimental de Cali también tienen trabajos. Sé que el Piccolo, Teatro de Milán, hizo un taller de dramaturgia con el propósito de escribir una obra para el Théâtre du Soleil, que dirige Mnouchkine, y el resultado de eso fue *1789*, que devino del trabajo dramático de la gente de ese taller.

Yo rescataría básicamente la actitud del actor frente a su trabajo, que es muy distinta a la de un actor que tiene un libreto en el que ve qué intenciones ha tenido un autor, qué le planteó el director, como él mismo entiende esa letra, que hay detrás, un actor que consulta otros textos del mismo autor, busca todas esas mismas recomendaciones que se da a los actores para entender el texto.

Pero, es algo que no es suyo, que el actor no va haciendo suyo. Es un proceso distinto, va metiéndose por los caminos por los que se supone el dramaturgo transitó para pensar en él -en quien está entregando el trabajo- o de quien está recibiendo.

En el caso de la creación colectiva, me parece que la actitud misma de la conciencia del actor es asumir que él es el signo mismo, el signo teatral por excelencia.

El trabajo de creación colectiva ha ayudado muchísimo a tener una nueva noción de actor. Entonces, antes de ver la creación colectiva como un método para producir textos dramáticos, literarios, aquélla es la recuperación de una serie de elementos que estaban como perdidos, como dormidos en el teatro, justamente por ser tributarios del texto

literario, del texto verbal articulado, en desmedro de una serie de otros aspectos que la presencia de los actores nos han ayudado a descubrir.

¿Se puede hablar de un método de creación colectiva? ¿Por qué?

MR: Yo creo que no hay un método. La experiencia de tantos años de estar trabajando en esto, nos señala más o menos algunas pautas.

Por ejemplo: Hay un trabajo que hacemos para recuperar el inconsciente, la intuición frente a los temas que yo he planteado. No siempre es una cosa decidida racionalmente, porque a veces uno quiere hablar de una cosa y termina hablando de otra.

Entonces, ¿Qué procesos hay ahí? En *Contraelviento* hubo un proceso muy doloroso y muy complejo, porque nosotros queríamos hablar de la situación de violencia del Perú ahora y ver cómo situarnos ahí como temática, como problema. Yo diría que el 50% del tiempo lo hemos pasado discutiendo sobre problemas esencialmente políticos y luego nos hemos dado cuenta de que lo que pasaba era que hablar de ese tema, era hablar de las alternativas que hay en el Perú, las posibles salidas que, como vemos, son cada vez más complejas y difíciles.

Este proceso de *Contraelviento* nos ha llevado a profundizar en eso que llamamos “la autonomía del teatro”. Hubo un momento en que quedamos cansados de tanta discusión y de tantas improvisaciones que aludían a la realidad muy directamente y que no daban elementos nuevos. Porque, a veces, cuando uno dice “yo no quiero aludir directamente a la realidad”, se asocia con el hecho de que uno tenga que camuflarse, que esconderse de la realidad. Porque hay cierto temor de plantear las cosas como si las cosas estuvieran lo suficientemente claras y el problema del arte fuese esconder y ver de qué manera uno plantea lo que todo el mundo sabe. Yo creo que no es así. Por lo menos, sólo ahora lo he entendido.

Creo más bien que, a través del trabajo artístico, se puede revelar nuevos lados que no están presentes en la realidad inmediata, la de la vida cotidiana. La realidad del teatro es alternativa, es distinta a la de la vida cotidiana. Cualquier intención de reflejo me parecería grosero. El tratar de reflejar la realidad tal cual es en el teatro, me parece que es absurdo, pues la realidad teatral no puede competir con la realidad real.

Desarrollando su autonomía como concepto, como hecho estético, se puede aludir a aspectos de la realidad y reflexionar sobre la realidad cotidiana, la realidad de la carestía, de la violencia, de las diferentes salidas políticas que se discuten, de cualquier problema de índole social o político, pero teniendo básicamente clara conciencia de que estos

personajes viven autónomamente. No viven porque están representando al Estado, a las fuerzas populares, sino porque son presentados autónomamente. Pero con una autonomía relativa, porque también de alguna manera están aludiendo, son personajes que salen motivados por una realidad, pero no limitados por ésta. Es algo muy complejo e interesante.

El trabajo del mito, por ejemplo: se le ve no desde el punto de vista antropológico o desde el punto de vista del tipo que quiere investigar mitos y sacarlos de un contexto y ponerlos en un contexto distinto, -con lo que vas recuperando identidad nacional-, sino comprendiendo que los mitos tienen una estrecha relación con las vivencias de una colectividad. Es por eso que existen tantas versiones de Inkarrí. No hay “el mito de Inkarrí”, sino muchas versiones, y puedes encontrar, en diferentes partes del país, diferentes versiones de ese mito. Eso por hablarte de uno de los mitos más conocidos.

Comprender esa relación del universo mítico con la realidad social del pueblo, es darte cuenta de que esos mitos no los puedes tomar como literatura porque eso es reducir su función, la función social real que tiene en una comunidad determinada.

Entonces fue importantísimo, porque llegamos a la conclusión de que teníamos que inventar nosotros los mitos para hablar de nuestra propia realidad.

Este proceso de *Contraelviento*, que en un principio parecía una obra muy rígida en términos políticos, de pronto, en la investigación, fue derivando hacia el mito. Entonces fueron tres aspectos que han contribuido a la creación misma: El estudio de los mitos tradicionales como los mitos de los zorros -que lo retomamos del espectáculo anterior-, el mito del Pishtaco y el testimonio de una mujer de Soccos, la única testigo de la masacre de Soccos. Sobre estas tres fuentes hemos investigado tanto en el escenario como a nivel literario y social y con eso ha salido este trabajo.

Nosotros tenemos la intención de seguir explorando lo que son los mitos urbanos. Creo que Yuyachkani ya llegó a la ciudad. Probablemente con *Contraelviento* cerremos un ciclo, pues parece que condensa una serie de búsquedas anteriores que ahora llegan a la ciudad. Vamos a empezar a trabajar cuáles son nuestros mitos, nuestras propias interpretaciones de la realidad que, necesariamente, tienen que aludir de carambola a nuestra vida social, porque de ahí salimos.

Cuando hablamos de método, es de recuperar toda esta cosa antes de sistematizarla; yo me niego a sistematizar todavía. No sé si algún día lo hagamos porque eso es como plantear fórmulas. Lo único que me atrevería a sistematizar son las experiencias concretas. Pero no me atrevería a decir que algo tenga que ser de determinada manera.

Nuestro aporte al trabajo de creación colectiva puede estar por el lado de la recuperación de la intuición, del inconsciente, de lo étnico, del olfato, cosa a la que generalmente le tenemos terror.

Está el otro momento. El momento inicial, el que denominamos de acumulación sensible, que es cuando le decimos al actor el tema, a partir del cual, él se va aproximando con cualquier cosa y comienza a crear una serie de imágenes, que es como él ve y siente el tema.

Luego hacemos la lectura y la profundización de algunos aspectos con profesionales. Una vez definido el tema sobre el cual vamos a hablar, se trabaja sobre improvisaciones que tienen muchos sentidos. La que se hace para buscar el tema es distinta de la que nos sirve para buscar el personaje. Puede haber tantas maneras de improvisar como necesidades y problemas a resolver en la escena.

Considero que la improvisación es la columna vertebral de la creación colectiva. El actor está permanentemente arrojando imágenes. A veces se cree que improvisar es soltar al actor y decirle: improvisa. No. Entre más reglas pueda haber en la improvisación, es mejor, porque el resultado puedes verificarlo más claramente. Puedes inventar las improvisaciones de acuerdo a los problemas y necesidades que tienes que resolver, pero ya es una herramienta, que se ha metido mucho en la creación colectiva.

Hay tres tipos de improvisación: una para la línea temática; otra para el argumento y otra para el personaje. Luego, se ve cómo la situación, la acción va a derivar en un personaje determinado.

El texto, en este tipo de trabajo, sería el último momento. En el proceso que nosotros seguimos, el texto lo fijamos siempre al final, cuando el actor ha dicho su texto de muchas maneras. Preferimos decir parte antes que texto, porque parte es todo: dónde te paras, dónde te sientas, qué miras, cómo lo agarras. Esa es tu parte, no tu texto.

A lo largo de las funciones vas modificando el texto. Casi nunca hay un texto definitivo sino hasta el final. Para cada función tenemos un texto que respetamos, pero que está sujeto a cambios, puede ser modificado.

La secuencia que seguimos es más o menos como sigue: primero botamos material, luego las improvisaciones se guían de la búsqueda de las líneas temáticas; una vez claro el tema, se pasa al personaje; es decir, vas buscando los personajes a través de los cuales vas a contar tu historia. Las relaciones de esos personajes y el texto verbal constituyen el punto final. No hay un método y no sé si sería necesario en este momento.

De todas maneras, yo si pienso que hay que registrar los procesos y que la gente que viene puede tomar esos procesos para negarlos o para tomar algunas cosas y afirmarlas y sobre esa base, seguir adelante.

¿La creación colectiva aparece por la carencia de dramaturgia? ¿Si hubiera un movimiento grande de dramaturgia, la creación colectiva quedaría desplazada?

MR: Creo que se estimulan mutuamente, porque, por ejemplo: en pleno auge de creación colectiva, comienzan las muestras de teatro peruano. Eso fue en 1974, y el objetivo era decir que había autores peruanos, lo que era real.

Tercamente, Sara Joffré levantó esa bandera y ella quería demostrar que, efectivamente había autores peruanos. Pero si haces una retrospectiva de las muestras, te das cuenta de que la mayoría de los autores son de creación colectiva. Si hay autores peruanos pero, quince años después de esas muestras, podemos decir que son básicamente autores colectivos.

Hay autores peruanos hablando de temas nacionales e incorporando una serie de códigos, también provenientes de la cultura popular. Cabe destacar la presencia andina en todo este proceso, puesto que la mayoría de la temática utilizada en los últimos 20 años ha sido andina: Los problemas del campo, la migración, etc. En todo este proceso han estado presentes tanto autores individuales como grupos creando colectivamente. Aunque hubiese más autores, no dejaría de haber creación colectiva y viceversa. No creo que se anulen, sino que en la historia se complementan.

El concepto de dramaturgia nacional va asociado, más que al autor solitario, a lo que sería la dramaturgia colectiva. Yo pienso que la tendencia ahora es que haya una fusión, un mutuo estímulo, una complementariedad. En esta etapa de tránsito han aparecido los dramaturgos insertos en los procesos colectivos.

Esto fue iniciado por Alondra, después ha estado en TELBA, en Cuatrotablas, Magia, Yuyachkani, Teatro del Sol. En este último, Pipo escribe, pero con un grupo al lado, y experimenta sus textos con el grupo. También Alfonso Santistevan, según tengo entendido, escribió su primera obra así, con improvisaciones y después él hace el texto.

La dramaturgia nacional es más que escribir textos con temática peruana; esta la relación con el público, el movimiento, la relación con el espacio, la técnica de formación del actor, la incorporación de códigos que vienen de la tradición popular, de cómo eso se relaciona con el teatro de América Latina.

Diría que hay una dramaturgia nacional en la medida en que hay un reconocimiento, una pluralidad a nivel cultural y que, a su vez, eso está a nivel latinoamericano. Mucho más que el tema, lo que cuenta es el problema del lenguaje y de los diferentes lenguajes que estás renovando la escena.

A los personajes de la creación colectiva se les demanda mayor desarrollo. Algunas veces caen en estereotipos. ¿Cómo ha ido evolucionando este problema y cómo es que abordan ustedes el personaje?

MR: Inicialmente se trataba de recuperar temáticas y lo que se llamaba “contenido”, que se refería a la búsqueda de ciertos temas con contenidos específicos. Finalmente, con todo el rollo de lo colectivo, el individuo quedaba en segundo plano y, en consecuencia, el personaje quedaba desatendido. Se veía grandes coros en el escenario o gente que se mandaba rollos, o se leía noticias, esa era la forma de hacer teatro. Un actor al servicio de un conjunto de ideas que debía decir. Eso, en un primer momento. Lo importante era que el actor tenía que dar determinado testimonio de una realidad concreta. Todo ese teatro se llamó el “teatro periodístico”, de “agitación”, de “propaganda”. Un teatro cuya función fundamental era informar y, de pasada, algo estético.

De alguna manera, había una motivación –que la seguimos teniendo-, que es la transmisión y conexión con el público; donde muestras una realidad en proceso de transformación; el entender que tu realidad puede ser cambiada produce un goce estético a través de las imágenes que el actor pueda proponer en el escenario.

A nivel latinoamericano se empieza a ver que esas historias tienen que pasar a través de la vida de individuos de seres reales. Yo creo que ahora hay un proceso mayor hacia el personaje. Por ejemplo en obras nuestras como *Puño de cobre*, *Allpa Rayku*, lo que importaba era básicamente el testimonio de determinadas luchas: La primera, minera, y la segunda, campesina.

Pero en *Los músicos ambulantes* es distinto porque tienes ya un trabajo de personaje de principio a fin. Un personaje que tiene una concepción animal, regional y humana. Hay también detrás un actor que, para componer ese personaje, ha tenido que buscar un ritmo dancístico, una música especial, giros regionales, etc. En *Encuentro de zorros*, más bien, hay un protagonista y un montón de gente que gira alrededor de él.

La constante en los trabajos de creación colectiva son los actores haciendo mil papeles, porque lo más importante es contar la historia. En *Contrael viento* son tres los que hablan

y sostienen todo el espectáculo. A través de la danza y la máscara tratan de tener una participación en la historia. También hay un personaje, el Ekeko, que hace de narrador. La creación colectiva está dando ahora señales de madurez, porque ya no se trata de tirar un fresco testimonial, sino contar a través de la vida de determinados individuos y personajes.

El entrenamiento que hacen ahora los actores para la construcción de su personaje es distinto, porque está ligado con el proceso mismo. Antes, en cambio, harían la expresión corporal y luego pasaban al texto. Ahora, el texto corporal es parte del texto del personaje. Sin embargo, también hay peligro, porque el llamado Tercer Teatro (yo no asumo ese concepto porque considero que nosotros no somos parte de ese teatro, sino de grupo, que es distinto), tiene un problema entre el entrenamiento y la creación. En todo ese trabajo que ha propuesto y sistematizado Barba, siguiendo la línea de Grotowski, se confunden: el actor está haciendo un determinado personaje, que de pronto salta, hace un volantín y, tú no sabes por qué, a qué se debe. Esa es una dificultad.

El entrenamiento sirve para tener una presencia pre-expresiva, antes de empezar a trabajar el papel y lo que es el personaje como ser social históricamente determinado.

El problema principal a resolver es cómo contar la historia. Ahora ya tenemos una noción de cómo contarla a través de los ritmos, de los tiempos, de la secuencia, de la fábula, de la anécdota que tú estás contando y como eso tiene que ir por la línea temática general.

Todo esto ya ha sido comprendido en el trabajo mismo. Ahora se está empezando a trabajar los personajes. Ese es uno de los grandes retos del trabajo de creación colectiva.

¿Qué función le das al texto y cómo la afrontan a lo largo de la creación?

MR: Lo más difícil es lograr que el texto se incorpore orgánicamente en el trabajo actoral. El teatro de grupo tiene una gran dificultad en el trabajo de texto. Este problema no solo lo encuentras acá, sino también en muchos países de Latinoamérica; a veces parecemos más trabajadores de circo que actores, porque muchas veces se dice que cuando uno habla, todo lo tira por la borda.

El problema radica en la correspondencia entre la presencia corporal y la propuesta que tiene de la imagen plástica del personaje. Entonces partimos de entender que el actor no va a encontrarlo espontáneamente, es más bien un problema técnico. Antes que decirles “siente o cree en lo que hablas”, el problema es ubicar la entonación a la voz que pueda tener el personaje.

Ahí hay un problema cultural, porque en toda esta renovación del teatro popular de lo que hablamos en parte, es de la historia del teatro popular en el Perú y lo que mejor tenemos no es el manejo del idioma. Tenemos más bien un idioma empobrecido que no denominamos. Un actor tiene que leer, que conectarse con textos verbales. Me parece importante conocer textos clásicos, poder sentir que en el idioma tienen una pelea que dar, el actor tiene que conquistar el idioma y en estos procesos ha habido el absurdo de desconocer el español, cuando es nuestro idioma. Por algo Yuyachkani se llama así, porque hay una revaloración de un idioma nativo. Pero eso ha tenido también algunos problemas, en general. Uno de ellos ha sido el no asumir una realidad, que hablamos en español, tener conciencia de que los latinoamericanos somos los que mejor hablamos el español.

Otro problema que existe frecuentemente es que, cuando usamos texto para teatro, nos ponemos rimbombantes. Escogemos palabras que vienen de cualquier parte, pero no del teatro. Al final, hay una autonomía para discutir la cuestión del texto para que pueda haber coherencia y podamos estar hablando todos en un registro común. Básicamente sale de la improvisación que es la materia prima.

¿Crees que el teatro de creación colectiva siempre va a estar ligado al compromiso político? ¿Cómo se ha dado esto en tu grupo?

MR: Inicialmente la creación colectiva ha estado vinculada al movimiento popular, a un movimiento de cambio. El mismo hecho de que la propuesta sea colectiva tiene que ver con el corte colectivo al que aspiran estos grupos y estos movimientos, tiene que ver también pero no necesariamente. Creo que al FREDEMO⁸ bien podría tener un grupo de creación colectiva.

Históricamente se ha dado como una respuesta al individualismo. Está ligado estrechamente a un movimiento político revolucionario, pero ahora el compromiso de la creación colectiva no es mayor ni menor que el compromiso de un autor, por ejemplo, o del conjunto de actores. Es decir, no es más revolucionaria. Incluso, desde posiciones aparentemente revolucionarias puede no serlo. No necesariamente significa compromiso político.

⁸ FREDEMO (Frente Democrático) fue un partido creado en 1988 cuyo candidato presidencial fue Mario Vargas Llosa. En las elecciones generales de 1990 perdió con la elección de Alberto Fujimori.

En caso nuestro, ha habido un proceso de maduración. 18 años después, puedo decir que no hemos abandonado los postulados iniciales. Pero sería absurdo pensar que no hemos cambiado cuando todo está en permanente cambio.

Hay mucha gente que quisiera seguir viendo a Yuyachkani de hace 20 años. Pero no es posible porque uno aprende cosas y ese aprendizaje tienes que ir incorporando. Para alguien que comienza, nosotros podemos ser un grupo ya establecido y hasta un grupo conservador, y es respetable esa idea, porque la gente que empieza tiene que ser así. Hay una tendencia de oponerse a lo viejo y negarlo a partir de propuestas nuevas que se hagan. Me parece bien como actitud.

Nosotros tenemos previsto abrir una escuela para que otra gente se incorpore a este proceso y pueda ayudar a jalar este carro Yuyachkani y darle una temperatura de los que es el país. Ahora, desde el punto de vista más joven, creo que ese es un aspecto muy importante.

Ha habido un proceso de maduración y hablo de lo que veo en el panorama del teatro latinoamericano. Es un proceso que comenzó con muchas dificultades, de forma muy precaria, marginal, pero que se ha ido ganando un espacio dentro de lo que es el contexto del teatro latinoamericano, no solo por los contenidos, sino por los aportes que el teatro popular ha ido haciendo a la renovación del teatro. ¿Qué pasa con la creación colectiva? En cuanto al aspecto ideológico, estamos respondiendo cuando digo que hay un proceso de maduración, de ubicar en un sitio real al teatro. Porque en los años setenta se pensaba que con una huelga general se iba a tomar el poder y la realidad ha demostrado que la cosa es distinta.

¿Cómo se refleja esa maduración en los grupos que ya tienen más o menos 10 o 15 años de trabajo?

MR: Me refiero en primer lugar a una persistencia en el tiempo, pero una persistencia viva. No solo hablo del Perú y de Yuyachkani. Por ejemplo: vengo de Colombia, de haber visto un grupo de teatro, que tiene cerca de 30 años, como es la Candelaria y está renovado. Antes sus creaciones colectivas le tomaban dos años y ahora le toman 6 meses, y últimamente vuelven al trabajo, renovando su lenguaje.

Lo que rescato es la persistencia en la producción, la apertura de espacios pedagógicos nuevos. Un actor distinto, que también sale de ahí con un entrenamiento más integral, producto de una práctica muy intensa con el movimiento popular. Hablo de maduración pero a partir de meterse en las entrañas de la sociedad, a contactarse con los sectores

fundamentales de la producción del país. Esa relación ha planteado problemas muy interesantes a los grupos, cuestionarnos nuestras mismas propuestas iniciales y exigirnos una renovación de lenguaje, de esa dialéctica de la relación escena - público y del tipo de público. Viene una serie de elementos donde el actor es el renovado.

El grupo ahora es una categoría en el teatro contemporáneo, opuesta a los de antes, que solo eran compañías o elencos que se juntaban alrededor de una cabeza. Ahora no, ahora se puede hablar de grupos, de un movimiento de teatro de grupo, de colectivos más o menos unidos más allá del espectáculo o de un líder.

Se ha madurado en cuanto a los nuevos espacios. El teatro ha salido de la sala y regresa a las salas también, pero ha ganado nuevos espacios. Salir de la sala implica ganar una mirada distinta, una vida distinta.

Creo que hay un movimiento interesante de investigadores; hay una crítica, una historiografía de teatro, producto del nuevo signo que estos movimientos teatrales han intentado escribir.

Junto a los elementos de maduración también hay decadencia, establecimiento y cansancio de propuestas. La vida colectiva cansa, como cansa el matrimonio, la pareja, porque también es una convivencia.

En el sentido en el que hablo de maduración hay más problemas y cuando hay más problemas es porque el organismo está vivo. Pero junto a eso también existe cansancio. El cliché de la creación colectiva persiste. Hay gente que empieza y cree que descubre América, pareciera que la historia se repite. Es un poco tragicómico que, después de 20 o 25 años, alguien empiece haciendo eso. Francamente está mal.

En lo ideológico, ¿Cuál es la reflexión de un grupo como Yuyachkani?

MR: Yo diría que los problemas de ahora han ubicado más claramente en que papel esta cada uno. Todo contribuye al cambio social o todo puede contribuir. De lo que se trata es de ubicar la dosis de su aporte.

Yo diría que ahora hay espacios más claros; por ejemplo, en los profesionales. Antes, si estabas en la universidad y militabas eras mal visto, tenías que estar en la universidad como coartada para que los padres te mantengan, pero eso eran aspiraciones burguesas. Yo he vivido ese periodo de chantaje ideológico. Lo que hay ahora es una especialización. Ahora hay profesionales que desde su propio campo están viviendo -¡como es esta vaina de la dialéctica!- del materialismo y de la revolución. Antes si eras sociólogo y querías terminar tu profesión, eras considerado reaccionario; ahora ya nadie se plantea ese

problema porque sabe que desde su campo profesional puede contribuir al cambio social y se está haciendo. Lo mismo ha pasado en el teatro.

De alguna manera, nosotros no tenemos vergüenza de decir que somos actores o que somos gente de teatro, y lo asumimos como una condición y vivimos de ello. Y no lo hacemos porque pensamos que con nuestro trabajo va a haber una huelga pasado mañana, ni tenemos la pretensión de que nuestra obra cree la conciencia que necesite el campesinado para desarrollar una nueva oleada de tomas de tierras. Creemos que el lenguaje teatral debe ser revolucionario en sí mismo, no solo por su contenido sino por la actitud que tiene este colectivo frente a su vida.

Ahora se incorpora también al individuo y su ubicación en esa historia más claramente. Antes eso importaba menos. Lo que más importaba era el contenido de tu espectáculo. Ahora, 18 o 20 años después, es la incorporación de todo tu proyecto en un proceso que está en cambio. Veo que, en general, el movimiento de teatro, como todo lo que pasa en la sociedad, está muy marcado con lo que pasa en el país.

El teatro peruano es muy rico, sobre todo lo que se hace en Andahuaylas, en Ayacucho, en las zonas de emergencia. Lo que se puede ver en las muestras es impresionante, ese trabajo y el trabajo que se hace en Lima.

Me parece también que hay elementos de adecuación que te van revelando de qué manera esta situación de violencia y cambio en el Perú de ahora están renovando el lenguaje.

En Colombia también el enfrentamiento entre el narcotráfico, la derecha y los grupos armados ha creado una agudización de la situación de violencia muy grande y está produciendo un teatro que es también coherente con el lenguaje. Hay un espíritu colectivo en la organización popular. Aunque hayamos nacido en Lima, tenemos algunas conexiones. Lo que la Dra. María Rostowrowski llama el inconsciente étnico. A mí me gustó mucho cuando escuché ese concepto, porque yo pensaba cómo es posible que unos pequeños burgueses que vivíamos en Magdalena estábamos interesados en el mundo andino. Y me gusta eso, a mí me gusta y me interesa, y hablo este rollo del inconsciente étnico que a veces los psicoanalistas como Max Hernández, por ejemplo, no aceptan. Me digo: “acá hay toda una relación con lo que uno tiene”.

¿Hay una presión cultural?

MR: La presión cultural contribuye, pero diría que esta como en la base de la cosa. Lo determinante ha sido la cuestión ideológica. El futuro se veía como muy cercano. El socialismo, a la vuelta de la esquina, y después el comunismo. Entonces, ¿eso qué cosa

es? Es una cosa colectiva y que tiene algunas formas determinadas y conocidas, y las no conocidas se inventaban. Entonces, me parece que la gente toma ese referente. Creo que el elemento ideológico y político fue muy interesante y determinante en ese proceso.

¿Te estas refiriendo a la revolución cubana?

MR: No. En general, me refiero a la relación que han tenido todos esos grupos de la década del setenta con el movimiento político y popular. No había un solo grupo que no fuera de izquierda. Un grupo aprista, ¡ni hablar! Además, la izquierda los mato. Solo en 1978 resucitan con la fuerza que habían tenido.

¿Qué nos puedes decir de la influencia del Living Theatre?

MR: Yo diría, lateral, porque se le conoció como referencia, pero nunca vino. No hubo una relación tan directa como con Boal, que estuvo acá, La Candelaria, María Escudero y el Libre Teatro Libre estuvieron por acá. El Living era una referencia más. Era una época en que nadie viajaba, mientras que ahora es común que los grupos muestren sus trabajos en el extranjero; antes no había esa relación. Yo, por ejemplo, sé que el director de mi grupo Carlos Clavo⁹, quien había leído y conocía cosas sobre el Living a través de lo que él se imaginaba podría ser el Living. Pero yo señalaría esto como una cosa marginal. Me parece que no es tan determinante.

¿Cuál será el futuro de la creación colectiva?

MR: Yo diría que la incorporación de los autores de una manera más orgánica, la presencia de los autores en los colectivos de los grupos debe ser más agresiva. Me parece que es necesario ese ojo, por el lado totalizador que puede tener un especialista. Hay una tendencia cada vez más fuerte a la especialización.

El trabajo del actor se ha desarrollado tanto que necesita un director nuevo, un director más enterado. Los directores somos los que menos nos hemos desarrollado; en este proceso el actor es mucho más consciente de la especificidad de su trabajo y el director es finalmente el más marginal al hecho teatral, porque su trabajo termina justamente cuando comienza el teatro. Cuando comienza la confrontación, él puede estar detrás, en la cabina de luces, su presencia ya no importa. Claro que él es fundamental en el sentido de que ayuda a la escritura escénica.

⁹ Director de grupo YEGO.

Lo que más se necesita en América latina es una escuela de directores, porque el actor ha crecido tanto que hay que ponerse en ese nivel. El autor o dramaturgo, con su ojo de selección y totalizador debe reforzar el proceso colectivo desde su mirada individual.

Hay una nueva profesión que es la del investigador teatral, que ni siquiera es el crítico, ya que, considero, es este el menos importante, porque es un señor que hace literatura, que va al periódico porque tiene una columna y dice que es crítico y escribe cualquier cosa y sale. Francamente es cada vez más una profesión desprestigiada porque también algunos dicen alguna cosa y hacen otra cuando se meten a hacer teatro.

El investigador teatral, al que hemos visto en el Taller Nacional por ejemplo, registrando los procesos de los grupos, las experiencias, es parte de un nuevo oficio que está surgiendo. Me parece importante que los grupos tengan sus investigadores, en el sentido de alguien que pueda hacer un seguimiento y lo pueda decir. Por ejemplo, que acá hay un elemento de repetición, o se está reiterando procesos que nos ayuda a entender, porque generalmente el artista no siempre esta consciente de que su trabajo está vinculado con la sociedad o con el proceso de la historia de su grupo y no puede tener esa lectura minuciosa. Se necesita esa lectura de afuera también, así como existen la lectura de lo que actor produce y la que hace el director.

El oficio del investigador es importante y urgente ahora, porque cuando pienso en el teatro de ahora, pienso también en los problemas que tenemos, no solo a nivel de contenido, sino a nivel de todo este desborde popular que existe.

Es un desborde que no solo se traduce en presencia, energía, voluntad y necesidad de cambio social, sino que también se traduce en violencia, en una presencia dolorosa que exige realmente que haya cambios profundos.

Esto se manifiesta en una incursión violenta de lo que es la cultura popular, que lejos de morir, también surge con mucha fuerza, lo que plantea al teatro una serie de problemas, como son el de la danza, de la máscara, de la tradición oral, de la fábula, de los nuevos conceptos de mito desde lo urbano marginal.

Ya no solo lo mítico como lo frívolo, para ver como las comunidades andinas piensan esas cosas raras del mundo, sin asumir que nosotros también podemos crear mitos.

Hay demasiado material, demasiadas cosas, demasiado estímulo como para que los grupos o los colectivos los resuelvan solos o aisladamente. La presencia del investigador es muy importante.

Me parece que el aspecto pedagógico también. Ahora, por ejemplo, hay varios proyectos de escuela. Antes se tenía que escoger entre el TUC y la ENSAD. Ahora tienes la escuela

de Cuatrotablas, el MOTIN está diseñando su escuela, parece que Alberto Isola va a hacer una escuela como grupo. Yuyachkani probablemente a partir del próximo año tenga su proyecto de escuela mucho más claro, luego de un proceso de haber hecho su proyecto a través de talleres o cursos –como el que se está haciendo ahora en Ancash, y con niños en Pamplona-, y con todo ese material, vamos a pasar a hacer una propuesta de escuela acá, que trate de sintetizar lo que es la experiencia nuestra de estos 18 años.

Tienes en el lado de América Latina la Escuela Internacional de Teatro con sede en Cuba, que surge también como una manera de apoyar la cuestión pedagógica. Me parece que en ese sentido hay mucho pan que rebanar y creo que finalmente la creación colectiva versus el autor es una falsa oposición. Hacia eso vamos yendo. Son aspectos de la creación con incidencias; uno incide en lo colectivo y el otro en el individuo, pero con el tiempo debe haber una mayor fusión.

Reflexiones Finales

MR: La entrevista es un aspecto importante, la reflexión teórica también, pero hay algo que se descuida, lo de ver el proceso práctico.

Yo sugeriría que dentro de esta reflexión, de alguna manera, pueda haber un capítulo para meterse a hacer lectura (hacer el rol que estoy reclamando del investigador) a los procesos de los grupos y tratar de decodificar el proceso de creación. Esto es muy importante, porque cuando a alguno le hacen una entrevista, se deforma un poco la historia, una la adorna, la maquilla para que sea simpática, coherente. Cuando el proceso creativo está lleno de incoherencias y de cosas muy complejas. Cuando tienes una grabadora delante, te cuidas y maquillas tu proceso y dices una parte. Pero, finalmente de lo que se trata es de aproximarnos a la realidad y no hacer monografías para cumplir, si no ser conscientes de que la investigación, al margen de la práctica, no es muy útil.

Entonces, lo que reclamo no es nuevo: investigadores que puedan hacer una reflexión de la creación colectiva, pero desde adentro. Por ejemplo: Si preguntas acerca del trabajo de la voz, nos metemos un día y trabajamos a partir de cómo el actor de *Contrael viento* encontró su voz y si lo que encontró estuvo bien o que problemas tienen los actores que con máscaras han encontrado la voz y porque decimos que la voz rechaza a la piel, al cuerpo, a la imagen que tienen.

Igual para el trabajo de creación colectiva; cómo es el proceso de acumulación sensible, cómo es ese material que inicialmente botan los actores, qué pasa. Registrar un poco más ese proceso, que puede hacerse un día si ustedes quieren.

En todo caso, lo que reclamo es que existan también miradas pero desde dentro del proceso y no quedarse solo en la entrevista, en la reflexión externa.

El trabajo que ustedes están haciendo es muy importante y por eso, de alguna manera, me motiva a decirles eso: que profundicen, que puedan meterse y ayudarnos con ojo de afuera a revelar algunas cosas que probablemente estén ocultas ahí o de las que, a lo mejor, no nos hemos dado cuenta.



GRUPO
TEATRO DEL SOL

PRODUCCIONES:

El beso de la Mujer Araña adaptación de la novela de Manuel Puig (1979)

Pichula Cuellar Adaptación de la novela *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa (1982)

Tránsitos / Danza - Teatro (1984)

Baal de Bertolt Brecht (1984)

Rastros y Rostros / Danza -Teatro (1985)

La dama triste de Huamanga de Luis Felipe Ormeño (1986)

Federico jazminero desangrado (Homenaje a F. García Lorca) (1986)

Antígona de Bertolt Brecht (1987)

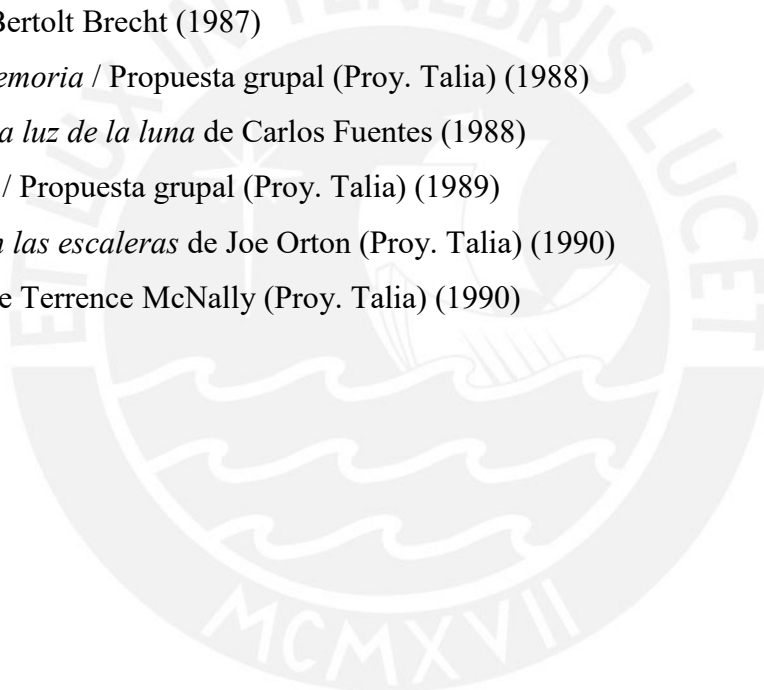
Ritos de la Memoria / Propuesta grupal (Proy. Talia) (1988)

Orquídeas a la luz de la luna de Carlos Fuentes (1988)

Extramutidos / Propuesta grupal (Proy. Talia) (1989)

Un extraño en las escaleras de Joe Orton (Proy. Talia) (1990)

El siguiente de Terrence McNally (Proy. Talia) (1990)



LUIS FELIPE ORMEÑO (Huamanga, 1947)

ACTOR Y DIRECTOR

EDAD: 42 Años

Quisiéramos conocer tu visión de la evolución del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú.

LFO: Quisiera aclarar que no soy un experto en creación colectiva, sino que tengo algunos conocimientos por haber hecho algunas obras de este tipo; mi experiencia se centra en una tradición de teatro de texto.

Mi primer acercamiento a este tipo de trabajo fue en el Festival de Manizales en el año 1973, en el que conocí a Enrique Buenaventura e hice un taller con él. También con Augusto Boal en 1974 y luego con Santiago García.

Creo que en Lima uno de los primeros trabajos ha sido el de Yuyachkani con *Puño de Cobre*; luego el TUC y sobre todo los grupos independientes que surgieron en los setenta. En esa época todos desarrollábamos una creación colectiva, esto como una contraparte al trabajo de texto de un autor.

En la creación colectiva se supone que todos los integrantes del grupo de teatro pueden exponer sus puntos de vista, lo cual tampoco es muy cierto, porque al final el trabajo tiene que coordinarlo una sola persona. Por ejemplo, en el Teatro de la Candelaria, todos exponen sus puntos de vista, pero el que decide es Santiago García.

En cuanto a la evolución, no se si ha habido una evolución..., digamos que la veo en el sentido de que primero se comenzó con lo de creación colectiva en cuanto a la creación de un texto, una anécdota o un argumento y punto.

Ahora, la evolución se da a nivel de propuesta, por ejemplo, con mi grupo tengo que desarrollar una obra en base a propuestas. Los actores son los que exponen su punto de vista, su mundo interno y esa síntesis la expresan en un trabajo individual que después se unen conforme a una acción dramática y se construye fuera de una lógica aristotélica, mas ligado a lo inconsciente, como un sueño. Pienso que en ese sentido ha habido un desarrollo, porque del texto se ha pasado a la imagen y lo que se busca más ahora es integrar el texto a la imagen; como que a fines de los ochenta, ya manejamos otro tipo de códigos.

¿Cuáles crees que sean los motivos por los que surge la creación colectiva?

LFO: Decir que hay una crisis de dramaturgos sería exagerado. Si bien eso es parte del problema, los dramaturgos carecen de estímulos. Creo que hay otro factor, se trataría de lo que creo es una nueva visión del teatro.

Se trata un poco de rescatar en algo los orígenes de La Comedia del Arte, de esa expresión más libre y espontánea del actor, más ligada a la improvisación, que el actor pueda proponer también y no ser solo un títere manejado por el director o autor. El autor pone las ideas; el director cumple un poco la función de un policía de tránsito, pero de lo que se trata es de que el actor se exprese libremente y diga lo que piensa, lo que siente y que haga el teatro suyo y lo haga actual y más auténtico.

¿Crees que el origen de la creación colectiva se remonta más allá de los años sesenta?

LFO: Creo que sí. Tiene una herencia, una tradición. Lo que pasa es que ahora lo vemos con otros ojos. Si nos remontamos a la época de Molière, él, sobre la base de improvisaciones o de montajes de otras obras, comenzaba a maquinar, a escribir y creo que ahí había un grupo de teatro que expresaba un poco su época a través de una obra de teatro. De repente lo de Molière no ha sido una creación colectiva propiamente dicha, pero ha rozado, además no hay una línea definida.

¿El teatro de creación colectiva tuvo su origen en Latinoamérica?

LFO: No creo que haya tenido su origen en Latinoamérica. Si nos remontamos a la historia del teatro, pienso que el teatro no lo ha inventado nadie, es parte de la manifestación artística de todo ser humano. Igual con la creación colectiva, responde a una necesidad del momento, a una época y tiene muchas influencias; es como una reformulación de lo que fue la Comedia del Arte. Creo que diferentes grupos, tanto en Latinoamérica como en Europa han construido a esto que se llama creación colectiva.

¿Qué es la creación colectiva?

LFO: Para mí, la creación colectiva es la posibilidad de poner en escena un texto que ha sido construido por todos los integrantes del grupo. A diferencia de un texto hecho por un autor, el actor se compromete mucho más con lo que está haciendo, pues él se siente, en parte, creador de esa obra. Sirve mucho más para el desarrollo del actor que para la creación de una obra de arte. No se puede ver la creación colectiva desde puntos de vista tradicionales como, por ejemplo, desde la poética de Aristóteles.

¿Qué fue lo que te impulso a elegir la creación colectiva como forma de trabajo?

LFO: Lo que me animo a seguir este tipo de trabajo es el hecho de que siempre me ha animado el afán de investigación, nunca me he quedado en algo que ya conozco. Me emociona lo nuevo. El problema es que somos demasiado tradicionales y tenemos una educación conservadora. Estamos permanentemente con el establishment. A veces es bueno romper un poco, porque Lima es un poco gris, no pasa nada. Siempre es bueno hacer algo distinto; una locura, a ver que sale. Porque si hacemos *Hamlet* ya sabemos que pasa en la obra, cómo es la obra, ya esta todo mas o menos conocido. En cambio, si uno hace una cosa nueva, hace no se, lo que se viene a la cabeza, es un poco lo inconsciente.

¿Cuáles son las ventajas y desventajas de la creación colectiva frente a un trabajo hecho por un autor?

LFO: La ventaja es que pedagógicamente sirve mucho más para un actor. El actor crea su propio texto, crea su movimiento, crea su personaje. En ese sentido, lo conoce mucho mas y puede indagar a partir de si mismo. El problema de la creación colectiva se da en cuanto a la creación de la obra misma.

Generalmente en el trabajo de creación colectiva, las obras son episódicas. No hay una relación de causa-efecto, o están centradas en un desarrollo esquemático de los personajes. No hay una interioridad, una profundización. No se da una profundización de tipo psicológico en los personajes. Es más lineal que una obra de autor. Esta sería una desventaja. Ser episódica. Además, generalmente, la creación colectiva está centrada en un nivel político, más ideológico y menos humano. Creo que en una obra de autor desarrolla mas lo humano. No quedan muchas obras de creación colectiva en el recuerdo. Son tan propias de cada grupo, que hacerlas es como apropiarse.

¿Pertenece únicamente al grupo que las crea?

LFO: Por ejemplo, nosotros tenemos una obra que se llama *Ritos de la memoria*, que hicieran Liz Montes de Oca y José Manuel Gonzáles, a partir de los trabajos individuales de cada uno de ellos. Después integre ambos trabajos, y se fue elaborado sobre la base de imágenes, prácticamente canciones, algún argumento. Se buscó la acción dramática – verbos activos – y se desarrolló un trabajo. El problema es que, por ejemplo, Liz ya no está en el grupo ¿y cómo podría llamar a otra persona para que le doble el papel,

si todas las canciones las han hecho con Liz? De repente, otro actor lo puede hacer, pero ya no va a hacer lo mismo, lo interesante es que ese nuevo actor o actriz hiciera sus propias canciones y un trabajo, y que esto se ensamblará con lo que hay, para lo cual sería mejor hacer otra obra.

¿Existe un método de creación colectiva?

LFO: Bueno se ha intentado. La creación no se si se pueda sistematizar; uno es creador o no lo es. Lo que puede dar la sistematización es una técnica, pero todo eso funciona como una herramienta.

¿Pero se podría hablar de una herramienta de trabajo?

LFO: Como técnica, creo que si. Se ha desarrollado. Pienso en cualquier persona que lee un libro de Santiago García. Creo que ellos han sistematizado el trabajo. Lo que hago yo es sistematizar un poco tanto lo que he aprendido de Enrique Buenaventura, de Santiago García, de Eugenio Barba. Opto más por la síntesis. Ahora estoy más pegado a los postulados barbianos. Se trata mas bien de elaborar su propio lenguaje, su propio método y no adoptar métodos extranjeros como moldes, sino tamizarlos, hacerlo más creativos.

Se menciona mucho la fuerte relación que existe entre el trabajo de creación colectiva y la improvisación. ¿Qué técnicas utilizas cuando abor das la improvisación?

LFO: En mi caso, tengo mucha tendencia a escribir. Parto de hacer cortos o guiones. En mis últimas experiencias, coordino sobre la base de improvisaciones, de propuestas que hacen los chicos.

Hay mucha diferencia entre la improvisación y una propuesta, porque yo les digo que hagan una propuesta tanto a nivel conceptual como estético. Ellos tienen que esforzarse entonces para no hacer una improvisación que no se pueda repetir. Aprenden a codificar, a conceptualizar y a plasmar todo ese concepto en acciones físicas y a codificarlo para que pueda ser repetido. Ha habido una evolución. Ya no es que reúnes a los actores en una simple improvisación y les dices: “vamos a hacer teatro colectivo” y ya. “La temática es tal cosa: improvisen”. Ahora se trata de una cosa mas analítica, mas acorde con nuestros tiempos; para que el actor no trabaje sin saber que es lo que hace, sino que sea consciente de lo que hace. Lo que no quiere decir que intelectualice el trabajo, sino que

tiene que darle el sentido al trabajo, ¿para qué?, ¿por qué trabajo?, ¿por qué usa tal símbolo?, etc., buscando que haga las cosas con más sentido.

De darse el caso que la creación colectiva aparezca por una carencia de dramaturgia nacional, ¿Crees que la suple?

LFO: Podría ser. El problema es que acá en el Perú nunca ha habido dramaturgia. Habrá algunos dramaturgos, al menos de la antigua hornada, que yo conozca: Segura, algunos más modernos, Solari Swayne. Después creo que somos huérfanos de dramaturgia; dramaturgia es cualquier cosa. Puedo escribir una obra de teatro y es posible que parezca un poema dramático o una poesía. Pero se necesita más.

En cuanto a la técnica misma, a la composición dramática, sólo a partir de los ochenta han aparecido nuevos dramaturgos y escriben. Alonso Alegría es uno de los principales precursores. Él, de alguna manera ayudaba, iba normando, aportando a que todos podamos escribir mucho mejor. Yo antes sabía muy poco de escribir teatro. No es que ahora sepa, pero creo que estoy aprendiendo.

¿Crees que, de desarrollarse una dramaturgia nacional, la creación colectiva perdería su razón de ser?

LFO: No es que la falta de autores sea una causa para que se haga creación colectiva. Más que la falta, es el poco desarrollo de una dramaturgia nacional. Siempre ha habido una dramaturgia. Nos podemos remontar a la época colonial; inclusive hay textos como *Ollantay*, que son anónimos, etc. Siempre ha habido, lo que pasa es que no se ha desarrollado mucho.

Esto no quiere decir que sea una causa para que aparezca la creación colectiva. Además, ella aparece por una necesidad de manifestarse a nivel ideológico, como una contraposición a un teatro tradicional, de texto, de autor individual. Propone un desarrollo grupal, un grupo como núcleo, una célula de la sociedad.

En suma, ambos aspectos están desarrollados y no es uno en desmedro del otro. Es lo ideológico, por un lado, y por el otro, la falta evidente de un desarrollo dramático.

Pienso que de desarrollarse un movimiento de dramaturgia nacional, no desaparecería la creación colectiva. Ambos van paralelos. La creación colectiva es un modo de hacer teatro y no creo que se invalide. Creo que ambos canales -el individual y el colectivo- podrían desarrollarse paralelamente y hasta recíprocamente. Sería un desarrollo total. Todo, por

supuesto, inserto en un movimiento teatral. Así sí se desarrolla el movimiento, se desarrolla tanto la dramaturgia como la creación colectiva.

¿Cómo afrontas el proceso de trabajo de creación colectiva?

LFO: Yo no llamo creación colectiva a las últimas experiencias que he tenido, sino propuesta grupal o propuesta colectiva. El método desarrollado es que los actores propongan, tanto a nivel conceptual como estético, una visión de la sociedad, de lo que es su mundo interno o ambos integrados.

La propuesta es tanto a nivel conceptual como a nivel estético. Luego se integran esas propuestas sobre la base de una temática, y por supuesto, subordino algunas propuestas a otras y encuentro una línea de acción definida, una acción dramática, un desarrollo de los personajes, y preocupándose un poco por lo que quiere decir: el mensaje, los contenidos que son importantes y también lo estético. Es como una propuesta integral. El siguiente paso es la reformulación del texto ¿cómo hacerlo coherente? Estos serían los pasos del inicio al final.

¿Hay una aproximación de tiempo para todo esto? ¿Cuánto demora?

LFO: No. No hay tiempo. Generalmente demora mucho más que agarrar un texto y que los actores se lo aprendan y luego montar. Creo que hay una diferencia a nivel cualitativo. Un proceso necesita siempre un tiempo. Es como un parto: desde que se concibe hasta que nace. Tiene que pasar normalmente siete, ocho o nueve meses y no se puede forzar a que salga en tres o dos meses, porque un ser humano no nace en ese tiempo. En el teatro también se trabaja a nivel proceso. No es tan esquemático. Se van articulando las propuestas. Cada uno va creando y va modificando, transformando lo que ha creado, va codificando todo. Esa codificación necesita cierto tiempo, luego viene una maduración. Creo que el tiempo es muy importante. Hago la obra en relación con él.

Se piensa que la creación colectiva rompe con las antiguas estructuras. ¿Qué piensas sobre esto y cuáles nuevas estructuras crees que propone?

LFO: Ha habido una evolución. En los años setenta, las obras rompían la tradición en el sentido de que se hacía obras primero sin autor y también con un sentido social. Lo grupal en contra de lo individual, lo grupal asociado a la masa, al pueblo. Lo individual era lo burgués. Creo que esas son las diferencias y por esto generalmente la creación colectiva se asocia más a lo popular. Al menos, en los setenta era así.

Ahora ha habido una modificación, pues no se usa sólo para expresar lo social sino también lo individual, el mundo de lo social enmarcado en lo que hoy es el mundo de los sueños, es una visión más empírica de lo que es la realidad.

No es copia tan directa y chata de la realidad, sino con una elaboración. Porque en los setenta era una copia. Se decía: “Vamos a hacer creación colectiva”, se iban a las fuentes, se encerraban con los campesinos, con los pescadores, etc. Ellos eran quienes contaban a los actores la problemática que vivían y, a partir de allí, estos realizaban los conflictos y, sobre esa base, hacían los personajes e improvisaban. De todo esto salía un texto y luego se presentaba el espectáculo.

En mi caso, lo social me interesa, pero no solamente eso. También que haya una visión más integrada de lo que podría ser la vida, el teatro, y por eso nosotros hablamos de “propuesta”: ¿qué propone cada uno?; no que crea, sino que propone a nivel individual en principio, en función de lo cual se hace una propuesta colectiva, se arma una visión más social de esa propuesta.

¿Cómo funciona Teatro del Sol? ¿Cómo es su estructura, sus objetivos a nivel expresivo? ¿Qué les interesa decir y cómo?

LFO: Ha habido una inquietud por hacer propuestas. Comenzamos con *El beso de la mujer araña*, que fue una propuesta que revolucionó el medio teatral, tanto que un poco se polarizaba y fue una obra bien discutida. Eso fue en el año 1979. Creo que nuestra misión es mover un poquito el ambiente, mover nuestros círculos artísticos, sociales o políticos. Para eso nos interesa dar una propuesta. No hacer *Hamlet* o *Macbeth* sino hacer una propuesta de *Hamlet* o hacer una propuesta de *Los cachorros*, por ejemplo; proponer conceptualmente algo que parta de lo más interno de nosotros.

Eso es muy importante y creo que es lo que se debe hacer, inclusive usando un texto, donde nos convertimos en creador, artista, - cosa que no se valora mucho últimamente-. El arte está relegado. Habría que pensar un poco más en por qué hacer esta cosa y para qué, y a partir de esto establecer una propuesta. Ver que quiere comunicar. Creo que el mensaje es mucho más claro cuando se realiza una propuesta: si sé por qué lo hago, para qué lo hago, si tiene sentido lo que hago. Así, el grupo puede expresar mejor su propia identidad. Ese es el camino que sigue Teatro del Sol, tanto a nivel de texto como de propuesta colectiva. Es decir, la elaboración de un texto a partir de imágenes.

¿Podrías explicar cómo se ubica cada miembro dentro del grupo?

LFO: Creo que la estructura del grupo tiene que ver con mi propia estructura interna. Lo que siempre he hecho es tratar de aprender lo máximo en todo. Yo sé un poco de cada cosa: dirigir, actuar, hacer luces, tocar un instrumento, análisis, etc. Yo soy el que me dirijo. A veces yo tengo que hacer todo. Esto tiene que ver mucho con mi narcisismo y es una forma de expresión del mismo. Conforme ha ido pasando el tiempo y he ido madurando estoy viendo que también tengo que dar oportunidad a otras personas porque no tengo que probar nada a nadie.

Ahora tenemos un taller de teatro destinado a formar actores para integrarlos al Teatro del Sol, lo cual no ha sido muy fácil. En la actualidad estamos en el grupo: Beto Montalva y yo. Prácticamente solos después de los años, lo que es un poco doloroso, porque habría sido interesante, estar rodeados de muchos actores. Pero es muy difícil, porque los actores somos muy narcisistas, terribles... es bien complicado si se carece de algún ingreso que pueda sostener al grupo.

Actualmente Beto es el director general de Teatro del Sol. Yo soy el director artístico y el que se encarga del taller. En ese momento estoy tratando de articular más a los chicos del Taller 2 al grupo: que ya no sean sólo de la escuela, sino que sean una especie de futuros integrantes de Teatro del Sol. Ellos han hecho una obra que se llama *Extramutidos* que los ha cohesionado mucho más.

¿Cómo ves el trabajo de creación de personaje dentro de la creación colectiva?

LFO: Tiene que evolucionar. Conforme se profundice más en la dramaturgia creo que se va a desarrollar mucho más. Creo que ese maniqueísmo que se les ha atribuido a los personajes de creación colectiva aun se mantiene. La creación colectiva es un poco más episódica. Aunque es importante lo que pasa, lo que se quiere contar, no hay mucho desarrollo de personajes por lo que son un poco esquemáticos. Además, no interesa. Pues si yo quiero expresar una idea, uso el personaje para expresar esa idea y de repente ni lo desarrollo. Eso tiene relación con la Comedia del Arte, en donde los personajes eran también algo esquemáticos, cada uno tenía como un estereotipo y no se los desarrollaba.

¿Qué quieres decir con eso de episódico?

LFO: Que está muy centrado en la idea general. No hay profundidad, son como episódicos, pasa esto y el otro y punto. No hay una concatenación muy estricta, sino son los personajes los que unen toda la historia. Vemos un personaje en una escena, luego

vemos la siguiente y un poco que vamos asociando por el personaje, que algo va pasando en cuanto a la historia, como episodios, pero no hay un desarrollo a otro nivel, tanto de los personajes como de la obra en sí. No les interesa tampoco.

¿Cómo abordan la creación colectiva en el trabajo de texto? ¿Es creado por ustedes?

LFO: En esto de las propuestas, cada actor crea su propio texto y lo que quiere decir; después se trata de articular todos los textos y se establece un guion, luego del guion, se eliminan todos los textos innecesarios y se intenta dar coherencia a todo el discurso y al final ya se tiene un texto más o menos fijo. Claro, es un proceso complicado, largo. Con *Extramutidos* todavía no hemos completado el proceso, estamos sólo por la mitad.

Con un texto escrito siempre hacemos variaciones. Por ejemplo, al hacer *Los Cachorros* cortamos un poco el final porque no queríamos que muera Cuellar. Lo dejamos con un poco de suspenso. Es esa, un poco, la actitud que tomo. Por ejemplo, ahora que hacemos *Joaquín Murieta* también paso lo mismo. No lo matamos. Como que se queda en suspenso. Creo que esa es una propuesta a nivel conceptual que es un poco lo que se quiere, porque siempre en todas las obras, a los que se salen de las normas, se les mata.

¿Qué puedes decir sobre el futuro de la creación colectiva?

LFO: El futuro es muy incierto, sobre todo en estos años. Creo que la creación colectiva va a desarrollarse más hacia un teatro de imágenes y va a ser una expresión grupal.

¿Que crees que pase en la década del 90?

LFO: Creo que va a desarrollarse más. Creo que los dramaturgos van a comenzar a trabajar y se va a desarrollar mucho más una obra a nivel dramático; que el mundo de las imágenes va a ser mucho más rico y se va a integrar al texto. Se dará un equilibrio mayor entre imagen y texto, creándose lenguajes distintos, más modernos.

20 de junio de 1989

GRUPO ALONDRA

PRODUCCIONES:

¿Amen? C.C con autor. Juan Rivera Saavedra. (1981)

Medio Kilo de Pueblo C.C. con autor Juan Rivera Saavedra. (1982)

Dos Mañanas C.C. con autor Juan Rivera Saavedra (1982)

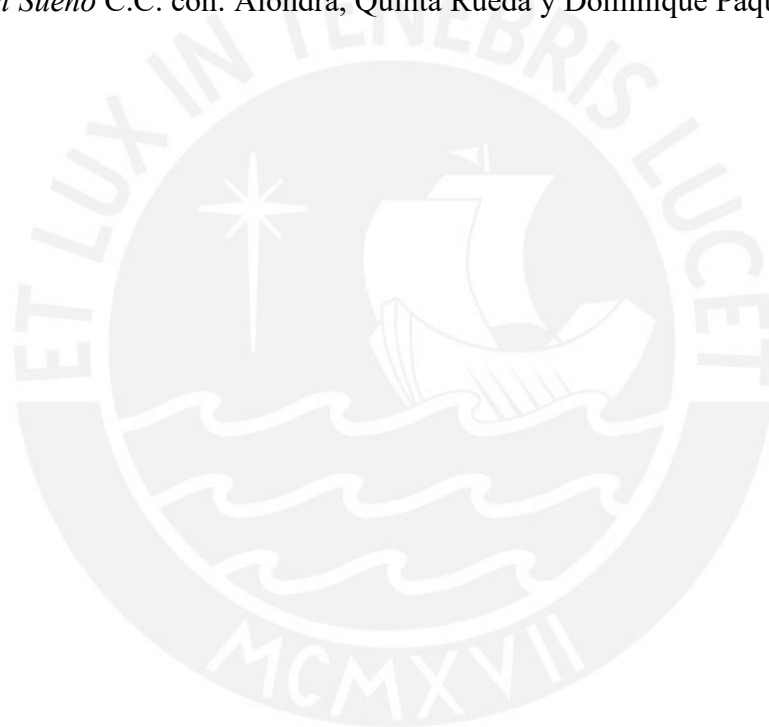
La Melodía Misteriosa C.C. con autor Celeste Viale (1983)

Ya viene Pancho Villa C.C. con autor. Juan Rivera Saavedra (1984)

De Pasar, No Pasa. C.C. con autor. Juan Rivera Saavedra (1985)

Volver a Vernos C.C. con Max Silva Tuesta, Fedor Larco y Jorge Chiarella (1988)

La Ciudad del Sueño C.C. con: Alondra, Quinta Rueda y Dominique Paquet (1988)



JORGE CHIARELLA KRUGER (1943)

DIRECTOR

EDAD: 43 años

Quisiéramos que nos hables de tu visión de la creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú.

J.CH. La creación colectiva surge como una necesidad de los grupos de poner en escena obras que digan lo que el público siente y quiere sobre su propia realidad. Lo que ocurría era que los grupos buscaban lo que hasta hoy buscan, la obra ideal, la obra que el público quiera ver, la obra que permita que el público se identifique con los personajes en el escenario. Esas obras son difíciles de encontrar, los autores nacionales, de Latinoamérica, eran más bien escritores a la usanza europea y eso hacía que no hubiera un reflejo de la realidad de cada país con lo que se ponía en el escenario. Los autores finalmente eran hombres de escritorio. No hacían mayores investigaciones, salvo desde el punto de vista académico o literario o quizás de alguno que otro punto temático, o de alguna cosa histórica que así lo requiera (según el tema elegido), pero básicamente desde el punto de vista sociológico no había una identificación. Eso hace que los grupos de manera contestataria comiencen a buscar sus propios textos. Finalmente, los actores, que son los que están en escena, que son los que enfrentan al público, son los que sienten más que nadie la necesidad de decirle al público algo que corresponda a su propio lenguaje y esa allí donde la creación colectiva empieza a darse, primero de una manera muy simple, pero donde empieza a aparecer personajes comunes, cotidianos y donde también aparece el hablar cotidiano.

En el Perú comienza a aparecer la creación colectiva por las mismas razones. A partir de ahí, se comienza a ver en un momento dado la creación colectiva, si bien tiene una respuesta calurosa, entusiasta del público, pasando un tiempo y pasada la visión entusiasta del primer momento, se comienza a ver que las obras carecen de profundidad, que son muy esquemáticas, que no tienen trascendencia mayor.

Hay una cosa que debo decir, y es que, en realidad en el Perú, la creación colectiva, tiene su auge no en el 70 sino en los 80 y lo que desde mi perspectiva ocurre es que las obras de creación colectiva no pasan de ser retratos, constancias, testimonios hilvanados de una manera ingeniosa, pero que no llegan a tener un alcance de obra trascendente. Entonces comienza a regresar al teatro del autor, pero en el ejercicio de la creación colectiva dentro del grupo. Hay gente que comienza a capacitarse para escribir y

comienzan a ser ellos quienes regresan a la “autoría”, con el apoyo del grupo. En mi caso, lo que vislumbro es que la creación colectiva, sola, va a tener siempre el efecto del esquematismo tanto de estructura como de personajes, y entonces, recorro al autor; pero como pienso que el autor solo, no daba una producción que se acercara a estos fines que se perseguían, es que mezclamos la posibilidad de hacer creación colectiva con autor, ¿Y esto qué significa? Pues que seguimos en el mismo proceso de encarar la creación de las obras, pero con el autor incluso como un miembro más del grupo.

En este momento hay un retorno al autor, pero con la experiencia de los actores – autores, de los directores autores, de los colectivos que han creado obras; esto permite aportes a los autores, que si son dóciles y saben aprovechar esta experiencia pueden llevar adelante una excelente dramaturgia nacional. Esa creo yo, es la etapa actual. Por ejemplo, en Colombia, ya es Santiago García quien escribe textos, ya no es una creación colectiva de La Candelaria, sino es él. Porque el ejercicio colectivo lo llevo a una práctica individual que lo hace solvente para tomar la iniciativa de una obra.

¿Qué tan originaria de Latinoamérica puede ser la creación colectiva?

JCH: Yo creo que no es muy original; la improvisación es tan antigua como es la comedia del arte, de allí hay cientos de creaciones colectivas. Lo que ocurre es que acá tomamos experiencias ajenas (europeas, orientales, norteamericanas, de donde sea,) que nos puedan ser útiles para encontrar cada quien y a su manera un modo de expresarse. Lo que podemos tener de original es la manera como encaramos nuestros trabajos, no el proceso, porque este puede ser igual aquí o en Francia. Cuando Théâtre du Soleil por ejemplo hace 1789 en creación colectiva, no creo que sea muy diferente a como hacemos nosotros lo nuestro. Lo importante es el resultado que producimos, los cuales si son distintos y eso hace que nosotros tengamos una personalidad; porque hay temas que nos son comunes a Latinoamérica. Por ejemplo, una de las principales características es nuestra preocupación por la justicia, entonces nuestro teatro es contestatario, político, es social. Ahora se está afinando eso, ya no es tan incisivamente panfletario como antes; se sigue tocando con profundidad estos temas, pero ya de una manera más sutil, más madura y más reflexiva, menos impulsiva.

¿Qué entiendes por lo colectivo?

JCH: Es una manera de solventar lo que individualmente no podemos hacer, es una manera de experimentar juntos. Yo creo que lo colectivo ha venido a suplir con

esfuerzos de cada uno lo que todo el mundo quería pero que no lograba conseguir del autor. Este fue sumamente vapuleado con lo de la creación colectiva, llegando incluso a negársele. Se dijo: “Ya no más autor, nosotros podemos ser también autores, podemos recuperar nuestra palabra, no queremos ser títeres del autor”, y se llegaron a extremos. Finalmente, el actor no está preparado necesariamente para asumir una tarea que no es la suya; el autor es un experto en el manejo del conflicto, en el manejo literario, visiona la cosa de conjunto. Generalmente el actor no, este interpreta, canaliza lo que le dan los personajes y trata de investigar o profundizar en los conflictos que el autor le plantea, pero de ahí a que él pueda ponerlo con igual solvencia es otro cantar, tanto valor puede tener uno como el otro, pero esta recuperación de la palabra del actor le permite finalmente aprender y a la larga conocer el valor del autor. Entonces, recién se dice que efectivamente el autor es necesario, pero conociendo con mayor profundidad de que se trata el asunto y habiendo el autor participado en un colectivo de creación; ambos conocen con mayor causalidad lo que están haciendo.

El autor escribe para un grupo determinado con determinadas características en determinado proceso, se les exige más, puede probar incluso cosas que escribe y luego desecharlas; no necesita imprimir libros pues tiene un grupo que le pone su obra en escena. Para mí el colectivo es poder crear en grupo algo que todos nosotros queremos de manera individual. Sin embargo, es importante decir que no todos en un grupo pueden tener la misma capacidad de creación, el mismo talento para crear conflictos y para crear textos. Generalmente en un grupo hay una, dos o tres personas que son las que llevan la batuta de la creación. Por eso es que en algún momento se ha dicho que la creación colectiva es una farsa y que finalmente son uno o dos los que escriben la obra, lo cual es falso. Pero si bien hay uno o dos que escriben la obra, no significa que todos se vuelvan escritores.

¿Cuáles crees que son las causas por las cuales algunos grupos optan por la creación colectiva en Lima?

JCH: La falta de un autor que diga lo que quieren decir. Hay grupos que quieren agarrar temáticas muy locales. Por ejemplo, El Grupo de Villa El Salvador, crea una obra en la que cuenta la historia de Villa. Eso no lo van a encontrar en ningún otro autor, ellos son de allá, conocen los problemas de allá y quieren contar a su manera como es la historia de Villa. No hay otra posibilidad de hacerlo, salvo con un autor de Villa que al parecer no existe y la otra posibilidad es la de hacerlo colectivamente, tal cual lo han hecho.

El otro factor, sería por una necesidad creativa, por ejemplo. Hay grupos que sienten rechazo al texto de un autor porque lo siente muy duro, muy literario. Hay quienes optan por adaptar, hay otros que prefieren crear, pero eso cansa, tiene su etapa, tiene su proceso, tiene una duración. Por ejemplo, en Alondra el grupo en un momento dado ya sentía la necesidad de agarrar una obra de texto, ya estábamos cansados de cargar con la responsabilidad de la obra; quería cada uno concentrar todo su saber en aquello para lo que había estudiado. O sea, el actor quiere actuar, no quiere ser responsable de la creación de un texto; yo tengo ganas de dirigir, y no de estar escribiendo con angustia de tener un estreno encima, porque mi tarea es la de director. No encontramos todavía la obra, entonces descansamos, paramos y seguramente el próximo año retomemos con alguna nueva creación, después de haber tomado aire o con alguna obra de texto.

¿Cuáles crees que serían las ventajas y desventajas de la creación colectiva frente a un trabajo de autor?

JCH: La desventaja es la de crear generalmente obras muy esquemáticamente; ya sea desde el punto de vista estructural, o del personaje. En colectivo es más difícil profundizar en este tema, esa es una desventaja. La segunda es que efectivamente el grupo se concentra no solo en su labor creativa de actuación o de puesta en escena, sino que asume la responsabilidad autoral que tiene otros ribetes; que tiene, por ejemplo, una etapa de investigación, no como la que realiza un actor respecto a su personaje, y a la realidad social, que rodea a dicha personaje, etc. Sino mucho más profundamente cuando se tocan temas que atañen a una realidad social. Porque generalmente la creación colectiva no aflora de ciencia ficción, no aflora con obras románticas; nadie ha hecho una obra de creación colectiva para contar una historia de amor, sino que se hacen creaciones colectivas para agarrar carne, para decir que sucede saliendo de este restaurante, que pasa en la calle con el vendedor ambulante y que pasa acá con el señor que le está pidiendo una cerveza al mozo. Ahí aparecen los conflictos económicos, los conflictos sociales; llega un momento en que esa responsabilidad que asume el grupo lo desborda y puede ir también en desmedro de su labor actoral. Por ejemplo, mis actores en Alondra se quejaban de que les faltaba tiempo para estudiar sus personajes porque todos están más preocupados en la obra. Ahora, la otra ventaja de la creación colectiva, es que te toca sobre todo la moda, te toca el momento presente, y eso tiene una pegada y una inmediatez que no tiene otra obra. Eso está más garantizado con una creación que con una obra de texto, por lo general; no siempre, pero es obvio, que en una obra de creación colectiva

puedo meter lo que está pasando en este momento con respecto a las elecciones, incluso municipales, cosa que no me va a dar otra obra, porque puedo meter nombres de candidatos y si sigo, y continuo y, pasan las municipales, puedo meterme con las presidenciales y en el trascurso ir cambiando entonces siempre se logra que el público se reconozca de modo inmediato. Esa es una ventaja de la creación colectiva.

Por esa ventaja, ¿no se llegará a cierta desventaja en la medida en que las creaciones pierden su inmediatez rápidamente y con esto, su factibilidad de ser repetidas?

JCH: Hay una cosa: te decía que una desventaja es que se esquematiza; pero cuando tocas problemas trascendentes y no basados en anécdotas coyunturales entonces la obra va mucho más allá.

Generalmente las obras de creación colectiva, son muy difíciles de sacarlas de su contexto y del grupo que las produce ¿qué piensas de esto?

JCH: Si, bueno, no te puedo decir concretamente de una creación colectiva que yo haya hecho, pero sí de las creaciones colectivas con autor. Nosotros hemos escrito *Amén* y esta ha sido representada en el Ecuador. Acá la hicimos con dos actores, que hacían 24 personajes, allá fue hecha con 24 actores. Nosotros hicimos *Dos Mañanas*; en Cajamarca la pusieron, no sé si igual o de otra manera, pero ellos la vieron acá y como publicamos el texto la pusieron allá. Por ejemplo, yo tengo el texto de *1789* de Théâtre du Soleil; si siquiera yo lo puedo montar. Claro que no tengo interés en hacerlo, porque son montajes muy fuertes, consagrados por los creadores, pero perfectamente podría ser hecho. En el TUC debe existir el texto de *¿Cómo hobby?... ¡no!* y podría ser perfectamente hecha por quien quiera. Yo he estado tentado incluso de volver a hacerla como cosa didáctica para colegios.

Hablando sobre la metodología, me ponía a pensar cuando hablabas acerca del cansancio que existe luego de un proceso de creación, colectiva, ¿Quizás eso suceda por una falta de metodología o de sistematización del trabajo?... ¿Se podría hablar de método en la creación colectiva?

JCH: Yo creo que cada quien tiene su manera de matar las pulgas. El teatro tiene mil maneras de llegar a lo mismo, y lo mismo pasa en la creación colectiva. Hay quienes arrancan haciendo todo el trabajo en mesa y después van a una comprobación en el

escenario; hay quienes lo hacen a la inversa, a veces se combina. Hay mil formas de gestar, obviamente, así como tampoco hay una sola manera de dirigir. Yo por ejemplo, si encaro una dirección con ustedes dos, va a ser absolutamente diferente de cómo encare la dirección de *Garcilaso*, con actores que no saben la expresión corporal o que no la ejercitan o que tienen una manera diferente, simplemente una escuela distinta. Entonces con ustedes yo puedo trabajar de un modo distinto; si agarro a mi grupo, trabajo de un modo distinto.

En la creación colectiva, hay muchas maneras de crear, pero si, obviamente hay que tener un orden. En realidad, la improvisación depende básicamente de la preparación del actor. Lo que nosotros hicimos fue tratar de preparar el actor a que supiera improvisar, que no le tuviera miedo a la improvisación. Hay maneras de ir preparándolo poco a poco. Por ejemplo, saber improvisar solo con el cuerpo sin hablar todavía; después saber improvisar solo hablando, sin utilizar otra cosa, los dos sentaditos ahí. Esto es para que vayan perdiendo el miedo. Así en un momento dado, los sueltas y ya el actor se mueve, comienza a improvisar con el cuerpo, improvisa con actitudes y después comienza a manejar conflicto.

Hablamos sobre tu experiencia como director dentro de los procesos de creación que has tenido.

JCH: En mi caso, yo arranco con una creación colectiva en el TUC. Antes de crear Alondra hacemos una obra que se llama *¿Cómo hobby?... no*. A partir de ahí, comienzo a indagar posibilidades formales en base a una reflexión sobre la creación colectiva.

Yo preguntaba a los miembros del grupo: “Si ustedes tuvieran durante un minuto la televisión vía satélite para todo el mundo y le dijeran a cada uno de ustedes que tienen un minuto para gritarle al mundo lo que más te angustia, ¿qué cosas gritarías?” Esa pregunta se la hacía a uno por uno y de pronto poníamos todo eso en la pizarra y descubríamos que había hilos comunes; la angustia económica del grupo, la angustia por la criminalidad, el miedo social, miedo a ser permanentemente agredido, etc. Sobre esa base entrábamos a una discusión temática y decíamos: “El tema que vamos a elegir, es esto”. Una vez que elegimos eso, lo sometíamos, cada quien, a consultas en sus casas, con sus amigos (le hacían la misma pregunta). Ese núcleo se ampliaba y teníamos un diagnóstico de una angustia determinada en un momento determinado. A partir de ahí en grupo discutíamos

posibilidades anecdóticas, es decir este tema sobre qué anécdota podría desarrollarse y sobre esas posibilidades de anécdotas hacíamos improvisaciones.

Cuando el autor tenía todo ese material, escribía la escena y la traía. Se leía todo ese material en grupo, viendo si reflejaba aquello que habíamos decidido decir en grupo; si no lo reflejaba, entonces yo como coordinador corregía, porque era como el vocero. No era que todos escribieran, sino que todos opinaban. Entonces sobre esa idea sacábamos conclusiones y digamos que yo, en representación de Alondra era el otro coautor junto a Rivera Saavedra que fue nuestro autor; entre los dos escribíamos, pero yo representaba al colectivo. De ese modo, se dio un paso adelante muy grande porque empezamos con la obra *Amen*, después hicimos *Ya viene Pancho Villa*, *De pasar, no pasa*. Cuando llegamos ahí, dejamos de trabajar con Juan Rivera Saavedra y entramos a otra etapa. Ya no es todo el grupo quien interviene para discutir la escritura, sino que deriva en tres autores; concretamente en Max Silva, en Fedor Larco y en mí, y entre los tres escribimos *Volver a vernos*. Es una obra de autor, pero de tres siempre con la ayuda del grupo. Ahora al carecer nosotros de la experiencia de Rivera (autor con más de 30 años de ejercicio), obviamente no manejamos una serie de recursos que el sí, entonces es probable que debido a eso la obra tenga algunos defectos. Toda esta experiencia sirve, porque cuando ya como director me toca enfrentarme a una obra de texto como es *Garcilaso de la Vega*, con el autor Alfonso la Torre, entonces yo me permito sugerirle a Alfonso, la supresión de algunas escenas, la reescritura de algunas otras y le doy sugerencias en la forma de poner en escena la obra. Entonces eso permite que este autor pueda ver su obra ya sobre experiencias que vengo trayendo desde el otro lado; ya no es un autor desamparado, es un autor que consulta, que tiene la experiencia de poder ver su obra ahí, y finalmente produce una obra de texto mucho más rica, mucho más profunda que otras que se han escrito.

Hace un momento, mencionaste la falta de autores que tratasen problemas nacionales. Si no hubiese habido esa carencia ¿crees que no hubiera existido la creación colectiva?

JCH: Yo creo que podría haber surgido, pero definitivamente no con la fuerza que surgió; si los autores hubieran podido cubrir esa necesidad actoral, del público y de los grupos, no había ninguna necesidad de invadir terrenos. Si todos los días se pudiera encontrar la obra que quiero montar, ¿Para qué me la voy a poner a escribir yo?

Un detalle importante que hay que señalar, en las actuales creaciones colectivas en el Perú, es justamente la carencia de una buena estructura dramática. Se logran incluso personajes e imágenes interesantes, se tocan temas interesantes, pero la obra en su conjunto, no es una buena obra dramática. Incluso muchas veces es una narración lineal, no hay conflictos, no hay sucesión de hechos que hagan de ese cuento un drama, entonces se nota que no hay autor. Esta es una importante carencia en los grupos que hoy insisten en la creación colectiva sin utilizar un autor.

¿Piensas que el teatro de creación colectiva está siempre vinculado a un compromiso político?

JCH: Los grupos que quieren trabajar de una forma profesional en el teatro y que lo hacen mediante la creación colectiva, ligan a un modelo social su trabajo, lo que le da un marco a esta creación. Lo que tienen, si es que no tienen claro un concepto ideológico, es una preocupación de identificación nacional, porque lo que quieren que en el escenario aparezca es el personaje peruano, el personaje del barrio, el personaje que hable como hablamos, que nos reconozcamos ahí; es lo mínimo que busca. Lo máximo es cuando hace propuestas cuestionadoras para la sociedad. Existe una preocupación por brindar una imagen social incluso en las creaciones colectivas de otros países que han trascendido esto o que incluso hemos llegado a conocer.

La creación colectiva surge con claras tendencias políticas. Acusado de ser planfletario. ¿Cómo crees que este aspecto ha ido evolucionando?

JCH: Por ejemplo, un primer síntoma de madurez es que ya no solo los detractores hablan de que ese teatro fue panfletario, sino incluso, los mismos que lo hicieron. Entonces eso es un síntoma de evolución. Realmente, respondía a una necesidad, cuando surge en el Perú el proceso de Velasco, las ideas socialistas, las ideas cuestionadoras del orden establecido comienzan a aparecer con mayor nitidez, con mayor claridad, diciendo - al pan, pan y al vino, vino-. Entonces se vuelven, no solo en el teatro sino también en periódicos y revistas, a llamar a las cosas por su nombre. Esto efectivamente refleja un despertar de la izquierda legal.

Porque si bien antes ha habido una izquierda que más bien trabajaba en la clandestinidad, ahora comienza a aparecer ya públicamente. Entonces, se comienza a hacer un teatro contestatario, fuerte, donde se llega al panfleto, donde ya no interesa si es un buen o mal teatro; lo que interesa es el mensaje, ser capaces de decir en el escenario: “esto es así”.

Entonces, la gente reaccionaba porque estaban diciendo algo que nunca se había escuchado en escena. Entonces se confunde y pasado el momento, pasada la borrachera, ya uno con más lucidez, empieza a ver que eso ya cansó. Bueno ya sabes pues que las cosas son así o asá y ¿qué más? Ya esto es paralelo a la madurez política que se va adquiriendo en los niveles de partidos, en los niveles de conciencia política de la gente. Actualmente, un grupo, sobre todo de jóvenes, que comience a despertar políticamente, si hace teatro lo va a hacer de una manera que vaya acorde con su punto de vista. Es muy agresivo en lo suyo, entonces va a querer que su teatro sea así, y eso es una etapa que ya pasamos. Los que ya hemos pasado por eso lo vemos y... bueno, está bien, es un teatro joven. Lo mismo pasa con la situación política de la izquierda, y vemos a una izquierda mucho más madura a pesar de que aún subsiste el infantilismo, pero creo que es el reflejo.

¿Cuál crees que será el futuro de la creación colectiva en el Perú?

JCH: La creación colectiva se va a convertir en un recurso más de la gente de teatro. Es un recurso más, ya no “el recurso”; sino va a ser una posibilidad más a la cual se va a acudir indistintamente. Por momentos más, por momentos menos, pero que va a estar en el bagaje de posibilidades para seguir trabajando una dramaturgia nacional. Si nos ponemos a pensar que, en un momento dado, como todo lo que es nuevo, se radicaliza, entonces aparece por ejemplo la expresión corporal. Porque había antes un teatro excesivamente verbal, entonces todos los que hacen teatro de expresión corporal, casi rechazan el texto. Se radicalizan y se hacen maravillas con el cuerpo, prescinden de la palabra, hasta que llega un momento que cuando quieren hablar, no saben. Entonces todos esos grupos que en los últimos treinta años se han radicalizado sobre algo, con el tiempo y con la madurez se han dado cuenta, que lo que hacían era importante, pero no lo único, entonces comienzan a entrar hacia lo otro también. Por ejemplo, sin ir muy lejos: Cuatrotablas comienza a hacer teatro de texto para aprender a hablar; ellos manejan muy bien toda la cuestión de cuerpo, pero no manejaban muy bien la cuestión oral y ahora comienzan a trabajar esto, entonces los hace más completos.

También hay la visión de la utilización de escenografía: hay quienes se radicalizan y no usan escenografía, hay los que solo usan escenografía y no podría actuar sin eso. Llega un momento en el que todos comienzan a acercarse. El teatro es uno solo, que, por momentos históricos, por momentos propios de la vida de un artista, pone énfasis en determinados aspectos. Viene, por ejemplo, el tercer teatro e impacta; por un momento todos quieren saber lo que es eso (hay dos grupos líderes) y entonces hacen tercer teatro.

Pasa el tiempo, el tercer teatro pasa de moda y queda parte de él (porque tiene aportes), pero es un recurso más. Y creo que la creación colectiva va a seguir el mismo camino, es decir que va a servir para reforzar, comprobar, para revitalizarse, en momentos en que haya necesidad de crear algo nuevo y que algún autor no esté dando. Pero es un recurso que ya lo hemos aprendido y manejamos y que está debajo de la manga para cualquier otra posibilidad.



GRUPO
MAGIA

PRODUCCIONES:

Una Noche Terrible (Unipersonal) 1983

Momentos que no volverán (1984)

Piantao (1985)

Blandiola (Unipersonal de Luciana Proaño) (1985)

*Los del Cuatro*¹⁰ de Gregor Díaz (1986)

El ahogado más hermoso del mundo (unipersonal) (1986)

*La Fiesta*¹¹ (1987)

Glub-Zas-Pum-Crash o la verdadera historia de Tarzán (1988)

Salomé de Oscar Wilde (1988)

*Cartas Contra el Tiempo*¹² (unipersonal) (1989)

Nocturno de Rosario (velada teatral) (1989)

*La Tabacquería*¹³ (1990)

La importancia de ser honesto (Fin de trilogía de Oscar Wilde) (1990)

¹⁰ Dirigida por Sara Joffré

¹¹ Basada en *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde.

¹² Homenaje a Cesar Vallejo

¹³ Velada teatral: producto de escuela

JOSÉ CARLOS URTEAGA (1957)

DIRECTOR - ACTOR

EDAD: 33 Años

¿Cómo ves el desarrollo del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú?

JCU: En el 68 el teatro que se venía haciendo en el Perú era demasiado arcaico, demasiado clásico, demasiado solemne. En esa época, el país estaba muy convulsionado como para que uno se dedicase a ver teatro en la AAA¹⁴, por ejemplo.

Entonces, surgieron muchos grupos independientes que carecían de una preparación técnica teatral pero que usaban el teatro para comunicar una verdad y una realidad mas ligada a lo político que al quehacer teatral.

Esto estaba promovido por las agrupaciones políticas, las estudiantiles, las federaciones en San Marcos, en La Cantuta, que intentan llevar cultura y conocimiento al pueblo que no sabe y que desconoce.

Ese punto de partida ha sido superado. Pero, sin embargo, han quedado los grupos que han persistido fundamentalmente en la tarea teatral. Esa es la imagen que yo tengo de la creación colectiva. Los grupos no contaban con un director, ni con actores, ni con música. Todos eran estudiantes al servicio de una idea. El trabajo artístico en si mismo dejaba mucho que desear, pero era una vinculación con las masas populares; había que ser democráticos, había que ser amplios, abiertos y tener una gran vinculación con las masas populares.

Mi experiencia con grupos es con Yuyachkani y Cuatrotablas. El primero representaba los intereses partidarios o estudiantiles y sus obras eran de un alto contenido político. Creo que la organización de ellos era muy democrática. Existe un coordinador y los actores aportan intelectual y prácticamente.

En el caso de Cuatrotablas, es totalmente distinto. Es un grupo de jóvenes que se juntan para hacer teatro y expresar su misma situación social; su clase social, se ve a través de sus cuestionamientos y de sus planteamientos.

En cuanto a los espectáculos, todos tenían el tema de la realidad, el tema existencial. En aquel entonces, había muchas agrupaciones tipo MOTIN¹⁵ (?), donde existían infinidad de grupos, representantes de bases culturales y nunca se trataba temas específicos o

¹⁴ AAA: Asociación de artistas aficionados

¹⁵ MOTIN: Movimiento de Teatro Independiente

técnicos del artista o del creador. Fundamentalmente se interpretaban y analizaban las coyunturas políticas y sociales, todo estaba empañado por la realidad social del país, que era el leit motiv de entonces. Quien no trataba dichos problemas era considerado burgués, estaba fuera del compromiso histórico – social que le debe corresponder a todo creador. Esos planteamientos están muy cerca de los del MAP¹⁶, que abanderó Sendero Luminoso. Sin embargo, nos damos cuenta de que el arte es una expresión del hombre, del individuo en situaciones extremas y es muy libertario en ese sentido. Pero las coyunturas político sociales hacen que el artista se mediatice y responda a necesidades inmediatas de los acontecimientos políticos, no al verdadero fin que es la superación o la trascendencia del ser humano, colectiva o individualmente. Todo esto ha caído por su propio peso.

El desenvolvimiento histórico del Perú ha hecho que los artistas giren en sí mismos, que desarrollen un verdadero arte a partir de sus propias necesidades.

El arte no debe hacerse para alguien, para un público determinado. El arte debe hacerse por el creador, para el creador y a partir de eso, una tesis, es una demostración que se confronta con el público, que puede ser popular, burgués, extranjero, clase media. Lo importante es que los contenidos que toca el artista sean trascendentales al ser humano.

Estas reflexiones las hemos ido elaborando a niveles personales y grupales, pero no colectivamente. No a través de una discusión democrática plena, amplia.

La creación colectiva ha estado acompañada de nuestro derecho de opinión. Yo creo que nunca ha sido. Siempre hay quien dicta las líneas. Un líder. En un momento puedes ser tú o puede ser otro. Eso es natural. Es dialéctico y se da en todo grupo.

Lo fundamental en el artista es el desarrollo de su potencialidad, de su capacidad, de sus registros físicos y vocales para comunicar una energía, una idea, un concepto. Es ahí donde la creación colectiva por estar vinculada a conceptos políticos no ha profundizado.

Creo que sobre la historia no hay que hablar. Hay muchos grupos de provincias que tienen un retraso histórico a nivel teatral, que aun parten del concepto inicial de creación colectiva para expresarse. El asunto es que todos estos grupos no tienen estructura, no tienen condiciones sociales, históricas, culturales para desarrollar este concepto de teatro, porque aun su sociedad no ha arribado a la necesidad de un teatro colectivo. Es impuesto y, por consiguiente, es también una colonización.

¹⁶ MAP: Movimiento de Artistas Populares

La creación colectiva es un concepto occidental. No dista mucho de un concepto de teatro clásico, de teatro realista. El concepto de teatro en general es el mismo y viene de occidente.

¿Crees que el teatro de creación colectiva tuvo su origen en Latinoamérica o responde a influencias foráneas?

JCU: Creo que ha sido influenciado por corrientes exteriores pero la creación colectiva es un principio del teatro, es un principio del creador.

El teatro es colectivo por naturaleza. Es un hecho colectivo, siempre lo va a ser y las manifestaciones anteriores a este concepto occidental son obvias. Existen fiestas, tradicionales, donde tú ves que la participación de un pueblo para celebrar determinada fiesta es absolutamente colectiva. Cada cual cumple un rol y cada quien lo hace de la mejor forma posible. Hay un respeto a la creación, al individuo, a los conceptos, al papel que cumple cada estrato social en determinada fiesta.

En Paucartambo por ejemplo, hay muchas bandas y cada una representa a una clase social, un símbolo, un valor histórico en relación a su cotidianidad, con su sociedad. Todo eso está muy distante de lo que estamos trabajando ahora. Hay una gran distancia entre el Perú precolonizado y el colonizado. Ahí está el problema fundamental. No solo cultural, sino social, histórica, económica, política. A partir de ese cambio de ser un país oriental a pasar a ser un país occidental, es que aun no se ha podido acentuar claramente una nueva cultura.

Yo empecé a hacer teatro a partir de la creación colectiva y tuve muchas experiencias. En México, por ejemplo, donde estudiaba y trabajaba, me retiré de la escuela para hacer teatro de creación colectiva, y nos demoramos cinco meses más de lo que normalmente puedes demorarte con un poco más de orden.

La creación colectiva de esa época era muy desorganizada, porque se aplicaban principios intelectuales sin un director, más bien con un coordinador. Se creaban una serie de conflictos que le restaban capacidad y calidad a la respuesta. No niego que esos artistas, compañeros con los que trabajaba, sean grandes actores y que la experiencia ha sido muy válida; sin embargo, creo que por nuestra juventud, perdimos tiempo para aprender quizás más lentamente.

¿Cómo interpreta el grupo Magia lo colectivo?

JCU: Hace tres años que estamos metidos en un proceso de investigación que tiene que ver con un dramaturgo que, en este caso, es Oscar Wilde. El tiene mucho que ver con el proceso grupal y tiene que ver con una respuesta de estilo y de forma dramática. A través de estas comparaciones y de este proceso, nosotros estamos ubicándonos.

Trabajamos talleres permanentes para actores, los que se van preparando por espacio de un año. Después pasan (no todos) a formar parte del elenco de Magia.

Cuando empezamos esta experiencia hace tres años fue para la elaboración de este proyecto. Los alumnos habían trabajado un año y medio con nosotros y propusimos el proyecto de la trilogía de Wilde.

La primera obra que empezamos a trabajar fue *El abanico de Lady Windermere*, era una comedia. Este tipo de trabajo fue importante porque nos permitió como actores, identificarnos y ser nosotros mismos, elaborar y desarrollar nuestro potencial.

Los actores, que venían haciendo un trabajo de entrenamiento se identifican con la comedia de acuerdo a sus propias características psicológicas. Como resultado de esto, obtuvimos *La Fiesta*, un espectáculo de creación colectiva donde adaptamos los conceptos de Wilde a nuestra realidad cotidiana y los actores desarrollan potencialmente su ser en su edad y en su momento. Los personajes son asignados de acuerdo a sus características psicológicas.

Es colectivo en la medida en que el actor tiene que crear su propia dramaturgia y tiene bastante que hacer, en el sentido de aplicar su entrenamiento a la actuación. Si el actor logra hacer unos personajes de acuerdo al concepto del director y de acuerdo a la confrontación que vamos llevando, es colectivo.

En el caso de la adaptación de la obra de Wilde, se va dando en el proceso. Normalmente nosotros no eliminamos textos antes de empezar a trabajar en escena, sino que nos aprendemos las adaptaciones y comenzamos a eliminar y dejar lo que nos interesa decir.

En este proceso es fundamentalmente el director y la gente de base de Magia, los que deciden, en este caso los actores que tienen seis años aquí, Los demás acatan porque son alumnos que están en un proceso, en el que se mezcla un proceso de escuela, de creación, de investigación, de estudio, porque Wilde nos invita a estudiar.

Luego viene otro proceso. Al siguiente año, comenzamos con otra más pretenciosa como es tocar un tema trágico, y eso fue *Salome*.

Se hace la adaptación. Algunos actores se van. Se quedan los que tienen que hacerlo y continuamos el proceso. Pero aquí si hay un gran trabajo de interpretación actoral. En *La Fiesta* se pone énfasis fundamentalmente en lo coreográfico, todos se mueven, todos

bailan y las cuatro escenas de dialogo fuerte que hay, son trabajadas con rigor, pero con la presencia de todos en el escenario. En *Salome* hay un trabajo de interpretación muy duro y de creación del personaje. Ya no partes de ti, sino es el trabajo del personaje.

Por ejemplo, Herodes, de quien se tiene una gran referencia histórica. Así el actor elabora su propia dramaturgia, sus propias historias, sus propias referencias sociales, personales, etc. que le permiten llegar al personaje. '

Se trabaja mucho individualmente; cada actor tiene un registro de materiales alucinante, secuencias, textos, cantos, vestuario, maquillaje.

Los actores se cargan de elementos y con eso llegamos a las improvisaciones con personajes elaborados. Los actores trabajaron tres meses con alguna asesoría. Después, todos llegamos a escena con propuestas.

Se da el caso de creación colectiva cuando decidimos poner a los soldados de héroes uniformes actuales. Y después de la gira que tuvimos por el interior del país, por la sierra, decidimos introducir el idioma quechua en alguno de los personajes. Luego del análisis, llegamos a las conclusiones de que el personaje más popular en esta obra no era Juan, sino eran más bien los soldados que hablaban quechua. Finalmente, el rol histórico que les compete a ellos es muy importante en todas las grandes revoluciones, porque son los que al final están defendiendo al tirano, pero cuando gana la subversión, son los soldados los que tiene que reconocer su posición social y se entregan al nuevo poder.

Esto es más o menos lo que toca a *Salome* en una situación crítica, un poder decadente frente a un elemento subversivo que, en este caso, es Juan Bautista y el conflicto de estos soldados que finalmente obedecen a Herodes y tienen que matar a Juan a pesar de identificarse cultural y socialmente con él. La creación colectiva se da a partir de un trabajo de mesa.

Ahora, cuando estamos trabajando *La importancia de ser honesto* que es nuestro ultimo espectáculo, la creación colectiva entra en la medida en que cada uno tiene que hacer muchas cosas. Analizamos todos los temas porque no hay una estructura dramática, que sólo ahora se está creando conjuntamente con el director. Los actores tienen una gran ingerencia porque están creando en un 100% la obra.

El grupo está funcionando por primera vez como grupo, todos tienen una participación en cuanto al contenido y en cuanto a los conceptos que estamos vertiendo. Los temas son amplios, diversos, temas muy álgidos como la homosexualidad. Se está desarrollando muy sutilmente -sin llegar a decir que Oscar Wilde era maricón -las diferentes partes humanas y verdaderas de todas las situaciones por las que atravesó este hombre. Esas

cosas no pueden ser decididas unilateralmente por nadie, es el planteamiento de un grupo. No sé exactamente cual es la definición de grupo, pero sé que es un concepto, una idea que hay que desarrollar, que no es igual que una familia o algo para toda la vida, sería terrible.

Creación colectiva estamos haciendo sólo ahora porque finalmente no dejo de tener yo el poder como director, como maestro. Los actores mas antiguos son los que tienen los roles más importantes. Los jóvenes tienen roles muy pequeños y no tienen la fuerza ni – seguramente- el interés de ponerse a discutir con los actores viejos. Este proyecto es suyo a partir de este momento, de roles pequeños, y no les voy a dar los mismos valores a los mismos derechos que tienen los actores mas viejos, ¿verdad?

Háblanos sobre la dramaturgia del actor

JCU: A través de nuestro sistema de trabajo, que tiene que ver con Barba, Grotowski y con las nuevas propuestas del teatro –que no niegan las anteriores-, tomamos también a Stanislavski, Meyerhold, etc. Finalmente, todos los creadores e investigadores del teatro hemos querido siempre llegar a ser verdaderos en el escenario. Creo que la división viene a partir del concepto de creación colectiva, porque tiene intereses políticos; confunde y diría que la gran crisis del teatro es esa, se confunde. Entonces entran las otras ramas de la vida del hombre a tener ingerencia en lo que es netamente del creador y del artista.

En cuanto a la dramaturgia del actor para nosotros es muy simple, el actor debe ser capaz de entrenar solo y trabajar sus riesgos, sus posibilidades y sus limitaciones y para poder encontrar una energía que le permita ser y comunicar. Ese entrenamiento, de acuerdo a tu estado, a tu época y a tu edad, va a ir variando.

La dramaturgia de actor esta fundamentada en trabajar con tus partes buenas y con tus partes negativas, con tus riesgos e investigar siempre, tener mística para ir más allá. Cumple principios en el espacio que cumplen desde los actores de Oswaldo Cattone hasta los actores del teatro Kabuki, porque tú ves una caja o ves un espacio y ahí hay que cumplir determinadas leyes físicas.

En este sistema de trabajo, el actor es consciente de esas leyes físicas y se ubica. Por ejemplo, en el montaje, el actor te da muchas imágenes, sabe estar, sentarse, sabe usar las cosas. El actor entrena con las cosas porque les da vida y tiene una intención determinada. El teatro es pura energía, entonces: si representamos la cotidianeidad lo único que estamos haciendo es servir a una mediocre necesidad del público. Nosotros tenemos que hacer que

el público sea cuestionado, sea sorprendido, que entienda lo que quieres comunicar. El estilo y la forma pueden ser variados. Puede ser una comedia, una tragedia, etc. Lo que al actor tiene que hacer finalmente es comunicar un concepto y para que el público no se vaya durante las dos horas o una que dura el espectáculo, tiene que mantener energías, tensiones, fuerzas, tonos, todo lo que el teatro te enseña, inclusive en las escuelas. Eso es la dramaturgia del actor. Uno en Magia tiene un tiempo y espacio para trabajar sus propuestas creativas. Yo, como director, no tendría que decirles haz esto o lo otro. El actor más bien, me trae cinco posibilidades de movimiento, cinco registros vocales para decir el texto. En función de eso trabajamos.

¿Por qué crees que algunos grupos en Lima optan por la creación colectiva?

JCU: Yo no sé si hay mucha gente que hace teatro colectivo, no creo. Hay mucha gente de la escuela que, terminada esta, crea sus grupos. Pero el concepto de las escuelas no es el de creación colectiva. La gente se engaña, pues al final siempre tienes un director. Ahora los dramaturgos son los seres más egoístas que hay. Creo que el teatro peruano de los últimos diez años se ha centrado en lo que es la preparación y esto ha sobrepasado las otras áreas que componen el hecho teatral. También la realidad ha influenciado demasiado y los dramaturgos se ven obligados a responder a las demandas del público.

Se han creado nuevos códigos y signos de lenguaje que tienen finalmente que encontrar su salida a través de la palabra. Hay muchos espectáculos sin palabras que manejan códigos y símbolos, que tiene un significado a nivel andino. Sin embargo, se presenta acá, en Lima y el público se queda en pelotas, no entienden nada. Son procesos de los grupos. Creo que la creación colectiva no quiere decir grupo. Cada grupo tiene su propio proceso; nosotros trabajamos durante mucho tiempo a un nivel simbólico y nos dimos cuenta de que nos faltaba un montón de cosas.

Ahora estamos totalmente inmersos en la investigación del cuerpo y la palabra, de signos simbólicos que hemos creado y creamos constantemente, sin dejar la palabra, la cual también es una trampa. ¿Cómo comunicar lo esencial, a través de la imagen, la palabra y la energía?

¿Qué ventajas y desventajas encuentras entre el trabajo a partir de la creación colectiva en relación a un trabajo tradicional?

JCU: Un director inteligente va a tomar de todo para hacer su teatro. La ventaja de las escuelas formales es que te enseñan a hablar. Las desventajas son las currícula que

son sumamente fragmentadas y que carecen de un espacio de integración en donde el actor integre creativamente lo que está aprendiendo en su quehacer como creador. Si embargo, esto no ocurre en los teatros de grupo y esa es una de sus ventajas. Allí, el director tiene que estudiar, leer, romperse la cabeza para ver como será la producción, etc. Y los actores poseen su propio espacio de creación. Acá, en Magia por ejemplo, los actores aprenden una serie de cosas que les ayuda a auto capacitarse.

El proceso de Magia es particular, desde el momento que toma un autor como Oscar Wilde.

JCU: Nosotros decidimos tomar los textos de Wilde, porque carecíamos de una dramaturgia legible, entendible para el público. La gente se emocionaba y se fascinaba con nuestras imágenes, pero había un vacío en la comprensión.

Es entonces que decidimos hacer una investigación de cómo llegar a lo mismo tratando de ser más claros y salió el proyecto Wilde. Se analiza lo que se quiere decir, se discute, se le da vuelta y finalmente decimos lo que queremos hacer a través de lo que dice el autor. Usar un autor es un pretexto para hacer una tesis, para plantear una situación. Wilde es bueno. Nos gusta.

Nuestra realidad como grupo es urbana totalmente. Lo que sufre y cuestiona este autor es lo que sufren y cuestionan los creadores actualmente. Los planteamientos de este autor tienen que ver mucho con nuestra realidad concreta como clase social. De ninguna manera prima el autor. El es el pretexto. Lo importante es el grupo.

¿Existe un método de creación colectiva?

JCU: Yo creo que no. No existe un método de creación colectiva. Existen los métodos, cada grupo encuentra su forma. Por ejemplo, el método que Magia utiliza es a través de la escuela de los talleres que nosotros dictamos, el método de Magia consiste en el entrenamiento del actor y a partir de él se arriba a la creación.

¿Cómo abordan la improvisación?

JCU: El actor entrena en un espacio, ha elaborado secuencias, trae textos y a partir de ese registro, de esa partitura que él escribe, se relaciona con los demás bajo el tema propuesto, como, por ejemplo: El encuentro de Oscar Wilde con Sarah Bernhardt.

Oscar Wilde llega con su compañero Douglas al teatro. Los actores que hacen estos papeles, tiene que elaborar una relación para llegar al teatro. Ellos vienen a encontrarse

con Sarah Bernhardt. Tienen un impulso de trayectoria, un objetivo y una acción concreta, decirle a Sarah si va a hacer o no la obra sobre *Salomé*. Cuando ellos entran al teatro tiene que dialogar sobre la creadora. Entonces el actor tiene que leer su biografía, cuales son los encuentros de Wilde con Sarah Bernhardt, encontrar los elementos reales-históricos para poder hacer el trabajo.

Cada actor tiene que tener esas asociaciones elaboradas físicamente y debe tener los recursos necesarios para hacerlo.

Ellos no improvisan sin principios sino a partir de una estructura física, de la estructura del texto, de sus miradas, de todo lo que ya crearon. Entonces esa es una improvisación canalizada. La improvisación no es para buscar emociones, sino que son acciones y reacciones, en el espacio, muy concretas.

En el teatro tradicional, generalmente, se improvisa para encontrar la emoción de la escena. Esto nosotros lo ponemos al final, lo graduamos, hay una especie de subir y bajar el volumen, le pides más gritos, más emoción a Sarah. Eso ya es cuestión de montaje.

¿Cuáles son las etapas en el trabajo?

JCU: Después del estreno tenemos una semana de descanso y sólo funciones luego de las cuales volvemos a nuestras rutinas cotidianas.

La rutina consiste en volver a entrenar a fojas cero, a entrenar orgánicamente. Fojas cero quiere decir volver sin creación ni elementos creativos, volver con tu buzo, hacer parada de manos, respirar, yoga, muy técnico, fijar tus principios, manos, brazos y elaborar nuevas secuencias que necesitas. Normalmente se toman clases de danza, cosas nuevas. Los actores están pensando en que cosa nueva meterse para su próxima creación, si quieren flauta, canto, lo estudian, etc.

Desde que comienzan los ensayos, ¿Cuánto tiempo tiene el actor para encontrar su personaje? Nos podrías dar una síntesis de todo ese proceso.

JCU: El proceso comienza con el entrenamiento, el que es más o menos tres meses y que es el tiempo de temporada de Magia. Después de ese tiempo entra una propuesta, la cual es analizada, estudiada. Además, ya es voceada, porque es la trilogía, entonces no hay mucho que discutir. Los actores empiezan a buscar sus propios personajes y más o menos se sobrentiende quien va a hacer qué.

¿Cómo se sobrentiende?

JCU: Porque hay jerarquías que son prioritarias, donde tiene que ver los años de trabajo, cualidades, registros. Es muy raro el caso en que entre una persona nueva hacer un personaje principal. Las jerarquías son Manolo, Sandra...cada uno, mas o menos, se va ubicando. Existe el fantasma de que yo actúe siempre. Y si lo hago, es como si hubiese una bajada, sobreentendida y asumida, muy clara, pero yo cada vez me alejo más. Cada actor comienza a investigar su cuerpo en relación al personaje que le toca interpretar y empieza a elaborar secuencias, lo va creando y luego empiezan los trabajos conjuntos con las improvisaciones. Se van armando las escenas y se van almacenando.

¿Las propuestas parten de la improvisación del actor o tú planteas propuestas?

JCU: Todas las improvisaciones parten de propuestas hechas por mí.

¿Cómo abordan la creación de un personaje?

JCU: A partir de la improvisación. Luego hay una mesa de trabajo para resolver preguntas tales como: ¿quién eres? ¿Cómo eres?, ¿a dónde vas?, ¿cuáles son tus características, tus tics, tu risa, tu modo de caminar? etc.

En Magia nos interesa mucho la plástica, por lo que le damos mucha importancia a la actitud y acción física del personaje para su caracterización. La emoción no la trabajamos, la graduamos, porque consideramos que el actor es un ser humano que tiene emoción y frente a determinada situación, va a reaccionar. La parte del montaje es muy tediosa porque ahí intervienen los ritmos, tiempos, intensidades, emociones, el clímax.

Discutimos y trabajamos mucho esa parte. Luego viene el montaje técnico, la luz, el sonido que ya se introdujo, pero que llega a niveles técnicos de precisión.

Después, le dedicamos una semana por lo menos, a todo lo que es técnica y de ahí viene todo el proceso de estreno, pre-estreno, beneficio, etc. Nuestra temporada dura dos o tres meses. Siempre tratamos de hacer una gira por el interior con los espectáculos nuevos y luego volvemos a Lima y se vuelve a repetir el asunto.

¿Qué entiendes por dramaturgia?

JCU: Mi concepto de dramaturgia es simplemente contar una historia y puede hacerse de muchas maneras. Mi manera de contar una historia es a través de la energía,

comunicar a través de sensaciones, textos, movimientos, imágenes. Respecto a la dramaturgia escrita, lo más rescatable es su capacidad de síntesis.

La dramaturgia de Magia está basada en la capacidad de los actores de comunicar. Nuestras historias tienen que ver con lo que vivimos y pasamos, nos abstraemos de la realidad para devolverle un nuevo contenido, una crítica objetiva de nuestra situación como seres humanos.

¿Cómo enfrentan el trabajo con el texto?

JCU: Nosotros hacemos un entrenamiento vocal para ubicar el registro a través de resonadores, en función del cual se buscan los tonos de voz del personaje que se empieza a desarrollar. Se recrea la forma de decir el teatro.

La voz del actor se liga a ejercicios de respiración y resonancia en el espacio. Cuando se tiene ubicada la resonancia, se pone el texto y se comienza a decir el texto recreando las resonancias: aquí salen los agudos, graves, etc.

Se juega con el texto. Finalmente, cantas ese texto, lo que es muy útil, porque el actor no se aprende el texto de memoria, lo que generalmente deviene en un cantito que es atroz y que se ha convertido en un vicio del teatro peruano. Nosotros tratamos de evitarlo.

Luego viene un trabajo de entonación de acuerdo a como el autor lo plantea, respetando los signos de puntuación y por último hay una interpretación de eso. El texto se dice muchas veces de acuerdo a la respiración del actor, a su impulso respiratorio cuando se queda sin aire y luego empieza la secuencia, hasta que el actor se aprende el texto y encuentra las formas de decirlo. Luego, aplica el texto a las acciones físicas; este es otro ejercicio que permite encontrar los movimientos de acuerdo a su entrenamiento físico con la palabra.

¿Cómo ves en tu grupo y en el medio en general, el aspecto ideológico?

JCU: Ha evolucionado y en esto tiene que ver mucho la organización del teatro peruano que, a través de sus encuentros, seminarios, intercambios, ha podido dar al que menos conoce, al que menos tiene, porque en infinidad de talleres que he hecho, he observado que el nivel de los actores de provincia es muy bajo y estereotipado, y lo que les das no lo comprenden, entonces, es necesario que exista un intercambio, para ubicarte en su realidad. Eso para mí es fundamental para que los actores desarrollen su nivel.

Los grupos se arman y desarman con mayor facilidad en provincia que en Lima pero ideológicamente el Movimiento ha logrado aglutinarlos a través del hecho teatral.

Ahora es importante ver qué vamos a hacer con ello. No creo que haya que excluir a los que hagan teatro panfletario, porque considero que tiene una intención y un rol histórico necesario, por el contrario, deberían tener mayores recursos y elementos.

Por ejemplo, el grupo de villa el salvador es un grupo que tiene muy buena formación técnica, ha elevado su calidad y persiste en su rol panfletario. Nadie puede negar la importancia de ese tipo de teatros; y por el estilo, creo que es el modelo ideal.

Con respecto a mi grupo, somos de clase media, que también tienen derecho a expresarse por lo tanto también cumple un rol histórico, porque defendemos lo nuestro, que también quiere decir tener conciencia de la realidad en la que vivimos. Porque como dice Wilde “No hay clase social que piense más en el dinero que los pobres”, porque están inmersos en un sistema donde es tener y no ser; quien mas tiene, mas puede.

¿Y cómo ves ideológicamente el Movimiento de teatro peruano?

JCU: Lo veo perdido.

¿Por qué?

JCU: Porque en los años 70 las reglas eran mucho más claras, mientras que en los 80 como que se fue diversificando. Creo que la diversidad de planteamientos es necesaria. Lo que habría que hacer es homogenizar el conocimiento, que es lo que tratamos de hacer en el MOTIN a través de una escuela, que supuestamente va a hacerse en este año, ¿Qué quiero decir con homogenizar el conocimiento? Quiero decir que todos tengan el derecho a conocer la historia como el presente del teatro, no solo a nivel nacional, sino también a nivel mundial, para que a partir de esa escuela cada quien pueda seguir usando a su modo el conocimiento y optar de acuerdo a sus intereses.

Hay muchos grupos que consideran que lo que hacen es nuevo; sin embargo, hay referencias internacionales donde esas ideas se han realizado hace 10 años o mas.

Hay grupos nacionales o intentos de grupos nacionales como el Alba, que hacia cosas increíbles acá y que estas generaciones de teatro desconocen; entonces eso hace que los grupos persistan e insistan en que su unión y sus códigos se van a elaborar y crear a nivel de teatro y no a nivel de política.

Yo particularmente creo que de ninguna manera el teatro peruano deba seguir nuevamente en torno a intereses políticos o partidarios, sino mantenerse firme en el hecho teatral mismo, es así que se podría hacer un elenco fuerte, unido, aunque políticamente se discrepe.

Dentro de la actual crisis en que vivimos ¿Cuál es la respuesta desde el teatro?

JCU: Ni el hambre ni la violencia son cosas nuevas. Son cosas que las venimos arrastrando desde la conquista. Estamos acostumbrados a convivir y a crear en ellas. El problema de la creación colectiva en los años 60 fue que se trató de dar solución a esos problemas sin que le competa.

En la actualidad, el rol del artista, del creador, es aportar creativamente a la conciencia de esos problemas, dar soluciones, pero no prácticas.

La gran reflexión de los grupos y que desde hace tiempo venimos trabajando es que nos hemos dado cuenta de que lo que hacíamos, no nos competía; entonces nuestro trabajo se ha centrado en dar conciencia de acuerdo a los principios fundamentales del ser humano. El hombre no puede dar arenga “a tomar las armas”, ni tampoco puede responder a las necesidades históricas inmediatas. Nosotros somos creadores y tenemos derecho a abstraernos de eso.

La violencia y el hambre en nuestro país nos impulsan, nos permiten tener más elementos para crear. Pero no vamos a dar solución a esos problemas porque no somos los más indicados.

¿Eso fue en lo que se pensó en una determinada época?

JCU: Si, pero muy medianamente. Ese pasaje histórico es útil en la medida en que ha dado nacimiento a un movimiento, pero no creo que haya trascendido. Te puedo asegurar que las señoras que venían al espectáculo en Pamplona, o en los Pueblos Jóvenes de la Av. Del ejercito, siguen en la misma situación y el teatro no ha hecho absolutamente nada por ellas, ni tiene por que hacerlo.

Cuando Magia se presenta, lo hace con los centros de investigación, porque tenemos un respaldo, pero de ninguna manera le vamos a decir que es lo que tienen que hacer. Los campesinos saben que es lo que van a hacer, al igual que las señoras de los PPJJ, ellas saben porque están así.

¿El teatro de creación colectiva siempre va a estar ligado a un compromiso político?

JCU: No. Hay experiencias muy importantes. Por ejemplo, lo de José Enrique Mavila, creo que es creación colectiva y no esta ligado a un movimiento político.

Considero que el artista debe mantenerse independiente sin ligarse a ningún movimiento político.

¿Cuál será el futuro de la creación colectiva?

JCU: Diría que es una cuestión de edad, de experiencia; sería hermoso que se junten procesos históricos adultos, cuando ya han pasado etapas de rabia, de cólera y se pudiese aportar a un gran espectáculo.

Con la gran cantidad de artistas que hay en este país, se podría llegar a hacer cosas muy buenas, que aporten más claramente tanto a nivel visual como social. La creación colectiva es una utopía del hombre, del poder comunicarse y entenderse a partir de algo en común. Todos los artistas estamos como en una batalla en común. Sería ideal que teatreros, artistas plásticos, pudieran bajar sus defensas y se comunicaran verdaderamente.

¿Cómo ves el teatro tradicional en relación al teatro colectivo?

JCU: En verdad, yo creo en el teatro de grupo y de investigaciones. El otro teatro no es más que un remedo de lo que se puede hacer en otras partes del mundo, porque ver un espectáculo formal aquí, es como ver a una escuela de secundaria de Nueva York haciendo una obra, sin embargo, la crítica está totalmente basada en ellos, todo el sistema está basado en el teatro comercial. Eso me da vergüenza, porque no tienen el más mínimo conocimiento de lo que pasa, de lo que se está moviendo, de la trascendencia del verdadero teatro peruano. Eso es terrible.

¿Qué va a pasar en los años 90 con la creación colectiva?

JCU: Me gustaría trabajar con algunas personas a nivel de teatro, intercambiar. Estamos teniendo reuniones con grupos como Yuyachkani, Cuatrotablas, Teatro del Sol, para criticarnos y decirnos cosas y analizarnos a nivel de directores. Eso está dando origen a que un día hagamos algo creativo, aceptando la crítica que es lo más difícil.

¿La función del actor, del director, del autor, se está transformando?

JCU: El teatro es el mismo siempre, en toda época y lugar; la emoción, los hilos son los mismos. Ustedes son actores y saben que a veces se hacen cosas importantes y otras veces huevadas. Puedes tener los equipos más importantes técnicamente, pero no vas a comunicar sin que realmente no puedas codificarlo.

¿Y los roles?

JCU: El director se debe reafirmar más. No creo en la creación colectiva como en el 68 o 70, no creo que sea una alternativa; va a serlo en la medida en que se rompan barreras y podamos relacionarnos adultamente, porque el teatro peruano, finalmente, es bien joven y los directores estamos entrando ahora a los 30 o 40 años, entonces te das cuenta de que aun hay mucho por recorrer.

15 de setiembre de 1989



GRUPO

RAICES

PRODUCCIONES:

Trozos de Infancia (1984)

Baño de Pueblo (1986)

Sol y Sombra (1988)

Los Fantasistas (1990)



RICARDO SANTA CRUZ CORONEL (Chiclayo, 1952)

DIRECTOR - ACTOR

EDAD: 38 Años

¿Cómo se origina el teatro de creación colectiva?

RSC: Existen, por ejemplo, lo que se llaman “las obras” (Hamlet, Macbeth, etc.) o de autores peruanos; sin embargo, estas obras no responden para lo que uno quiera hacer, por equis motivos: la temática, la literatura dramática.

Entonces surge la necesidad de hacer algo diferente, tanto en sus aspectos formales como en lo que tú quieres decir. Yo creo que se origina ahí.

No responde a las necesidades del que quiere hacerlo, porque las obras tradicionales tienen una manera de estructurar, de hacerse y tiene también los temas que trata. Y no responden a las necesidades del público tampoco. ¿Qué quiero decir en este momento en mi país, en mi contexto? No responden a lo que yo quiero decir y me limita demasiado.

Son obras que, generalmente dicen todo a través de la palabra. En el teatro, los significantes pueden decirse a través de la palabra, pero pueden decirse también a través de acciones físicas, se pueden decir a través de objetos. ¿Por qué comunicar solo con la palabra? Creo en el teatro que utiliza toda una serie de elementos, a través del cual podemos comunicar. Y el teatro tradicional, tal cual lo conocemos, me limita demasiado. Ese es el origen del porque me acerco a la creación colectiva.

¿Cuál es tu visión sobre el desarrollo de la creación colectiva en Latinoamérica a lo largo de estas dos últimas décadas?

RSC: Creo, que a lo largo de este periodo no se ha logrado sistematizar, redondear. Ahora, hay que tener en cuenta una cosa muy importante: el teatro tradicional lo tenemos desde los griegos, que es cuando se estructura y se llega a un sistema, a una propuesta dramática. Tenemos genios como Shakespeare, Ibsen, Brecht. Con la creación colectiva no se ha llegado a sistematizar, a metodizar. Ese nivel está aun en un proceso de desarrollo, pero se ha avanzado. Vemos experiencias aquí en Perú más o menos ordenadas como Yuyachkani, Cuatrotablas.

Hay un cierto orden, pero están aún en un proceso de evolución, que con el tiempo y con el trabajo pueden llegar a sistematizarse. Ese es el camino. Los autores nos dan una literatura dramática compleja. Nos pueden servir en última instancia como elementos

motivadores para nosotros recrearlos, pero no nos podemos quedar en la limitación de hacerlo exactamente.

Deben ser motivadores para que, a nosotros a través de nuestra visión de lo que debe ser el teatro, nos sirvan como incentivo. Porque también debe tener vigencia. Lo que hay que hacer es transformarlo.

Ahí sí creo en Brecht. Él lo que hace es por ejemplo, agarrar un Shakespeare y transformarlo. El hombre de teatro de esta época va a recurrir a los clásicos, pero para transformarlos, no para hacerlos exactamente. Hay que recrearlos y darles la vuelta con este elemento nuevo, que es encontrar lenguajes, a través de los cuales decir lo que queremos decir. No nos debemos conformar con transmitir nuestros significados solo con la palabra. Esto corresponde a toda una filosofía del mundo occidental.

Lo que veo es que hay un proceso de evolución, de ordenamiento, de sistematización, pero que todavía no logra cuajar, no logra sistematizar. Si se lograra, tendrías un modelo. Si hubiera un sistema, un método, otro grupo lo coge y a partir de ahí puede hacer un planteamiento. Eso no hay acá. El problema latinoamericano es el mismo. Aun en Europa no existe una propuesta.

Lo que existe a ese nivel es lo que se llama el Odin, porque hay ciertas pautas de cómo hacer una puesta en escena, ciertas pautas que tampoco llegan a un nivel de desarrollo, como la experiencia de Grotowsky, por ejemplo. No hay una misma manera, como si la hay en el teatro tradicional, el cual tiene un sistema de cómo preparar autores, de cómo hacer una puesta en escena, existe un método.

En estas nuevas corrientes en cambio no existe. ¿Qué es lo que hacen los grupos? Investigar. Dan resultados a veces fallidos, a veces positivos, porque no se logra todavía un sistema, ése es el gran problema.

Ni los colombianos tienen un método. Los que ellos saben es cómo armar la literatura dramática, no una puesta en escena. Si tú comparas su trabajo con el teatro tradicional, las variantes son mínimas, o no existen. Cuando ustedes hacen un análisis de lo que te plantea Mario Delgado, no encuentras un sistema. En cambio, en el TUC¹⁷ te dan una manera muy concreta de lo que debe hacerse, un actor se prepara de esta manera: un estudio psicológico, todas esas propuestas. Que Yuyachkani o Cuatrotablas te planteen un método de preparación: no pueden, porque no lo tienen. Que te planteen un sistema o método de puesta en escena: no pueden porque no lo tienen. Sólo ahora se esté

¹⁷ TUC: Teatro de la Universidad Católica.

construyendo un método. Hay pequeños, pero muy pequeños logros. Ése es el gran reto de todos los grupos: El método.

Lo que ahora se busca es transformar el teatro tradicional: donde hay un planteamiento de preparación del actor, hay que darle la vuelta. Ya no funciona el actor preparado tradicionalmente en una puesta en escena diferente. Quiere decir entonces que tienes una nueva dramaturgia, los lenguajes son otros.

Ahora, con la dominación terrible que hay, todo tiene que transformarse, lógicamente no de la nada, sino de lo existente. Pero no existe un sistema, un planteamiento. Ni Barba, que es uno de los grandes investigadores del teatro moderno, lo tiene. Grotowski no lo tiene. No hay.

Si tú ves otras artes, en la pintura si lo hay: hemos cambiado del realismo al surrealismo. En la música lo hay. El teatro es el único arte que todavía, en forma muy débil, temerosa, trata de hacerlo. Sí existe bajo una forma tradicional, bien hecha.

Yo salí de una escuela. Tengo los elementos para trabajar de esa forma, pero no me satisfacen. El problema es que tú plantees un nuevo teatro, pero tiene que haber un sistema, un método. Porque no es cuestión de decir - eso no quiero- y punto. Ante un orden, tienes que plantear otro orden. Ese orden todavía no existe, lo estamos haciendo.

Es muy interesante lo que dices, porque mucha gente desconfía de un sistema, quizás por el miedo a caer en planteamientos tradicionales. A veces hay esa desconfianza, se asume que cada grupo lo afronta de modo diferente y aducen que eso no se puede sistematizar.

RSC: ¡Por favor! Yo me comunico contigo gracias a que hay un sistema común entre ambos, que es el castellano. Si no, no podría comunicarme. El teatro necesariamente tiene que llegar a eso. Que no se quiera asumir es otra cosa. Sin orden no se llega a ningún lado, la cuestión es que si tú no quieres un orden tienes que plantear otro orden, porque si no, es el hipismo.

Es ir en contra de una cosa, pero sin plantear nada. Este es el gran problema del teatro moderno actual. Hay gente preocupada no solamente en ir contra, sino en hacerte un planteamiento estético teatral, gente que está buscando. Y fallan muchos de sus intentos, pero en ese buscar va hallando pequeñas cosas que lo van guiando. Me doy cuenta de mi carencia, de mi limitación.

¿La creación colectiva tuvo influencias del exterior?

RSC: ¿Influencias exteriores? Si, por ejemplo la Comedia del Arte. La gente del arte siempre recurre al pasado, es imposible abandonarlo. El teatro tiene su historia, no nació del aire, sino de ciertas propuestas que ya había anteriormente pero que se había olvidado. No nació espontáneamente: siempre hay un referente, ciertas pautas. En la Comedia del Arte, por ejemplo, los actores leían todas las obras y mezclaban. No es que improvisaban ahí, sino que mezclaban cosas que ya habían y armaban un espectáculo, pero a partir de cosas.

Tenían un gran conocimiento y eran grandes actores. Mezclaban haciendo el espectáculo de grandes trozos; creaban un espectáculo con cierta lógica, con una cierta unidad.

La creación colectiva siempre ha existido: es la posibilidad de romper lo ya existente. Porque la Comedia del Arte surgió a partir de algo existente también. Aquí pasó igual: ha habido referentes en nuestra historia, de la cual sacamos ciertos elementos y a partir de ahí seguimos elaborando, reelaborando.

En esa misma época se hablaba del Living Theatre.

RSC: Claro, yo los vi últimamente en Italia. Eso fue una gran fuerza, que en el tiempo, por una falla de sistema, de método, falló. Era simplemente gente que iba contra el sistema: si era mala la droga, hay que drogarse; si la gente se bañaba, no hay que bañarse. Se trataba de ir muy anárquicamente contra el sistema, y ahí está la gran falla, porque, si hay un orden que no te gusta, te tienes que plantear otro orden, el que tú crees; la gran falla del Living fue justamente no haber planteado un método.

Era una simple anarquía de ir contra lo existente. Yo he visto el Living hará unos tres años atrás. ¡Por favor! ¡Nadie les da importancia! Sin método no puedes evolucionar, tienes que tener cosas ordenadas y que puedas transformar, cambiar.

¿Qué es para ti el teatro de creación colectiva? ¿Por qué lo asume? ¿Cómo interpretas lo colectivo?

RSC: Parto primero de lo existente. Existe una obra; por ejemplo, Hamlet. Esa obra ya me limitó: hay una literatura dramática, hay unas ideas, una manera como estructura. Es decir, yo tengo que supeditarme a la manera como Shakespeare estructura su momento histórico. Esa forma responde a una visión del mundo; nuestra concepción, es distinta a la de esa época. Ya no se cree que el destino marca al hombre, sino que es el hombre el que hace su destino. Shakespeare decía que es el destino el determinante de la actitud humana. Todas sus obras son eso: cada uno nace signado, como los griegos, para

quienes es el oráculo el que determina el destino. Él es capaz de hacerlo, ¿te das cuenta? En ese momento, la visión del mundo de ese hombre le hizo decir que era el destino el que determinaba la actuación de los hombres, su vida. Hoy en día ya no es así.

La otra cuestión es como Shakespeare estructura dramáticamente: lo hace conforme a su momento histórico. Mis ideas se estructuran de otra manera, ahí veo yo el conflicto. A mí, en otra época de la de él (Shakespeare). ¿Qué me queda sino crear un teatro que responda a las necesidades de este momento histórico? Esa literatura dramática, antigua por su forma como está estructurada no responde al momento, y la creación colectiva te da la posibilidad de que las ideas que tú quieras decir y los materiales con los que tú quieras trabajar puedan ser usados en el proceso teatral.

Puedo usar la palabra para expresar ideas, pero puedo decirlo a través de acciones físicas, puedo decirlo a través del maniobrar con objetos. Puedo utilizar toda una serie de lenguajes que Shakespeare no tuvo posibilidad de utilizar, lo que necesariamente es diferente. Por eso veo la validez de la creación colectiva te da la posibilidad de que el teatro amplíe sus posibilidades. Ahí también se necesita un actor diferente que tiene que cantar y no sólo hablar, ser capaz de dar un salto. El actor es un maestro en la utilización de su cuerpo, en la utilización de los objetos. Es otro actor el que se necesita, es un reto para el actor porque los montajes tienen que ser con nuevos actores. Lo antiguo ya no responde a las necesidades del actual momento del hombre, tanto en lo que quiere decir como en los materiales que utiliza para decir. Estas posibilidades te las da la creación colectiva.

Ahora, el único problema es la falta de orden de un modelo, que sustente esta nueva manera de hacer teatro. No ha habido alguien parecido a Brecht que te haga un planteamiento. Hay ideas, pero son vagas, no sistematizadas. ¿Qué tenemos? Nuevos lenguajes: hablar con objetos, hablar con el cuerpo, etc. Pero, ¿Cómo los organizó? ¿Cómo estructuró una dramaturgia? No tengo cómo.

¿Cómo se afronta en Raíces la improvisación?

RSC: Muy simple. Por ejemplo: yo le doy una frase, “la rosa es dorada”. Esto es un elemento motivador para el actor. Le pido que me diga en ocho acciones lo que le sugiere “la rosa es dorada”. Yo le puedo meter un texto - ¿Cómo te digo? -: de repente, en la Biblia hay un texto que me interesa como elemento. Voy amarrando de repente un texto a estas acciones físicas, sonidos, manipulando objetos.

Es un proceso artesanal. Y ya cuando hay una totalidad, trabajo lo que es ritmo, etc. La improvisación es eso: una frase poética que, lógicamente, va a ir en dirección de lo que yo quiero en el montaje. Pero parte de mí la idea.

El actor me da una respuesta y esa respuesta pasa por un proceso de construcción del montaje. Yo le voy añadiendo textos: pueden ser los textos de un autor que me interesan; puede ser un poema de Neruda; puede ser una obra de Shakespeare.

Es un proceso artesanal de construcción de elemento por elemento. Parte de la improvisación. En ella, yo motivo al actor y él me da una respuesta en las diferentes etapas de la construcción de un montaje.

¿Cómo abor das el problema de la construcción del personaje? Te lo pregun to porque generalmente se ha criticado a la creación colectiva el tener personajes poco desarrollados, estereotipados.

RSC: La misma estructura de la obra da el modo cómo se afrontan los personajes. Si tú agarras un Shakespeare, si tú me lo dices a ese nivel, lógicamente que parte de un precedente de cómo ellos lo han elaborado.

Pero ése es un modelo y ¿por qué no pueden surgir otros modelos? Tú me hablas de esa construcción que corresponde a ese teatro y es posible que en el proceso de construcción de otro espectáculo no necesitamos lo que llamamos personajes. ¿Por qué queremos que un teatro que abarca de una manera diferente el teatro tenga las mismas características en la elaboración de los personajes que el teatro tradicional? Ahora, los niveles de elaboración vienen a otro nivel, no tanto psicológicos.

Es verdad que existe pobreza en los personajes, y quizás sean demasiado gruesos, no tan complejos, pero si tú quieres que yo lo aborde bajo el punto de vista psicológico, yo no tengo interés en eso.

Un hombre, por ejemplo, son sus actos los que lo determinan, no tanto la sicología, la cual es resultante de sus acciones. Fíjate en la cantidad de emociones por la que tú has pasado mientras me escuchas y me preguntas, y tú sabes que ese nivel es un conflicto entre las emociones. Yo creo que ahí también se cae en un estereotipo, en la elaboración psicológica. Ciertas emociones, ¿Qué son? Las emociones también son estereotipos. El odio, el amor, el rencor, a la larga también son estereotipos.

Es verdad también que nuestros, llamémoslos, personajes son gruesos, nos falta hacerlos más complejos. Quizás sea diferente a como los hace complejos el teatro tradicional. Si

debo partir de la carencia de que son gruesos, que necesitan situaciones mucho más complejas, es una interrogante para mí.

Tiene que haber situaciones mucho más sutiles, mucho más complejas. Tiene que haber luchas para que haya teatro, pues si no hay, no es teatro. Lo que llamamos la lucha entre los personajes. Nuestra carencia es la falta de complejidad.

¿A qué crees que se deba?

RSC: Falta de sistemas ese es el problema. No encontramos un sistema que nos permita hallar situaciones más complejas entre las relaciones de los personajes. Siempre son relaciones de opresión que el patrón explota al campesino. Se necesitan situaciones mucho más complejas. Por ejemplo, si tú ves a alguien de un pueblo joven, digamos un obrero: él tiene la misma actitud con su mujer que la que el patrón tiene con él; frente a su mujer se vuelve un poder y la explota, la castiga.

Esas contradicciones todavía no las agarramos, somos demasiado gruesos, seguimos entre explotador y explotado. La cosa sería encontrar otras contradicciones que se dan dentro de la clase baja y dentro de la clase alta también. El señor Javier Diez Canseco, ¿de dónde es? No es de Comas, pero ahora él está en contra del aparato constitucional: hay contradicciones. Pero no sabemos cómo combinar estas relaciones de una manera mucho más compleja.

¿Qué importancia se le da al texto en este proceso creativo?

RSC: ¿Sabes qué pasa? Confundimos las cosas, por ejemplo: “Mamá, ¿Cómo estás? “Bien, gracias”. Creemos que ese es el texto de un espectáculo, pero el texto son todos los componentes que existen en un espectáculo. No es solamente el lenguaje hablado. Existe un texto de acciones físicas, todos los elementos a través de los cuales se interrelacionan y por el cual dialogamos, sin lo sonoro, con el objeto. El objeto lo podemos transformar. Por ejemplo: un tambor se puede transformar en un niño, eso es un reto, tenemos que romper nuestra estructura mental falsa de que el texto es simplemente lo hablado.

En el teatro hay textos de diferentes materias: texto de materia sonora, texto musical, una serie de textos. Nos hemos limitado a creer que texto es simplemente el diálogo con la palabra y no es verdad.

Somos un país subdesarrollado, porque te voy a decir que si lees semiótica (y eso es lingüística), el texto son todos los elementos a través de los cuales se entabla una

comunicación. Si tú lees semiótica, esto ya está superado hace tiempo. Si tú vas con tu carro y ves una señal, ese es un texto; la señal te dice que voltees para acá o que vayas directo. La semiótica hace tiempo soluciono eso.

Y ese es un problema de auto ignorancia de la parte del teatro por el cual nos reprimimos, porque al confundir nos limitamos. Cuando yo hice *Baño de pueblo*, me dijeron, “Vaya a estudiar teatro”, porque algunos no creen que existen diferentes textos en una obra de teatro. Nuestra “chatez” es provinciana, nuestra visión es muy pequeña.

¿Cómo llegan a la palabra?

RSC: La palabra para mí es un elemento más, no es el fundamento (parto de ese principio), cosa que para el teatro tradicional es lo esencial. Ahora, yo puedo agarrar textos diferentes que pueden insinuar algo, por ejemplo, decirte. “Yo te amo”. El “Yo te amo”, esa estructura fonológica significa para ti una cosa, ¿verdad? “Yo te amo” puede significar que esta persona quiere a otra persona. Utilizando esa misma estructura, puedo darle otro contenido que no es el literal de “yo te amo”. Existe esa posibilidad. Puedes, sin cambiar esa estructura fonológica, encontrarle otro contenido. Cambias el contexto de cómo dices el “yo te amo”, o el contexto en donde lo dices, y cambias el contenido literal, lo que denota y puede connotar otro significado; se puede maniobrar.

Eso sí tomas la palabra como un elemento más, no esencial, porque generalmente la palabra se utiliza siempre en el sentido denotativo, es decir, de causa efecto.

Pero se puede hallar miles de maneras de hacer que ellas connoten algo distinto de lo que denotan. No rechazo la palabra, incluso utilizo la palabra, pero no me dejo esclavizar. No confundir, una cosa es la realidad cotidiana y otra es la realidad teatral.

La realidad teatral es una estructura de signos elaborados; hay un artificio por el cual tú quieres decir algo. Otra cosa es la vida cotidiana. El teatro me permite encontrar una infinidad de lenguajes.

Queremos conocer cómo son tus etapas de trabajo, desde que comienza una idea a plantearse, a evolucionar, hasta el trabajo final, presentado al público.

RSC: Podríamos decir que es un trabajo artesanal. No sé si sabes cómo trabaja el artesano. En un proceso: primero es la improvisación de esa materia, de acciones físicas, después voy construyendo el ritmo, voy metiendo otro material, de textos sonoros, objetos, el vestuario. Un simple vestuario puede dar calidad de signo: un pantalón puede significar otra cosa, no un simple pantalón; un tambor puede transformarse en hijo.

Es un trabajo artesanal que parte de los mismos materiales de la puesta en escena. Los materiales son los elementos con los que voy a comunicar. Encuentro textos de por aquí y los coloco por acá, todo en función de lo que yo quiero decir, lógicamente. Es un trabajo artesanal, parte por parte. Es como el proceso de una casa; tú compras el cemento, los ladrillos, pones el techo, luego lo tarrajeas, le pones la pintura. Después ya comienzas a amoblar la casa, le colocas el florero, los muebles. Es un fenómeno análogo al de un proceso de construcción de un espectáculo, donde comienzas comprando los materiales, el cemento, el ladrillo, el fierro y, después, ya has organizado a que altura debe ser, como un ingeniero.

¿Podrías explicarnos muy sintéticamente en que consiste el actual proceso?

RSC: Por ejemplo, nos dimos cuatro ideas de lo que iba a ser el esqueleto del espectáculo, nos planteamos a nivel teórico cuatro ideas. Dijimos: “vamos a hacer un trabajo en donde nos van a guiar estas cuatro ideas”, a partir de las cuales comenzamos las improvisaciones. No sabíamos qué es lo que se iba a hacer, simplemente había cuatro ideas básicas que iban a guiarnos, que sería la estructura del espectáculo.

A partir de ellas y guiadas por ellas iban a surgir las improvisaciones, que es lo que hemos comenzado, y tenemos solamente veinticinco minutos de espectáculo. Improvisamos solamente acciones físicas; después le metimos textos, después le metimos fragmentos musicales. Hay una canción de unos niños de acá, esta melodía musical negra de acá, aquí puede haber rock, acciones físicas, fragmentos sonoros, o textos que pueden ser de poesías. Maniobrabilidad con objetos, es un proceso, parte por parte, de todos los materiales. Me interesa, por ejemplo, una canción de aquí, de niños; esta canción aquí, con bombo, necesita esta melodía rítmica negra, luego, objetos: necesito un pan para esta escena.

El actor comienza a trabajar con los objetos. Así, se van sumando una serie de materiales, cosa que aún no hemos terminado. En esa etapa estamos, es una suma. Pero hay una estructura de cuatro ideas que nos va a guiar para no perdernos.

Nos gustaría saber cómo funciona el grupo a nivel colectivo. La función del actor, la función del director. ¿Por qué antes, a lo largo de la primera etapa de la creación colectiva, todos eran todos?

RSC: Ni hablar, acá, eso no funciona así, ha sido un proceso. Antes se ha intentado, pero no funciona. En Cuatrotablas había alguien que dirigía, Mario Delgado; yo vengo de ahí.

Es aquí en donde profundizo más esa noción. El actor tiene su espacio, sus deberes y derechos, al igual que el director. Lo que hacemos es una interacción, una lucha, podríamos decir. El actor no puede meterse en mi espacio ni yo en su espacio. Yo tengo mi espacio de libertad y él tiene el suyo. Nos respetamos y hay un nivel de confianza. Él no puede meterse en mi espacio, pero yo tampoco puedo meterme en el suyo. Quiero decir que yo tengo la libertad de plantear y el de ejecutar. Él tiene la libertad de proponer y yo de aceptar lo que él me propone. Tenemos espacios de jerarquías. Si no, no es posible la interrelación. Si no defines tus espacios, por favor, la igualdad no existe. Todo el mundo es director o todo el mundo es actor; es una confusión, es una falsa mentalidad de lo que es el socialismo.

Yo he estado en países socialistas y no es así, porque no se llega a nada. El trabajo del director es muy diferente al trabajo del actor. Yo maniobro con unas cosas y él maniobra con otras cosas. Él no tiene la posibilidad de tener la visión que yo tengo del trabajo de los actores. Yo sí, porque estoy fuera: puedo maniobrar, cambiar, hacer aquí. El actor no: está metido en la situación.

¿Digamos que si hay una autoría colectiva?

RSC: En el sentido de nuestros espacios de libertad, por ejemplo, yo te planteó la frase, pero tú tienes la libertad de plantearme lo que a ti te sugiera. Yo no te digo lo que vas a hacer, la respuesta queda en tu libertad. Soy simplemente un motivador, ¿me captan? Él tiene la libertad de darme una respuesta. Ahora, puede que no me convenza, como es natural. Entonces le planteó otras cosas y él tiene la libertad de plantearme la respuesta. Ahí está lo colectivo.

¿Entonces lo colectivo está en la dramaturgia?

RSC: Le llamo colectivo a eso porque a partir de la libertad, de lo que él me ha planteado, más lo mío, los dos creamos, los dos tenemos espacios de libertad. No es mi títere. Yo no le digo: “tu haz esto o aquello, muévete aquí o allá.

¿Cómo ha ido evolucionando, en el trabajo de creación colectiva la tendencia de hacer un teatro casi exclusivamente político?

RSC: Mira, para mí, por ejemplo, Cattone hace un teatro político. Lógico, él hace un teatro político, aunque no lo busque. Inconscientemente quiere que el orden establecido siga: “es bestial este orden establecido”. Toda su producción responde a que la gente asuma este orden, este contexto social.

No solo es político lo panfletario, sino lo otro también. Vas a ver a Cattone y “que linda es la vida”, sales contentísimo, pero si vas a ver al otro... Los dos hacen lo mismo solo que el otro lo hace en sentido panfletario. El hombre es un animal político. Es imposible que en todos sus actos, aunque no sea consciente, deje de dar su visión del mundo y, por tanto que sea político.

Ahora que tú lo conduzcas, es otra cosa. La revolución se hace con las armas. Lo que se puede hacer es trastocar ciertas ideas, ciertas confusiones, y contribuir con el teatro a generar cierta conciencia. Pero la conciencia no basta para hacer la revolución. Para ello hay que matar, hay que agarrar armas; la cuestión es práctica, creo que por eso ha habido confusión y es que se quebró, pues todas esas corrientes era solamente dar ideas de cambio social, de crítica al orden, olvidaron que el teatro es un discurso estético.

Tú das tus ideas, tu visión del mundo: todo eso es un discurso estético que te produce un placer estético. El teatro panfletario no te da nada de eso. Entonces ibas a verlo y, luego nunca más vas a verlo. Producía un rechazo en sí mismo.

Se pensó que era simplemente dar ideas, pero no se vio como un elemento estético. No sé si me dejo captar. Cuando tú vas a una asamblea, el dirigente te da el discurso propio de una asamblea, te habla sobre la situación económica y política; si vas a un mitin, recibes el discurso respectivo. El teatro es un discurso también: tú dices, el grupo dice algo que, obviamente con un contenido social, pero eso es a través de un discurso estético. Tú, como espectador, puedes estar en desacuerdo con lo que te plantea el discurso estético, pero eso te causa placer. La gran confusión del teatro político es que simplemente se creyó que era de ideas y se dejó la estética de lado, sin tomar en cuenta que el teatro en esencia es un discurso estético.

Las preocupaciones estéticas están consideradas como algo burgués...

RSC: Pero eso no es verdad, porque el teatro es forma y contenido, no es solo contenido de ideas; esa es la realidad, que hay una elaboración de la forma y una elaboración del contenido de las ideas, por eso es un discurso estético, que es muy distinto a los discursos en una asamblea. Ahí si tú dices cosas, te importa muy poco el cómo lo digas, que tu voz sea un desastre, lo que importa es la idea que expones.

En el teatro, no; la forma tiene que estar elaborada, no solamente en las ideas; el teatro político se centra en las ideas, no se preocupa de la forma. Un teatro es forma y contenido, forma y estética, quiere decir que hay una elaboración de las ideas a través de una elaboración de la forma. Es una unidad de las dos cosas, el político se centró en las ideas y desechó las formas: “la forma es una mierda”, no tenía sentido.

Es necesario cambiar la forma conforme cambian las ideas, el teatro es un discurso estético sobre todas las cosas, a través del cual, puedes dar tu visión del mundo.

No hay nada sin contenido, no pueden hacer una obra si no hay contenido. Ahora, pero con un discurso estético cuyo objetivo es defender ciertas ideas, no creo que puedas hacer la revolución.

Es un discurso estético, que puede romper ciertos estereotipos mentales, como cuando me dijiste “textos”. Creíste que el texto era solamente la palabra y no es verdad; entonces aquí en este momento, puede que tú no te hayas convencido, pero te di la posibilidad de que no asumas el texto como la palabra, sino que existen diferentes textos.

El teatro puede hacer eso, te ayuda a encontrar otras posibilidades... el teatro puede aportar al trastocar ciertas mentes, ciertos clichés mentales, tal como al hablar de texto dices: “palabra”, yo te digo, no, porque también se puede comunicar a través de acciones físicas y mentales.

Cuando te habla por ejemplo “Libertad”, no me jodas pues, yo no sé cuál es tu ideología, pero FREDEMO¹⁸ no es la libertad, pero ellos están agarrando un término “Libertad” y te están diciendo, libertad es esto, el APRA¹⁹ no es libertad... y te dicen: “tu cuando vendas tu emoliente tú serás libre, cuando tengas tu carretilla, serás libre, ándate a Rusia, ellos no tienen la libertad de ir a otros países y tu si... ellos no pueden salir, pero tu si puedes”. Eso es verdad, pero tú no tienen los medios económicos de hacerlo y nunca vas a salir de ahí, ni siquiera vas a ir al Cuzco. Entonces a ese nivel, se pueden romper ciertos esquemas mentales. Ahí está la efectividad teatral, pero no el sentido de restricción, de a la larga esconderse ciertas cosas y darme solo lo que me conviene, eso se llama ya ideología.

Un teatro por ejemplo del PUM²⁰ te va a decir ciertas cosas y te va a esconder otras, te va a decir lo que le interesa a su ideología. Eso no quiere decir que el artista no tenga una actitud social, yo creo que todo artista quiere el cambio, eso es ya algo innato.

¹⁸ Partido político peruano FREDEMO: Frente Democrático.

¹⁹ Partido político peruano APRA: Alianza Popular Revolucionaria Americana.

²⁰ Partido político peruano PUM: Partido Unificado Marieteguista.

¿Dentro del actual momento social por el que atraviesa el país, como confrontas dicha realidad con tu trabajo?

RSC: La situación de hoy es bien conflictiva. Existen un orden social, aquí se llama el orden democrático, según el cual hay un poder judicial, etc. Y según él; es la libre elección del pueblo la que manda.

Pero cuando uno ve contradicciones que todos los días se dan por televisión...; hasta qué punto digo yo Vargas Llosa puede ganar las elecciones y alguien del APRA o de IU²¹, el otro tiene mayores posibilidades. Hasta qué punto su elección no es tanto meterle la cuestión con ideas falsas, porque ¿qué es toda esta libertad de elección?; libertad quiere decir que yo tengo conciencia de ver; “esto es positivo por esto y esto, y esto es negativo por esto y esto”.

Lo que se elige es con tanto bombardeo de ideas falsas, cosas que no son verdad, entonces ahí te viene la problemática.

Entonces, cuando vas más allá de eso, dices ¿dónde está la democracia? ¿dónde está la libertad? Por todos estos problemas que surgen es natural que tu producto vaya cargado de esto, de ver estas injusticias.

Esto no se puede evadir así lo quieras, porque el hombre es un ser social y cuando trabajas y ves que no tienes ni para comer, ahí el hombre está lleno de esa problemática y su producto responde a eso; no se puede evadir esto o si tú tienes un problema de sexualidad por ejemplo y hay una represión sexual, tu producto está inmerso de eso y vemos ahí las variables.

No te puedes evadir, tu producto es el resultado de su problemática como ser social, y en eso estamos jodiendo, siempre atacando lo existente. Si tú ves las obras están llenas de los problemas económicos, morales, políticos, existenciales, que aquejan a los creadores.

¿Cuál será el futuro de la creación colectiva?

RSC: Más allá de la creación colectiva, porque creo que lo has agarrado muy corto. No es el problema del teatro de la creación colectiva; el problema real es cómo hacer un planteamiento teatral distinto al tradicional, de cómo crees tus obras.

El problema es el planteamiento de totalidad, dentro de esa totalidad entra un sistema de preparación del actor, un sistema de dramaturgia, un sistema de puesta en escena. El

²¹ Partido político peruano IU: Izquierda Unida.

fenómeno es del todo, la creación colectiva es solo un aspecto. Toda la gente de teatro está yendo por nuevos caminos en el Perú y en el mundo entero.

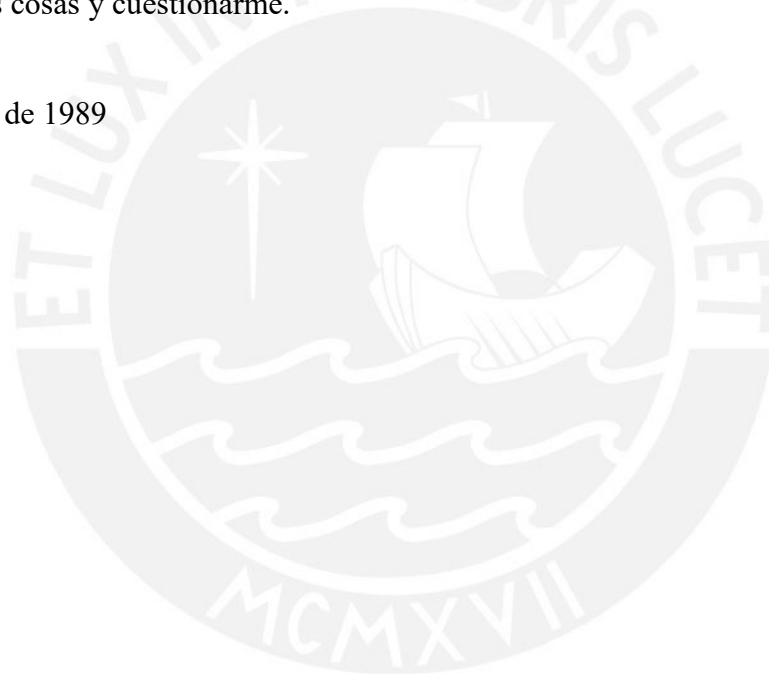
Solamente existe un modelo, que es el tradicional, que tiene un sistema y un método para el actor, para la dramaturgia y para la puesta en escena. El gran reto es hacer un planteamiento teatral con todos sus componentes. Eso se debe buscar no solo acá en Perú sino en el mundo; vemos realidades, Yuyachkani, Cuatrotablas.

Aun no es una realidad total, están en un proceso de búsqueda, de sistematización, falta teorizar.

Palabras finales

RSC: Simplemente agradecerles porque me han hecho hablar y con ello darme cuenta de mis cosas y cuestionarme.

22 de agosto de 1989



GRUPO MAGUEY

PRODUCCIONES

*Cuento del botón*²² (1983)

Ande por las calles (1984)

*Juego de poder*²³ (**) (1987)

Los tres del gallo (1987)



²² Llamada también *Historia de dos botelleros* es una creación a partir de una obra escrita por Willy Pinto.

²³ Obra Comparsa o Teatro de Calle

WILLY PINTO (1959)

DIRECTOR - ACTOR

EDAD: 30 Años

A finales de los años 60s surge en Latinoamérica la creación colectiva, alcanzando su apogeo en los años 70s. Pasados 20 años, ¿Qué visión tienes de la evolución del teatro de creación colectiva tanto en Latinoamérica como en el mundo? ¿Cuál es la situación de esta forma de trabajo en la actualidad?

WP: Habría que hacer una discriminación previa sobre el concepto de creación colectiva. Yo diría que no es más nuevo, argumentando que siempre la creación ha sido colectiva, por lo tanto, la creación colectiva en Latinoamérica se define no tanto por el hecho creativo en sí, sino por el énfasis en determinados aspectos de la creación, en relación con un contexto social y político de los países y sus procesos.

En el cine, por ejemplo, hay propuestas como *Chaski* que es también un intento de hacer una producción distinta como respuesta a una sociedad muy concreta: un modo colectivo de producción cinematográfica. Lo que no implica que todos hacen todo, que todos escriben el guion, que todos actúan, o que todos al mismo tiempo dirigen; simplemente es un modo de organización productiva distinta como respuesta a una serie de fenómenos sociales.

En ese sentido, a partir del marco que tú has dado, desde la década del 60 que es el momento en que comienza una serie de insurgencias en estos países y se encuentra un espacio social propio como para poder manifestarse. Eso tiene que ver mucho con la búsqueda de un proceso de democratización de la producción, y en eso está metido el arte también.

Entonces, al hablar de creación colectiva, al margen de las cualidades estéticas o de eficacia de los productos, se está hablando de una serie de reivindicaciones. Por un lado, del actor, como creador, que se sentía en cierta forma relegado a un esquema de producción artística que lo supeditaba demasiado verticalmente a un autor o a un director. Por lo tanto, la creación colectiva era un espacio de reivindicación. Era también una corriente social. Lo mismo sucede con el cuestionamiento al autor, a su punto de vista político, un esquema de creación estrictamente pequeño burgués. Así había una serie de estereotipos a los cuales se hacía cuestionamientos.

Entonces, todo eso está ligándose en un proceso de creación colectiva. Por eso, en Colombia, mucho del énfasis que pone Santiago García, por ejemplo, en el hecho de que

los actores asuman la dramaturgia del actor, que ha sido muy mal entendida muchas veces: se suponía que el actor iba a escribir la obra o que iba a substituir el rol del autor, que tiene todo un espacio literario dramático propio que no puede ser sustituido.

Es una repuesta social a la necesidad de expresión. Por ejemplo, en 1968, con Velasco, existió, un espacio propicio para que el pueblo haga teatro, hasta con demagogia, llevándolo por aquí, por allá. Entonces todo el mundo pedía hacer teatro: desmitificar como hacer teatro. El teatro al alcance de todos. Todos pueden hacer teatro.

Esto tiene su parte positiva en el sentido de un replanteamiento del rol que cumple el teatro, no solo para quienes lo ven, sino para quienes lo producen. Pero, al mismo tiempo tiene una serie de ángulos peligrosos porque la realidad de la producción teatral se ve comprometida, porque la especialidad de quienes tenían a su cargo por ejemplo, escribir una obra, y manejaban elementos para escribirla más o menos bien, ya no existe.

Entonces de pronto, por voluntad, por entusiasmo, todo el mundo comienza a escribir obras, a actuar, dirigirlas y hasta se habla de algo que, para mí, es un sin sentido: dirección colectiva. Yo creo que no puede existir, por la naturaleza del teatro y de la dirección teatral, porque no es operativo.

Es, de un lado, un proceso bipolar entre el autor individual y el grupo de una producción de modo tradicional, y del otro lado, el grupo que surge como creación colectiva que supone una democratización, una valoración de cada individuo dentro del grupo, una respuesta política, ideológica, etc. Y que, además, se sustenta en una valorización de formas de expresión cultural tradicionales en Latinoamérica, en donde lo colectivo es fundamental. Ese proceso, primero muy crudo, que era simplemente crear y hacerlo todos un poco, pero a veces, más que nada, substituir las carencias con lo que cada uno podía hacer mejor, comienza a tener un proceso en el que se comienza a tomar conciencia de que no solamente es un problema del modo de producción sino de la eficacia del producto. Por lo tanto, se asume una posición autocrítica al interior del movimiento. Se comienza a tomar conciencia de cosas que son objetivas. Muchas de las creaciones colectivas, tenían, por ejemplo, una serie de valores a nivel de espontaneidad, de diversidad de materiales, pero, al mismo tiempo, carecían de organicidad como material dramático o eran materiales desarticulados que no llegaban a ser más que un collage. Y, sin embargo, eran presentadas como una obra de teatro con una estructura dramática.

Así, frente a eso, comienzan unos intentos de sistematizar la creación colectiva y empieza a verse que no es una cosa exclusiva. Es decir, que quien hace creación colectiva no tiene garantía de que esté haciendo un trabajo popular, o revolucionario o novedoso, que

también puede hacerlo desde otros ángulos de la creación, que el autor no está relegado del problema de la creación colectiva. En los años 80, se comienza a ubicar el lugar del dramaturgo y se le comienza a ver como un ente absolutamente necesario en el proceso de creación.

Lo que ocurre, es que los roles se redimensionan, el dramaturgo se ve obligado a replantear su modo de producción artística como autor. Entonces comienzan a acercarse a su colectivo para crear juntos o por lo menos para estar en un nivel de interacción menos lejano que el que comúnmente había, porque otra de las razones de la creación colectiva era que no se sentía que hubiera material que realmente expresara lo que esos colectivos querían decir. Era un colectivo de gente que quería usar elementos dancísticos, elementos musicales o de otra naturaleza, que el autor no había contemplado para nada. No eran, pues, autores que traducían las necesidades. Es aquí que empieza a haber un replanteamiento.

En ese proceso lo importante es que se ve no tan esquemáticamente el problema y se cree que la creación colectiva es una manera de hacer teatro, pero no "la manera" de un teatro nuevo e innovador. Dentro de esa creación colectiva, ya no se trata de que todos hagan todo y que sustituyan los roles, y se sustituya el espacio artístico que le corresponde al director y el autor, el escenógrafo, el músico, etc.; que, creo, son espacios propios que, en todo caso, tiene que interceptarse con los otros, integrarse, pero de ninguna manera sustituirse, sobre todo el del autor.

Yendo más hacia el punto de vista en el que me encuentro, es necesario aclarar qué creación colectiva no es sinónimo necesariamente de "teatro al día", "nuevo", "revolucionario", "popular". Puede haber teatro de creación colectiva absolutamente reaccionario, malo, antipopular y anticuado, como puede que tenga todas las características que mencioné antes.

De todas maneras, lo que ya no cabe es el autor tradicional que se encierra en un sitio a escribir, solitario, desconectado del mundo y de las necesidades de los propios actores, de los directores, y que después entregue su obra a ver si alguien la monta.

Eso ya no funciona. Existe, pero ya no es lo que más puede funcionar. Lo que mejor funciona es un punto intermedio de encuentro entre los colectivos que tienen su manera de producir, y los autores, que tienen la suya. Ambas tienen que respetarse.

Se habla mucho del origen de la creación colectiva en Latinoamérica. Se dice que acá existían necesidades de expresión que, simplemente, no se suplían; los

autores no decían lo que los actores querían decir, por lo que se empezó a buscar una nueva forma de expresión. Se ha discutido sobre si este tipo de teatro nace en Latinoamérica o responde a influencias exteriores, o si se produce en diferentes partes por diferentes necesidades. ¿Qué opinas sobre esto?

WP: No es ninguna de esas cosas sino ambas a la vez. No responde a un fenómeno exclusivo en Latinoamérica, puesto que todos los fenómenos latinoamericanos tienen a su vez una influencia recibida del acontecer mundial; sin embargo, en cierta forma, es verdad que uno de los motivadores de la creación colectiva es que no había autores que expresaran no solamente la temática, sino también cómo codificar esa temática; no había un autor que considerase todos los elementos que se querían utilizar.

Junto a ese fenómeno, tenemos también la aparición de un nuevo público, que comienza a ver teatro; a hacer teatro, y que no parte de las tradiciones occidentales puras. Tienen sus formas mezclada con otras. Y entonces quieren hacer teatro, entendiéndolo no sólo desde un punto de vista occidental. De repente, para estas capas, la danza y la actuación no son tan separadas, de pronto hay otras formas de teatro, pero no a partir de nuestros patrones. Tampoco se trata de que sean unas culturas puras y que tengan una manera determinada, absolutamente diferente.

Hay una mixtura, son otros modos de entender la comunicación. Además, el teatro, para esas capas; también cumple una función social diferente. No es tan contemplativo como en occidente: voy al teatro y me siento a contemplar. Es más bien, participativo. Creo que el teatro de la Comedia del Arte era también colectivo.

Es muy difícil decir dónde nace la creación colectiva. Sería como decir que, aquí, Jorge Acuña inaugura el teatro de la calle. Eso es mentira, porque desde hace muchos siglos que se hace teatro en las calles del Perú, lo que sí es significativo, es que él hizo una propuesta conceptualizada del teatro de la calle, y que salía de una escuela para hacer teatro en la calle. Esto tiene un valor simbólico, lo que no significa que fue el primero. Basta ver las acuarelas de Pancho Fierro para saber que en esa época ya había teatro en la calle. Esa es una diferencia que hay que hacer en las clasificaciones.

La manera de hacer creación colectiva en Latinoamérica tiene una serie de particularidades. No es igual que la Comedia del Arte, que el Teatro de Grupo europeos, pero tiene influencias. Yo diría que la particularidad del teatro colectivo en Latinoamérica es su ligazón con los procesos sociales y políticos de sus respectivos países, como también la relación entre los creadores y sus bases.

Los grupos que han trabajado la creación colectiva han tenido siempre una propuesta política. No ha sido una ocurrencia ni un experimento estético, sino que ha surgido de otras necesidades. Por lo tanto, ha tenido una búsqueda de incidencia social. Yo creo que, de ninguna manera, la creación colectiva surge aquí.

¿Qué es el teatro de creación colectiva para ustedes? ¿Cómo lo asumen y de qué manera interpretan lo colectivo?

WP: Nosotros lo interpretamos como un trabajo creativo, en donde una serie de roles se nutren e interactúan entre sí. En *El cuento de un botón* - un trabajo que parte de un libreto que yo escribo, tomando como motivación una canción de Brecht- yo, como autor, someto el material a un proceso de interacción con el actor, recibo una cantidad de materiales como contestación a lo que yo he planteado, que se va modificando en ciertas áreas; nuevamente eso va como respuesta al actor y así sucesivamente, hay un proceso de diálogo a partir de una estructura. En el diálogo interviene el músico que también habla, porque recibe un material artístico literario y él lo interpreta desde su arte y da una respuesta que me vuelve a estimular así sucesivamente.

Esto es una visión un poco esquemática a la larga; es una cosa difícil de separar, pero en la práctica cada uno tiene un rol, que a nosotros nos interesa acentuar.

Todo este trabajo va paralelo a un proceso de investigación social, documental, etc., que ve nutriendo el colectivo y a cada uno de los participantes.

Como autor del texto, si convivo con gente de la que voy a extraer un lenguaje, voy a tener que reaccionar a eso. Es como la acción y reacción que es la esencia del teatro. Esto no quiere decir que vaya a copiar, pero si va a estimular. El músico, igual. Hay un proceso de acercamiento y través de investigaciones en grupo, lecturas en las que habrá materiales que proponen modos de comunicación oral, de lenguaje, datos históricos que van condicionando el trabajo de improvisación.

De pronto; lo que te condiciona es el contacto vivencial; la improvisación a este nivel te lleva a decir "me voy a vivir un mes al lugar del cual estoy investigando". Luego de esta experiencia, de hecho, yo voy a volver transformado en una serie de aspectos. Cada uno con su rol va a ir procesando de distinta manera y en distintos tiempos. No existe eso de que todos hagan todo a la vez, porque creo que el autor (sea literario), el actor que crea (que es como me interesa a mi) o quien sea que participe en el proceso creativo, es un individuo y como tal tiene todo el derecho y el deber de procesar, él como persona, no

como nombre, en este caso Maguey. Yo no soy Maguey, sino tal persona. Pertenezco a esta experiencia que se llama así: es otra cosa, pero yo me autodefino como tal persona. Nosotros mismos como equipo lo hemos ido clarificando a lo largo del trabajo. Cuando comenzamos, tuvimos una serie de elementos de percepción menos madura, como, por ejemplo, no diferenciar espacios entre la dirección y la actuación. En este momento en mi caso, por ejemplo, yo no voy a actuar; solamente voy a dirigir. Es una necesidad que sale del mismo trabajo, haciéndolo más eficaz.

Es por ahí que nosotros definiríamos la cosa. No hay una fórmula que puede decirte: es esto.

¿Y por qué lo asumen?

WP: Digamos que lo asumimos como una alternativa que nos permite responder a lo que seguimos considerando como una carencia de autores que hablen sobre aquello que actualmente ocurre.

No nos autodefinimos como un grupo exclusivamente de creación colectiva. A veces es más difícil llegar a hacer creación colectiva.

Observando otras experiencias de trabajo en Lima ¿por qué crees que hacen creación colectiva, por que optan por ella?

WP: Pienso que la mayoría de los grupos encuentran en esto una respuesta a la realidad concreta. Una opción teatral. Además, la creación colectiva supone un modo de producción que muchas veces está ligado a la categoría "grupo", no entendida solamente como agrupación de personas sino como categoría, que supone una división del trabajo, si se plantea un ciclo de trabajo mínimo (3, 4 o 5 años de trabajo) como grupo. Por lo tanto, ese grupo va a llegar a una división del trabajo, a una repartición de roles, un trabajo interno de socialización de sus conocimientos, una escuela permanente que tiene que funcionar.

El entrenamiento permanente también está dando una serie de productos. Como colectivo también va acumulando una cantidad de material que perfectamente se puede seguir articulado, pasando por un proceso, pero no del entrenamiento al escenario. Ese ha sido el error de algunas propuestas donde el entrenamiento era espectacular, interesante, bonito, pero merece estructurarse como un espectáculo. Creo que el entrenamiento es una cosa y la creación otra, que van ligados, pero son dos espacios diferentes.

Como grupo puede acumular material y no siempre en función de un espectáculo inmediato. Un actor puede hacer un trabajo personal y puede convertirse en la semilla de un trabajo colectivo.

¿Es una alternativa asumida por carencias o por no tener a una persona que asuma la dramaturgia?

WP: A veces es producto de una carencia no de una opción, pero no necesariamente es una carencia irresponsable, porque a veces esa es la realidad. Sucede con grupos que de repente recién se forman en un barrio, quieren hacer seriamente teatro, pero no tienen muchas alternativas de formación a alguien que puede asumir esos roles, por lo que se ponen a juntar esfuerzos; el que hace mejor una cosa la hace y resulta una alternativa. Muchas cosas buenas han salido así, de algo muy espontáneo, precario, pero que luego se ha ido cualificando. Diría entonces, que a veces es una opción y otras lo veo como una limitación.

¿Cuáles serían las ventajas de un trabajo colectivo frente a un trabajo tradicional?

WP: Yo no hablaría de ventajas y desventajas. Lo que a mí me parecería importante sería: ¿cuándo una creación puede ser o no eficaz? El modo colectivo puede tener las desventajas en términos de que cuesta mucho llegar a un material orgánico y bien organizado cuando es muy diversa la cantidad de propuestas y no se someten a determinadas reglas de juego para llegar a un fin.

Una ventaja sería la espontaneidad de los materiales, por lo que se recurre mucho a la improvisación de donde sale material de modo menos racional, pero que no muchas veces se conjuga en un material bien organizado, por lo tanto, lo que es una ventaja se pierde.

En el trabajo de autor, se parte de una solidez, de una estructura, si la propuesta está bien construida.

La creación colectiva surge frente a una carencia de dramaturgia nacional ¿si hubiera un movimiento fuerte de dramaturgia desaparecería la creación colectiva? ¿Crees que esa sea su razón de ser?

WP: Yo decía que no es la única razón. Hay otros motivadores por lo que creo que no desaparecería. La carencia de dramaturgia era un móvil, pero no el único.

¿Podríamos hablar de un método de creación colectiva?

WP: Aquí en el Perú no conozco ninguna propuesta metodológica. Los grupos tenemos nuestras indagaciones, unos más desarrollados que otros, pero nadie plantea un método. De repente a ese grupo le sirve y funciona, pero no pretende que sea el método de otro. Así como no existe una sola manera de montar a un autor, nunca va a existir una sola manera de crear colectivamente; pero si puede haber un acercamiento a una base de pasos esenciales, pero no creo que se llegue a un método.

En el trabajo que ustedes realizan, utilizan mucho la improvisación. ¿Cómo la abordan?

WP: Si. Nos interesa mucho el trabajo de improvisación del actor y la improvisación de todo lo que participa del proceso creativo. Si hay un músico, un artista plástico, etc. este también improvisa. Trabaja al mismo tiempo para coger elementos y elaborar el trabajo. Nadia niega su soledad. No son excluyentes ambas formas de trabajo. Nosotros consideramos el trabajo de improvisación como un comienzo. Cuando recién se empezó, era una acumulación de material del actor que tenía que traducirse a través de una codificación ordenada dentro de lo que él maneja, que es su cuerpo, su voz en el espacio, sus textos o todo lo que él pudiera utilizar como fiscalizador de su imaginación; pero, de todas maneras, improvisar era demasiado amplio todavía.

Podíamos pasarnos dos horas improvisando sin ser eficaz. Salían cosas interesantes, pero no necesariamente eficaces para nuestra búsqueda por lo que consideramos necesario que la improvisación se sometiera a ciertas reglas más precisas. Con objetivos precisos. Lo importante era que el actor utilice todos sus recursos, desde acciones físicas, movimientos naturales, voz, código dancístico, texto, palabra, música, etc. Luego incluye un instrumento musical trabajado al mismo tiempo con alguna persona que de afuera dialoga al mismo tiempo que el actor trabaja. El eje es el actor. Lo otro son complementos que se van integrando al trabajo.

En el proceso de improvisación hay un margen para que el director intervenga, por lo que el actor tiene que estar preparado para no deshacer lo que está trabajando cuando alguien interviene. No detiene el trabajo para escuchar y racionalizar y luego seguir. Es un proceso integral de pensar, sentir y hacer al mismo tiempo.

Nuestro objetivo es buscar la complementación. En el proceso de improvisación nos interesa que haya un núcleo. Por ejemplo, si hay varios actores que están improvisando, siempre tiene que llegarse a un núcleo. Antes ocurría que todos improvisábamos al mismo

tiempo y salía una cantidad de cosas. Por momentos había nudos, pero la mayoría del material estaba suelto. No era eficaz.

Todos los actores tienen que estar muy conectados consigo mismo y en función de lo que está pasando en el contexto. Tienes una serie de analogías y sobre eso trabajas. Es muy concreto, lo que hace que el espacio de trabajo del actor es más de fiscalizador y propone soluciones a cuestiones concretas, no de producir material suelto.

¿Qué es la dramaturgia del actor?

WP: Yo utilizaría ese término de otra forma. Permite redimensionar el rol del actor, su rol creativo. Se le asigna una responsabilidad con la creación que exige vaya más allá de la interpretación, porque interpretar es crear también.

Yo diría que es un espacio dentro del proceso de creación donde el actor pone sus lenguajes particulares. Dentro de ese proceso de lenguajes está la palabra, pero lo que produce como palabra no necesariamente es el texto de la obra. Tiene que haber alguien que organice el texto. Puede ser el actor, que en otro momento hace de organizador, de dramaturgo, pero ese actor al asumir la responsabilidad de dramaturgo utiliza una serie de códigos: espacio, sonido, gestualidad que la puede codificar de muchas formas, elementos extra corporales, objetos, un lenguaje objetual y con eso te va creando una partitura que no tiene un solo significado, sino que es polisémica. Con su trabajo crea una serie de textos y de subtextos. Aparte del trabajo que hace el director.

Entonces vemos al actor asumiendo una responsabilidad a la hora de crear. No le da igual crear sus acciones físicas en un espacio, asume que según donde las ejecuta, expresa algo también. No es lo mismo hacer una improvisación delante que al fondo del escenario. Eso ya es una responsabilidad dramaturgica del actor.

No siempre lo dramaturgico es el texto. Yo veo lo dramaturgico como elemento creativo. Es una construcción del lenguaje dentro del cual está muchas veces el lenguaje de la palabra como vertebrador. Pero a veces no funciona. Es sólo literatura. Yo creo que es teatro en tanto hay otros lenguajes que fiscalizan el texto.

El actor tiene que tener responsabilidad en sus lenguajes. Para mí ese es un poco el término de dramaturgia del actor, según el cual también se plantea la posibilidad de hablar de dramaturgia del director.

El director trata últimamente de rescatar mucho más derecho poético como director. No se somete al texto. Crea también poesía. Crea el espacio en función de una serie de lenguajes. Sintetiza otros roles que están dispersos como hacer la coreografía, a la hora

de trabajar también coreografía lo que está pasando en ese espacio. Podría hacerlo un coreógrafo que está mucho más preparado. Entonces en este caso la búsqueda es no mezclar, sino integrar la dramaturgia del actor y la del director, que para mí son fundamentales.

El actor no se mira, por lo que necesita un interlocutor que lo cuestione, lo incentive a reaccionar; el actor se afana en poner cosas y el director por quitar cosas. Es una lucha. Ahí entonces yo creo dos dramaturgos. Al mismo tiempo puede haber quien escribe y le da un valor poético a eso que se escribe.

¿Cómo abordan la construcción del personaje? Se habla de una escasez de desarrollo dramático en los personajes de la creación colectiva.

WP: El estereotipo de los personajes se debe a que el personaje no existe por sí mismo, sino en función de una situación dramática. Como las situaciones dramáticas no llegaron a ser lo suficientemente profundas y realizadas, los personajes que existían y se desenvolvían dentro de esas situaciones tan poco estructuradas, no alcanzan un nivel de desarrollo como tales. En la medida en que se resuelve el problema de la profundidad y organicidad del producto dramático el personaje alcanzará otros niveles.

No se puede profundizar un personaje que no tiene una situación clara o poco desarrollada o una especie de collage, porque resultarán esquemas o tipos.

Eso responde también a que había un "todismo" en que todos hacían un poco de todo. Ese no es el camino. Cuando se toma más conciencia de este problema dramático, el reto del personaje se acrecienta.

La construcción del personaje de la creación colectiva en su esencia presenta el mismo problema que cualquier construcción de personaje tradicional. No tendría por qué ser diferente. Se trata de construir un personaje en función de una serie de situaciones concretas. En principio, yo no las diferenciaría.

El personaje tiene que tener un conflicto que resolver, una contraparte y un desarrollo, y si no hay esos elementos, por más buen actor que seas, al personaje no podrá desarrollarse. No lo vas a poder construir.

La creación colectiva está muy ligada a lo político, a lo ideológico ¿Qué piensas al respecto y como crees que este aspecto ha evolucionado?

WP: Si. Al comienzo vimos una relación. Era una propuesta social y política. Estaba teñida de esa carga por lo que muchas veces no era eficaz como producto; no generalizo. Ha habido productos que han sido hitos, pero en otros casos no funcionó.

Lo que se veía más era el mensaje político, no así lo teatral. La obra de arte no conmovía como tal, por no tener un contenido orgánico por sí misma, sino que era una especie de pretexto para decir algo. En ese caso lo político era el componente prioritario. Se usaba el teatro para comunicar algo. Se desmitifica el teatro. Todos pueden hacer teatro. Bastaba ponerse jean, una camisa blanca, pararse en una esquina, decir algo y sugerir con los cuerpos alguna escena. Había todo un molde de creación. Era en los 70.

La creación colectiva nace como una respuesta política, se va desarrollando, se toma conciencia y se llega a que no vale de nada que se llame “revolucionario” sino está bien dicho.

Como decía Manuel Galich, “para ser revolucionario tienes que ser bueno, porque si no estás trabajando para el otro lado. Lo revolucionario no puede ser feo”. Tenía razón. Se comenzó a ver eso: para ser bueno tenías que ser eficaz y para ser eficaz, tiene que ser teatro. La magia del teatro radica en eso. Te conmueve por todos los costados y es insustituible, a pesar de existir el cine, el video, la televisión y todo lo demás. Se comenzó a tener conciencia y se vio la necesidad de rescatar la magia, no solo lo racional, la idea política. En ese sentido creo que se ha avanzado.

El concepto se entiende; pero que se practique con suficiente eficacia, no estoy seguro de que sea una característica del movimiento de teatro peruano, pero hay un orden frente al voluntarismo de otra época. Habiendo un norte, tiene que haber la búsqueda de metodología, de pedagogía de una serie de aspectos inherentes para que pueda llegar a un buen fin.

¿Búsqueda de eficiencia?

WP: Eficiencia y poesía, sino para qué hago teatro. Mejor me quedo escribiendo un libro. No tiene sentido.

¿Tú consideras que el teatro de creación colectiva debe estar ligado siempre a un compromiso político?

WP: El teatro en sí, en un sentido explícito, no necesariamente. Creo que siempre tiene una actitud política cualquier modo de expresión en forma subyacente, aunque no sea explícita. No creo que sea una obligación decir “tengo que tocar un aspecto

reconocible, inmediato de lo que está pasando a nivel político o a nivel social”. De ninguna manera. A veces es mejor distanciarse para percibir mejor qué es lo que pasa y profundizarlo. Brecht trataba de hacer eso. Se iba a la China o trataba de irse lo más lejos posible y luego regresaba con un material estructurado Ahí había una actitud política, franca, directa. Nada es absoluto. Cualquier producto artístico lleva subyacente una ideología. Su modo de producir, de expresar códigos estéticos, de difundir su trabajo. Todo tiene lógicamente un componente ideológico.

Es una opción, no una obligación, ni del teatro en general ni del teatro de creación colectiva.

La creación colectiva, ¿cómo se nutre de la realidad social?

WP: Si, eso es algo característico, realista. No en la forma sino en tanto elemento motivador.

En el contexto de crisis en que vivimos, ¿Cómo se ve afectado el trabajo de grupo, cómo lo afrontan?

WP: Esa realidad nos afecta en varios niveles. El más obvio es el económico, lo que hace que nosotros tengamos que repartir nuestras tareas. Hace muy poco se pensaba que el grupo podía producir un sustento económico por sí mismo, haciendo de todo, pero era posible; ahora no, por lo que uno tiene que tener otros trabajos. La pedagogía es una alternativa. Esta realidad ha hecho que uno reparta su tiempo, establezca horarios para la creación.

Esto ha afectado a todos los grupos, incluso ha generado crisis al interior de los grupos, salida y entrada de miembros. Una movilización que todos los grupos están pasando. Es ya un fenómeno.

En el trabajo creativo influye también. Uno quiere priorizar a la hora de crear, encontrándose una serie de posibilidades, porque a veces tienes un proyecto y de pronto sientes que ese proyecto ya está desfasado con respecto a la realidad que va a 100 por hora y que tú vas más lento. Ese es un problema real. Quieres priorizar lo que quieres decir a la hora de crear.

El ejercicio del derecho de expresión de la persona es una actitud de respuesta ante una realidad tan violenta en que vivimos lo cual tiene muchas dimensiones como la política, en que montas una obra sobre lo que está pasando, de modo directo o indirecto y le dices su vida a todo el mundo; o pueden hacer un montaje humano, lo que es absolutamente legítimo.

Es vital también hablar de otros temas. En este momento contra lo que se está atentando es contra la vida, contra el derecho de hablar, a existir, a decir algo: "Aquí estoy vivo: amo, siento, huelo, miro" ya no se reduce solo a una presión política, sino que existo. En ese sentido creo que son auténticos y validos los espectáculos que pueden tocar directamente la realidad, o pueden hablar de la humanidad concretamente, porque la considero una respuesta a la muerte.

Cada grupo tiene una prioridad de trabajo; yo hablo un poco en función de un movimiento, porque siempre se ha caído en esa cosa esquemática de calificar ligeramente: es teatro burgués si se hace en una sala; si se hace en la calle entonces es teatro popular. El lugar donde hagas teatro no determina el tipo. Lo que interesa es que conmueva a un público concreto y hable de lo que está pasando, o no. Eso no determina la autenticidad del material artístico.

Mi grupo tiene una preocupación fundamental por el público nuevo. No solo público de barrios sino también el escolar. Es importante crear un público. Ir a sitios donde no tienes las condiciones ideales para actuar; supone también una respuesta en la manera de hacer tus obras, porque tu obra tiene que responder a esa realidad. ¿Cómo lo haces? No sacrificando calidad estética. Si vas a una plaza, por ejemplo, no quiere decir que porque es plaza, porque está sucia, ya todo es concesión. No. Al contrario, el reto se vuelve más exigente.

En el lenguaje corporal no es gratuito que se enfatice, no porque se esté contra la palabra, ni a favor de uno u otro, sino que, si estas en un espacio abierto y te das cuenta que no te van a escuchar, entonces hay que traducir, sintetizar muchos aspectos de tu trabajo ya sea en imágenes u otras formas que resulten más eficaces.

Tienes espectáculos donde están trabajando gente de diferentes escuelas, gente que hace una década, jamás hubieran sido capaz de compartir el escenario, porque uno era teatro tradicional y el otro vanguardista; por lo que jamás se iban a juntar. En eso creo que hay una evolución.

Háblanos de los intereses de tu grupo. ¿Qué es lo que más les interesa decir?

WP: Durante la primera parte del trabajo, lo que más nos interesaba era la problemática del poblador marginal, migrante, el que se desarraiga y no por eso deja de subsistir.

Ahora es un poco difícil definir un tema exclusivo; sin embargo, hay algo que es el motor de nuestro trabajo: contar la historia no oficial, principalmente del país y de una localidad, en la que hay una realidad social, humana, que puedes agarrarla de diversos ángulos.

Trabajamos mucho con colegios; se siente la mentalidad escolar respecto a la historia, respecto a la concepción distante, condicionada y prejuiciosa del arte y del artista que se impone en el colegio.

No tenemos en realidad una característica exclusiva, pero si la hay, es que todos compartimos el trabajo. En cuanto a lo expresivo, formal, nos interesa seguir investigando sobre el código del movimiento y de la música como elementos eje. También la plástica. Lo básico es el actor. Quizás un autor.

¿Cuál crees que sea el futuro del movimiento de teatro colectivo en el Perú?

WP: Es bien difícil contestar. Incluso creo que calificarlo como movimiento de teatro de grupo ya es una aventura.

¿Lo que queremos es que nos digas hacia donde crees que está yendo? ¿qué es lo que va a suceder?

WP: Se está descentralizando. Eso es una cosa que veo y que cada vez sorprende más. Fuera de Lima encuentras grupos, hay experiencias que comienzan a tener otro perfil y un grado de calidad como para convertirse en un generador. Esa es una cosa que se va a seguir desarrollando en la década que venga.

Hay mucha iniciativa, es increíble, porque si acá es difícil hacer teatro, en provincia lo es más; sin embargo, siguen habiendo más grupos. Claro que a veces son más en cantidad que en calidad. Es una etapa. Eso es normal. Siempre es así. Hay una gran cantidad de grupos a nivel universitario.

Antes para ir a vender una función al sindicato, tenías que explicar y por supuesto, querían que trabajaras gratis, y te decían burgués si querías cobrar. Ahora no es así. Felizmente. Se ha roto eso. Es más, ahora los sindicatos, los barrios, las instituciones populares, contemplan en sus programas -casi siempre- el teatro, invitan a grupos y les pagan.

Hay aspectos del movimiento que a veces uno no atiende mucho, pero que son importantes como el movimiento de teatro escolar. Este tipo de teatro tiene un nivel determinado. A veces se usa el término un poco peyorativamente, pero tiene una gran importancia. Hay que verlo en su contexto.

Los grupos están en una etapa de apertura diferente a la de la última década, que fue muy cerrada. Los grupos están intercambiando más. Nosotros, por ejemplo, estamos

intercambiando una vez por semana con un director diferente. Trabajamos todos los sábados cosas concretas. Los directores tienen: propuesta de trabajo tanto afines a las nuestras como diferentes. Lo mismo vienen haciendo otros grupos. Coincidimos sin ponernos de acuerdo.

Otra de las cosas que va a pasar es que la pedagogía teatral se va a poner al alcance de más personas. Ahora hay la escuela del TUC, la ENAD (a nivel de escuelas), en Trujillo con su propia problemática y a nivel de propuestas oficiales de formación actoral. No hay más. Pienso que eso va a variar. En Piura y Huancayo veo intentos de hacer escuela. Ya no ven el teatro como una cosa lejana. Después no sé qué pasará, porque la situación política es tan difícil y los grupos de teatro y los actores tendrán que aprender a sobrevivir en situaciones difíciles.

¿Quieres hacer alguna reflexión final?

WP: Lo que esté pasando con la creación colectiva es que se está abriendo. No hay una alternativa absoluta, ni en su modo de producción, ni en lo que significa para la sociedad, por lo tanto creo que se va a fortalecer como opción, se va a desarrollar. Es una alternativa muy importante en nuestro medio por su significado social.

GRUPO

TALLER DE TEATRO DE VILLA EL SALVADOR

PRODUCCIONES:

La sangre, las venas y la gente (1984)

Juegos de poder (1984)

Diálogo entre zorros (1985)

Entre juego y juego (1985)

Carnaval por la vida (1987)



CESAR ESCUZA NULERO (1959)

DIRECTOR

EDAD: 30 Años

¿Cómo ves la evolución del teatro de C.C. en los últimos 10 años? Hemos observado que este tipo de trabajo surge en América latina a finales de los 60', logra alcanzar su apogeo en los 70', y ahora estando en los 80'. ¿Nos podrías dar tu visión del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y específicamente en el Perú?

CE: A nivel del Perú yo centraría la división en dos momentos: los años 70', que surge con fuerza el trabajo de creación colectiva y en los 60' que es nulo o casi nulo.

En los años 70' con Yuyachkani y Cuatrotablas, se empieza a aperturar un camino hacia la creación colectiva y al teatro de grupo. Era un teatro fundamentalmente basado en lo que podríamos señalar como popular y denunciativo,

Quizás por el momento en que se vivía, era la época de la dictadura militar y la necesidad que se tenía de llegar a ese público. Pero a fines de los 70' y entrando a los 80' hay un viraje; no solamente se trata de hacer un teatro de denuncia, de agitación, de este tipo de vanguardia que estaba muy ligado a los partidos; a movimientos políticos de ese entonces, sino que se empieza a mirar al teatro en sí mismo.

¿Qué cosa más puede desarrollar? ¿Va a tener que seguir siendo agitación, propaganda? Y esto porque hay otro tipo de exigencias por parte del público, porque para la agitación y la propaganda ya se había encontrado otros mecanismos para suplirla, porque los medios de comunicación tenían más libertad, más posibilidades de expresión.

Entonces el teatro busca suplir otro tipo de necesidades, empezamos a hablar de un teatro que nos haga reflexionar y de repente intentar proponer algún tipo de alternativas.

Tal vez es así que en los primeros años de los 80', la gente de los grupos que hacen dramaturgia colectiva se anima, -a pesar de la crisis ideológica que se vive en el país- a desarrollar la suya. Y debaten la ideología, la política, el contexto, las situaciones sociales, y sacan sus propias conclusiones, pero creo que ahora la cosa se vuelve más conflictiva, se vuelve más problemática; la situación no es blanco y negro, es más compleja.

¿A qué obedece que una serie de grupos hicieran Creación Colectiva? A una carencia de textos que tengan que ver con la problemática nacional, a un aislamiento de los dramaturgos, que no se ponían a la orden del día...

Entonces se podría decir que hay un momento transitorio. Se están cumpliendo diez años, y nuevamente sucede algo y todos dicen: “bueno ¿a dónde vamos?” No es cuestión de métodos sino también de objetivos y los objetivos están llegando a su límite.

¿Piensas que el origen de la creación colectiva estuvo en Latinoamérica?

CE: Creo que obedece a una necesidad de Latinoamérica, que no niega que haya habido influencias extranjeras. Podemos hablar de Grotowski, por ejemplo, y todo su teatro laboratorio que llega a Colombia, -si no me equivoco-, y donde apertura un intercambio; pero creo que tiene sus raíces aquí bastante centrales, toda esa dinámica de trabajo colectivo. No se puede decir que todo esto vino del teatro de vanguardia en Norteamérica o de Europa, o del Living Theatre en la década del 60, también en EE, UU, el Agit-prop, en Inglaterra, en la misma Alemania; creo que no es por ahí sino que tiene sus raíces acá. Y creo más bien que es un rescate de dinámicas de comportamiento colectivo que tiene que ver con las tradiciones, con lo andino; en el caso del Perú, para mí es por ahí la cosa.

¿Qué es para ti la creación colectiva? ¿Cómo interpretarías lo colectivo?

CE: Creo que hay cosas que aclarar. No se antepone mucho a lo que es el teatro en sí, porque si hablamos de un dramaturgo, ¿es aquella persona que piensa por muchas cabezas? Por decir, tiene 20 o 30 personajes en la cabeza y entonces tiene que compartimentalizar.

Entonces se hablar de un dramaturgo, de una “mente colectiva”, pero una creación colectiva es la “colectividad de la mente”. O sea, son un conjunto de personas que empiezan a pensar en un sentido, en torno a un objetivo y cómo se construye esto, y quizás el elemento más dificultoso es la dramaturgia del actor a nivel de la Creación Colectiva porque aún no están muy claros.

En los procesos se cumplen las mismas reglas, pero de manera distinta. Hay que contar una historia, hay que tener personajes, estructuras, escenas, pero la manera de llegar a ellas es distinta a como lo hace un dramaturgo solo y a como lo hace un grupo de teatro, y también hay diferencias en cuanto a la puesta en escena.

Si uno parte de un texto teatral a partir de una Creación Colectiva eso tiene sus diferencias. Bueno, nosotros empezamos con una cuestión muy simple: en el año 83 empezamos a hacer trabajo de texto, adaptaciones con muchas modificaciones y cambio de estos textos.

Llegó un momento donde la gente, el público que nos veía nos planteó: ¿por qué no hacíamos algo sobre Villa el Salvador?, por ejemplo. Entonces empezamos a buscar obras que trataran sobre las barriadas, los pueblos jóvenes, y no encontrábamos; lo que sí encontramos fue bastante material sociológico, estudios políticos, estadísticos, sobre la barriada, los pueblos jóvenes, entonces fue esa necesidad que nos empujó a nosotros a la creación colectiva.

No fue por una cuestión de gusto sino por una necesidad por la que tuvimos que hacerlo colectivamente. A partir de ahí tiene sentido la creación colectiva para nosotros, para abordar este tipo de cosas que no encontrábamos.

Si encontramos a un dramaturgo o un texto que obedezca a nuestra necesidad, nos unimos, no somos de los que creen que: “bueno, esto es invariable y tiene que permanecer así eternamente”; la posibilidad de trabajar con un dramaturgo y un texto es viable en nuestro caso, pero no existe.

Eso tiene que ver más con nuestros objetivos. ¿Por qué hacemos creación colectiva? Creo que permite una mayor profundización sobre el ser de cada uno, de cada individuo; el significado que puede tener para cada uno de los miembros de nuestro grupo al hacer teatro.

¿Y qué sentido tiene hacer teatro en un país como el nuestro? ¿Dónde la gente se muere de hambre, donde hay 10 muertos todos los días? ¿Y el teatro como actividad humanista, como actividad muy ligada a la vida? O sea, ¿hasta dónde podemos seguir haciendo teatro? Mucha gente que viene de fuera dice: “ustedes están locos, yo no podría hacer teatro en un país como este, donde la vida está tan desvalorada, ¿qué valores tiene la vida en este país?, y ustedes persisten”. Entonces ahí tiene sentido para nosotros el trabajo colectivo.

¿Por qué muchos grupos en Lima optan por la creación colectiva?

CE: Es difícil señalarlos porque cada grupo tiene sus particularidades, pero se podría decir que hay esa necesidad de dramaturgia; ha sido muy carente creo el aporte dramático.

Se ha desarrollado muy rápido la sociedad en estos últimos 20 años. Ha habido cambios muy profundos y los dramaturgos no han sabido ponerse a la altura de eso, a la altura por donde marchaba la dinámica histórica del país, ni de un teatro político, ni de un teatro histórico, ni de otras categorías de teatro.

Aquí recién vemos a Alfonso La Torre haciendo *Garcilaso*; por ahí encontramos un *Atusparia* de Ribeyro que muy poca gente se anima a montar, entonces no hay un texto que satisfaga la necesidad de los grupos.

Si bien es cierto que existe una literatura teatral, esta no cubre las necesidades de los grupos, empujándolos a hacer Creación Colectiva de repente no con el nivel, no con la calidad dramática que se puede encontrar en un texto teatral, pero sí que satisface sus objetivos creativos.

Y de repente en este proceso práctico van elevando su nivel. Ahora ha cambiado un poco, vemos a dramaturgos trabajando con grupos de teatro, o escribiendo para grupos de teatro. Tenemos la experiencia de Alondra, por ejemplo, que trabaja con un dramaturgo, tenemos a TELBA también que empieza una experiencia en este sentido, que no es de ahora, sino que viene desde hace unos años; sobre todo en esta década 80', donde no existe este conflicto entre la dramaturgia de grupo y el dramaturgo.

Creo que no existe ese conflicto; el problema es de cómo un dramaturgo puede trabajar con un grupo, y cómo un grupo es asequible a la propuesta de un dramaturgo.

Entonces yo creo que está habiendo un encuentro, y que más bien llegamos tarde a un proceso que es natural en el teatro. Vemos que desde los clásicos hasta muchos autores modernos escriben para grupos. Ya no escriben teatro para publicar un libro y que te lo vendan en una librería.

La tradición teatral es escribir un texto con un grupo; Shakespeare lo hacía, Moliere lo hacía, lo han hecho los grandes dramaturgos, siempre hubo esta relación con el grupo. Aquí habría que revisar un poco más la historia del por qué no se dio este tipo de procesos; o, si en algún momento se dio ¿por qué se perdió?

¿Dentro de tu experiencia nos podrías señalar algunas ventajas o desventajas que tú hayas encontrado dentro de la forma de crear espectáculos colectivamente, frente a un trabajo tradicional?

CE: No sé, no me animo mucho a hablar de eso, pero en nuestra experiencia creo que un actor que trabaja dramaturgia colectiva, que hace Creación Colectiva, tiene más posibilidades de hacer una puesta en escena de un texto de Brecht, Shakespeare o Moliere, o de un autor clásico o de alguno moderno, contemporáneo.

Tiene más posibilidades de abordar de una forma más crítica ese texto (que de repente el asumirlo así y llevar una escena tal como está), creo que tiene más riqueza un actor así, sin negar las excepciones que uno puede encontrar dentro del teatro.

Hay madurez también creo de parte de los grupos que hacen Creación Colectiva sobre todo al abordar los objetivos del trabajo. También hay desventajas, una podría ser que dentro del proceso de Creación Colectiva y de dramaturgia colectiva aún no están muy explícitos los roles.

A nivel tradicional están fijadas las reglas de un director, se sabe cuál es su papel y el de los actores y hay mucho escrito sobre eso. La técnica está más dirigida al actor incluso más que al director.

En el caso de la dramaturgia yo creo que el actor es un dramaturgo y a la vez tiene que preocuparse por ser en escena algo igual a un director; el director dirige, pero a la vez es una especie de dramaturgo: entonces no se ha desarrollado mucho, el director está en desventaja.

No tenemos aquí una escuela de directores, no hay un lugar donde ellos se formen, salvo en un grupo; finalmente están los actores que van pasando a la labor de dirección a partir de la experiencia que adquiere: Entonces, esto lleva a un tipo de desventaja, al no tenerlo aún muy claro; quizás grupos con bastante tiempo puedan tratar mejor este tema, pero sigue siendo un problema.

Hablando con cualquier director que trabaja a partir de la Creación Colectiva te puede señalar este tipo de conflicto, de especializarse en la labor de director. Así en el momento en que tengan a un dramaturgo al lado, el grupo podría seguir haciendo dramaturgia colectiva.

Otra desventaja, puede ser el tiempo; con un texto de teatro uno puede fijar los plazos de tiempo con precisión, pero cuando se hace la dramaturgia colectiva no es así. Hay grupos que están haciendo tres años una obra; otros grupos dos; a nosotros nos cuesta cerca de ocho meses hacer un proceso, y la pelea es por acortar eso.

¿Cómo tener más preciso el conocimiento de las herramientas que uno tiene, o desarrollar las herramientas para poder hacer nuestras creaciones más rápidas? Creo que eso es lo que ahora nos pasa.

Hay un problema en lo económico, hay una dificultad muy fuerte para abordar las puestas en escena y las creaciones, si contamos lo que se ha hecho este año. ¿Cuántas nuevas obras han habido?, ¿Cuántas nuevas puestas en escena ha habido en Lima? Es bastante pobre en comparación a otros años, donde ha habido más estrenos, nuevas obras.

Este año el grupo *Ensayo* creo que ha puesto una sola obra y a fin de año; *Ensayo* que era un grupo que promediaba tres obras por año. Los grupos de Creación Colectiva contamos con más problemas en este sentido.

¿Cuáles son los objetivos como grupo?

CE: Hay un objetivo que tiene que ver mucho con el teatro del país y el teatro de Latinoamérica, y es aportar al desarrollo de una dramaturgia nacional, latinoamericana. ¿Cómo desde nuestra experiencia, desde un barrio, tratamos de trabajar esto? ¿Cómo podemos aportar desde nuestra práctica elementos hacia este proceso? El otro objetivo es tratar de desarrollar una relación más horizontal, de repente con el público. ¿Cómo hacemos del teatro, a pesar de que es una relación efímera, un momento de reflexión y que se convierta en un acontecimiento? Tiene que ser un acontecimiento; si una función no se convierte en un acontecimiento, si solamente provoca un tiempo de divertimento y no se pasa a otros niveles, no tiene sentido, es mucho esfuerzo, mucha dedicación, mucho tiempo de elaboración. En el trabajo, esto llevaría a desarrollar una relación más crítica con el público, que el público no se sienta manipulado y usado, que tenga una función más activa en el trabajo, y que llegue a esta reflexión que buscamos. Lo cual nos llevaría a otro tipo de objetivos como por ejemplo: el aportar a la construcción de una identidad. En *Dialogo entre Zorros*, la gente lo que más nos decía era que cimentaba eso, su identidad con la comunidad, con el barrio. En el caso de *Carnaval por la Vida* era una especie de afirmación de la vida, un valor que se está perdiendo, que se está negando. Entonces, cada grupo es un modelo del futuro. ¿Qué se quiere como individuos? Porque no solamente se junta uno para hacer teatro, ¿no? No diré que es una familia, ese tipo de categorías, pero si hay un tipo de relación que no es solamente la teatral, la relación teatral es el medio que empieza usar este grupo humano para mantenerse juntos. Nos une otro tipo de objetivos que no solamente estarían ligados a lo estético, a lo social, a lo político, al momento que se vive, y lo que cada uno quiere expresar. Entonces, habría tres niveles en estos objetivos: el personal, el del grupo y el del grupo, con el cual uno trabaja. ¿Cómo tener un objetivo que de lo individual se puede expresar en un grupo, pero que a la vez el grupo enriquezca lo individual?; que no haya esa dicotomía, esa separación individuo-grupo, pero así mismo se mantenga la relación con un público para no caer en un trabajo muy existencial, para hablar solo de nuestras angustias y nuestros problemas, sin ver también las necesidades del público...Ahora, esto en el año 83, y revisando un poco lo que pasaba en los años 70's pensamos y llegamos a la conclusión de desarrollar un teatro necesario para un público determinado, necesario y útil pero a la vez que tenga un nivel estético.

Además, por el tipo de experiencia nuestra que esta insertada dentro de un movimiento popular, y la gente que lo conforma es parte de este barrio entonces muchas veces los contenidos están bien claros, pero la parte expresiva no es tan buena. En los grupos de teatro en los barrios, siempre se han sacrificado la parte expresiva, entonces vemos muy buenos contenidos, mucha cosa ¿no? ..., pero se dice "panfleto", "es un panfleto". Entonces, nosotros tratamos de investigar y ponerle el nivel estético, la expresión que corresponde a esos objetivos; a ese teatro necesario y útil, andamos también con ese objetivo ahí.

Y lo otro sería que ya después de 7 años nos estamos trazando la idea no solamente de no tener una forma de hacer teatro, sino también una forma de hacer pedagogía, que es una labor bastante difícil cuando uno se la plantea; "bueno, ¿cómo hacemos pedagogía? , ¿Qué formas pedagógicas estamos descubriendo para este nuevo teatro?".

Esa es una de las cosas que nos planteamos, y por último como consecuencia de todo esto, no nos interesa solamente mantenernos a nosotros sino: ¿cómo esta experiencia se multiplica? Creo, y todo el grupo lo piensa, que solos es muy fregado; algún sentido tiene este tipo experiencia, porque sabemos perfectamente que va a tener un fin, va a terminar, pero si habrá otras experiencias que continúan, eso será mejor a que terminemos y no haya nada.

¿A 20 años del surgimiento de esta experiencia, se puede hablar de un método de creación colectiva?

CE: No existe el mismo método, cada obra nos plantea diferentes tipos de necesidades; yo creo que existen procesos de trabajo. No podemos hablar aún de un método, de una manera ya establecida o que estemos llegando a eso; no sé qué pensarán los otros grupos. Se van encontrando necesidades muy puntuales, por ejemplo, la necesidad de definir roles, momentos, espacios de trabajo con más claridad que uno ya los va aprendiendo y algunas herramientas como por ejemplo hablar de la improvisación. Pero definir un método de improvisación estable en cada obra no se puede, no funciona. Pero si, la improvisación es clave en un proceso de creación colectiva.

Por ejemplo, una limitación es la construcción del personaje, en los trabajos de C.C. los personajes son muy flojos. Los críticos lo señalan, lo señala el público, mucha gente, hay un consenso, uno tiene problemas con los personajes, ¿A qué se debe?

Entonces abor das este tipo de cosas, si esto puede contribuir a crear un método, no sé, pero si enriquece bastante los procesos de trabajo, ir teniendo claro entre nosotros la dramaturgia del actor es un punto que no está muy claro.

Se habla de un actor integral, de un actor múltiple, que cante, que dance, que haga muchas cosas, acrobacia, que sepa de todo, una cosa compleja, pero cuando hablamos de dramaturgia colectiva y sobre todo de dramaturgia del actor, ¿cómo se da esto?, ¿cómo funciona?, ¿qué tipo de reglas hay?, ¿quién decide?, ¿decide el actor?, ¿cómo el actor es un dramaturgo? El actor no es solamente alguien que recibe una indicación sobre la propuesta de alguien, de un director o de otro actor.

Entonces, es una cosa que para nosotros no está muy clara ¿Cómo lo hace cada grupo? Eso se va configurando cada vez más en cada proceso. Para nosotros es más aleccionador y cada vez más claro; pero el hablar de un método es bastante difícil.

No sé si alguien se atrevería a decir que hay un método, tiene que ver más con el tipo de obra, y el momento que se está viviendo; te obliga a cambiar no solamente de contenido, a la vez también en las formas estéticas, entonces eso obliga a cambios en la metodología. Para mí es un caso parecido a la dirección, hablar de un método de dirección; creo que cada director y cada grupo van construyendo un sistema de trabajo.

Quizás quienes han desarrollado el sistema del actor, el caso Stanislavski, son métodos, sistemas de trabajo, pero en el caso nuestro hay que experimentar un poco más. Eso es lo que enriquece el movimiento; lo de nosotros está más por ese lado, el de la experimentación.

Si el teatro se aferra a lo que ya ha conseguido, o sea empieza a jugar con reglas ya conocidas, vamos a tener problemas, nos vamos a empezar a repetir. Es un momento donde hay que apuntar a crear una situación de caos, a experimentar, pero con cierto orden que nos lleve a ciertos resultados; preocuparse por el proceso, pero también de los resultados.

¿Cómo abordan la improvisación?

CE: En líneas generales hay dos momentos, pero depende de la obra. Podemos partir de repente de un trabajo de reflexión, de acumulación de materiales que van a ser improvisados de acuerdo con cierto tema que definimos trabajar. Estos temas buscamos improvisarlos de repente a través de analogías, también podemos usar otras herramientas como el juego o la acción o la reacción.

Y el otro es el punto de partida a través de la misma escena. “Bueno, vamos a trabajar”, ¿cuál es la próxima obra? ¿qué tiene cada uno?... se empieza a montar y entonces a partir de ahí comenzamos a reflexionar: ¿qué cosas tiene acumulado cada uno?

Es un primer momento que podría decir de improvisación, de conocer lo que tenemos, lo que queremos abordar, trabajar, para luego señalar algunas pautas por donde vamos a ir marchando. Entonces ahí ya tratamos de fijar improvisaciones, con reglas, sobre todo. Una improvisación que no tiene reglas no funciona, no llega a ningún sitio, tienen que precisarse bien las reglas en una improvisación, esa es la clave. Nosotros tratamos de hacer eso, y digo tratamos, porque muchas veces nos hemos planteado las reglas, pero las hemos planteado mal, entonces las improvisaciones no nos llevan a ningún lugar. Y sobre todo es un momento para la acumulación sensible del actor, un momento donde el actor, que hace dramaturgia, va acumulando un conjunto de materiales para su trabajo, en este caso no hablamos de la investigación que es un proceso de acumulación muy distinto - investigar la realidad o libros o materiales, o personas en la calle, ese tipo de cosas - sino tiene que ver más con el proceso orgánico del actor, como empieza a dar vida a ciertas imágenes que nosotros nos planteamos. Podríamos ir a proponer material teatral que se pueda tratar. Porque hablar sobre ideas, tu sabes hablamos de ideas y estas nos terminan llevando cada vez más al terreno político.

Hablamos de conceptos, pero no de teatro, entonces tenemos que abordar lo que es lo teatral; bueno es una pinta, es un trapo, es un texto, es un poema, es una canción, es la percusión, etc. ¿Qué cosa hay? Está la acción, está la imagen que nosotros encontramos, entonces sobre eso hablamos y reflexionamos.

El actor que hace dramaturgia colectiva improvisa bastante, y si le dan un texto a ese actor, va a improvisar el texto antes de abordarlo y conoce muchas maneras, tiene acumulada esa experiencia.

Entonces esto nos lleva a imágenes más polisémicas, más polivalentes, eso es una cosa importante y lo otro es una presencia orgánica del actor, es el segundo nivel de la improvisación y el tercero ya tiene que ver con constataciones de lo que ya queremos definir y fijar, donde las reglas ya son más precisas para la improvisación. De repente, bastante juego con la analogía, ese tipo de relaciones. Entonces hay tres niveles, uno de búsqueda, otro de señalamiento de lo que se quiere y un nivel de síntesis. Lo primero sería como la tesis, y lo segundo sería como la antítesis y el tercer nivel la síntesis; bueno esto es lo que queremos y así queda.

¿Cómo es que abordan la improvisación a la hora que se reúnen para trabajar, cómo la motivan?

CE: Dependa de la obra. Te puedo contar por ejemplo de *Carnaval por la vida*, que es un proceso ya cumplido; desarrollamos dos meses de improvisaciones de las cosas que tenía acumulado cada uno. ¿Qué queremos contar? Nos señalamos como premisa que vamos a hablar del país: ¿qué nos jode? ¿qué nos golpea?; estamos cargados de eso, bueno, muy bien, entonces vamos a improvisar. Cada uno que haga lo que quiera, entonces había de todo, locos, prostitutas, lo que empieza a aparecer son personajes sueltos, como algunas acciones.

Eso dio origen a una pequeña historia, a una fábula, a un cuento. Ahora vamos a tomarlo y que cada actor coja estos personajes, el que quiera; eran siete u ocho en esa época, no recuerdo bien. Y entonces, cojan uno, dos, tres, los que quieren; entonces había personas que agarraban dos o tres y empezábamos a hacer trabajo de acumulación en torno a esos personajes.

Bueno, ahora ¿Cómo se hizo este proceso? Para ser más preciso, ahí, cuando hubo el cuentito, yo le pedí a cada actor que trabajara a partir de algún elemento, un elemento que le permitiría a él acumular en torno a este personaje, que no era un elemento de utilería ni nada por el estilo, no tenía ese valor para nosotros, lo aclaramos muy bien.

Teníamos un soldado que lo hacía Marco (eso fue cerca de mes y medio o dos), con un par de botas, por ejemplo, y nada más, botas de militar y hacía todo; muchas cosas se han quedado guardadas, pero él iba acumulando. Al final él se quedó con ese personaje y así cada uno.

O de repente, en otro caso, alguien cogió una imagen, que no era un elemento, sino una imagen que le motivaba bastante en torno al personaje, y se trabajaba a partir de eso. Bueno, ¿cómo mueves esta imagen? ¿te gusta?, es como decir Chaplin, ¿no?, mueve a Chaplin a ver qué pasa, qué tienes tú acumulado de esto.

Al final llegamos a definir qué partes se habían acumulado. Todo lo que correspondía a tal personaje, así lo hayan trabajado cuatro, correspondía todo ese material a ese actor: acciones, elementos, lo que había.

El actor que lo hacía tenía todo un material con el cual entrar a otro momento de la improvisación, el momento en que se ordena el material que tienes, al cual le das un sentido, el proyectar una suerte de historia; no aun la historia del personaje, si no de la fábula. Y a partir de ahí las relaciones entre los personajes la cual se dio. ¿Vieron Carnaval? Pues en el caso de Vera, que es la loquita, que tiene la soga como una culebra

era más la relación de la soga que en los personajes, cómo se van relacionando. Ese fue un trabajo que en ese sentido iba configurando una suerte de escenas sueltas, pero iban dejando una idea de historia que había dejado muy atrás; el pequeño cuentito que nos habíamos trazado estaba quedando muy lejos, como que se iba negando.

A partir de este proceso nos fijamos una hipotética estructura: ¿cómo podría ser esta obra?, bueno, “así”. Entonces, empezamos a hacer esto y preparar lo que nos faltaba, escenas que no había, que tenían que unirse, dos escenas sueltas que estaban bastante separadas: A y C, ¿dónde estaba B?, entonces, ¿de dónde sacamos a B?

Esto nos llevó a una tercera estructura; al tener todo esto iba modificándose, y bueno; el resto ya se va montando hasta el final. Pero el trabajo de improvisación es eso.

Ya cuando tenemos cierta estructura, se va haciendo un trabajo análogo. Como a partir de textos que cada actor traía, para todo el plano verbal. Porque el momento que empieza a hablar un personaje es lo más jodido para la dramaturgia colectiva porque tú puedes tener cosas y movimientos y colores, todo, pero a la hora de hablar, ¿cómo le hago hablar? Ese es el momento más crítico. Yo los he visto y es de lo más duro hacerlos hablar, por qué no puedo hablar yo, sino él, y ¿cómo habla éste?

Entonces ahí hay algunos ejercicios, de repente con sonidos, de repente trabajando animales, dependiendo el momento; además cada actor necesita una cosa distinta, no hay una regla. La misma improvisación, si uno tiene una regla, puede ser muy general, por ejemplo: “estamos en un barco”, si, pero y ¿qué pasa conmigo...contigo?; cada actor tiene distinto tipo de problemas y si ya está cogiendo personaje, también sus necesidades son distintas, son diferentes...

De repente un actor necesita estar más metido en escena, pero otro no necesita hacer eso, sino estar leyendo de acuerdo con sus necesidades, porque no puede hacer lo que hace el otro y de alguna u otra manera es como si supliera la improvisación porque luego va a llevar esto al trabajo.

Entonces, somos bastante amplios en ese sentido, de ver las necesidades de cada actor, que tiene que ver con la improvisación; se mezcla el plano personal y la necesidad dramática.

Por ejemplo, en lo que estamos trabajado ahora, los chicos tienen un problema de ritmo muy fuerte y en el trabajo de improvisación se bloquean, entonces hay que trabajar con ellos el ritmo. Estamos en un momento de improvisación, pero paralelamente se van dando otras cosas.

Mencionas la carencia de dramaturgia nacional como uno de los factores que condicionan la aparición de la creación colectiva ¿Crees que esto sea un factor fundamental? ¿Qué habría pasado si hubiera habido un movimiento de dramaturgia nacional? O sea, si hubiera aparecido una gran cantidad de obras, una amplia gama de obras, de tal manera que uno pudiera escoger algo que se acercara a sus expectativas, ¿habría aparecido igual la creación colectiva?

CE: Bueno, ahí hay otro tipo de elementos: en el caso de Latinoamérica el teatro de compañía no está muy desarrollado; el Perú es uno de los pocos países que, a pesar de la crisis, tiene teatro comercial. En Colombia es ínfimo, por ejemplo, es más el teatro de creación colectiva, de grupo. En el caso del Perú no creo que hubiera habido dramaturgos, esto lo hubiese impedido porque como les digo detrás de esto había todo un movimiento político.

Detrás de estos grupos, que, si bien es cierto, en el ámbito estrictamente teatral había una necesidad dramaturgica, en el caso de los grupos que han apostado a esto y en el caso nuestro por ejemplo, esta dramaturgia que hemos encontrado no satisface nuestras necesidades que tienen que ver con el público con el cual trabajamos; o de repente otro grupo puede decir que sí. Vemos ahora grupos que hacen trabajo de texto, hay grupos en provincia que manejan texto, pero son grupos. Entonces aquí se mezclan la presencia del teatro de grupo y el teatro que se llamó experimental en algún momento. Entonces es el teatro de grupo, la conformación de grupos estables, que no son compañías o tienen otra dinámica de funcionamiento. Este es el otro elemento que no va separado, porque si solamente hubiera sido el de la dramaturgia, yo te hubiera dicho: “si pues, no hubiera habido necesidad de los grupos”, pero ¿dónde se hubiera hecho teatro? ¿en compañías?, pero ¿cuáles? Los actores que egresan de las escuelas, ¿a dónde van? Y las escuelas están en crisis. Entonces hay un conjunto de elementos que uno empieza a tocar y a meterse en ellos. Por ejemplo, la situación de las escuelas de teatro. ¿Cuál es la situación de las compañías, de las televisiones, del cine? ¿Quiénes pueden acceder o no? Entonces también los actores buscan, y quiérase o no, muchos afirman que en los grupos se forman mejores actores. Y para mí, eso es bastante relativo. Hay actores de escuela que son bastante valiosos. Y también en los grupos hay actores que tienen un nivel profesional bastante respetable y pueden enseñar a cualquier otro actor que haya estado en una escuela, y más aún, aquí no hay tradición teatral.

Ese es el otro problema. Si tuviéramos una tradición teatral desarrollada y en funcionamiento, durante este siglo, por lo menos, no habría habido esa necesidad. Entonces, ¿por qué surgen los grupos aquí también? Para satisfacer esa necesidad y crear una tradición, o de repente para preservar no solamente experiencias y resultados teatrales, sino también para generar la posibilidad de una pedagogía teatral de la que carecemos nosotros, incluso Latinoamérica.

Estas son cosas que han sido claves para nuestra experiencia y creo que para la de otros grupos también. Es muy difícil que sea la carencia el único condicionante para la existencia de la creación colectiva, más bien ha sido ese disloque; los grupos han venido a cumplir la labor que se necesitaba.

Un dramaturgo no sé para quien escribe. Y ¿qué es lo que hubiera habido? ¿compañías?, en el Perú, yo dudo mucho. Además es importante la emergencia de un movimiento social desde los 60' y en los 70' con más fuerza, ¿quién iba a satisfacer esas necesidades?

Hace poco salió una encuesta; a pesar de todo lo que hay, sólo el 1% de la población de Lima ve teatro. Eso es bastante crítico, hay tantos grupos, hay tantas experiencias. Imagínense ahora la posibilidad de los grupos de llegar a los barrios, a la periferia de Lima, es mínima. Por las necesidades económicas, los grupos tienen que vivir, y el costo de las obras, o lo que cobren por ir a un pueblo joven es muy difícil pagarlo ahora.

Ha bajado también la difusión en pueblos jóvenes de parte de los grupos de teatro. Entonces yo creo que ese es el momento a partir del cual quizás, se conforman muchas cosas; quizás en otros años las escuelas estuvieron más cercanas a una dinámica de movimiento social y tuvieron su auge. El TUC lo tuvo en un momento, la ENAD. Cuando vino Atahualpa del Cioppo, vino Augusto Boal, y cuando, por ejemplo, toda la corriente Brechtiana en el TUC, que son momentos bastante claves de mucha cercanía a un público más amplio. Bueno, ahora no sé cuál es exactamente la dinámica de las escuelas, pero sí sé que tienen muchos problemas para poder desarrollar su trabajo. Entonces hay otros factores, no solamente la carencia de un dramaturgo.

La creación colectiva rompió con antiguas estructuras teatrales; ¿Cuáles son las nuevas estructuras que se han impuesto?

CE: Nosotros hemos cogido los procesos en su evolución y nos hemos insertado ahí. Yo creo que el primer momento es el del actor, no es el del texto, no es el del director. El director cumple otro rol, un rol motivador, orientador, un rol coordinador. Pero es el momento fundamental del actor.

Entonces ahí ya vamos marcando una diferencia de jerarquías. Viene el texto, lo coge el director, imagina como debe ser y lo lleva al actor para que trabaje su parte, y el actor es un intérprete.

Aquel actor de la creación colectiva no es intérprete, es el inventor. El actor no da vida a un personaje, sino que tiene que preocuparse por la invención de ese personaje y por la invención de la obra. Entonces cambia ahí el rol del actor. Su función jerárquica es distinta también, y de igual manera el director.

El director no es aquel que coge el texto, lo mira, o lo niega, o lo asume y da su visión al grupo, sino que es orientador, el motivador que espera la respuesta del actor, ¿qué plantea este actor? Y en conjunto tratar de sistematizar, de decantar los resultados que se van encontrando. Se trata de una relación más horizontal.

Ya no partimos del autor hacia el público, sino partimos del público hacia el autor; el autor sería el grupo, sería la obra ya realizada, que tiene que ver con el público con el cual uno se enfrenta.

Porque ¿para quién montaba este director?: para su tiempo; ¿para quién escribía este autor?: para su tiempo; y esos actores, ¿para quién se representaba?: para un público determinado en una época determinada.

Entonces siempre estuvo el público, sólo que planteado de una manera diferente. Lo que pasa es que como hay autores y directores, se dice: “esa es la invención del autor”, entonces es un genio, pero Shakespeare, ¿para quién escribía?

Esas imágenes que plantea Shakespeare en sus textos, ¿para quién eran?, para los ingleses; y ¿qué pensaría Shakespeare que quisieran los ingleses de su tiempo? Entonces, eso es para mí lo que pasa, se ha cambiado el orden, se ha invertido. Viene el público, viene el actor, del actor pasa al director, hay un momento del director, y luego incluso otro momento del actor, el momento de confrontarse. La confrontación, ¿quien la hace?, no solamente el actor que va a interpretar y poner en escena, sino que el autor va a reflexionar, que cosa ha inventado. Entonces es como decir actor-director-público. Se va desarrollando ese proceso en la medida en que, en nuestro caso, los productos no son acabados.

Ahora, esto no es eterno, ¿no?; para nosotros *Diálogo de Zorros* acabó. Hubo un momento de confrontación, se acabó, y no más; si queremos hacer de nuevo *Diálogo de Zorros* es remontar y hacer de nuevo otra historia, que podrá ser ese el pretexto, pero va a resultar otra cosa en este momento, porque obedecía a un público determinado. Entonces, son otras reglas, y hay una relación quizás más democrática, más horizontal en

este proceso, donde eso es parte de la convención, y donde fundamentalmente en el caso del grupo, y particularmente a mí me interesa eso, que el actor haga dramaturgia; y si el proceso es lento, es costoso, no importa, pero tiene que llegar a eso.

Quizás ya lo han logrado otros grupos con 15 o 20 años de trabajo, como La Candelaria, por ejemplo; Patricia Ariza escribe: a Santiago García ya no le interesa dirigir, porque ya sabe todos los secretos de la dirección, lo que le interesa es escribir, y hay otros actores que ahora están escribiendo o dirigiendo. Entonces en 20 años haciendo dramaturgia del actor ¿cómo no van a poder reformular una obra? Han crecido en potencia, hay como seis o siete grupos el día que lo decidan, porque tienen dramaturgos en potencia, y eso es lo que uno hace desde que empieza a hacer creación colectiva; si uno trata bien esa relación empieza a generar este tipo de esfuerzo.

Hay una separación para mí bastante riesgosa, que se hace entre el plano existencial, y el plano político, social; eso es una tontería, tendría que ser muy aislado de la realidad para decir “esa persona es un existencial”. ¿Quién va a estar ajeno a la violencia?, ¿al hambre?, ¿a una bomba?, ¿a los paquetazos?: creo que hasta a la burguesía les golpea eso. ¿Cuál es lo existencial? ¿Si un empresario se suicida?; no vas a decir que es un problema existencial, quizá en Europa sí, pero ¿aquí?

Entonces, lo que el actor improvisa tiene que ver con su momento. Puede darse que se va distanciando y va creando un personaje, es decir, un medio a través del cual quiere expresar ciertas cosas, quiere plantear cierta problemática, eso no es un intérprete. Entonces el director cambia automáticamente su relación; si entiende así al actor, el resultado dramático es otro también, es distinto a agarrar un texto de teatro.

Ahora hay problemas de personaje; alguien, nos puede decir “no, pero yo he escuchado que ustedes son lo mejor de la creación colectiva y se están maltratando, deberían montar *Madre Coraje* u *Otelo* o *Hamlet*, hay actrices que se están muriendo en la creación colectiva.”

Eso por ejemplo, lo escuche decir a Alonso Alegría de Teresa Ralli: “¿Qué hacía haciendo el perrito de los músicos ambulantes?, ¿Por qué no hacia *Madre Coraje*?

La cosa sería preguntarle a Teresa que dice de eso; debe tener una razón, debe tener un motivo. Aquí está el plano personal, un director cambia cosas, un colectivo igual, el autor de ese colectivo igual.

Incluso cuando se integra un autor cambia su rol, porque generalmente lo que hace es sobre lo que ha escuchado, es ver las improvisaciones de los actores y escribirles una obra, de acuerdo con el pedido que les haga el grupo. Cambio el rol del autor, es distinto,

no es una obra de él, sino que puede ser por encargo o puede participar directamente. Entonces hay modalidades incluso que ya se están planteando en el trabajo con el dramaturgo.

Mencionaste un problema en la construcción del personaje, hablaste que los personajes de la creación colectiva son poco desarrollados. Dentro de tu experiencia: ¿cómo has abordado el problema de construcción del personaje?

CE: Nosotros no estamos exentos de eso, la tenemos. Actualmente, estamos tratando de averiguar por qué tenemos problemas con los personajes. La historia es muy bonita, muy compleja, hay cosas que tienen comienzo y fin, pero ¿los personajes?, ¿a qué se debe su deficiencia? Una respuesta inicial que dimos era que “bueno, nosotros abordamos personajes cotidianos, que no están muy desarrollados”. Eso fue un error que señalamos, ahora esta constatación fue en Andahuaylas; ahí se señaló.

Los críticos, los directores, nos dijeron que ese era un problema, y casualmente el próximo evento, el próximo taller será del personaje. El primero fue la dramaturgia del actor, el segundo la dirección, y ahora el personaje. Hay varias cosas que revisar; una es el proceso del grupo: ¿cuál es el proceso que vive el grupo?

En nuestro caso aún es muy pobre, porque como les digo, el personaje tiene que ver con la vivencia del actor, tiene que ver con lo que tiene acumulado históricamente. Entonces, va a tener un personaje complejo en la medida en que también sea rica su experiencia, que cada vez sea más compleja, más llena de un conjunto de cosas y experiencias. Entonces si esto no se crea, va a ser muy difícil que ese actor llegue a perfilar un personaje complejo. Ahora, tiene que tener esto dividido en varios aspectos, debe hacer un conocimiento político bastante profundo de las cosas; los grandes autores lo han tenido. Shakespeare ha tenido conocimiento político bastante profundo de su época, Moliere también, en los rusos igual. Podríamos decir – para no ser crudos y entrar al terreno sociológico-, hay que tener sensibilidad frente al momento político y social que se vive. El otro es el conocimiento de las herramientas técnicas para hacer dramaturgia, en este caso para la construcción del personaje. ¿Qué herramientas se debe tener en la dramaturgia del actor para crear un personaje?, que es distinto a un personaje de texto, en donde dices: ¿quién es?, ¿en dónde estás?, ¿qué quieres?, ¿para qué?, esas preguntitas. Pero eso no se lo puedes preguntar a un actor que hace dramaturga colectiva, porque no tiene el personaje de la historia.

Otro elemento es la manera como el actor desarrolla una relación secuencial, o un proceso histórico de un personaje; por ejemplo: podemos hablar de siete momentos de su vida, pero cada momento asociado a otras cosas.

Eso es lo que no contribuye al actor, se queda en el plano discursivo, en el plano enunciativo de un personaje, “ahí este es fulano, es el panadero que se le murió la esposa, que fue al entierro y en el entierro se sacó la lotería” y esto lo llevo a escena y se acabó: pero ¿quién es este Joaquín que se le murió la mujer?, ¿qué relaciones asociativas podríamos hacer?

Eso es lo que los grandes dramaturgos descubrieron: un personaje muy cotidiano, muy simple de la calle, en sus relaciones. Otro aspecto es la biografía de ese actor. ¿Cuál es su biografía personal? Si por ejemplo vemos a un actor que quiere hacer un personaje andino y no tiene nada y quiere hacer creación colectiva, pues se ha metido en un problema difícil y tiene que asumirlo, tiene que superar ese obstáculo.

Entonces son esos aspectos que hay sobre la construcción del personaje; y esto sí creo yo que enriquecería las obras pero no hay las herramientas porque generalmente partimos de un proceso deductivo en la creación colectiva.

Nosotros mezclamos lo deductivo y lo inductivo, pero donde he visto experiencias de trabajo bastante populares, sobre todo es deductivo. “Vamos a hacer el tema de la violencia”. Hacerlo inductivo es distinto, coges un personaje y lo vas llevando y llevando y desarrollando, entonces creo que debería combinarse.

Aún no hemos precisado eso, pero tiene mucho que ver la manera como se da el punto de partida en un proceso de trabajo; si se parte de una cuestión muy ideológica de repente la cosa va a ser muy discursiva, no se va a buscar los paradigmas. El otro problema de repente es el trabajo de las formas, es decir, las formas tienen un contenido, pero también las contradicciones que enriquecen las formas enriquecen ese personaje. Generalmente hacemos las obras y queremos contar la historia de 20 personajes, ese es el otro problema. Somos 15 actores y cada uno defiende lo suyo, cada uno quiere que se cuente la historia de su personaje y por el hecho de la “democracia”, metes todo, cuando de repente se debe optar por la historia del alguien y que los demás personajes contribuyan, eso enriquecería. Aun no hay una disciplina de oficio en el teatro, que permita decir: esto es así, la historia de esto y de esto y se acabó; yo creo que eso ayudaría bastante.

Espero que las creaciones que salgan vayan y apunten por ahí. Además, el otro lio es la desideologización, que puede generar este tipo de cosas. Por ejemplo, hablamos de música, ahorita hay música acá, pero ningún grupo ha cantado algo político -no como la música de los 70', combativa, etc.-, no existe; quizás el movimiento subterráneo está mejor que la música latinoamericana, porque a pesar de todo dice sus cosas, está ahí.

Pero espero que en el teatro no vaya a suceder eso por la falta de ideología, que se vaya cayendo en el problema de las puras formas, de la carencia de contenido, ese puede ser el otro problema.

A este extremo, la temática, lo ideológico, lo político y los personajes salen a recitar consignas o textos políticos. Entonces, este es el otro extremo dentro de este proceso. Podemos ver, a veces, lo que llamamos personajes. En cualquier cosa bien armada, gente que trae cosas de afuera, de Europa, que se contornean bien, se mueven bien, saltos, piruetas. ¡Que bestial!, pero ¿dónde está el personaje?, ¿la sustancia?, ¿el contenido? Esta el plano expresivo, pero, vacío; esta la forma, pero no la esencia, e importa la esencia. Entonces, ¿cómo encontrar una verdad en su forma estética a través de la cual se expresa?: ese es un personaje. Creo que hay un aporte de ese lado, de las corrientes antropológicas, y, por otro lado, de las corrientes semiológicas, de un análisis de la dramaturgia a partir de Roland Barthes y otra gente, semiólogos que han empezado a analizar el teatro.

Y por otro lado se puede decir: Barba con toda su corriente antropológica, dramaturgia del actor, su biografía, su vida de repente. Si uno agarra esas dos cosas, puede tender un puente y encontrar otros resultados superiores del proceso de construcción del personaje. La dramaturgia esta mediatizada por el conjunto del grupo. Yo puedo decir: “Vamos a hacer una obra sobre tal cosa”, y bueno tú eres buen actor y yo soy un mediocre pero el resultado es de los dos. No se puede disparar a alguien y dejar al otro. Eso también sucede dentro del grupo: hay actores que a veces se van perfilando y desarrollando, pero no pueden ir muy rápido porque tienen que jalar a los demás; eso no permite a veces construir cierto personaje.

¿Cómo llegan a crear un texto literario? ¿Cómo abordan la palabra?

CE: La palabra la formamos nosotros a partir de la improvisación, sale de la improvisación a golpes o como sea, pero sale. Tiene que ver con el actor en su trabajo de improvisación o la construcción del personaje; por decir la historia, las escenas, la ubicación y la estructura del personaje, si su proceso ha sido muy superficial y ha estado lleno de formas, por así decirlo, tiene mucho problema para hablar; pero si desde el

comienzo este proceso de construcción del personaje ha tenido sentido, o sea ha estado cargando las imágenes de contenido, se puede decir que puede hablar.

O de repente eso es a partir del actor que improvisa. Otra posibilidad es que, dos actores escriban lo que dos personajes están improvisando sin hablar, moviéndose no simultáneamente; a veces se mueve uno y el otro reacciona, hablamos de acción y reacción.

Entonces a veces un actor escribe lo que cree que está viendo, lo que cree que está escuchando en la imagen, o se va a empezar a construir una imagen que es posible escuchar. Entonces hacemos un trabajo fuerte, tratando de precisarse el subtexto en las imágenes. Un actor escribe acá y otro allá, si son dos personajes que están en la escena y luego se lee, funcione o no; o se le da la tarea a un solo actor de armar un diálogo, de cómo ve la escena, entonces va escribiendo un dialogo, pide que se repita le escena y va completando su dialogo.

Este es la otra posibilidad de trabajar; a veces lo hago yo, pero detrás de esto ¿qué hay?, la carencia de poética es pobre. Bueno, todo el mundo llega a hablar, salvo que se haya propuesto a hacer una obra sin texto, como lo hicieron los de *Escena libre*, donde no había una sola palabra y comunicaba; hay veces que la imagen se lleva de encuentro la palabra. Pero, ¿cómo puedo escribir algo poético si tengo una pobreza verbal?; entonces eso implica hacer ejercicios en este aspecto. ¿Y cómo se ejercita uno con la palabra? Leyendo, no hay otra, porque hablamos, vivimos en un mundo cultural propio. ¿Cómo enriquezco el mundo en que vivo yo? No va a hacer recreando solamente las palabras que hay; creo que también hay que conocer, enriquecer el vocabulario, leer poesía, cuentos, novelas. Eso siempre lo digo aquí en el grupo: hay que leer teatro...sí; creación colectiva pero, hay que leer teatro. Críticalo, di que no te gusta, pero léelo y aprende a manejar la palabra. Mucho nos dedicamos al cuerpo. ¿Por qué no hacemos lo mismo con la palabra, aun con la pobreza que tenemos? Si con lo que se tiene a nivel corporal, a nivel de experiencia puede ser algo bueno. ¿Por qué le falla el verbo? Porque es la flojera pues; incluso para escribir, es un lio. Hay todo un lio, es más tedioso escribir; en hablar si somos campeones, pero: ¿escribir?

Yo creo que esa es la limitación; si uno la asume no necesita mucha técnica porque detrás de eso está el objetivo: ¿qué es lo que quiero decir con este texto?, y ordenarlo.

Es un poco lo que hacemos, cuando se graban las improvisaciones e intentamos darle orden al plano verbal. “Bueno, mira que has dicho, has dicho un panfleto”; pero ¿y ahora? ¿qué tratamiento le hago o volvemos a improvisar y te mandas otro rollo? Y bueno, tienes

para esta escena tres rollos, vamos a hacer un rollo de tres líneas, o decimos treinta palabras nomas”. Si te doy un rollo de treinta palabras ¿dónde está la idea? Hay que ejercitarse en eso, eso va a ayudar bastante, es bastante costoso, nosotros intentamos hacerlo.

¿Has sentido la necesidad de trabajar con un autor?

CE: Hemos invitado a amigos, la necesidad es creo obvia, cualquiera quiere trabajar con un autor. Podemos hacerlo solos y si viene alguien que se compenetra con el grupo perfecto, es una ayuda grande. Es como hablar de un escenógrafo; si hay un especialista o un luminotécnico o alguien que sabe de vestuario, es un aporte grande y nosotros estamos abiertos a este tipo de posibilidades. Hemos tenido algunas experiencias, de corto tiempo, pero hemos trabajado con gente a nivel de dramaturgia. Lo más difícil es el momento del dramaturgo en el grupo, es como de un actor que se integra al grupo. Es peor que ir a una compañía, donde hay un director que llama a quince actores y son patas en una semana; pero cuando hay un grupo y se invita a alguien, es bien duro para esa persona. Lo mismo le pasa a un dramaturgo; nosotros estamos abiertos a esa posibilidad.

Muchas veces se ha dicho que la creación colectiva es panfletaria y maniquea.

¿Cómo ha ido evolucionando desde los 70' hasta hoy?

CE: Bueno, nunca nos dijeron que éramos muy panfletarios...

No hablamos exclusivamente de ustedes, sino en general...

CE: Ha ido evolucionando. Hubo todo un momento en los 70', de agitación, de propaganda, bastante denuncia y en torno a eso toda una necesidad de un movimiento social que luchaba contra una dictadura. Había que darle por ahí y todo era contra la dictadura pero luego vino el cambio y bueno, ¿qué decimos ahora?, ¿abajo la democracia? A la democracia por la cual se había luchado quiérase o no, todo un movimiento social, llegar a elecciones y todo eso, ¿y para qué? Ahora digamos ¿abajo la democracia?, ¿abajo el estado?; ya es muy difícil ¿no?

Entonces se empezó a desarrollar una sociedad más compleja. A nivel de la sociedad, las necesidades eran otras y a nivel del grupo también. Habían vivido toda la década del 70', 10 años en esta experiencia, “¿qué vamos a seguir en esto?”.

Entonces se empieza a pensar en los niveles estéticos, en aprender de las mejores tradiciones, de las mejores experiencias y eso es creo lo que ha hecho que exista en el Perú un movimiento muy rico de teatro.

No sólo hablemos de dramaturgia colectiva sino de lo que hay de teatro a nivel general; por ahí es como se ha ido desarrollando el cambio, sobre todo cambio de los objetivos. Se trazan otros tipos de objetivos. Como decir: “bueno ahora queremos desarrollar una relación más de contribuir a la reflexión sobre determinada problemática con el público”. ¿Cómo se plantea eso a nivel estético? Sin dejar de divertir, que podamos pensar y sentir. Yo creo que si alguien logra eso es más fuerte que un discurso político, porque el discurso político es cerebral, quizás ya nos dimos cuenta de eso; que la agitación y la propaganda tenía sus propios mecanismos, sus propios espacios.

La prensa, incluso la izquierda sacaba sus periódicos de tiraje nacional. Entonces nosotros ya no íbamos a seguir haciendo eso; y ahora, ¿qué nos toca?, ¿desaparecemos? Muchos grupos musicales, culturales surgieron por este motivo. Porque el espacio cultural apertura el trabajo político de masas. Pero luego se acabó, los partidos crecieron, salieron a la legalidad. ¿Y nosotros?

Habría que redefinir nuestro rol. Entramos a una década en donde más te empuja a mirarte, decir: “vamos a reflexionar”. Entramos a la década del 90 y decimos: ¿y ahora qué? Con una crisis ideológica de los diablos a nivel del movimiento popular, social; porque la derecha levanta el capote ahora.

La burguesía en este país está muy clara en lo que quiere y tiene su proyecto político ahí cabalgando, pero ¿qué hace la izquierda?, ¿esperamos que ella nos abra el caminito y nos ponga la luz? Va a ser más conflictiva la cosa.

Ese es el temor que yo les digo; puede terminarse en una cuestión de puras formas, se podría hablar de un teatro carente de contenido, un teatro que no es político, un teatro que en los 70' muchos de ellos han practicado el teatro político y ahora van a dedicarse a abordar otro tipo de temáticas.

¿Quién entiende la complejidad de este país? No creo que se vuelva al panfleto, quizás son otras corrientes ideológicas mas ligadas a Sendero, por ejemplo, que están haciendo prácticas de teatro de panfleto de los años 70' y que justamente obedece al nivel ideológico que ellos manejan, a las necesidades de Sendero, a esas necesidades ideológicas.

Pero en el caso nuestro no creo que obedezca a eso y además yo creo que el teatro se ha ganado un espacio dentro del movimiento social. Puede existir o no, si el teatro muere,

no pasa nada en este país, pero para la gente de teatro si tiene sentido ahora hacer teatro. El estar por ejemplo en un evento o en la calle o en un mitin, para esa gente de teatro tiene sentido; no es porque está agarrando y supliendo una necesidad del partido o del movimiento político.

Yo fui a Andahuaylas y dando función de *Carnaval por la vida* tenías al frente a 70 soldados en la platea mirando la obra. Yo decía: “ahorita nos llevan”; la pata que organizaba estaba loca, se jalaba los pelos. ¿Por qué hacemos teatro? ¿Qué sentido tiene si esto se acaba en una hora y media? ¿Qué le va a quedar a la gente? ¿Cuánto le va a durar lo que vio?

Entonces, es a partir de ahí que tratamos de pensar; ¿cómo hacemos del teatro un acontecimiento? El Perú está lleno de acontecimientos todos los días, muy críticos, muy fregados. No es tanto el teatro de reflexión, o bueno, el teatro en el que tengamos que desarrollar el aspecto crítico de los contenidos, sino como se hace un acontecimiento de ese instante, para que le quede algo a esa persona y que la mueva algo.

Hay que pensar, sentir, divertir a la gente. Si nos infundimos en lo que es la tragedia, es decir si no pensamos en positivo, nos vamos a la mierda. Eso es lo que es parte del teatro, todos los días nos levantamos a pensar en positivo; entonces estas muy lejos del panfleto. Incluso los grupos de barrio que se están armando no piensan así; les golpea la situación de violencia, yo veo en los ensayos de grupos mucha alegría, mucha vida, al interior del trabajo del grupo. Son espacios en donde buscan articular esto, porque saben que afuera la cosa esta fregada, entonces ¿dónde lo hago?

El teatro se convierte en un espacio de resistencia para mucha gente frente a la situación que se vive. Hacer panfleto es poco probable dentro de este movimiento, lo más peligroso en todo caso es que nos comencemos a desviar en la búsqueda.

¿Crees que el trabajo de creación colectiva siempre va a estar ligado a un compromiso político?

CE: ¿Qué entendemos por el compromiso político?; mejor hablemos del teatro político. Que se haga teatro político todo el tiempo no creo, hay momentos y momentos. Eso yo lo entiendo porque he visto experiencias chilenas de buen teatro; podría decirse que era político, pero que lo han hecho en Chile en plena dictadura militar, con Pinochet en el año 75, 77. Ese teatro tiene que ver, creo yo, con el aspecto más de grupo, de sus objetivos, como entienden la política.

Yo creo que el teatro no es un medio para lanzar consignas políticas. Cuando hablo de política, no es: “Aquí vamos a decir: si esto es la izquierda vamos por aquí, la lucha de clases”, sino para desentrañar la verdad de las cosas, el conflicto, las contradicciones de la época en la que me toca vivir. A eso me aferro yo y si la época es muy política va a tener que ser política, si esa época es muy romántica va a tener que ser romántica, si esa época es de guerra de guerra.

Si Brecht se animó a hacer todo lo que hizo con su teatro fue por la segunda guerra mundial, y lo vivía previamente Alemania; el teatro que había ya no obedecía a ese momento. Si había un movimiento en EE.UU. obedecía a todo un movimiento en contra de la guerra de Vietnam.

Entonces entiendo así la política, no como el marco estrecho de lo que es. Puedo hacer una obra de amor y para mí tener mucho contenido, mucha profundidad; ¿qué es el amor ahora en este país?, ¿qué significa amar?; ahí está para mí lo profundo y si eso linda con lo político bueno que linde.

Incluso podríamos hablar de la política orgánica y de la política inorgánica, la política como filosofía y como ciencia, y la política como militancia en un partido. Pero ¿Qué podría decir un grupo que milita en un partido? No va a traducir esos conceptos en escenas de teatro; porque ese partido ya tiene sus mecanismos.

Hay una necesidad -que lo dice Stanislavski y todo el mundo: ¿qué tiene que ser un actor? Tiene que ser una persona muy culta. Y, ¿qué significa ser culto en un país de Latinoamérica en donde vamos a vivir los próximos siete meses de pura política?; desde enero hasta agosto y todo el mundo (no solo los políticos), elecciones en abril, segunda vuelta, hartos vamos a andar.

Así no haga teatro que tenga que ver con política, hay que saber, hay que conocerlo. No encuentro un tema que no tenga que ver en este momento con la política de este país, en una situación que unos llaman revolucionaria, otros pre revolucionaria, otros dicen que vivimos en guerra; agarramos y vamos a ver *Contraelviento* y dices: “vivimos en un país en guerra”. Vas a ver a *Setiembre* y también la violencia. Hugo Salazar habla de la violencia como mito, el mito de la violencia.

Bueno, y así uno entra por ahí, díganme: ¿qué tema hay que no tenga que ver con eso? En lo que sí creo es que más bien se está fragmentando demasiado la sociedad, y eso sí es peligroso para el movimiento.

La dificultad cada vez mayor de entender el país, que cada uno se va a meter en su partecita. Nosotros acá en Villa, los de Ica en Ica, los de Cuzco en Cuzco, son realidades

a veces distintas. Esa fragmentación me va a conflictuar; no me va a hacer ver la integridad; necesito ver la diversidad, pero también la integridad; y para alguien que hace teatro me parece importante.

Así estamos manejando últimamente el tema de lo ideológico, de lo político y no dar creo por el contrario una imagen muy pesimista de las cosas; no nos interesa mucho. ¿Para qué?, si la gente ya sabe lo que hay, vive la violencia, vive la guerra y ¿yo voy a ir al teatro para hacer una catarsis? No tiene sentido. Hay que abordarlo de otra manera. Eso no quiere decir: “bueno vamos a agarrar el distanciamiento, la reflexión, un teatro frío”; no tiene nada que ver. De repente puede ser el humor, el humor puede ayudar a hacer muchas cosas es uno de los caminos.

¿Cuál sería el posible futuro de la creación colectiva en el Perú?

CE: En este momento hay un balance que debe estar haciéndose a nivel de grupos de teatro sobre lo que creo que es la C.C. En nuestro caso estamos en este periodo; estamos cerrando un año, se viene la muestra nacional (Cajamarca 90), el primer congreso del movimiento y tratar de delinear o definir algunas cosas en torno a esto.

Hay grupos que están por dejar la C. C. Yo creo que de repente son grupos que ya han cumplido su ciclo y ya no tienen nada que decir. Mientras haya grupos que tengan algo que decir y por más pequeño que sea o simple, mientras no haya dramaturgos que adquieran el nivel y el compromiso de estos grupos, que han trazado la historia los últimos 20 años, yo creo que el mejor camino es la creación colectiva.

En la muestra de Andahuaylas y en el taller nacional que nosotros organizamos, la cosa no fue muy clara, fue muy ambigua respecto a la creación colectiva. Ahora si nos reafirmamos bastante en torno a lo que es la creación colectiva, como el camino y la posibilidad más objetiva, si uno quiere abordar el trabajo en función al país, a sus necesidades. Lo cual no niega que haya grupos que tengan dramaturgos. Yo sé que Alfonso Santistevan trabaja la dramaturgia, intenta hacer mucha dramaturgia, pero también quiere formar grupo, intenta trabajar con grupos, intenta desarrollar ese tipo de experiencias. Entonces yo creo que hay personas como él, que son bastante valiosas e importantes en este momento y que también son parte del movimiento. No solo él sino otros. Entonces, yo creo que es esta creación colectiva. pero nutrida con el aporte de este conjunto de gente que es asequible también a los procesos de dramaturgia colectiva y este llano a hacer estas experiencias.

Así como los grupos de C. C. que están asequibles a permitir el trabajo con dramaturgos, quizás ampliando más la respuesta para no encasillarla mucho, creo que la alternativa es la del teatro de grupo. Debe fortalecerse las dinámicas de trabajos de los grupos. Cualquier esfuerzo debe apuntar a esto, como desarrollar con más precisión y claridad las herramientas que nos permitan tocar los temas que nos interesan, los temas que deseamos trabajar, porque no creo que haya dramaturgia que pueda satisfacer en este momento las necesidades de este país. Si hay autores que puedan aparecer sería muy bueno, pero van a ser los grupos los que definitivamente van a recrear esas propuestas. Quizás el futuro es fortalecer el teatro de grupo con el sello que le ha puesto en este país. Porque hay que hacer una diferencia con Europa -en donde se obedece a otros intereses, a otros objetivos-, a los de Norteamérica, e incluso a los de otros países de Latinoamérica. Acá, el teatro de grupo tiene objetivos muy precisos, muy claros, ¿qué puede hacer un teatro de grupo en Ayacucho?; y hay grupos de teatro en Ayacucho, los hay en Andahuaylas. Entonces creo que es apostar a esas pequeñas células, que no están flotando como por ahí se señala, sino que están muy enraizadas a una realidad concreta y determinada. Entonces, mientras exista ese lugar que las alimente, mientras exista ese lugar de donde han partido y que les permita generar y crear ciertos objetivos, no van a morir. Mi preocupación es en torno a la gente que tiene mayor responsabilidad en esto y que lo entiende y está apostando a abrir otras vertientes, y abrir otras posibilidades y en muchos casos a darle posibilidades a esto. Creo que hay que darles peso a los grupos y darles las herramientas que les permita hacer teatro y en este caso es a partir de lo que es la dramaturgia colectiva, la creación colectiva. Incluso me atrevería a decir: “si yo monto un texto, haría creación colectiva con cualquier texto”. Yo creo que tendría que pelear mucho para presentarlo en este país, porque hay un público muy especial. En este momento hay un público que está cambiando bastante, entonces, requiere cambios muy fuertes del teatro; está cambiando para bien o para mal, pero está cambiando. El público, el pueblo del Perú está cambiando y si el teatro no entiende eso vamos a estar fregados. Entonces creo que a nivel de los grupos es otro espacio que queda, mientras no se presente otra probabilidad, ¿para qué vamos a negar lo que hay?

Palabras finales

CE: No sé qué quieren ustedes. El rollo ahí está, pero ¿la practica?; habría que precisar eso. Yo creo que eso es lo otro, dejarnos de mucho rollo. Y creo también que

entre la gente de teatro hay que cambiar la cosa, aprender a ser más prácticos, y eso no se debe perder, hay que aportar más a procesos prácticos, a experiencias prácticas.

Lo otro es que hay una necesidad grande de información, quizás esto lo rescato de mi experiencia y de lo que he podido ver. No hay un sistema de información, no hay un centro de documentación en torno al teatro y eso no ayuda mucho a la dinámica de los grupos; se necesita la democratización del conocimiento. Nos sentimos muy reacios a plantear muchas cosas, a señalar muchas cosas.

Yo sé que a los grupos les ha costado mucho, a nosotros nos cuesta mucho descubrir alguna cosa; pero nos parece injusto no dársela a alguien que está empezando. Creo que por algo lo hemos pasado nosotros y no queremos que otros lo pasen, pero hay veces otras lógicas que nos dicen: “bueno, tienen que sufrirla pues, que te cueste ¿no?”, y no educa nada, no se puede aplicar una política así, no estamos para esos lujos. No hay una democratización de ese conocimiento, tan rico, que hay en muchas experiencias, que ayudarían mucho al movimiento. Cuesta mucho juntar a cinco directores de teatro, cuesta mucho juntar a grupos de teatro, a actores para que intercambien experiencias, hay un riesgo en ese sentido a la endogamia y eso puede generar una suerte de crisis al interior de los grupos. Hay un proceso muy cambiante, están muy cerrados, muy metidos; no solamente a nivel de trabajo profesional sino también a nivel de personas, de grupos, a nivel estético, técnico. Eso pasa por no aperturar un proceso donde se informen las cosas. Lo que hay de los procesos prácticos; no se publican las experiencias; no se sacan los materiales y sobre todo de grupos. ¿Por qué los grupos no publican sus experiencias? Hay la idea de que, si yo publico algo sobre mí, entonces ya he muerto. Si eso hubieran pensado los dramaturgos cuantas cosas no se conocerían. En ese sentido los chilenos han aprendido bastante. Han aportado material, a pesar de las dificultades de los procesos en Chile. Muchos sociólogos, políticos, antropólogos se han dedicado al movimiento de teatro de allá. Acá en cambio, solo alguna gente de teatro y contadas excepciones, algunos críticos, cronistas, pero muy poco les interesa contribuir al teatro y sobre todo meterse. Entonces se necesita de eso y también que los grupos aflojemos un poco, y nos animemos a compartir las experiencias con otra gente. Es esa una de las grandes dificultades para mí de estos dos últimos años. Ustedes ven que se registran un montón de experiencias en video y ¿dónde la veo?, ¿y cuánto les va a costar publicar las experiencias de este tipo?, y sobre todo si el movimiento pudiera apoyar. Nosotros tenemos todito el registro del taller nacional nos cuesta mucho conseguir el financiamiento para la edición del video; si el movimiento nos apoyaría,

saldría rápido, mucho más que si lo hace un sólo grupo, porque está yendo a nombre del movimiento y va a tener un beneficio colectivo, no es propiedad del grupo. Lo que tenemos no es nuestro sino del grupo. ¿Cómo lo democratizamos? Entonces, hay esfuerzos grandes como el caso de Hugo Salazar en armar el centro de documentación, para dejar de lado eso de que “Esto es mío y por lo tanto me encierro acá porque me pertenece”. Hay gente que lo hace, esa es una limitación grande dentro del movimiento.

15 de diciembre de 1989



CAPÍTULO SEGUNDO

LOS DRAMATURGOS

Alonso Alegría

Alfonso La Torre

Alfonso Santistevan

Rafael Dumett



ALONSO ALEGRÍA AMEZQUETE (Santiago de Chile, 1940)

50 años

OBRAS:

Remigio, el huaquero (1965)

Cruce sobre el Niágara (1968)

El terno blanco (1978)

Cavando en la arena (1983)

Daniela Frank (1954)

Santiago, al volador (1988)



Señor Alegría, nuestro tema es el teatro de creación colectiva. Nos gustaría conversar libremente con usted.

AA: A mí lo único que me interesa del teatro es el resultado, lo que se ve en el escenario porque es lo único que le interesa al público. Al público no le interesa si es creación colectiva o creación de autor, lo que le interesa es lo que ve. ¿Estamos de acuerdo en eso?

Al público que viene de la calle le interesa un rábano si se asesoran con 50000 psicólogos y sociólogos para hacer una obra o si lo hicieron absolutamente independiente, o si estudiaron cinco años para hacer la obra, o si la hicieron en un mes; al público le interesa un rábano y a mí también.

A mí me parece que la distinción correcta es si a través de la creación colectiva se obtiene un mejor producto o no. Para mí ése es el punto de discusión, eso es lo que hay que investigar; si a través de la creación colectiva se obtienen mejores productos, mejores resultados y ahí se acaba la discusión.

¿A qué se refiere con mejor producto?

AA: A que sean mejor que los hechos por la creación individual; un resultado más expresivo, más interesante, más relevante socialmente, más comprensible, más inspirador, todos los calificativos que quieras ponerle a una obra de teatro. Si a través de la creación colectiva se consiguen mejores productos en el escenario: ¡Viva la creación colectiva! Si a través de ella no se consiguen mejores productos en el escenario: ¡Muera la creación colectiva! Esa es la única discusión válida.

Ahora, hay otra vertiente de esta discusión; es si la creación colectiva es la forma de hacer productos. La disyuntiva está no en que, si es mejor o peor, sino entre algo y nada, si es que a través de la creación colectiva se pueden hacer productos para el escenario, y ésa es la única forma.

Entonces, ahí sí; entre que haya teatro y no haya teatro, por supuesto que haya teatro. Si es que la única forma de hacer teatro es a través de creación colectiva... ahí sí ¡Viva la creación colectiva! Con tal que haya teatro. Ahora, a partir de ahí pasabas a preguntar que, si la creación colectiva es la única forma de hacer teatro. Entonces: ¿cómo mejorarla?, ¿cómo hacerla más dinámica?, ¿cómo conseguir mejores productos de la creación colectiva?

Pero, ¿tiene que haber una única manera de hacer teatro?

AA: No. Pero la importancia está en la importancia del producto, no puede ser otra cosa. El primer deber de una persona de teatro es hacer teatro, poner cosas en el escenario, darle obras al público. Eso es lo que hay que hacer y encontrar caminos para hacerlo lo mejor posible. Ahora, si eso no es el primer deber de una persona de teatro, entonces a otra cosa, porque si uno no asume como su primer deber hacer teatro a como dé lugar entonces ¿para qué? A mí me parece que ése es el punto central, si a través de la creación colectiva se consiguen mejores formas teatrales que a través de la creación individual.

Ahora, ¿qué es la creación individual? Eso es importantísimo porque supone una valoración, supone que uno va a tener que decir esto es mejor que aquello, y esto funciona mejor que aquello, es más expresivo, más relevante que lo otro; supone que uno va a tener que valorar. Da miedo, uno por lo general no sabe qué cosa es mejor que la otra. Pero ese ojo de la tormenta de tener que valorar, tener que decir “esto es mejor que esto” en ese ojo de la tormenta hay que estar... Porque la creación colectiva tiene una serie de otras connotaciones, de aspectos sociales y de tipo humano; uno tiende a pensar que la creación colectiva representa mejores obras que la creación individual, entonces la creación colectiva cae más simpática (por lo menos a la gente de teatro). Hay un prejuicio a favor de la creación colectiva, pero para la gente de teatro, no para el público. Al verdadero público le interesa un rábano, simplemente va y ve, si se entretiene o no, si le dice algo o no.

¿Crees que la creación colectiva no es tal?

AA: ¿Si no es creación colectiva? No sabría decirte, yo siempre he tendido a creer que la creación colectiva no es tal. Simplemente, por lo que he visto, por lo que he constatado a través de años; de que cada grupo de creación colectiva tiene un gran creador teatral delante, de infinita autoridad, de muy grande autoridad y anterior a esos experimentos de creación colectiva.

Eso me ha llevado a llevado a pensar que la creación colectiva no existe. Por ejemplo, Enrique Buenaventura es un teatrasta de primera en el mundo hispano, evidentemente él va a ser en el TEC quien diga la última palabra, simplemente por la autoridad artística, por la autoridad moral de Enrique Buenaventura. Igualito con Santiago García y la Candelaria. Lo que ellos digan indudablemente va a tener mucho más peso que lo que digan los demás; lo que diga Barba va a tener mucho más peso que lo que diga uno de sus actores. Igual, lo que diga Miguel Rubio. Simplemente, de quien vengan las cosas,

por más suave o democráticamente que se planteen, por el hecho de que lo dice fulano, eso causa que tenga mucho más peso esa opinión que las otras. Entonces, se establece, creo yo, una dinámica dentro del grupo que permite una creación colectiva, pero solamente en este sentido el aporte de material para la creación de fulano.

La dinámica me parece a mí que puede ser ésa; que lo que están haciendo, lo que está haciendo el grupo me parece un aporte artístico, intelectual y emocional para que fulano y mengano le den un cosmos, una forma, un sentido, a un producto determinado.

¿Y hablando de lo que pasó antes? Parece que en los 70's tiene una clara efectividad, muy relacionada a lo político e incluso a finales de los 60's, era efectiva, servía para un público.

AA: Miren, yo nunca he creído en la creación colectiva y nunca he hecho creación colectiva. Incluso, ustedes lo han visto en esta entrevista²⁴. Lo que hice en la Habana fue analizar todas las obras de teatro de creación colectiva, como producto teatral. Todo lo que hasta ese momento se había publicado, y en la Habana hasta ese momento, estaba publicado todo o casi todo del teatro de creación colectiva.

Me encerré en el hotel y me las pasé tomando notas muy académicamente, fichando y, llegué a determinadas conclusiones que todas estas obras tenían ciertas características artísticas comunes; no tenían un personaje central, y tenían una forma episódica; es decir era una historia narrada así: pasa esto y después eso y después lo otro, escenas de escenas, una detrás de otra contando una historia y no necesariamente desarrollando un drama.

No hay ninguna creación colectiva que tenga tres buenos actos de tres cuartos de hora cada uno, o dos actos de hora y media cada uno, o una hora cada uno; o un acto de un sólo tiempo. No hay ninguna obra de creación colectiva que yo conozca, que sostenga la atención del público durante una hora seguida.

Y esto, ¿a qué se debe?

AA: Eso se debe al proceso de creación.

Porque eso también se sustenta por la carencia de una dramaturgia nacional, lo suficientemente consistente como para que ellos tomaran una obra. No

²⁴ Se refiere a un debate público editado por Casa de las Américas. Ver bibliografía.

encontraban la obra en la que ellos quisieran expresarse, tenían que formarla con sus manos, y sabían que no tenían los elementos.

AA: En esa época había que expresarse uno y había que expresar su ideología. Una época muy egoísta, pese a todo lo que se diga, porque el individuo tenía que expresar su ideología en su forma, “Do your own thing” (“Haz tu propia cosa”), como decían los hippies. Entonces, ¿Qué pasaba?: yo quiero decir tal cosa, aquí hay una obra de teatro que no dice exactamente lo que yo quiero decir, entonces, yo me junto con un grupo de gente que quiere decir más o menos lo mismo y entre todos vemos cómo decir eso.

Se está haciendo de cuenta que cada uno de nosotros está diciendo su propia cosa, y en realidad, cada uno está diciendo su propia cosa aportando a que el jefe del grupo, por decirlo así, o el director del grupo, o el líder del grupo, diga él también su propia cosa. Lo que pasa es que el jefe tiene más talento que otros, tiene más experiencia que otros; más autoridad, pero uno se engaña a si mismo pensando que se está aportando, haciendo su aporte creativo. “Todos somos creadores al mismo nivel, todos somos dramaturgos, todos somos directores, todos somos escenógrafos, vestuaristas, etc.” Ese era el criterio: "todos".

Entonces todos debemos aportar por igual, porque si no, ¿para qué? Si vamos a estar clasificados ¿para qué? Incluso hubo una tendencia muy fuerte en esa época que ahora parece cosa de risa.

Se hablaba de una jerarquización

AA: Una jerarquización de clase dentro del teatro, o sea que el dramaturgo era el capitalista; el director era el gerente de la fábrica al servicio del capitalista y como intermediario entre el capitalista y el proletariado que eran los actores. ¡Dime tú! Y se tomaban en serio ese tipo de aberración porque eran tiempos extremadamente ideológicos. Y por eso mis trompaderas con María Escudero porque yo nunca he creído en esa idea. Este libro presenta la creación colectiva del año 75; Galich²⁵ presenta, si no me equivoco, a la creación colectiva como el teatro del futuro, el teatro progresista, el teatro del mundo socialista, el nuevo teatro, la nueva estética. Y yo cuando comencé a hacer mi evaluación de todas estas obras, que todas eran episódicas, que ninguna tenía un personaje central, ninguna sostenía un tiempo largo, etc... Ese público, de gente de teatro (únicamente) casi me come y me acusaron de reaccionario. El pobre Manuel Galich, tuvo

²⁵ Manuel Galich (1913 – 1984)

que hacer la aclaración; “Compañeros, un dramaturgo individual perfectamente puede ser progresista, y un grupo de creación colectiva perfectamente puede ser reaccionario, compañeros”. Él me estaba defendiendo a mí porque me acusaban de reaccionario. ¿Por qué? ¿Por estar a favor de la liberación individual y por evaluar las obras de creación colectiva con valores de una estética ya pasada? Lo que les dije fue: “miren; yo evalué las cosas con la estética que tengo, con los elementos que tengo, no podemos esperar cincuenta años para hacer una evaluación de lo que fue la creación colectiva, porque cagamos, tenemos que ejercer nuestro juicio permanentemente”.

¿Cómo percibes la evolución de la creación colectiva desde ese tiempo hasta ahora? Porque han pasado ya 20 años. ¿Qué crees que ha cambiado?

AA: Bueno, por lo que yo sé, se está volviendo a una diferenciación de roles. Te diré que no me interesa el tema, no me ocupo del tema. Yo leo teoría teatral para entretenerme, leo Aristóteles. No me vacila leer tratados sobre creación colectiva porque ya me lo sé de memoria, conozco el tema absolutamente. Pero, lo que me parece es que se está volviendo a una diferenciación de roles igual que todo se está desideologizando. ¡Gracias a Dios! El teatro también. Ya ustedes mismos ahora se ríen de esta división de clases del teatro, nos reímos todos de eso, pero hace 20 años no nos hubiéramos reído, nos hubiéramos trompeado por eso.

Se está desideologizando y se está llegando a lo que el teatro es. El teatro, en el que cada quien hace lo suyo. Hay una extraña polémica entre creador e intérprete que a mí me parece una reverenda estupidez, que es, si el actor es o no creador, si es o no intérprete. Eso es una reverenda estupidez; se habla de la dramaturgia del actor que no sé qué diablos significa, yo no sé qué demonios significa eso.

Bueno, nosotros tampoco lo tenemos muy claro

AA: Ustedes tampoco, porque ellos tampoco, porque los que hablan de eso tampoco lo saben.

Hay una definición de Grotowski, pero parece que todos la interpretan de manera errónea. Ahora que lo mencionas: ¿qué es para ti la dramaturgia del actor?

AA: Lo que yo creo entender que significa para ellos dramaturgia del actor es simplemente el aporte creativo del actor. Ahora, eso es el aporte creativo de un actor. ¿Dónde crea el actor? Crea en el escenario reproduciendo un rol, eso es lo que hace, es

un aporte creativo maravilloso, sin el actor no funciona, sin él no hay teatro. Sino que por toda esta resaca que hay de todo este movimiento, todavía se ha quedado alguna gente con la idea de que si no es dramaturgo no es nada, todo el mundo quiere ser dramaturgo. El director quiere ser dramaturgo y los actores quieren ser dramaturgos, los escenógrafos quieren ser dramaturgos, el utilero también; por lo menos, los directores y los actores, siempre han querido, y de ahí la creación colectiva; es que todo el mundo quiere ser dramaturgo sin saber nada de teoría dramática ni de dramaturgia tampoco.

Porque tú anda y mira todas las obras de creación colectiva y encuéntrales la acción dramática si puedes. Son aberraciones, son novelas puestas en el escenario, no son obras de teatro. Son dos cosas muy distintas, una novela escenificada y una obra de teatro, ¿Y tú que observas en esas obras episódicas de creación colectivas que yo analizo en Cuba? Observas una estructura narrativa, no una estructura dramática, no ves nada de lo que normalmente hay, y por eso es que no sostiene al público, por eso tiene que cambiar de escena a escena, por eso.

No sé si en los últimos trabajos de los grupos que practican creación colectiva ves tú algún avance en este sentido.

AA: No.

Por ejemplo, Miguel Rubio hablaba de que ya hay un personaje central en *Encuentro de Zorros*.

AA: Claro... pero no hay una dramaturgia cabal todavía, no hay acción. *Encuentro de Zorros* termina, pero no se culmina la acción; mejor dicho, *Encuentro de Zorros* no termina, se acaba, pero no redondea. Y no termina porque no han encontrado el momento final, no han encontrado la culminación de la acción, no han encontrado la acción de la obra, lo que la obra tiene que cumplir.

Como Hamlet tiene que vengar a su padre y matar a su padrastro, hasta que no venga a su padre y mate a su padrastro, no acaba la obra y Edipo tiene que descubrir quien mato al rey Layo y hasta que no se lleve a cabo ese descubrimiento, no se acaba la obra. Eso es lo que yo creo que *Encuentro de Zorros* no tiene, y lo hemos analizado, he tratado de ayudar a encontrarlo, porque para ellos también es un problema.

Se dice que una de las razones que dio origen a la creación colectiva fue una falta de dramaturgia nacional. Si hubiera habido, por ejemplo, un movimiento de

dramaturgia nacional muy fuerte: ¿crees que no hubiera aparecido la creación colectiva?

AA: No, si hubiera aparecido tal movimiento, igual hubiera ocurrido porque no había gente dispuesta a montar obras ajenas; ¿Te das cuenta? O sea, uno tenía que montar su obra, uno tenía que hacer su propia cosa. Entonces, ¿quién era fulano para venir con una obra a que yo se la interprete? ¿a que yo le haga un papel a la obra de fulano?"; yo hago mi obra con mi grupo.

Pero tal vez si hubieran encontrado la obra que expresara lo que ellos quisieran decir, con un nivel de identificación fuerte...

AA: Sí pues, pero no puede ser así porque la obra del autor expresa lo que el autor quiere y uno empatiza o no empatiza con esa obra en la medida en que esa obra le gusta y dice también parte de lo que uno quiere decir; y los actores atrapan o no con un papel en la medida en que el papel les guste, el papel les interesa y la obra está dentro de lo que les interesa artística y socialmente. Ese es el proceso normal. Pero, si todo el mundo está empeñado en ser dramaturgo, entonces ninguna obra va a decir lo que tú quieres decir, por consiguiente, ninguna obra te va a gustar. No ha habido un solo grupo en el Perú en los 60's y 70's que acogiera obras ajenas, excepto yo y quizá algún otro, y recientemente TELBA, que se ha puesto a hacer obras de autores individuales y ha hecho un montón de obras mías, de Larco, de León. Ha hecho muchas obras de autor y ahí han salido autores porque había un grupo que no quería hacer obras de creación colectiva. Pero a mí en los 60's nadie venía a decirme "Oye, ¿tú estás escribiendo algo para que nosotros podamos montar? ¡Nunca! Quinta Rueda define el trabajo de Maritza Kirchhausen, aquí presente, como un trabajo de creación colectiva; pero en realidad solo hubo dos sesiones: una sesión en la que se escogieron temas, otra sesión de improvisación, se ensayó y se montó. Por eso es lo que decía del autor y del intérprete. Nadie quiere ser intérprete, no se han convencido, estamos atrasados. Pero yo hago esta pregunta: tú vas donde Laurence Olivier y le preguntas "¿usted preferiría ser dramaturgo?" "¿Por qué no se mete a algo de creación colectiva para expresar usted lo que verdaderamente tiene en su corazón?" Te dice: "mira compadre, tú estás loco, pudiendo hacer Rey Lear, ¿cómo me voy a meter a inventar una obra "for me? ¿estás loco?". Te hubiera sonreído y mirado con carita de: "¿quién es este señor que piensa en una forma tan rara y que está preguntándome si estoy contento con ser actor y nada más que actor. Intérprete de los grandes textos antiguos y

modernos.” Le hubieras parecido completamente loco. ¿Por qué? Porque hay un nivel artístico de ese actor suficiente para que lo colme a él de felicidad. Cuando no hay un nivel artístico suficiente, entonces uno tiene que aferrarse, agarrarse a una categoría supuestamente superior de creación. Ya no se conforma con ser intérprete, quiere ser creador, autor, dramaturgo. Entonces, de ahí la dramaturgia de actor, de la maldición de ser tan solo intérprete y convertirlo por la puerta falsa en un creador, sin considerar que un intérprete es tan o más creador que nadie, solo que de otra forma de hacer las cosas y dentro de otra escala, dentro de otra categoría.

Los actores o directores que hacen creación colectiva creen que la dramaturgia no es solamente la literatura o el hecho de escribir un texto, hablan de otros elementos, que se lo da el actor al director o al dramaturgo que está incorporado en el trabajo. En ese sentido, ¿qué es para ti la dramaturgia?

AA: Una colaboración. Lo que existe es una colaboración muy estrecha entre el director, los actores y el dramaturgo. La forma como yo he trabajado en Estados Unidos y Alemania es con una estrechísima colaboración, arrancando de mi texto (todo el mundo estaba de acuerdo que ese era el texto que había que poner y había que interpretar) tratando de crear un producto. El mejor producto artístico posible para esa constelación de talentos, en ese momento, ¿cómo servía ese texto a esos actores, en ese teatro y para ese público? Ajustando aquí, ajustando allá, variando aquí, quitando allá en una estrechísima colaboración con el director y los actores. Así es como he trabajado en Estados Unidos y Alemania que son los dos lugares donde he trabajado más. Más en Estados Unidos que Alemania, pero se descarta completamente en estos dos lugares la idea de que, si el autor está vivo, que tú agarres el texto y lo adaptes nomás.

La gente de teatro lo que quiere es la colaboración del autor en el montaje. Cuando hicieron en Estados Unidos el *Cruce sobre el Niágara*, el teatro me puso un departamento en Washington para que yo pudiera estar allá cómodamente con mi familia, para que yo pudiera colaborar en los ensayos. Un gasto enorme; me pagaban pasaje de ida y vuelta, todas las semanas en avión, para que fuera dos, tres, cuatro, los días que tenía libres, para que fuera a los ensayos, a colaborar con ellos, a ver cómo iba; a plantear nuevas ideas, a estar en estrecha colaboración con el director y con todos. Un director que se respeta, que tiene talento, y que no tiene miedo del talento ajeno, va a pedir el aporte del talento ajeno: algunos tienen miedo del talento ajeno. Cuando te sabes artística o moralmente más débil

que el autor, entonces es mejor que se quede lejos, no va a venir aquí a joder la relación con los actores, no va a venir a quitarme mi posición de autoridad. Pero cuando es un director de primera, cuando sabe lo que hace, va a querer el aporte de la mayor cantidad de talentos posibles y va a haber una creación colectiva entre directores, actores y autor, alrededor del texto, porque ese texto de por sí, no es nada. Es solo una receta de cocina para hacer sopa. Ahora, si no eres un buen cocinero y no tienes buenos ingredientes, mejor que no venga el autor de la receta, porque no va a salir parecido a lo que el autor ha tenido en mente y va a salir “otra sopa”.

Todas estas cosas son peligrosas de decir, la gente no entra en este tipo de temas porque son los temas verdaderos, no los temas teóricos, sino los verdaderos, de quien pega en el juego teatral, de quien pega en la dialéctica teatral, quien tenga la fuerza, de quien maneja “la cosa”, de quien finalmente tiene más talento. Tenemos que tener la concha de hablar de más o menos talento, de más o menos calidad. No es que todos tengamos talento como se pensaba hace veinte años. Algunos tienen y otros no. Algunos tienen menos talento y otros tenemos más talento. Esa es la parte fundamental de la creación colectiva, de la falacia de la creación colectiva, que el talento se impone, el conocimiento se impone. A mí me ponen en una creación colectiva contigo y con Peter Brook, dime la opinión de ¿quién es la que va a primar?

No sé.

AA: Mentira, di la verdad. Tú, yo y Peter Brook estamos en el equipo. ¿Quién convence a los otros? ¡Peter Brook! Él me convence a mí y yo te convengo a ti. Peter Brook dice “Alonso, esto hay que cortar” y yo le digo “córtelo” y yo te digo a ti “esto hay que cambiarlo” y tú me dices a mí “Señor Alegría, bestial”. Y los tres se supone que estamos en una creación colectiva, que somos iguales. Lo que pasa es que el talento y la experiencia pesan. Yo no le voy a discutir a Peter Brook y tú no me vas a discutir a mí, si es que estamos en una buena relación y que todos conocemos nuestras capacidades. Peter Brook es un director a nivel mundial y quien soy yo para decirle “óigame Señor Brook, sabe que es una cojudez lo que está planteando, no me da la gana, podrá usted decir lo que quiera, pero eso no es lo que yo quiero decir ¡Carajo! Usted que se ha creído gringo de mierda”.

Encontramos en los últimos trabajos de creación colectiva una apertura mucho mayor por parte de los teatristas a un trabajo en conjunto con los dramaturgos.

AA: No lo creo.

Están o tienen la intención de abrirse más a un dramaturgo dentro de la creación.

AA: ¿Qué grupos por ejemplo?

Por ejemplo, TELBA, Alondra...

AA: TELBA sí se ha abierto. Alondra ha conseguido autores conjuntos. No conozco la dinámica interna, no puedo decir quién hizo más, quién hizo menos, quién aportó más, quién menos.

Ellos proponen la creación interna con un dramaturgo.

AA: Claro. Pero, ¿para qué sirve?

Para aportar a que haya creaciones más auténticas, más orgánicas...no puedo juzgarlo, debe tener sus partes positivas.

AA: ¿Para el grupo o para el producto?

Para el producto.

AA: ¿Crees tú?

Espero.

AA: ¿No sería mejor que el dramaturgo escribiera su obra y colaborara con el montaje, sin dictaduras, sin autoritarismo, en plena igualdad, en camaradería, tratando todos de llegar a un producto final que es de todos? Porque así es el teatro. El criterio de la creación colectiva no lo ha inventado la creación colectiva en el 60. El teatro es, y siempre ha sido desde la época de los griegos una colaboración. Tiene que serlo porque está estructurado de esa forma; porque hay actores y hay dramaturgos y hay algo que poner en el escenario para que la gente no esté calata y haya algo que colgar detrás para que no estén actuando delante del marco. Tiene que haber y todo eso tiene que ser un conjunto armónico, tiene que haber un director o alguien que a su vez haga el trabajo de lo que se llama “un director”.

Los elementos fundamentales del teatro, de la dinámica de producción de un producto teatral ha estado ahí siempre y el sentido de colaboración siempre ha estado ahí; lo que ha habido es una diferenciación del anteproyecto de la obra, del montaje, de quien escribe el texto...

Ese texto que se escribe, lo escribe el dramaturgo a partir de las improvisaciones de los actores. Hay experiencias, *El Caballo del Libertador* ha sido escrita a partir de improvisaciones.

AA: ¡Ah! Pero eso es muy de Alfonso Santistevan. Lo que pasa es que hay dramaturgos que van probando con los actores, que les interesa ese tipo de dinámica, pero ese texto es absolutamente de Alfonso.

Ahora, depende: mira la concha con que digo esto; “depende del talento”. Si el autor tiene un talento de la puta madre, nadie le va a decir “oiga, mejor suprimimos esta escena porque a mí no me gusta, no expresa lo que yo quiero expresar...” Porque tú, aunque no expreses lo que quieres expresar, ves la escena que está de la puta madre; más aún, te provoca más actuarla que tú expresar cualquier vaina. Si la obra no tiene solidez, hay que cambiarla, hay que acomodarla. Si el grupo quiere hacer una obra sobre el tema dado y no sabe cómo, entonces se consigue un autor que la transcriba y que la acomode a lo que el grupo está queriendo hacer. Si ese autor que se consigue es un autor de la puta madre, con una experiencia de muchos años, ese autor va a sobrepasar al grupo, va a hacer la obra suya; o sea el trabajito de improvisación va a ser un trabajo de recopilación de materiales, un trabajo donde va a ir y le va a dar forma al asunto, forma teatral, le va a dar intensidad, inspiración, le va a dar forma al asunto. Todo depende del relativo talento y de la relativa calidad artística que tenga el autor. EL teatro se trata de eso, al fin y al cabo. Mira tú, un grupo tan importante como Ensayo todavía no hace una obra de autor peruano contemporáneo.

Ensayo montó *Tabla de multiplicar* de Abelardo Sánchez León, dirigida por Luis Peirano.

AA: ¡Claro! Porque Balo (Sanchez León) era amigo del grupo y no podía escribir una obra demasiado buena por ser poeta. Fue algo que no fue demasiado bueno, y como no tuvo éxito, no era peligroso, no lo era. En cambio, montar una obra mía, por ejemplo, para Ensayo, es peligrosísimo porque yo tengo tanto talento como ellos, más experiencia que ellos, yo sé dirigir actores. Entonces meterse conmigo en una relación estrecha autor-

director es peligroso para ellos ¿No te das cuenta? Peligroso porque los cuestiona, porque pueden pasar un montón de cosas.

¿Por qué crees que los grupos que hacen creación colectiva siguen optando por ella?

AA: Bueno, no sé, depende con quién quieran hacerlo. Porque ya hay intereses creados. Si tú tienes un grupo de creación colectiva y tienes más o menos tu disposición; si tú tienes un grupo que está más o menos marcado –por no decir subyugado- por lo menos a tu disposición y tú eres la autoridad. ¿Cómo vas a tener otra autoridad? ¿Para qué? Política, política...la sociopolítica del grupo de teatro, de eso es de lo que estamos hablando.

¿Entonces finalmente es un problema de lucha de poder o algo así?

AA: Puede serlo y de eso no se habla por supuesto. ¿Quién te habla de eso en todas las entrevistas que ustedes han hecho? ¿Quién te habla de lucha de poder dentro del grupo? ¿Alguno? No. ¿No es cierto? Y no es absolutamente legítimo pensar esto dentro de un grupo en que “todos son iguales”. ¿No hay alguna lucha de poder? ¿No es perfectamente legítimo hacer preguntas sobre la dinámica del poder? No hablo del poder relativo de acuerdo a la autoridad intelectual y artística de las personas. Pero no. De eso no se habla. Hay un gato encerrado ahí. Ustedes, si realmente tuvieran el tiempo y fueran fieles a su tema, tendrían que hacer una entrevista con toditita esta gente de nuevo y con todo el grupo junto, para hablar sobre la dinámica del poder intelectual dentro del grupo. La dinámica del poder artístico-intelectual; quién tiene las ideas, de quién se aceptan más las ideas, quién aporta las ideas, etc. Y hurgar, hurgar para ir más allá de lo que es la conferencia de prensa y más allá de lo que es más o menos la honesta semi confesión o, la verdad de los asuntos internos artísticos. De eso no se habla, porque todos somos “hermanos”, todos somos amigos y todos somos “iguales”, sólo que algunos más iguales que otros.

Contradiendo toda la ideología, porque se trata de poder, la política es poder y si estos grupos son políticos tienen que manejarse en términos de poder...en la calle, en el marxismo político callejero, “el poder nace del fusil”, ese es un cliché. Bueno, en el teatro el poder nace del talento y de la experiencia y no se habla de eso. Peter Brook tiene más poder que yo, yo tengo más poder que tú y todos estamos contentos. Si yo me retiro y tú tienes una experiencia de 40 años más, tú sabrás más que yo y yo estaré feliz de trabajar

contigo, pero mientras yo siga aprendiendo, yo voy a estar 20 años más de poder que tú o 30. ¿Cuándo empezaste a hacer teatro?

En el 82

AA: Entonces tengo 22 años más que tú, yo sé más que tú y Peter Brook me lleva 20 años, ha hecho más que yo, en lugares mucho más desarrollados, o sea, sabe más que yo. Lo que diga él manda sobre lo que diga yo, manda sobre lo que digas tú, salvo que tú o yo seamos unos boludos.

Son cuestiones internas; pero si se trata de la creación colectiva, esas cuestiones internas de grupo son las que definen el producto artístico. ¿Tú por qué crees que estas obras son episódicas? Porque son ocho actores y cada uno tiene que hacer lo suyo, cada uno ve por su línea y como se va a quitar lo de fulana, si es tan buena compañera y hace la utilería, y barre el escenario, hay que dejar su parte, adaptar un poco, mover un poco, cada quien tiene que hacer lo suyo, su parte, su escena...Somos un grupo solidario-socialista y el aporte de todos vale.

Se menciona que los grupos no tienen mucha continuidad para crear obras, lo hacen en tiempos muy largos...

AA: Por supuesto, porque todo el mundo tiene que estar contento. Hasta que eso suceda, no se estrena. Es un pecado que demoren hasta tres años para su estreno, pecado mortal; el primer deber de una persona que hace teatro, es hacer teatro.

Y viendo las cosas como están ahora ¿qué piensas que puede pasar; ¿hacia dónde vamos?, ¿ve alguna perspectiva?

AA: Creo que poco a poco la gente va a ir mejorando el nivel, se van a ir acostumbrando a que cada uno tenga su rol, que cada quien pueda hacer sus cosas y que cada quien tiene su talento. En la medida que la gente con talento se junte con gente con talento, van a ver buenos productos y me parece que hay una desideologización general. Va a ocurrir una desideologización del teatro, e igual ahorita que nos estamos cagando de risa, de esto del capitalismo, proletarios...autor, director, actor; así como en este momento nos parece absurdo, dentro de diez años nos va a parecer absurdos los temas que ahora estamos discutiendo, como si es intérprete o no o la dramaturgia del actor. Ese término tan curioso va a caer por su propio peso. Los actores van a ser actores, los directores, directores y el dramaturgo va a ser dramaturgo.

Y en esta desideologización, ¿no hay un miedo a que vuelva a suceder lo que ha sucedido antes? Es decir, ¿que regresen los estereotipos que ellos trataron de romper hace 20 o 30 años?

AA: ¿Y por qué eran estereotipos? ¿De dónde has sacado esa idea?

Bueno, era una manera. Había esa jerarquización, se sentían agredidos de alguna forma.

AA: Pero había buenos productos. Nadie niega que Sebastián Salazar Bondy es un autor, y nadie niega que es un autor mejor o peor de acuerdo a como se busque; pero nadie niega que es un autor y que ha escrito veintitantas obras, muchísimas más que yo, muchísimo más que cualquiera de su generación. Nadie niega que Sebastián es un autor, que se puede montar ahorita, es un autor peruano. Hay más teatro peruano, pero él está y él era un autor individual que escribía en su casa y llegaba primero al Club de teatro y después a Histrión y montaba sus obras y nadie se hacía bola. Vamos a ver quién más. ¿Cuánta gente ha hecho *La ciudad dorada* de la Candelaria? ¿Cuánta gente va a montar *los Clásicos*? ¿Qué trascendencia va a tener esa dramaturgia de creación colectiva, más allá de la caja que significa el grupo? ¿Qué otros grupos están haciendo todos los productos de creación colectiva que están saliendo y que han salido estos diez años? ¿Cuántas obras de creación colectiva ha montado el TUC? ¿Qué trascendencia tiene para difundir un mensaje esa obra de C.C.? Si hay un producto que es un montaje y de ese producto se puede derivar una obra, que se dé en todo el mundo ¿no es cierto? Y no solamente por el grupo que la inventó, sino que esa obra pase a ser medio de expresión de un montón de gente, en un montón de partes. Eso es deseable. ¿Cuántos grupos en Latinoamérica están haciendo las obras de La Candelaria? Yo no sé, no creo que muchos; cada quien está haciendo su cosita.

Vemos que en la mayoría de obras que se presentan, son trabajos de corte colectivo, digamos que mal o bien, lenta o rápida, existe una producción del teatro de creación colectiva, más no una producción de dramaturgos. Por ejemplo, es paradójico que en las muestras nacionales, que en un principio fueron hechas para mostrar la dramaturgia nacional, ahora en su mayoría se dan obras de C.C. También se acusaría al dramaturgo de una falta de producción en este caso.

AA: El dramaturgo escribe para ver su obra puesta en el escenario. Los grupos peruanos no están buscando obras. Yo tengo cuatro obras ahí. ¿Tú crees que Ensayo me ha pedido una? No. Ensayo me llamó para hacer una experiencia de creación colectiva que se frustró por problemas internos del grupo. Trabajamos, qué sé yo, 100 horas. ¿Me pidieron alguna obra para leerla? No. Nunca me preguntaron. Y yo no voy a ir: “oiga por favor, tenga esta obrita”. Y se supone que, hablando estructuralmente, ya que somos de la misma generación, somos más o menos de la misma extracción de clase, somos más o menos de la misma formación. Se supone que Ensayo debería ser el grupo que en este momento esté montando las obras mías, pero no es así. ¿Por qué?

La C.C. comenzó en términos maniqueístas y que ha ido evolucionando, ¿cómo ves dicha evolución?

AA: Como una evolución de los tiempos. Nada más. La creación colectiva es un producto de los tiempos, producto del ambiente, producto de la situación política, de la explosión social, producto de todo eso, no es una necesidad artística; de ahí mi profunda desconfianza.

¿Cómo que no es una necesidad artística?

AA: ¡Claro! Eso de que no había autores y por eso que había que hacer C.C. no proviene de que no hubiera autores y que por eso había que hacer creación colectiva; proviene de que cada quien quería expresar en su propia forma y dar su propio mensaje ideológico y de ahí que no hubiera autores que no pudieran expresar el mensaje ideológico que querían.

¿Hasta qué punto esto fue producto de una necesidad propiamente latinoamericana? ¿Hasta qué punto no recibió influencias exteriores?

AA: Creo que no recibió, salvo en casos muy aislados como el Living, el Open Theater, Grotowski quizás, y Barba, que es padre del teatro colectivo. Lo que yo no me lo creo, ni por un minuto: Barba es Barba y lo que él dice, eso es y punto. Yo creería en una C.C. donde estuviera Barba con Brook, con Santiago García, Strehler; donde estuvieran los cuatro, haciendo C.C. entre ellos ¿Pensable o no pensable? ¿Por qué? Porque cada uno de ellos es una potencia con su propia inspiración, con su propio qué decir, con su propio y poderosísimo “cómo decirlo”.

Tu reflexión final.

AA: Que, si esto lo publican, me matan mis amigos, pero es la verdad. Les recomiendo que vayan e investigen sobre la dinámica de poder de los grupos en su interior.



ALFONSO LA TORRE (ALAT) (1937)

PERIODISTA, CRITICO DE TEATRO, DRAMATURGO

53 años

OBRAS:

El halcón y la serpiente (1987)

Rosa (un día en la vida de Santa Rosa) (1988)

Garcilaso, el Inca (1989)

Vallejo (1990)



A finales de la década del 60 surge en Latinoamérica el teatro de C.C., que tiene su apogeo en los años 70. Acabando los 80. Quisiéramos que nos dé su visión del teatro de C.C. en Latinoamérica y, particularmente, en el Perú. Quisiéramos saber también qué tan original fue en Latinoamérica y qué influencias exteriores recibió.

ALT: Lo que sé es que esta modalidad de teatro en Europa comenzó en los años 60. Ariane Mnouchkine, con el Théâtre du Soleil ha ejercitado esto y ha hecho grandes obras como *1789*, sobre la revolución francesa. Fue una gran C.C. que renovó el concepto del teatro como gran espectáculo y como asunción de la historia y su plasmación en escena. Esto se realizó sobre la base de una innovación de creación colectiva a partir de expresión corporal. Entonces, el texto no es tan importante como base, como plasmar con las posibilidades plásticas del cuerpo. Es una dramatización de un hecho muy concreto, como es la revolución francesa. Esto obliga a inventar un lenguaje plástico puramente corporal - puesto que esto no existe a menos que sea ballet o danza moderna - y apuntalarlo progresivamente. Lo que sugiere la expresión del cuerpo hacia un texto muy sumario, que es meramente una ligazón del espectáculo general, que está no solo supeditado a la expresión corporal masiva de los intérpretes sino a la evocación de época, digamos la revolución francesa, tipificada en los trajes y en todas estas cosas. El hecho es que esta modalidad de teatro dio dos obras maestras a Mnouchkine, después de las cuales se vieron con las manos desnudas. Habían extenuado las posibilidades expresivas del cuerpo, la capacidad de interrelación coral de los cuerpos y su capacidad coral de expresar, y le faltaba el texto. Después de veinte años de esta modalidad de trabajo, Mnouchkine, al comenzar los 80, se preguntó: “pero, entonces ¿qué hacemos? ¿cuándo vamos a tener un Moliere? ¿cuándo vamos a desarrollar en este teatro a un Shakespeare?”. Y se dedicaron a buscar un Shakespeare y un Moliere; y ni lo han encontrado ni lo van a encontrar. Esta evolución es la que el teatro de América latina viene copiando y es la patética historia del teatro de creación colectiva sobre la base de la expresión corporal, de todo el teatro que involucra a los grupos en el MOTIN. Han hecho espectáculos muy bellos, han hecho ensayos realmente válidos en toda una época (parte de los 70 y los 80). Pero, a finales de los 80 (más o menos a cuatro años del fin de los 80), igualito que Mnouchkine, los grupos de acá empezaron a preguntarse: “¿eso es todo? ¿cómo se perpetua este teatro?” A menos que uno asuma este teatro como el video, no hay posibilidad de plasmar estas obras para su reiteración en el tiempo. Una obra extenua en si su potencial de extensión y es incomunicable a la posteridad o a otros grupos.

Entonces es un tipo de obra que consume sus propios juegos creativos en sí misma. No es como un texto de Shakespeare que, cuatro siglos después, es aun válido y puede ser asumido. El teatro corporal se extenúa en sí mismo en una temporada y no tiene un mañana. Han sido conscientes de esto los grupos peruanos, como lo fue hace 20 años Mnouchkine y están pasando a un proceso de asunción del texto o intención del texto como ligazón dominante de la expresión corporal y de la intención coral o colectiva. Este es el esfuerzo patético de los últimos cuatro años del grupo Cuatrotablas y de los últimos cinco años del grupo Yuyachkani, que aludo como lo más representativo de esta modalidad.

La creación colectiva funcionaba de una manera en los años 70, en donde se decía que, frente a caminos de expresión muy cerrados, el teatro de creación colectiva abría estos caminos. No se encontraban en las obras lo que se quería expresar; la década de los 70 condicionó un nivel de la creación colectiva muy determinado. Pero, en los 80, cuando llega una etapa marcadamente democrática, se abren los espacios, se legalizan los partidos, y quedaron abandonados muchos grupos, ¿cómo funcionó la creación colectiva?

ALT: Creo que hay una especie de paralelismo o correspondencia estructural con los acontecimientos sociales y el arte que trata de resolver en esa misma modalidad sus sistematizaciones expresivas. Hace 100 años que hay un socialismo perentorio, el Partido Comunista, a través de Rusia, a través de China, a través de Cuba han instaurado los principios del colectivismo, del comunismo. Esto rompe toda una epistemología de 2000 años donde se ha venido trabajando el teatro y las jerarquizaciones sociales en un espacio totalmente teológico, quiero decir, Dios arriba, los supremos pontífices de Dios en el medio y el pueblo de creyentes abajo, obedecen ciegamente los dictámenes que los del medio interpretan como decisiones divinas. Ese espacio vertical es teológico, que socialmente está copiado, por el Rey, sus administradores y el pueblo que explotan, ¿no es cierto? Ese espacio es vertical en autoritarismo; entonces ocurre que estos dos tipos imponen al pueblo sus modelos como la última palabra y la única capacidad de decisión. ¿Qué ocurre después con el comunismo? Es el pueblo el que subvierte este orden y el que va a manejar la realidad y la sociedad. En el teatro es igual, el autor es Dios, el director es el supremo pontífice, y los actores son los que obedecen ciegamente las indicaciones escritas, como una escritura sagrada hecha por el autor e interpretada por el director. Entonces ocurre con la creación colectiva esta subversión. Es que la democratización

viene en aquellos que obedecían siempre y que van a determinar, escribir su propio texto y como nunca han aprendido a escribir un texto sagrado, lo escriben con su cuerpo. La creación colectiva corresponde a esa decisión democrática; subvierte, desmorona la autoridad del director, desmorona la autoridad del autor y ellos mismos crean con su cuerpo, crean su espectáculo. Son creadores, son animadores, son directores...todo democrático. Este es el espacio sin horizontes en el cual este ejercicio democrático se ha venido arrastrando en estos últimos años. Entonces, los desencuentros, las posibilidades, las riquezas de esta expresión, como dije antes, han visto rápidamente extenuados sus horizontes, porque el cuerpo, por muy inventivo que se sea con él, no tiene una capacidad de expresión o un vocabulario de comunicación tan vasto como el lenguaje. El lenguaje escrito o hablado es la invención suprema del hombre, es tan fuerte que el hombre vive del lenguaje, que el lenguaje trabaja al hombre. Entonces hay una especie de indeterminación, de qué medida un hombre crea el lenguaje y en qué medida el lenguaje lo está creando a él. Este dominio del lenguaje es tan sutil y es tan persuasivo, tan totalizador que cuando se restringe, su capacidad de emisión ya se prefiere al cuerpo; es una cosa muy pequeña la capacidad de expresión del cuerpo. Por eso toda esta creación colectiva empieza con Yuyachkani, haciendo gestos, golpeando con un palo y que este gesto invita al otro actor a hacer, temáticamente digamos, el tema de *Zorro de arriba y zorro de abajo* y a movilizar una serie de cosas y a ir urdiendo las sensaciones corporales de todos los animadores. Se hace una creación colectiva cuando se decide en una especie de asamblea plebiscitaria qué va a hacer el director. Yuyachkani decide digamos hacer *Contraelviento*. Lo primero que hacen para dar una raíz antropológica y cultural de identidad al Perú es buscar sus elementos expresivos de *Contraelviento* en un folklore dominante del sur, a base de varios viajes, investigando qué es la Virgen de la Candelaria, en Puno, qué significa cada uno de los personajes popularmente hablando en dicho contexto y a través de esos personajes dramatizar la historia, y una vez que han escogido los íconos folklóricos de éstos, empiezan ellos a asimilar eso, lo que ellos llaman acumulación sensible. Cada uno trabaja dicha acumulación y la comunica a los demás, entonces esta especie de efervescencia de formas expresivas se van acumulando. Pero hay una cosa que además es elemental: que ellos trabajan la capacidad inventiva de sus cuerpos en función de una desnudez fisiológica enorme que crea un lenguaje, pero al mismo tiempo su necesidad folklórica está simplemente basada en los trajes. Entonces un actor que empieza a hacer toda esa acumulación sensible con su cuerpo, al final del producto se viste con una máscara descomunal, se viste con un atavío que le cubre el

cuerpo y su expresión corporal es mínima. Entonces hay un vacío de intención y un vacío de expresión al cual han llegado. Digamos por ejemplo el Ekeko: Rebeca Ralli ha hecho una acumulación sensible de cuatro años para ese personaje, se sabe toda la mitología del Ekeko y llega a convencernos o a convencerse ella que el Ekeko es una versión puneña o boliviana del Inkarrí. No es simplemente el muñequito que los turistas, dentro de una especie de superstición popular compran para regalarlo y dar la buena suerte a los demás. ¡No! No es una especie de cola de conejo, ni una especie de herradura de caballo que traiga la buena suerte, es el Inkarrí. ¿Y cómo vierte esta visión del Inkarrí en el espectáculo *Contrael viento*? Es un personaje totalmente inerte bajo un caparazón que parece una escafandra que significa la expresión momificada del gesto congelado del muñeco éste, y su expresión corporal es mínima, está supeditado al peso de éste. Entonces tres años o cuatro de acumulación sensible para ese patético espectáculo, es terrible. Esa es una de las razones por las cuales grupos de creación colectiva como Yuyachkani están aniquilándose y tienen que volver a experimentar la creación del texto. El caso de Cuatrotablas es igualmente patético. Después de haber hurgado en las honduras de su propia persona, en gestos de catarsis de tratamiento colectivo, psicoanalítico, han descubierto la aridez de su propia persona, que no saben qué más comunicar. Y entonces se vuelcan a los textos de la manera más prestigiosa. Agarran a Shakespeare, a Sófocles y hacen un espectáculo pensando que la prestancia de estos textos escritos iba a asegurar el dominio de lo que es el texto de teatro y el resultado es absolutamente patético. No están acostumbrados con sus cuerpos a asumir un texto y el fracaso terrible de *La tribu que desciende de la noche* es ese: la incomprensión de lo que es el texto. Pero esto es un ensayo de transición, mientras vayan haciendo más ensayos aprenderán a usar el texto en su metodología y surgirá un teatro mucho más maduro y nuevo.

¿Cómo definiría el teatro de creación colectiva?

ALT: Hay dos dimensiones para interpretar lo colectivo. Lo colectivo es siempre social, es la relación de una persona con otra. ¿Y cuál es la relación de una persona con otra? Es la cultura, es la sociedad. Mi interés contigo ¿cuál es en este momento? Esto que te relaciona a mí en un momento cultural de la historia. Yo no sé nada de tu vida privada, entonces no puedo comunicar en este momento, en una especie de línea psicológica, ni poética porque te desconozco. Pero, si nosotros nos juntamos ahora a hacer creación colectiva a base de esto, podemos reunirnos. Entonces, lo que quiero decir es esto: un autor en la soledad de su pluma y de su búsqueda es un tipo que perfora, que atraviesa lo

histórico, lo meramente social y va a un arcano poético muy profundo que es intemporal, mientras que la creación colectiva se reduce simplemente a la relación y vinculación de este momento, del momento social. Yo no puedo hacer creación colectiva con Brecht porque ya se murió, pero con ustedes sí, entonces es el momento histórico en que vivimos el único que nos une. Es este momento histórico el que le va a dar a esta obra colectiva su sello histórico y social y ese sello histórico social está conformado por una serie de estereotipos de los cuales ni siquiera somos conscientes, que el texto poético podría purificar y hacer permanente pero que nosotros no podemos porque estamos dentro de los lugares comunes y eso es lo único que nos liga. De tal manera que las grandes creaciones de C.C. como el teatro de La Candelaria en Colombia o el teatro de Brasil, a los dos años caducan. Yo veo obras de teatro de La Candelaria con premio de la Casa de las Américas (que es el premio más prestigioso de América) desde hace trece años y es un mamarracho horrible que caducó en todo, porque la historia superó esa ligazón entre los artistas. No hay la profundidad poética que el individuo le da, que un Shakespeare le podría dar o que un Brecht le podría dar.

¿Crees que debe haber un método de creación colectiva? ¿Existe un método?

ALT: Bueno, cada cual elabora su propio método. Hay un método Yuyachkani, hay un método Raíces, hay un método Cuatrotablas. Cuatrotablas se ha atomizado porque por lo visto ese método es insuficiente y cada animador del primer momento lo lleva de otra manera y lo transforma. O sea uno ve a Alfonso Santistevan haciendo otro tipo de teatro, pero que tiene elementos o inspiraciones de Cuatrotablas, uno ve a José Carlos Urteaga haciendo con los elementos iniciales de Cuatrotablas otro teatro y así. Todos los animadores de Cuatrotablas de la primera generación, como ellos lo llaman, están haciendo teatro a su manera. Entonces, hay un método que es como dialéctico, inicialmente útil pero que puede ser transformado. Pero cuando se anquilosa y se preserva como lo que hace el propio Mario Delgado con su original Cuatrotablas, después de cuatro o cinco generaciones, evidentemente que se está angostando su visión, sus principios; tiene que normarlos de otra manera. Pero no es esto exclusivamente del teatro de creación colectiva cuando se paraliza un método. Es exactamente lo que le ocurre a Brecht con el Berliner Ensemble, que hasta ahora es caduco porque todas las reglas que él propuso como dialécticas, han sido fosilizadas, respetadas religiosamente y reiteradas una y otra vez como si la historia no trascurriera. Entonces, esa fosilización paraliza todo ese teatro de Brecht en Alemania. Lo que le pasa a Cuatrotablas es eso, una metodología tiene que ser

rica cuando se innova, cuando se modifica con el paso del tiempo, pero hoy cada grupo tiene su método.

Cuando se habla de la antigua estructura que rompió la creación colectiva: ¿plantea la creación colectiva una nueva estructura?

ALT: Claro que sí. Eso es justamente lo que estoy diciendo. La plantea, pero resulta demasiado insuficiente al ser fugaz. No crea unas reglas que puedan ser transparentes; cada grupo tiene sus propias reglas del juego. Un caso específico: en el origen del teatro de creación colectiva está el teatro pobre de Grotowski; él es el Cristo de este teatro nuevo. Él dijo: “el teatro burgués es lo más inhumano porque deshumaniza al actor, lo llena y lo paraliza con grandes escenografías, lo cubre de grandes trajes y apenas es un muñeco que murmura la condición humana aplastada por toda la cosificación burguesa”. Entonces, ¿qué hace Grotowski? Volver a la desnudez del cuerpo, a la pobreza extrema, la cual no consiste en que todo sea mísero, sino en que haya un mínimo de elementos en la comunicación entre el actor y el auditor. Si yo estoy desnudo, tengo todo mi cuerpo desnudo para comunicarme, es un acto de pobreza franciscana para comunicarse mejor, para eliminar toda interferencia. Entonces, doy yo mismo como actor: es mi cuerpo y a través de eso me comunico al espectador. ¿Pero qué ocurre con esa cosa franciscana que es una disciplina sumamente estricta, un renacimiento cristiano del teatro? Viene un Barba y empieza a ponerle vestido, le pone disfraces, al igual que Yuyachkani, le pone máscaras, traje, botas y empiezan a saltar y hacer cosas y el hombre se vuelve a perder otra vez en una especie de bazofia de cartón, de trajes y de máscaras. Ese teatro se ha perdido a través de una retórica del disfraz. Entonces, ya no hay personajes sino disfraces. Ahora, hay otra cosa, la diferencia esencial del teatro de creación colectiva al teatro teológico al que aludía antes, es la dimensión del personaje, del protagonista. En un teatro a la antigua donde el autor es un poeta que trasciende la historia, como les decía antes, crea personajes como el *Rey Lear*, como *Hamlet* o como *Prometeo* o como los personajes de Sófocles. Ese es un personaje porque está acrisolado por una constitución moral y poética que nada lo deshace; es una cosa, es esa cristalización práctica del personaje. Las pasiones que significa o desarrolla o corporiza son intemporales y un *Hamlet* es igual de actual para nosotros como pudo serlo hace 450 años y como lo eran los pre-Hamlet que tomó Shakespeare antes de fabricar al Hamlet que nosotros conocemos. Entonces, es además un personaje proteico porque si yo soy capitalista y burgués, asumo con ansiedad metafísica a Hamlet, si soy socialista lo asumo

con su preocupación social. Y la versión soviética de *Hamlet* es tan válida con esa preocupación, absolutamente revolucionaria, que la preocupación, que induce al capitalista o al burgués. Entonces tú tienes a Hamlet con un libro cuando Polonio le pregunta “¿Qué lee príncipe?” y el otro dice “Palabras, palabras, palabras”. Y es cierto, literalmente absurdo, pero en esa absurdidad literal está toda la posibilidad y toda la riqueza de este personaje. Porque si yo soy comunista leo en ese libro que lee Hamlet a Mariátegui, si soy peruano, o a Marx, o a Lenin si soy marxista; ese libro es abierto a todas las posibilidades y entonces es un personaje que trasciende todas las épocas. Pero, ¿qué hace el teatro colectivo?; el teatro colectivo no hace personajes, hace bocetos, hace muñecos, hace posibilidades expresivas atomizadas en el tiempo. El teatro de creación colectiva propone a un actor que hace 15 papeles, pero no son personajes, son apenas conatos de gestos; entonces, ninguno se perpetua. Es a la manera de la comedia del arte, una tipificación que no tiene profundidad; entonces yo voy a Yuyachkani o a cualquier grupo de creación colectiva y veo llenar el espacio con una sucesión de personajes y eso es válido, pero en otra modalidad. No son personajes en la sucesión usual y eso me parece la gran diferencia. Yo estuve en la última muestra en Cajamarca, y este teatro evidencia la muerte definitiva del personaje como ente teatral tradicional. Todas las mejoras puestas son esa sucesión de imágenes en el tiempo o sea sucesión de actitudes que se propugna; no hay personajes.

Y esto ¿a qué se debe? ¿Se habla por ejemplo de que no se quiere asumir el personaje psicológico? ¿Qué me puedes decir respecto a eso?

ALT: Por ejemplo, ¿qué supones que hizo Brecht? ¿Qué hizo? ¿Psicología? ¡No!, pero tiene personajes, ¿no es cierto? Entonces ¿qué hace Brecht?: es anti Aristóteles. Aristóteles hace teatro teórico, un teatro que crea personajes en un espacio teológico, y en Sófocles, sus personajes son relativamente intemporales. Brecht va contra eso, rompe la persuasión trágica y lo distancia a uno y lo separa, entonces va aminorando la cohesión del personaje para no creer en él, para creer del personaje solamente su actitud, lo que significa socialmente; entonces esto es lo que ha delegado a la posteridad el actor de Brecht. La creación colectiva va asumiendo esos retazos de personajes totalmente atomizados por Brecht, pero Brecht es astuto, él es también teológico, entonces es también un autor. Quiero decir, cuando él hace sus distanciamientos indica a un actor que se distancie del personaje, de lo que está diciendo; no es el actor. No hay ningún actor Brechtiano que autónomamente, dentro de una actitud democrática total diga: “no, acá

me distancio”; eso lo hace en un libreto donde él le indica al actor que se distancie y esa distanciaci3n fue normada por Brecht. Entonces Brecht es una mentira; Brecht es aristot3lico, al igual que S3focles porque est3 determinando con su texto cada una de las expresiones de sus actores. Entonces, no hay nada democr3tico en eso, pero si yo atomizo a los personajes, no los atomizo para fraccionarlos porque de alguna manera la *Madre Coraje* es tan poderosa como *Hamlet*. Entonces lo que hace es no sustentar un personaje en el tiempo, sino atomizar en diversos personajes. Digamos, en el espect3culo de creaci3n colectiva que he visto con Alondra, *Am3n*, hay dos actores en escena, pero cada actor hace 20 personajes, por decir algo; pero no son personajes sino actores. Los actores ya no est3n en el papel usual de quien crea un Hamlet o que crea un personaje de Tennessee Williams o ya no es Marlon Brandon haciendo de Kobalsky...es muchas cosas, a veces antag3nicas. En *Ya viene Pancho Villa* por ejemplo, incluso una mujer es Ju3rez, y esa mujer despu3s es otra cosa. Entonces, ¿eso es un actor?, ¿es un juglar? Hay que cambiar el nombre de los animadores de teatro, no son actores en el sentido usual; y los autores tampoco ya son dramaturgos, porque ya no hay drama en la esencial en la definici3n cl3sica de eso.

¿Qu3 es la dramaturgia para usted? ¿Qu3 entiende por dramaturgia del actor?

ALT: Dramaturgia del actor es lo que dije antes. El actor se constituye en el creador del espect3culo a base de su cuerpo, que es lo que oferta su inquietud social, su inquietud art3stica a trav3s de lo que 3l considera su modelo de expresi3n, que es su cuerpo. Entonces una dramaturgia del actor es una dramaturgia corporal, y ya dijimos hace un rato las limitaciones que esto significa. Entonces el actor est3 obligado (a menos que sea un mimo), a la socializaci3n de su cuerpo, porque sus gestos van a ser recogidos en eso por otros actores, hasta crear coralmente el espect3culo. En el sentido de lo que yo asumo como dramaturgia, 3sta es toda forma de creaci3n esc3nica, sea cual fuere su modalidad desde S3focles hasta lo que es una misa religiosa. Es una dramaturgia porque estoy emanando a trav3s de mis gestos y de mis palabras todo un repertorio dram3tico que comunica im3genes y sensaciones, lugares comunes, revive mitos, habla a mi consciencia toda esa forma de hacer teatro. Es una dramaturgia si emana de un individuo; es la dramaturgia secular o milenaria que es la dramaturgia m3tica. Hablaba de una misa, por ejemplo, cristiana, sobre todo cat3lica o un rito hebreo, o puede ser un rito Ashaninka que tambi3n es dram3tico, es una dramaturgia. Es una dramaturgia hecha a trav3s de los

siglos en una sucesión de acrisolamientos de lo que es un tema a través de la gestualidad de los animadores, eso es lo que considero una dramaturgia.

Se habla de la estrecha vinculación de la creación colectiva con una política de tipo partidaria y por este motivo muchos de sus detractores la catalogan como una manifestación de corte panfletario... ¿Cómo le parece que ha evolucionado este aspecto en los 80's?

ALT: Yo creo que no ha ido más lejos que eso, como acabo de decir. El único campo de expresión colectiva y corporal es la historia y la actualidad y es la invención de un lenguaje nuevo y enfático; que concierne a aquellos que trabajan en creación colectiva. Es sobre la historia actual y los problemas actuales y la manera de expresar esta actualidad es de una manera enfática para poder dar al cuerpo su total expresión y para a través de eso comunicarse con el espectador. Por fuerza, el teatro de creación colectiva es enfáticamente político, no digo ideológico, sino político. Porque asume los temas del momento y lo que nos agobia o nos aplasta; sea la crisis o la cosa económica o los dictámenes de los gobernantes, es una cosa política. Por eso cuando les decía ¿qué nos une a nosotros?: la crisis. No nos une un poeta chino del siglo XVI, pero sí nos une la crisis, eso sí lo comparto con ustedes, comparto la preocupación por lo que es el teatro actual. Estamos unidos por una especie de hecho social perentorio, que es la historia.

¿Cree que ha cambiado la actitud del dramaturgo frente a los procesos colectivos de trabajo?

ALT: Esa es la modalidad de asumir desde dentro el texto, pero en lo que veo hasta ahora eso no ha tenido un resultado feliz; es un camino a la conciliación de los dos. Pero yo creo que el cuerpo está banalizando la palabra en este sentido; es decir, no hay una dimensión poética importante en el nivel en que les decía antes. Por ejemplo, *Volver a vernos*, se ha hecho una creación colectiva ya no con Rivera Saavedra, sino con tres autores: Max Silva Tuesta, Jorge Chiarella y Fedor Larco. Los 3 han venido creando esto, pero tú lees el texto escrito por tres autores sucesivos y ves que es útil, es eficaz a nivel de comunicación, pero no tiene ese vuelo que yo les estoy diciendo. No tiene esa invención de la palabra, ese romper la palabra, hacerla sonar como una cuerda, fracturarla, qué sé yo. Inventar con las palabras, incluso inventar emociones. Entonces, esa necesidad de auténtica creación a nivel de la palabra no se está dando. Es como escribir un artículo periodístico; esa palabra es meramente informativa. Entonces, en el teatro la palabra tiene

muchos niveles de expresión. La informativa es uno, es la más íntima. Entonces, cuando alguien dice “Ah, sí, me acuerdo de mi hermana que tenía 10 años, etc, etc.” ¿Que estoy haciendo? ¿Teatro poético? ¿Teatro de creación del lenguaje? Estoy meramente informando. Y este tipo de teatro de 3 autores que nunca van a hilvanar en su imaginación lo que uno solo puede crear, es eso. En primer lugar, la información va de un actor a otro, o digamos de un papel a otro, para no decir de un personaje a otro. Recuerdas en *Volver a vernos* ¿hay alguno que tenga una vivencia plena? Ninguno. Entonces, uno habla para comunicar al otro cierta cosa, pero habla para comunicar cosas que el público debe entender. En realidad, está hablando a ésta para comunicar al público. Si yo invento mis palabras y hago que ellas suenen con modalidades distintas, entonces no me interesa que el público entienda, me interesa que el público siga, se pase con eso e invente junto conmigo lo que estoy diciendo. Entonces saco al público de su pasividad auditiva, que es como escuchar las noticias en la radio, a una capacidad creativa que es lo que es la audición de teatro. Entonces, cuando yo urdo metáforas o urdo parábolas y sentimientos tras las palabras, tienen más sentido que la canción. Un actor que maneja su voz como un instrumento musical en escena es la cosa más increíble que se pueda ver.

¿Cómo ve el futuro de la creación colectiva?

ALT: Lo primero que dije fue que había una crisis. Viene Mnouchkine y su necesidad de buscar un Shakespeare o un Moliere y su desesperación por hallarlo y no lo ha hallado hasta ahora. Entonces es un callejón sin salida, es una manera de volver sobre si, buscar en el lenguaje una conciliación con el cuerpo bajo determinadas normas en las cuales ninguno rechace totalmente al otro; el hallar una especie de simbiosis utilitaria elocuente de los fueros de un nivel y otro porque gratuitamente el teatro no puede renunciar a una de las posibilidades de mayor belleza y sutileza que tiene que es el lenguaje. No sé si ustedes han oído a un actor shakesperiano recitar una obra de Shakespeare o una obra de Marlowe, o un actor francés, recitar pues a Racine. Es decir, la voz humana es uno de los instrumentos más sutiles que existen porque el canto forja no sólo una comunicación espiritual sino fonética y erótica terrible. ¿Por qué los Beatles fanatizan a los adolescentes? ¿Cualquier muchacho que agarre una guitarra y lance unos aullidos va a suscitar aullidos entre los adolescentes?... Eso sucede porque hay una comunicación de voz, de identidad sensorial mucho más perentoria que la sensación de un cuerpo. Entonces, la voz y aquello que dice incide en dimensiones fonéticas y espirituales muy profundas que son eróticas. Hay una erótica mágica en la palabra porque

yo cantando puedo hipnotizarte, te puedo hacer dormir, porque un recitador o un poeta te puede persuadir de algo, te puede elevar en todos los tonos o dejarte caer hablando elocuentemente. Un personaje de Shakespeare es eso, es un personaje que tiene tal disposición de la palabra que pasan de la cosa fresca y exuberante de Romeo al lenguaje político y retórico de los personajes de *Julio César*, que son unos retóricos profesionales, hablan con palabras de dos sílabas; parece una cosa mágica, esos parlamentos son de una belleza anonadante. El teatro isabelino enmarcaba, por la capacidad de infraestructura lumínica, todos los matices de iluminación y emoción en el ritmo de la poesía, y había toda una cultura del oído. Entonces, *Hamlet* en esa época se daba en tres horas porque los actores tenían tal capacidad verbal. Y porque descansaban en la capacidad de audiencia oral que tenían los espectadores. Hay toda una cultura del oído que estamos perdiendo por culpa de este tipo de teatro de creación colectiva, que lo único que hacen es lanzar de vez en cuando un aullido, o decir cosas comunes: “¿cómo estás?” Nunca hay una sustentación de los puentes de una belleza donde las palabras vibren, donde las palabras creen otras imágenes de otro nivel, de una sensorialidad de otro nivel donde cada imagen sea una creación de una alquimia increíble; eso es el teatro de la palabra. Si a eso yo le invento una expresión corporal, que sea igualmente imaginativa, ven ustedes las posibilidades que tendría el teatro; sería un espectáculo sobrecogedor, de una belleza extraordinaria, y ese es el objetivo que este teatro está buscando. Y como les dije antes, al darse cuenta Yuyachkani y Cuatrotablas de que les falta el texto y este esfuerzo por conciliarlo los va a conducir a otro teatro, donde el cuerpo y la palabra recuperen al teatro.

Reflexión final.

ALT: Háganla ustedes.

20 de febrero de 1990

ALFONSO SANTISTEVAN NORIEGA

DIRECTOR Y DRAMATURGO

OBRAS:

Teatro Nacional Popular *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1978)

Grupo Cocolido *Sitio al sitio* de Gregor Díaz (1979)

Teatro de Cámara *Medea* de Jean Anouilh (1982)

Escuela de Teatro de la Universidad Católica *El pozo* creación colectiva (1983)

Edgar Guillén *Carnet de identidad* de Juan Gonzalo Rose (1983)

Teatro de Cámara *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1984)

CIA Regina Alcóver *Están tocando nuestra canción* de Neil Simons (1985)

Grupo Teatrotrés *El caballo del libertador* de Alfonso Santistevan (1986)

José Carlos Urteaga *El ahogado más hermoso del mundo* Unipersonal sobre el cuento de García Márquez (1986)

Escuela de Teatro de la Universidad Católica *Esperando la ocasión* de Alfonso Santistevan (1987)

Grupo Teatrotrés *Pequeños héroes* de Alfonso Santistevan (1987)

Escuela de Teatro de la Universidad Católica *Los bandidos* de F.Schiller (1988)

Grupo Teatrotrés *Querido Antonio* Idea original de Italo Panfichi y escrita por Alfonso Santistevan (1990)

Grupo Teatrotrés *Naturaleza viva* Creación grupal con texto de Alfonso Santistevan (1990)

Grupo Jucaré *Largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill (1990)

Escuela de Teatro de la Universidad Católica *Julio César* de William Shakespeare (1990)

Grupo de Teatro Hebraica *¿Dónde está el tenor?* de Ken Ludwig (1990)

¿Cómo te explicas la evolución del teatro creación colectiva en Latinoamérica?

AS: No lo tengo claro en términos de una visión histórica. Lo que sí puedo percibir es que la creación colectiva que va más o menos desde el 68 hasta hoy, tiene su origen, su raíz, en una ruptura; creo que el teatro en Latinoamérica siente la necesidad de romper con un teatro conocido como tradicional.

En aquella época creo que todos satanizábamos lo tradicional. Si queríamos insultar a alguien le decíamos que éste hacía teatro tradicional, pero entendíamos poco de lo que eso era. La idea era romper con lo anterior, que era un teatro con gran base del teatro español, de cosa antigua, tenía otra dosis de teatro norteamericano, un poco realismo, un poco los franceses y a lo que más llegaba a hacer ese teatro era Ionesco, Beckett.

El teatro del absurdo era la vanguardia del teatro, pero la creación colectiva rompe mucho más allá del género de obras o del estilo de actuación, porque lo que ella pretende es transformar el proceso de producción, el proceso de creación del teatro. Hay unas características básicas de esta ruptura, la primera de ellas es que en todos los casos se trata de hacer teatro nacional y latinoamericano como espíritu. Todo esto, en una época en la que está en auge la ideología latinoamericanista, la influencia de Cuba, etc.

En primer lugar, se trata de crear un teatro que hable de nosotros, de nuestra historia, de nuestros problemas, de nuestros personajes; un teatro que de alguna manera rechaza el cosmopolitismo anterior. En segundo lugar, y esta es otra característica de la creación colectiva, es que básicamente es un teatro joven; busca la vitalidad, la respuesta de una generación a la generación anterior; eso se mantiene menos porque todos nos volvemos viejos tarde o temprano y ya no es posible seguir haciendo las obras en blue jeans y politos, porque no es lo mismo.

Y la otra cosa es que la creación colectiva está ligada a una ideología, a un estilo de vida. No se puede negar que la creación colectiva en Latinoamérica le debe muchas experiencias al Living Theatre que era la experiencia hippie y hay muchos otros grupos en Europa y U.S.A. que entran dentro de la experiencia que podríamos configurar como un nuevo teatro, como un teatro que realmente rompe.

Esto es porque no es un fenómeno latinoamericano. Mundialmente se reorganiza lo que es el teatro, buscar nuevos modos de producción. La experiencia de Grotowski, por ejemplo, es una experiencia importante y podríamos nombrar muchas: desde el Roy Hart Theatre, en fin, o sea, lo que surge es el grupo a través de la creación colectiva.

Creo que es un movimiento, un espíritu de la época lo que hace la C. C., lo que la hace surgir. En el caso de Perú, es indudable que lo que alienta un poco a todo esto es la época de Velasco. La revolución de Velasco es una época tan importante, tan llena de retos, y es una época que en si rompe con muchas cosas tradicionales; es la muerte de la oligarquía, es pensar en términos latinoamericanos, hay toda una ideología que surge y creo que todos los que en esa época hacíamos teatro, tomamos caminos nuevos.

Por un lado, había la creación colectiva encarnada básicamente en Yuyachkani y Cuatrotablas, pero también había Telba, que, por ejemplo, a su modo hacía creación colectiva; habían otras experiencias como Yawar que también surgió. Así vinieron a surgir grupos.

Por otra parte estaban las instituciones, o las compañías, más que compañías eran instituciones, podríamos decir que la AAA²⁶ empieza a declinar, El Club de Teatro de Lima igual, entonces hay un surgimiento de otras cosas.

El TUC²⁷ resurge en aquella época después de muchos años; resurge con una cosa que también es producto de la época, que es Brecht. El hacer Brecht, el hacer un teatro ideológico es una cosa muy nueva, hay todo un conjunto de cosas que marcan esa época. Yo siento que fue una época muy importante, todos lo vivimos con un espíritu polémico muy grande que yo no veo ahora. Todo se ha institucionalizado demasiado, nos hemos vuelto demasiado corteses, compañeros, el ambiente se ha vuelto menos interesante en ese sentido.

En aquella época sí había mucha polémica, había también mucha tontería por supuesto, pero había una cosa interesante, había sectarismo, por qué no decirlo. Los que hacían Brecht veían la C.C. como una cosa rarísima, que no tenía nada que ver.

Ahora es cierto que, en términos estrictamente teatrales, la C.C. se planteaba en aquella época como un nuevo teatro. ¿Qué propugnaba? El rescate de un teatro no tradicional que ya existía, se rescataba a Artaud. Entonces, él que fue un pensador, un hombre que le dio un espíritu distinto al teatro en su literatura, pero que no logro sistematizar ni plasmar en expresiones; mucha gente tomaba a Artaud, para plasmarlo en el teatro, se veía como ya era posible el teatro de Artaud a través de la creación colectiva de la vanguardia.

Se tomó a Grotowski por ejemplo, el mismo Brecht era reactualizado por la creación colectiva Entonces en Latinoamérica y en el Perú surgen muchos grupos, surgen como potencia, los festivales de teatro se convierten en un punto de encuentro importante.

²⁶ Asociación de Artistas Aficionados

²⁷ Teatro de la Universidad Católica

Yo siento que la C. C. obedece a todas estas cosas de las que les hablo y creo que sí da un resultado específico en algunas cosas; es un proceso con resultados evidentes.

En primer lugar, tiene el resultado de haber facilitado la posibilidad de un teatro nacional, por lo menos en el Perú eso es muy importante; no quiero decir con esto que no existieran autores y obras nacionales, pero no había el movimiento, no había el espíritu de un teatro nacional.

Hoy, parece increíble, como cosa común, hay grupos que simplemente se dedican a crear obras, que no hacen obras de repertorio universal. Eso hace 20 años a nadie se le ocurría, hace 20 años hacer teatro peruano era ir al fracaso de frente, hoy hacer teatro peruano es un prestigio ante el público.

Las cosas han cambiado mucho en esos términos, es un movimiento que ha facilitado un teatro nacional. En segundo lugar, permitió la modernización del teatro peruano y latinoamericano; porque el teatro de creación colectiva surgió con una idea renovadora, pero se encontró con que había que inventarlo todo, incluso a lo que se refiere al aspecto técnico, al aspecto metodológico del teatro.

Entonces, si analizan todos los productos de estos 20 años se van a dar cuenta que hay una diversidad muy grande, pero desde gente que se ha dedicado a rescatar a Stanislavski hasta gente que se ha dedicado al dadaísmo y todo está dentro de la creación Colectiva y es muy peruano, muy latinoamericano; lo que pasa es que la C.C. comienza a retomar una serie de cosas, incluso a mixturar, a sintetizar.

De pronto surgen grupos que tienen una cierta ideología y toman a Brecht, entonces hacen Brecht hasta el cansancio, de pronto otros toman a Grotowski; entonces se arman unas polémicas terribles. Si uno era Brechtiano o el otro Grotowskiano, pasan los años y hay una síntesis muy interesante. Pero era así, se tomaban todas esas cosas que ha posibilitado la modernización del teatro peruano porque es de la creación colectiva -que no lo circunscribe a los grupos que hacían C. C., sino también al TUC y a otros -, a través de todos los que entraron en ese espíritu que se pudo modernizar revolucionariamente el teatro peruano.

Yo quiero explicarles algo que ustedes no saben, y es: ¿qué había antes de la creación colectiva? Era un teatro profundamente tradicional. No creo que malo, en algunos casos muy bueno. Las cosas que hacía Ricardo Roca Rey en la Asociación de Artistas Aficionados, por ejemplo, eran cosas muy bien hechas, pero cosas que tenían un espíritu sumamente tradicional, convencional y un teatro de absoluto respeto al autor sacrosanto;

era un teatro muy ligado a lo que podría ser el acto sacramental, el teatro del siglo de oro, Shakespeare, un teatro un poco aristocrático en algunos casos.

En el caso de Histrión, un teatro popular, también hacía el mismo repertorio universal, pero era una cosa mucho más popular. Pero, eran experiencias que estaban agotadas aun así; a ese teatro asistía cierta generación, pero había toda otra generación que quería otro teatro, que necesitaba otro teatro. Entonces surge ahí este espíritu nuevo que está sustentado por un público nuevo también, un público de una generación.

Entonces, primero es la posibilidad de un teatro nacional, segundo la posibilidad de la modernización del teatro, que sigue hasta ahora. Los grupos con los años comienzan a viajar a Europa, Latinoamérica, USA, etc. Entonces traen una serie de cosas nuevas.

Ahora otra cosa que deja la creación colectiva es un cuestionamiento y revalorización de los roles del teatro, del modo de producción teatral, en ese sentido, el actor no es el mismo que el de antes. Al de antes se le exigía igualmente mística que al de ahora, pero al actor de antes definitivamente no se le ocurría que tenía que ser una mezcla de acróbata con gimnasta, con danzarín, etc. Era un tipo que venía, tenía buena voz, y decía bien la letra. El de ahora tiene otras exigencias, se ha cuestionado, se ha cambiado la imagen del actor. El rol del director ha cambiado, se ha reestructurado completamente. El rol del dramaturgo ha cambiado. La manera de producción ha cambiado, porque el grupo asume una serie de funciones que antes eran asumidas por el dueño de la compañía. ¡En fin! Otra cosa que deja la creación colectiva y en la que vale la pena pensar, es que nos ha dejado una gran confusión de la que aún no salimos.

Han pasado 20 años y estamos más confundidos que nunca, en todo sentido, estamos confundidos en términos de que aquello respondía a una ideología y a un espíritu que hoy no podemos avalar como lo avalábamos hace 20 años. No podemos aferrarnos a aquello que nos movía hace 20 años, sin embargo creo que nos aferramos demasiado.

Todo se ha institucionalizado de alguna manera, este espíritu se ha hecho ya un teatro tradicional, hay una confusión en el sentido de que es indudable que todo este espíritu de la creación colectiva está muy ligado a la política y a la intervención de la política en el teatro, cosa que antes no pasaba tan claramente. Porque es cierto, Histrión digamos que era el grupo del Apra, pero no tenía que ver con el Apra, no había un proselitismo ni mucho menos, era una cosa más abierta.

Muchos grupos de creación colectiva sí han respondido durante años a consignas e intereses partidarios. Los grupos que han logrado un desarrollo, cada vez responden menos a una consigna partidaria. Pero la gran pregunta es: ¿y a qué responden ahora? Hay

grupos que de alguna manera han agotado toda su experiencia, como grupo de creación colectiva y ya de hecho que hace muchos años no son un grupo de la C. C. como lo eran antes. Se han convertido en otra cosa, sin embargo no hay la claridad para confesarse eso y para como propugnar una nueva manera de ver y hacer las cosas; hay mucha confusión en términos de lo que es un grupo, de lo que es la creación colectiva. No hay la claridad como para decir “bueno, se acabó, vamos a hacer otra cosa”, lo cual yo creo que hay que hacer.

Para mí la experiencia de la C.C. tal como se concebía -no digo hace 20 años sino hace 5-, se acabó, nada más, hay que pensar en otros términos porque si las cosas se acaban, se transforman.

Sucedieron muchas cosas en los años 60's y una vez que hay una apertura democrática, cambian una serie de situaciones. ¿Qué pasó en los 80's?

AS: Para mí la apertura democrática es una de las grandes farsas de la historia porque pienso que antes y más importante que la apertura democrática está históricamente la frustración de la revolución militar. Hay una frustración que nos venimos a confesar muchos años después; creo que todos los que vivimos esa generación con el espíritu que daba esa revolución -no quiero decir que estuvimos de acuerdo-, pero en aquel espíritu, vemos frustradas nuestras posibilidades.

Cuando hay esa apertura democrática, cuando Morales Bermúdez desmonta la revolución, hace la apertura democrática y se vuelve a elegir el mismo presidente de antes, realmente vemos frustradas una serie de expectativas, y aparece el fenómeno de la violencia terrorista, guerrillera o reaparece.

Los 80's para mí traen una cosa de frustración muy grande; yo recuerdo haber estado el 80 fuera del Perú, llegué el 81, cuando ya se había instaurado el gobierno de Belaunde, y a mí me había decepcionado tanto salir a la calle y ver a la gente.

Habíamos vuelto 10 años atrás, verdaderamente, en términos de la publicidad por ejemplo, en términos de cómo se vestía la gente, en términos de las cosas importadas que habían; son signos simplemente, no estoy hablando de economía, pero en términos de signos, era una cosa muy fuerte para mí.

Entonces había un nivel de frustración, los años 70's traen parte de la convulsión de la C. C., son productos más depurados, se van decantando una serie de cosas. En los 80's se produce un teatro nacional interesante, definitivamente. Una obra que uno pueda decir: “esto es, acá hay un camino”. Se produce otra cosa importante, que es una comunicación,

un intercambio de los grupos que hacen C. C. a nivel nacional, se producen una serie de esfuerzos de organización, y se produce, además, un cambio muy lento, pero estoy seguro que en eso estamos, hacia una nueva especie de revolución del teatro.

Todos a partir de los 80's nos comenzamos a cuestionar una serie de cosas sobre la creación colectiva, por ejemplo: los *200 ejercicios de Boal para la creación colectiva*, eran una especie de biblia. No para mí, francamente siempre me parecieron una tontería. Estoy seguro que hoy mucha gente no releería ese libro porque es una etapa superada.

Hoy hay cosas mucho más interesantes y políticamente la época trae una necesidad de definición muy grande, una necesidad de afrontar las cosas, poniéndose a reflexionar en la historia mucho más estructuralmente que coyunturalmente y eso crea una dramaturgia mucho más interesante porque hemos pasado del panfleto al libro de historia.

Aburrido o no, no sé, pero pasar de una cosa a otra que traen los 80's es de alguna manera la posibilidad de un desarrollo estético, es más de los 80's que de los 70's la incorporación del folklore en el teatro, de la música folclórica. Hay por supuesto experiencias anteriores, Yuyachkani y Cuatrotablas, pero de una manera menos plasmada y es en los 80's que se da eso.

¿Qué es el teatro de creación colectiva para ti y cómo interpretas lo colectivo?

AS: Yo siento que la palabra creación colectiva., antes nos parecía tan clara, hoy es una palabra llena de dudas, básicamente por dos cosas:

Por un lado la palabra creación colectiva se refiere a una manera de producir teatro, en ese sentido la palabra sigue teniendo un contenido válido, sin entrar a definir quién dirige, quien escribe, quién actúa, en general es el esfuerzo colectivo de un grupo por crear algo original.

Eso creo que sigue teniendo valor; yo no usaría más la palabra creación colectiva, porque hay otras mil maneras de decir, que sé yo, desde decir creación grupal o teatro de grupo etc, La idea de los grupos es eso, es un esfuerzo colectivo...no es el autor a sueldo, el actor alienado, al que le dices haz esto y punto, te pagan por hacer eso y chau, se refiere a un compromiso mucho mayor de cada uno de los miembros del grupo o de cada uno de los que interviene en la creación. Puede no tratarse de un grupo, puede ser una experiencia única, pero el espíritu es ese. Ahora hay otra cosa a la que se refiere la Creación Colectiva y allí es donde viene el mayor problema y es la autoría, ¿Quién es el autor del trabajo?

Antes era muy fácil decir, nadie reclama la autoría, porque primero que nada no había dramaturgo, habían pocas palabras o las palabras eran de algún novelista o que se yo, entonces, nadie reclamaba la autoría de eso.

Hoy si hay mucho más interés en reclamar la autoría, hay muchos más dramaturgos. Por otra parte el rol del director está mucho más especificado; antes no se podía hablar de director. Era un insulto hablar de eso, se decía coordinador, o encargado de la producción, hoy si se dice director porque es un rol muy específico.

Entonces, en ese sentido, si la creación colectiva va a escribir la autoría; a mí me parece mejor tomarse un poco más de palabras y escribir como es exactamente, esa autoría, que es un poco el caso de *Querido Antonio*. La idea es de Ítalo Panfichi, lo hemos elaborado entre todos y yo lo he escrito y es así como debe salir en el programa y en todos lados, porque eso es la realidad. Yo no puedo agarrar y decir, “esto no es una creación colectiva.” ¿Por qué digo esto? No por el hecho de que quiero decir: “Ah, yo escribí la obra”, sino porque es importante que revaloremos los roles de la gente en el teatro. El hecho que haya uno que escribe, uno que actúe, y uno que de la idea, eso no quiere decir que uno es más que el otro, todos aportan a un colectivo, pero si es importante la especialización.

Esa es una de las cosas hacia las cuales tienen que tender el grupo; hoy es una necesidad perentoria, tender hacia la especialización. Antes era lo mismo que yo fuera actor, director o dramaturgo, no importaba, no se decía quién era quién. Hoy es importante la especialización y es importante señalarla. Ahora, por C.C. se entienden muchas otras cosas, se entiende por ejemplo una cosa de izquierda, -y no necesariamente es una cosa de izquierda- se entiende generalmente una cosa de vanguardia, se entiende muchas veces una cierta estética -de la guitarra, político y blue jean- y no necesariamente es así.

Es una palabra a la cual están adosadas una serie de imágenes que ya no describen bien lo que se hace en el teatro, y una palabra que debería dejarse de usar en términos operativos, en términos de describir algo. Conceptualmente es una palabra que describe el esfuerzo colectivo por crear una obra de teatro, y aunque parezca vago, no es tan vago, porque si ustedes se dan cuenta hay gente que no hace un esfuerzo colectivo por crear teatro sino que simplemente hace un proceso mucho más convencional, toma una obra escrita o manda a escribir una obra, viene el director y la estudia, propone, contrata actores, reparte papeles y lo hacen. No creo que signifique más hoy por hoy esa palabra.

¿Cuáles crees que son las causas por las cuales algunos grupos en Lima opten por la creación colectiva?

AS: En primer lugar, la creación colectiva, hoy y desde hace muchos años también, no es una opción, sino que es la única alternativa. Porque pensemos en una cosa; ¿Cuál es el acceso que la gente tiene al teatro?, si la gente es de clase media, accede a una escuela, tiene ciertos mecanismos, no siempre son muy felices esos mecanismos, ni siempre son para mucha gente, pero bueno son unos mecanismos. Pero si la gente no tiene los recursos o ni siquiera la información y se interesa por el teatro, ¿qué opción tiene?: la del grupo.

Hay muchos grupos de barrio, muchos grupos de parroquia; claro, no necesariamente hacen creación colectiva, pero empiezan por ser un grupo. Muchos persisten y algunos se convierten en grupos importantes. Ahora, el grave problema está acá; es que en el Perú no hay muchas opciones en términos de modo de producción del teatro, no hay muchas posibilidades, entonces el grupo siempre resulta más barato, es una manera barata de producir, y en muchos casos se forman los grupos por esa razón, porque es barato, cooperativo. En fin, todas esas razones concretas que son hablar de sí mismo, de su experiencia, hablar de su entorno, sea el tema local o nacional y además la creación colectiva te posibilita eso. En segundo creo que la otra razón por la cual los grupos se dedican a la C.C. es justamente porque carecen de recursos técnicos, o artísticos para hacer alguna cosa.

Generalmente el grupo comienza y todos tienen el mismo entusiasmo y generalmente hay uno que siempre tiene un poquito más de experiencia, que será el director, o será el que mueva todo eso, pero todos parten de una experiencia mínima.

Entonces, hay una cosa importante que no he señalado respecto al grupo y a la creación colectiva también, y es que el grupo dentro de la C.C. resulta ser una alternativa de formación en el teatro, importante; frente a la carencia de alternativas de formación que hay acá, resulta una alternativa de formación, resulta una escuela.

Ahora, por otra parte, quizá hace unos años, concretamente hasta antes de la aparición del grupo Ensayo, la C.C. tenía mucho más prestigio que hasta ahora; sin embargo, ahora todavía sigue teniendo un cierto prestigio.

¿Se puede hablar de un método de creación colectiva? Si es así, ¿por qué?

AS: En primer lugar, hablemos de lo que es un método. El inventor del método es Stanislavski, -antes de él, creo que a nadie se le había ocurrido hacer un método de trabajo teatral, antes simplemente había un método de cómo lo aprendían de sus padres o de sus maestros y se acabó-, Stanislavski es el primero en organizar un método para la actuación

y es interesante saber que Stanislavski hace un método no basado en lo que se le ocurrió, sino que él observó el trabajo de un famoso actor italiano y de ahí fue sacando un método. Entonces, es curioso porque el teatro de creación colectiva en cierto momento, comienza a hablar del método Boal, etc.

Sin embargo es muy apresurado hablar de método, porque ninguno tenía la suficiente experiencia como para sistematizar un método, entonces hay muchos métodos o seudos-métodos fallidos que no terminan de constituirse verdaderamente en un método.

Muchos son copias de Brecht, muchos son un poco de acá y un poco de allá. Ahora ¿Por qué la necesidad del método?: básicamente es para reproducirse como teatro; en la medida que hay un método, uno puede propugnar. Todo movimiento artístico, político, lo que sea, tiene necesariamente que crear ideología, pero si se trata de un movimiento artístico tiene que crear una estética, un método.

De alguna manera en el teatro no solamente está evolucionando la estética como la vanguardia o los contenidos, sino también el modo de producción. Todos los métodos sirven como una referencia histórica de la investigación; personalmente no creo en el método, creo que cada grupo encuentra su manera de producir porque hay circunstancias que cambian.

No creo en los métodos por una sencilla razón y es que cualquiera de ellos implica una cierta cosa mecánica, tu das como receta: “tu pones esto, esto y esto, y el otro y te debe salir tal cosa”, y eso no es cierto, en términos artísticos no puede ser.

Siempre dude de los métodos, yo he trabajado en Cuatrotablas, y ahí había gente interesada en crear un método y había gente interesada en que todos los papeles donde estaba escrito el método se perdiera por fin; la cosa era mucho más rica en la experiencia que en el método, el método mataba la experiencia y no era necesaria, además.

La cuestión del método imposibilitó algo mucho más importante que es la posibilidad de deducir de la experiencia determinadas reglas, determinados principios básicos; a través de la experiencia, el arte va extrayendo reglas, principios, la perspectiva en la pintura no la inventó nadie, sino que fue la experiencia la que posibilitó sacar la regla respectiva y así ...

En el teatro sucede igual, hay ciertos principios, llega un punto en el teatro en el que comenzamos a hablar de ciertos principios; hay ciertos principios físicos, por ejemplo, que no tienen nada que ver ni con la ideología ni con el lugar donde lo estamos haciendo, ni si hacemos teatro para el pueblo sino principios físicos del trabajo del actor. Empezamos a hablar de principios del trabajo del espacio en el teatro, empezamos a

hablar de ciertos principios dramaturgicos que son útiles, son válidos, que son principios que no solamente estuvieron ya en el teatro tradicional, sino que la creación colectiva y su nuevo espíritu, han recuperado.

Estos principios no son un método, no son A+B+C, sino son principios. ¿Y qué son principios? Es una definición axiológica que podemos tomar o no tomar, pero que es un eje para nuestro trabajo; en cualquier nivel hay principios éticos del actor por ejemplo, que podemos transformar, tomar o interpretar pero que son un eje del trabajo y son principios éticos muy distintos a los principios éticos del actor de una generación anterior, hay principios ideológicos, que resultan tales en la manera de trabajar, por dar un ejemplo, y es la regla por la cual el actor no es explotado por el dueño de una compañía, ese es un principio. Hay principios dramaturgicos. Bueno...hay principios a todo nivel. Últimamente hemos captado la idea de que el método no sirve como tal, que no hay un método sino hay principios y esto se ve muy claramente en los talleres. Antes los talleres eran el método; te decían “bueno en 5 días tú haces esto...yo he seguido talleres con el grupo de Santiago García, la Candelaria, y era así: bueno el primer paso tu recortas una noticia del periódico, el segundo paso haces esto, etc...”. No digo que sea inútil, no, porque es hasta cierto punto la gratificación de la experiencia de ellos, bestial, pero eso no nos llevaba a principios.

Otros talleres son muy distintos, son mucho más específicos; “vamos a trabajar tal y tal principio, interiorizarlo; a estudiarlo, a mantenerlo, a saberlo, y a partir de lo cual tu puedes seguir trabajando”. Yo prefiero hablar más que de métodos, de principios, estamos hablando de una nueva estética, no de que vamos a romper las cosas. Estamos hablando de que hemos creado un teatro nuevo.

¿Cómo promueves la improvisación? Y cuando sucede, ¿cómo ayuda a tu trabajo creativo?

AS: Yo no hago mucha diferencia entre la dramaturgia y la dirección porque el trabajo de dirección es un trabajo dramaturgico, siempre debe ser así. Parte de mi trabajo dramaturgico, es básicamente por la necesidad de complementar mi trabajo como director; yo nunca he escrito para que otra persona la dirija, para mí es una sola cosa lo que hago. Ahora, sobre la improvisación, es un arma de doble filo. Es decir, la improvisación es una técnica, o una serie de técnicas, que no necesariamente es una fórmula única, hay muchas cosas de las que depende la improvisación.

En primer lugar, depende de los factores de la improvisación. El resultado de una improvisación depende básicamente de los actores; si uno tiene actores mejor o peor preparados como tales -de dónde provienen, qué cultura tienen realmente, qué experiencia de vida tienen, etc- ; la improvisación no hace milagros, el resultado va a depender estrictamente de quienes son los individuos que la hagan.

Porque no responde a una sola etapa del trabajo, es algo que corresponde a todas las etapas del trabajo y hay que saberla leer desde ahí. No es lo mismo la improvisación inicial, cuando empieza una obra, que la improvisación de una escena muy específica cuando uno ya está construyendo la obra, o la improvisación de una escena que ya está hecha y se rehace a través de la improvisación. Son circunstancias bien diferentes, entonces, quien ve de afuera tiene que saber leer esa circunstancia, y tiene que saber elegir el material que sale de esa improvisación. Yo no siempre he usado la improvisación, en muy pocos casos la he usado en mi trabajo como dramaturgo y director.

Una improvisación depende estrictamente de qué es lo que uno quiere lograr cuando plantea la improvisación; depende de eso, porque obviamente cualquier improvisación arroja un material que puede ser muy interesante, muy novedoso, muy sorprendente a veces, pero no siempre corresponde a lo que uno está buscando como grupo.

Básicamente, la improvisación hay que saberla preparar, proponer, guiar y hay que saberla leer para que sea útil. En ese sentido es un arma de doble filo porque corre el peligro; primero, de encerrarse, luego a engañarse con su propio trabajo.

De pronto yo digo: “chicos, vamos a hacer una obra sobre el descubrimiento de América, pónganse a improvisar”, al siguiente día les digo “bueno, ahora vamos a repetir la improvisación, sigan improvisando”, al tercer día estrenamos. Puede ser, pero ahí nos perdimos muchas posibilidades. Nos perdimos la posibilidad de escribir una obra y no lo digo en términos de llamar a un director, sino en términos de construir una obra consciente y artísticamente.

Yo creo en la dialéctica, entonces no puedo hacer la improvisación por la improvisación y únicamente por la improvisación, eso no sirve, no funciona. Yo he visto en muchas experiencias que eso es así “vamos a improvisar la obra” dicen, y después con todo ese material no pasa nada. Entonces, ¿qué sucede?, la improvisación tiene un sentido en la medida que está contrapuesta a algo, contrapuesta a una idea, a una propuesta, a la escena hecha de otra manera. En fin, cuando hay dialéctica hay posibilidad de creación. En mi experiencia la he utilizado en *El pozo*, que hice en el TUC, que fue interesante porque la idea era tomar textos clásicos, monólogos y confrontarlo con cosas arbitrarias

absolutamente; cada quien creó un personaje aparte del monólogo; yo no les dije que después iba a mezclar los personajes, cada quien creó un personaje X, lo que le saliera del forro, y por otra parte tenían su monólogo que debían trabajarlos como tal. Finalmente yo les pedí que ese personaje X lo juntaran con el monólogo y entonces salieron una serie de improvisaciones muy interesantes. Para mí fue una gran experiencia de improvisación. Luego otra experiencia que puedo citar es la del *Caballo del Libertador* en la que había un material literario del cual los actores se empaparon, conversaron mucho, los actores aportaron a ese material a nivel de conversación y después yo propuse la improvisación. A partir de los personajes de ese material literario, a partir de un espacio muy concreto y a partir de situaciones muy concretas, hicimos 6 o 7 improvisaciones y eso fue todo y esas improvisaciones nos sirvieron para escribir la obra y luego montarla. Fue una obra muy puntual, muy precisa; además de las improvisaciones surgió más de la mitad de la obra, cosas que no habían aparecido ni en el cuento ni en las conversaciones, surgieron en la improvisación, textos, diálogos completos que están puestos en la obra, detalles de los personajes. Entonces esa fue otra experiencia y no hay muchas más.

Pienso, insisto, en que es un arma de doble filo, no creo que tenga una creencia, una fe en la improvisación. He visto otras experiencias de improvisación en Cuatrotablas; por ejemplo, *La agonía y la fiesta* es un caso interesante que fue creada completamente a través de improvisaciones. Mario Delgado y yo trabajamos cerca de dos años muy arduamente para conseguir una propuesta para improvisar la obra. Después de 2 años de trabajar y leer muchas cosas sobre Vallejo, imaginar los diez mil espectáculos, los diez mil espacios, formas, cosas, escenas y concluimos que la mejor cosa que debíamos hacer era plantear una situación dramática, en un espacio determinado y único. Llegamos a la conclusión de que había que ser muy aristotélicos para plantear esa improvisación y gracias a que la obra era muy aristotélica es que pudo contener todo lo que contenía, porque la obra no era más que un espacio donde estaba el público, una casa donde había una cama, una cocina, una especie de comedor, una especie de salita, un aparte con un escritorio. En este espacio ingresaba un grupo de gente que venían del cementerio, acababan de enterrar al muerto, al dueño de la casa o el que vivía en esa casa, entonces esta gente va a pasar la noche después de haber enterrado al muerto; pasan la noche en la casa y cuando amanece recogen sus cosas y se van a ir, esta es la situación, no hay más. A través de esa situación se empezó a improvisar, hubo todo un proceso de improvisación y la obra fue resultado estricto de la improvisación. Una obra que nunca se escribió, no había cómo hacerlo, habrían sido descripciones larguísimas de movimientos y de cosas

porque no había casi palabra, se hablaba muy poco. Nunca se escribió y que yo recuerde ni siquiera se hizo en un papel: ahora viene este, ahora lo otro, etc. Era una cosa que estaba en la memoria de los actores, no había más, era pura improvisación. Pero en ese caso fue posible porque había una propuesta muy clara de la obra, o sea de cuáles eran los linderos, la frontera, el continente.

¿Y *Naturaleza viva*?

AS: *Naturaleza viva* es una experiencia nueva porque permite un espectáculo que parte de algo que yo nunca había hecho antes y es una sensación, más que una idea dramática, y un poco para mí era probar cómo se puede percibir una sensación. La idea de *Naturaleza viva* fue hacer una cosa muy abierta, con personajes muy abiertos y muy vivos. Ni siquiera ponerse la traba de si eran escenas o una cosa continua. Llegó el momento en el cual después de tocar mucho material individual empezamos a improvisar importunadamente, empezamos a correr contra el tiempo, contra un compromiso concreto, a mi modo de ver es un espectáculo que al cual le falta dramaturgia, carece de dramaturgia, de la dramaturgia correcta que debería ir de acuerdo a la propuesta misma que tiene. Básicamente es un espectáculo, que dentro de los términos del grupo y del proceso de cada quien, de crecimiento individual que apunta al reto individual de los personajes por un lado, y por el otro como obra; para mí personalmente es una tensión muy grande porque es volver a retomar los temas del *El caballo del libertador* y de *Pequeños héroes*; en una palabra es volver a retomar la problemática de los personajes, de la peruanidad, tratar de retomar pero a la vez tratar de alejarse lo más posible de todo aquello que significaba *El caballo del libertador* y *Pequeños héroes*. Uno, tratar de alejarse de la ideologización. Dos, tratar de alejarse de la lírica o de la forma poética. Y tres, tratar de alejarse de obras estructuradas dramáticamente de un cierto modo. *Naturaleza viva* por el momento es un intento, no creo que sea una obra terminada, es una obra que intenta decir algo determinado que no lo dice del todo, no lo está diciendo, resulta demasiado abstracta en cierto sentido y demasiado concreta en otro. Abstracta en cuanto no está puesta en una realidad, no está puesta con cosas de una realidad concreta, reconocible, etc. En ese sentido es abstracta. Y es concreta, porque rehúye a propósito de la formación de imágenes más elaboradas, hemos rehuido todo el tiempo a la creación de imágenes. No me refiero a imágenes totales sino a imágenes integrales. Para mí es una duda de si es una necesidad o no. Siempre cuando uno crea uno está en la disyuntiva de pensar “esto lo estoy haciendo porque es una presión o porque de verdad es una

necesidad” y no es fácil distinguir. De pronto uno se pasa semanas persiguiendo una idea concreta y por ahí te das cuenta que eso no es lo tuyo; parece absurdo pero es así, eso es de alguien que te comentó algo, entonces tú te das cuenta que estás trabajando todo eso porque alguien te hizo el comentario una vez de esto, entonces sientes “qué carajo me perdí”. Inconscientemente uno está respondiendo a la opinión de otros, uno se pregunta: ¿estoy tratando de contentar a alguien o estoy buscando en mi público una cierta cosa de contentamiento? Siento que *Naturaleza viva* es un espectáculo que estando como está, está marcada por el hecho de estrenarla en Pamplona, si no la hubiéramos hecho allá sería distinto y siento que ante la posibilidad de hacerlo en San Isidro, también hubo una serie de presiones, hubo lucha contra ellas, pero a pesar de todo existen igual. Es imposible dejar de pensar en quién te va a ver, eso es imposible.

Se critica a los personajes de la creación colectiva de ser estereotipos, ¿qué me puedes decir sobre eso?

AS: En primer lugar, hay algo que había olvidado mencionar y que tiene que ver con esto y es que hablar de creación colectiva, por lo menos en el Perú, es hablar de un teatro popular en muchos casos. Grupos, si tú quieres de clase media o pequeños burgueses, de extracción pequeño burguesa forman grupos de C. C. pero básicamente se dedican a un teatro de difusión popular. Esto es algo muy importante porque ese público, esa actividad, esa manera de encarar las cosas, crean necesidades estéticas, tenemos que pensar que si los personajes son esquemáticos es porque se están acercando a otro público que no piensa del modo como pensamos nosotros y no conocemos su modo de pensar. Es un poco así, son personajes populares. Bueno, no son personajes, son esquemas y ¿cómo le piden al actor que no sea esquemático? Si estamos hablando de esquemas, si estamos pensando en esquemas, si nos estamos dirigiendo a un público a través de esquemas. Esa es una primera cosa.

En segundo lugar, la complejidad de los personajes depende de la complejidad de la obra, depende de lo que se habla. ¿Qué es un personaje complejo? Habría que preguntarse eso. Creo que un personaje complejo es autónomo y es autónomo porque no es el símbolo de una serie de personajes, o el esquema de un personaje que vemos en la calle, sino que tiene autonomía. Puede parecerse a un ser común y corriente pero tiene autonomía porque tiene vida propia, tiene una historia propia, una idiosincrasia, una manera de pensar propia, de hablar propia, etc.

Entonces, un personaje es eso, pero no solamente, también es aquél que está en una situación compleja. Entonces entramos a un problema de dramaturgia porque yo puedo hacer un personaje; si yo como personaje tengo una situación interesante, es otra cosa. Siento que el problema del personaje básicamente depende del desarrollo de lo que se está haciendo. Yo creo pues que no se puede exigir que los personajes sean más complejos. ¿Por qué se va a exigir eso? Creo que las obras, los problemas, lo que estamos haciendo, deben ser más complejos, no necesariamente complejo pero más autónomo diría yo. Creo en la autonomía del producto artístico, eso por un lado y por el otro, también es cierto que los personajes se han visto en la necesidad de escoger una serie de cosas, los personajes han recogido una serie de cosas del folklore.

Entonces, no eran personajes; básicamente eran cantantes, músicos, máscaras, títeres, eran un poco de todo. A eso ha seguido una etapa en la que los personajes se han enriquecido con una serie de cosas. Hoy por hoy, entramos en una etapa en la que los personajes, por ejemplo, rescatan el texto, incluso rescatan el texto ajeno. Entramos en una etapa en la que se rescatan personajes, se trata de hacer personajes históricos; Flora Tristán y el propio *El caballo del libertador* con Bolívar, por ejemplo. Los personajes se empiezan a llenar también de personajes históricos. Hay un desarrollo, no creo que pueda hablarse de esto como una característica de la creación colectiva, es un resultado de una serie de características y necesidades de la creación colectiva.

¿Has observado dificultades en el tratamiento del texto en las diferentes obras?, o ¿qué me puedes decir de la función que se le da al texto en el proceso de creación?

AS: En primer lugar, más que una función se le da un lugar simbólico y ese lugar simbólico es todo un complejo mito; vale decir, por un lado, la palabra, el texto se ha mitificado para algunos como algo sagrado y para otros como algo tabú. Esto depende de la posición y del entendimiento que tenga para cada quien el uso de la palabra, pero lo que hay es una función simbólica. Hasta hace poco hablábamos del teatro de la palabra o de la no palabra, o de si usar o no palabra, de los textos escritos o no escritos. Creo que hay una mitificación. Recién se está empezando a encontrar la función de la palabra y el texto en nuestro teatro. Luego pasa lo siguiente -y eso lo he podido observar sobre todo en mi experiencia en talleres- es que culturalmente en nuestro país, en nuestro continente, la palabra tiene un rol social sobrecargado, vale decir el acceso a la palabra, a la inteligencia está vedado, no solamente porque la sociedad está organizada de un cierto

modo sino porque hay un esquema mental de que uno no puede acceder a la palabra, acceder a la inteligencia de la palabra, entonces es una idea muy generalizada. Y pasa, que de pronto nos encontramos con que hay actores que son capaces de expresar con el cuerpo cosas muy sutiles, muy interesantes pero que no son capaces de expresar nada con la palabra, nada absolutamente y tú les propones el aprendizaje y te dicen “no, yo no soy para eso, yo no entiendo”; hay un problema del lenguaje en el actor también.

Ahora, por otro lado, además de esa palabra está el contenido, la forma, el estilo de esa palabra. Se está empezando la etapa del dramaturgo en la creación grupal, el dramaturgo ha recuperado su rol, han surgido nuevos dramaturgos pero no necesariamente somos los artistas que debíamos ser, no es lo mismo hacer una obra que funcione para un espectáculo que hacer una obra que propone al espectáculo algo difícil, algo distinto, un aporte.

Hay una diferencia, hay obras que simplemente son un reto, hay otras que no. Pero yo sí creo que se está recuperando la palabra, por eso cada vez creo menos en que yo deba ser un dramaturgo oficioso, resolver con oficio las cosas. Cada vez me convengo más que mi reto, mi posibilidad, es la de ser un dramaturgo no solamente en el sentido técnico del oficio, sino realmente ser un dramaturgo en el sentido de ser un artista que proponga en su dramaturgia algo, un producto artístico, individual o colectivamente.

Esos son modos, pero igual yo creo en la exigencia de una dramaturgia de mucho rigor artístico, de una dramaturgia que aporte algo verdaderamente y sobre todo algo que me parece fundamental es que para hacer cualquier cosa hay que tener algo que decir y uno de los problemas de la creación colectiva está justamente en que el conjunto de ideologías de las cuales bebía, se ha resquebrajado. No ahora que ya se cayó el muro de Berlín sino hace varios años. Entonces, ¿qué pasa?, ¿eso deja sin sustento aparentemente todo esto? Yo creo que no, no lo deja sin sustento, yo no me siento así; hay mucho que aportar justamente ahora, es este momento donde las ideologías no son claras. Ahora es donde justamente hay que aportar eso.

Entonces yo sí creo en el pensamiento; el pensamiento es algo fundamental y claro, en eso, está de acuerdo todo el mundo. No necesariamente un pensamiento clásico, pero sí creo que el pensamiento es uno de los más importantes alicios que uno tiene para el arte; el pensar, el tener algo que decir. Si uno no tiene qué decir, estamos mal y no es casual que en los espectáculos de este último tiempo, sean tan ambiguos, tan oscuros, que contengan una palabra tan oscura, un pensamiento tan confuso. Es justamente porque hay un quiebre ideológico y hay un reacomodo, una necesidad de reacomodarse.

Yo no quiero decir que con esto tengo las cosas claras; tengo las cosas tan confusas como cualquiera, pero si tengo en mí la visión de que esto es un momento y que lo que hay que hacer es aclararse las cosas y escribir. No creo que sea un momento de callar de ninguna manera, es de decir y mucho.

¿Qué es para ti la dramaturgia? ¿Qué es la dramaturgia del actor?

AS: La dramaturgia, por una parte es un instrumento de trabajo, como puede ser una serie de técnicas que tiene un director, pero básicamente consiste justamente en saber cómo cambiar todos los elementos del lenguaje teatral. ¿Cómo los combinas? , esa es la técnica de la dramaturgia y ese es el oficio. No se entiende a la dramaturgia como una cosa literaria, para nada. El dramaturgo es el que ocupa el puesto importante en el teatro de hoy, el puesto importante en términos en que yo no creo más en el director; creo que los directores son dramaturgos también, lo cual no significa justamente que ellos hagan un trabajo literario. Por ejemplo, puede mandar a escribir una obra y sin embargo haber hecho la dramaturgia, puede pedirle a alguien que le de las palabras correctas pero uno es el que hace la dramaturgia.

Hay una diferencia entre la cosa literaria y la dramaturgia. Por un lado es un instrumento, el cómo ordenar, por otro lado creo que también es un lugar de confusión tal y como lo vivimos ahora en el teatro peruano. Porque no se distingue realmente entre el dramaturgo y el escritor -cosa que es importante distinguir- por un lado, y por el otro la confusión viene justamente en esto de la dramaturgia del actor. Hablar de la dramaturgia del actor es hablar de algo muy simple: es hablar del trabajo del actor, hablar de un aspecto importante del trabajo del actor. El actor tarde o temprano va a hacer la dramaturgia de su personaje, tiene que hacerla, ¿sino cómo memoriza las cosas que tiene que hacer? La dramaturgia del actor es simplemente la combinación de todos los elementos teatrales a través del actor. Yo no creo que haya una dramaturgia del actor y una dramaturgia del espectáculo. En términos de escuela puede ser, pero no en términos reales y concretos, para mí es una tontería hablar de la dramaturgia del actor, porque la dramaturgia en el teatro tiene que pasar por el actor, sino pasa por el actor no tiene sentido simplemente. La dramaturgia del actor para mí es como en el actor se da la dramaturgia del espectáculo, como se da en él, es eso.

En principio se habla mucho del afán de trabajo colectivo por romper con ese autor aislado que elabora su trabajo en su estudio y lejos de la realidad, se le

pedía acercarse más al trabajo creativo colectivo. Quisiera que me digas ¿cómo funciona eso en la creación? Porque puede ser muy respetable que un autor en soledad cree y lance un producto que de alguna manera hable de la realidad. ¿Hasta qué punto es cierto esto?... ¿Hasta qué punto crees que es necesaria la soledad de la creación en el dramaturgo?

AS: Yo sí creo en la soledad del artista. No es solo cuestión de creer sino que es real pero no solamente del dramaturgo, no solo del director, también del actor. El actor como creador también es un ser que crea en soledad y creo que el actor es quien tiene en sí la más profunda porque finalmente es de alguna manera el borrarse, el no estar y a la vez estar con el personaje. Allí en la experiencia del actor hay una soledad muy grande. El teatro de por sí, por su espíritu, no es un trabajo solitario nunca ni lo será.

Claro está que antes habían los escritores que escribían, la mandaban y la veían el día del estreno, pero es simplemente una manera de trabajar, así era la manera de trabajar. Hoy por hoy no es así, no lo creo al menos que sea así. De todas maneras el autor se acerca mucho más, aunque haya escrito la obra en su casa, a lo que es el montaje.

Hay un acercamiento mayor y un dramaturgo no puede crear solo, siempre hay un nivel de recreación cuando se está montando la obra. Aunque uno haya escrito antes, pero es siempre un proceso dialéctico, es estar solo y estar acompañado, pensarlo solo y proyectarlo al público, hay una relación dialéctica.

Una cosa fundamental en cualquier artista es su vida y su mundo personal, su desarrollo personal es una cosa fundamental; esta cosa del auto sacrificio y la mística mal entendida, es una perfecta tontería porque si esa persona opta por esa marginalidad, de lo único que va a hablar obsesivamente – si ustedes revisan las obras de la creación colectiva - es de su propia marginalidad; está absolutamente condicionado por su pobreza de experiencia vital, es así.

Hay un sustento personal en el arte sino no tendría ningún sentido. Entonces, creo en la individualidad del creador y del dramaturgo también. No es cuestión de ir a marcar una tarjeta en el grupo y decir: “ya he venido a crear”, no, tiene que tener un momento en el cual el tipo está frente a sí mismo, frente a sus ideas, frente a sus inquietudes. A partir de ahí propones, te responden, es dialéctico. Tú vas, vienen, así es el trabajo. No es totalmente colectivo -que te entregues mañana, tarde y noche al grupo- ni es una cosa en que estás encerrado en tu casa y cuando ya tienes la obra se las das. La dialéctica, eso es lo que manda en el trabajo realmente.

Vemos actualmente que los grupos están más abiertos a trabajar con el dramaturgo, vemos también de parte de los dramaturgos un acercamiento a los grupos y a sus procesos creativos. ¿Qué opinas de eso?

AS: Es cierto, es parte de la necesidad del proceso. Lo único que tendría que decir respecto a esto es que no necesariamente tendríamos que verlo como campos separados que se van a juntar. El trabajo del dramaturgo tiene que ver mucho con el trabajo de los actores, del director y el trabajo de ellos tiene mucho que ver con el de los dramaturgos. Siempre ha tenido que ver. De lo que se trata es que trabajen conjuntamente, colectivamente, no veo porque el dramaturgo tenga que verse excluido.

En los 70's había mucha información sobre la creación colectiva, en los 80's hay muy poco. En una época vimos que la C. C. estaba muy ligada políticamente y por eso muchos de sus detractores la tildaban de ser panfletaria... ¿Cómo ves la evolución actualmente de esos aspectos, considerando las diferentes etapas históricas que le ha tocado vivir?

AS: Sí, no es que las obras y los grupos fueran insultados o apodados de panfletarias sino que eran directamente y concretamente panfletarias. Hubo la preocupación sobre si uno hacía teatro panfletario o si uno no lo hacía. Había quienes pensaban que era un prestigio hacer teatro panfletario. Durante los 70's había esa preocupación. Si alguien te quería insultar, te decía: "eso es un panfleto", era así, se cuestionaba. Es cierto que muchos grupos están marcados por el trabajo político, partidario incluso, creo que aún no hemos terminado de confesar el teatro como arte. Siempre hemos tratado de justificar el teatro por su función social o porque es útil a la humanidad, a la revolución o a lo que fuera y pocas veces lo justificamos como un arte. Existe el teatro en sí, no tiene que cumplir ninguna función social sino la de ser arte. Nos confesamos poco el hecho que estamos haciendo arte, es más, en el Perú los otros artistas lo ven siempre como un arte un poco menor, no se ve como un arte. Entonces, es un poco eso, el interés por crear la estética es evidente, eso se ve. Creo que se va desarrollando en ese sentido la cuestión.

¿Qué pasará en los 90's? ¿Qué caminos puedes perfilar? ¿Cuál sería el futuro de la creación colectiva en el Perú?

AS: Prefiero pensar en el futuro del teatro y en el futuro del Perú que en el de la creación colectiva porque pienso que tiene que seguir un proceso y pasar a otra etapa.

La etapa que viene va a estar marcada justamente por una ideologización porque a eso tiende el país en la circunstancia actual en que vivimos. Vamos a tender a ideologizar básicamente por una necesidad histórica y es que Sendero²⁸ y el MRTA²⁹ son básicamente ideológicos, además de guerrilleros y terroristas, plantean un trabajo ideológico. Entonces, de alguna manera la sociedad peruana va a tener que responder a ese conjunto de ideologías con ideologías. Todo el fenómeno Mario Vargas Llosa, etc. Entonces, el teatro ¿qué va a hacer?, creo que va a entrar nuevamente a una etapa de ideologización necesaria, ese es un rasgo que puede tener el teatro peruano en los 90's.

Una segunda cosa es que se sigan especializando los roles dentro del grupo: directores, actores, dramaturgos, diseñador, o incluso el rol del crítico. Se van a ir perfilando cada vez más, también por una necesidad; por otro lado, creo que esto es muy bonito y muy interesante, pero hay un tema que no se toca y que yo lo toco cada vez que puedo y me parece importante y es el de la producción. ¿Qué función nos cabe en nuestra vida el teatro que hacemos? ¿Vivimos del teatro que hacemos? ¿Podemos tener una vida más o menos digna con el teatro que hacemos? ¿Cuánto público ve nuestro teatro? ¿Cuánto tiempo invertimos en crear un espectáculo y cuánto tiempo de temporada hacemos? ¿Disponemos de locales ajenos que no siempre están a nuestra disposición o podemos hacer teatro donde queramos? Son preguntas que hay que hacer porque para mí el grave problema es que sin el aspecto de la infraestructura en el teatro peruano no empezamos a tomarlo en serio, dentro de muy pocos años va a haber un colapso. Tenemos que empezar a pensar en nuestro trabajo en términos de un trabajo que puede y debe darnos para vivir. No estoy hablando de subvenciones sino de imaginarnos que eso que hacemos es un trabajo, un oficio profesional y que debe poder darnos para comer y poder dedicarnos a ese trabajo con exclusividad.

Esa es una cosa que en algunos grupos se hace, pero a un costo muy grande, se gana muy poco, los miembros del grupo no necesariamente pueden tener una vida independiente. Tienen otras compensaciones, lo que tú quieras, pero no se trata de eso. Vivimos muy poco y pedimos muy poco y ese es un tema que sí nos toca.

Bueno, la otra cosa que yo espero del teatro de grupo es que finalmente logre una pedagogía, no un método. Creo que logrando una pedagogía se va a cerrar un ciclo, eso espero yo de la creación colectiva, el que podamos hacer una pedagogía.

²⁸ Se refiere al oficialmente llamado "Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso" (PCP-SL)

²⁹ Se refiere al oficialmente llamado "Movimiento Revolucionario Túpac Amaru" (MRTA)

¿Crees que haya una crisis del teatro de grupo?; pensaba en eso ahora cuando decías que se estaban institucionalizando los grupos.

AS: No creo que la crisis sea una crisis de decadencia, sino que es una crisis de crecimiento en la que evidentemente hay muchas cosas que replantearse. Tal vez lo que hoy hacemos se asemeja a lo que pensábamos hacer algún día hace 20 años, por eso estamos entrando en crear un teatro nuevo. Ahora, esto quiere decir que necesariamente los grupos tengan que sobrevivir. No creo que ellos tengan que sobrevivir a costa de lo que sea. Si un grupo tiene que morirse tendrá que hacerlo, todos los grupos tienen que morir en algún momento.

Para mí lo importante es el concepto, el concepto del grupo como modo de producción, como lo que representa eso, un teatro auténtico, artístico, personal en la medida en que el grupo tiene una identidad. Un teatro nacional que diga sobre lo que siente, en fin, es todo ese conjunto de ideas las que hacen el concepto del grupo, eso no muere sino que está en la base de todo esto aunque los grupos pasen, mueran, etc.

Ahora lo que sí hay es una crisis de los grupos, no del teatro de grupo, la cual es necesaria. Todos llegamos a la adolescencia, entramos en crisis ¿por qué un grupo no? Sinceramente se pueden hacer muchos estudios antropológicos, psicoanalíticos, etc. Y pueden ser muy interesantes pero la gente de teatro tiene que aprender a reflexionar por sí misma. Nada ganamos si nosotros no aprendemos a reflexionar sobre nuestro trabajo y sobre nuestra vida. A mí no me sirve lo que me dice un antropólogo, no me sirve lo que me dice un psicoanalista exclusivamente, yo tengo que reflexionar sobre mi trabajo y esa es una cosa que también espero suceda en el futuro. O sea la posibilidad de intercambiar, publicar, reflexionar y escribir sobre nuestro trabajo.

Reflexión final

AS: Lo que ahora hacen ustedes, parece mentira que no se haya hecho antes, es una manera de reflexionar. Desgraciadamente los congresos, muestras, talleres, se han viciado. A estas alturas el intercambio no puede ser de la magnitud que se plantea una muestra. Creo mucho más en el intercambio real que pueda haber realmente entre la gente vecina. Se habla pues de sus trabajos, cosa que no existe acá; no se comparte, creo más en esa posibilidad de compartir, de tener una tribuna pública. Creo que estos encuentros ya cumplieron su ciclo y hay que pasar a otra modalidad.

20 de Febrero de 1990

RAFAEL DUMETT CANALES (1963)

DRAMATURGO

26 años

El cuestionario de esta entrevista, a pedido de Rafael Dumett, le fue entregado con anterioridad y respondida por escrito.

Obras:

A.M. – F.M. Escrito con Roberto Ángeles (1985)

Santiago Creación Colectiva escrita por R.Dumett. (1987)

Carnaval por la vida Participación en la Creación colectiva (1988)

Números reales (1989-90)



¿Qué es la creación colectiva? ¿cómo la interpretas?

RD: La creación colectiva es toda cosa creada por más de un individuo. En este sentido general, todo espectáculo de teatro es una creación colectiva; esta expresión ha servido para designar específicamente a las obras de teatro cuya dramaturgia ha sido colectiva. Si la ambigüedad persiste, es porque el término dramaturgia ha sido usado en varios grupos de sentidos:

1. a. - Proceso en el que se escribe las palabras que indican lo que se dice y parte de lo que se hace en una obra de teatro.

1. b.- Resultado del proceso en el que se escribe las palabras que indican lo que se dice y parte de lo que se hace en una obra de teatro.

1. c.- Destreza para llevar a cabo el proceso en que se escribe las palabras que indican lo que se dice y parte de lo que se hace en una obra de teatro.

1. a, 1.b y 1.c Tienen en común suponer una misma noción de lo que es escribir: crear palabras. La dramaturgia así entendida, tuvo en la práctica, y pudo no haber sido así, ciertas consecuencias conceptuales: entender el aspecto verbal de la obra de teatro como rector de todos los otros. De allí que fuera necesario buscar una manera conceptual de referirse a otros modos de procesar que, por determinadas circunstancias históricas, ya se daban en los hechos y que no lo otorgaban al texto este poder rector. Esta necesidad fue recogida por la semiótica, que le dio al término “escribir” un sentido metafórico que lo amplifica: codificar.

Este uso metafórico parte de la idea de que el teatro se caracteriza por implicar el uso simultáneo de diversos códigos, entre ellos el código verbal, en cada uno de los cuales se codifica, sin que ninguno rija necesariamente a todos los demás. Desde este nuevo punto de vista, el término dramaturgia es utilizado en otro grupo de sentidos.

2 a.- Proceso por el cual cada uno de estos agentes codificantes de una obra de teatro codifica.

b.- Resultado del proceso por el cual cada uno de estos agentes codifica.

c.- Destreza con que se lleva a cabo el proceso por el cual cada uno de estos agentes codifica.

Son agentes codificantes el autor, el director, el actor, pero también el diseñador de luces, el diseñador de sonidos, el coreógrafo, si lo hay y todos aquellos agentes que hayan contribuido a crear información codificada en un espacio escénico.

Entendemos por creación colectiva, por el cual cada uno de estos agentes crea información codificada en un espacio escénico, sin que ninguno de los códigos

necesariamente tenga un poder rector sobre los otros. También entendemos por creación colectiva, el resultado de este proceso: la información en sí.

¿Cuáles crees que son las causas por las que algunos grupos en Lima optan por la creación colectiva?

RD: 1.- La necesidad de dirigirse a determinados públicos marginados por la cultura oficial. La creación colectiva ha sido un modo eficaz de que algunos de estos grupos aprendan a decodificar lenguaje, música, modos de pensar y de sentir de estos sectores marginados, y luego a codificar sobre la base de este conocimiento.

2.- La insatisfacción por parte de los grupos respecto de la tradición de textos teatrales de autores peruanos y extranjeros. El argumento más usual ha sido que no se adaptan a sus necesidades expresivas. Lo más curioso de este juicio es que, casi en la totalidad de los casos, no han provenido del conocimiento de esta tradición.

3.- El redescubrimiento contemporáneo del carácter eminentemente sensorial del teatro. Si bien este redescubrimiento ha coincidido con, o ha provenido de, el contacto con corrientes teatrales de otros países que han desarrollado las posibilidades expresivas del cuerpo y la voz, no se puede negar que en nuestro país ha fructificado en manifestaciones originales.

4.- La imposibilidad de montar un texto, por falta de formación actoral suficiente.

Los grupos que optaron por la creación colectiva lo hicieron por algunas de estas razones o por varias.

Creo que en los momentos que contesto esta entrevista, mediados de 1990, la tendencia de darle un mayor poder al aspecto verbal de la creación, respecto del cual se reconoce incompetencia. Son cada vez más comunes, felizmente, las creaciones colectivas con autor. Los dos productos más interesantes de este nuevo modo de procesar son, desde mi punto de vista, *Ahí viene Pancho Villa* del grupo Alondra, con Juan Rivera Saavedra y *A ver un aplauso* del grupo TELBA con César de María.

Me parece que en esta nueva modalidad de creación está el futuro de los grupos que antes se dedicaron a la creación colectiva.

¿Qué piensas de los personajes de la creación colectiva?

RD: Que tienden a ser arquetipos: el personaje solo tiene valor en tanto representa una idea, una postura política o una clase o sector social. Esta característica ha prevenido no solo del carácter político de gran parte de los grupos que suscriben este modo de

creación, sino de la dificultad de construir un personaje sin texto previo. A falta de un texto orientador, el actor suele refugiarse en las ideas, y gran parte de nuestras ideas respecto a los seres humanos son bastantes retóricas.

¿Qué función crees que se le da al texto en el proceso de creación?

RD: Tiende a ser revalorado. Me parece que es parte de un proceso normal. En las décadas pasadas fueron explorados hasta la saciedad los códigos escénicos paraverbales, es decir, paralelos al código verbal. En los tiempos presentes se reconoce el carácter potencial revolucionario de la palabra.

Los grupos se han topado, sin embargo, con sus propias taras de formación. En algunos de ellos, solo en algunos, encuentro una real disposición para superar estas limitaciones. En este sentido el contacto con los dramaturgos es fundamental.

El caso más reciente de un contacto exitoso de esta clase es *A ver un aplauso* que, a mi modo de ver, no solo marca un salto cualitativo en la historia del grupo TELBA, sino en la del teatro peruano.

¿Qué dificultades observas en el tratamiento del texto en la creación colectiva?

RD: 1.- Por lo general, la estructura dramática del texto es inorgánica. Con esto no quiero decir solo que los textos carezcan de una estructura en que las acciones estén relacionadas lógico- casualmente, o que carezcan de una acción dramática o que sus personajes estén poco desarrollados. Este me parece, en el fondo, profundamente superficial.

La inorganicidad de la estructura del texto va por otro lado. En una obra de teatro de creación colectiva se tiene la sensación de que, por un lado, faltan cosas y, por otro sobran. No se sabe exactamente qué es lo que falta, pero se perciben muchos cabos sueltos. Se llega a percibir que es lo que sobra, porque el elemento sobrante es percibido como gratuito, no justificado o mal justificado. En ambos casos se percibe que no hay un todo completo.

2.- Por lo general es unidimensional.

Cuando un texto de creación colectiva aborda un tema, una situación, un personaje, una metáfora, hasta una imagen, por lo general lo aborda desde un solo punto de vista: el punto de vista del grupo, lo que va en desmedro de la riqueza de perspectivas que pudieran ofrecer al espectador. De ahí que a pesar de que la obra puede impresionarnos por el

dominio que los actores ejercen sobre sus recursos y que les permite encarnar un conflicto físico palpable o por el despliegue de efectos visuales, o por cualquier otra razón, muchas veces su desenlace y en general el conjunto de cosas que pueden decirnos resulta absolutamente previsible, y es que los grupos han creado un especie de retórica de lo que se debe transmitir a través de una obra de teatro y han convertido en cómplices de esta retórica a sus propios espectadores.

Un caso dramático es el de Yuyachkani, en *Contraelviento*. Independientemente de la alta calidad del espectáculo, creo que Yuyachkani ha asumido el rol de una especie de conciencia política nacional. Ha condicionado a sus espectadores a decodificar todo lo que ellos hagan desde esta perspectiva. Uno va a ver un espectáculo de Yuyachkani esperando un despliegue escénico bien orquestado de elementos de la cultura nacional, danzas, objetos, mitos, creencias, que nos enseña o nos recuerde el Perú, pero sobre todo uno espera escuchar una posición acerca de la política nacional, coyuntural o estructural. Esta última exigencia es paralizante para cualquiera y es uno de los factores de su poca productividad.

La unidimensional es una característica de la estructura del texto de creación colectiva, de difícil erradicación. Por lo general, la pluralidad de visiones respecto de un tema no es un factor de cohesión en un grupo de teatro de creación colectiva, y en el caso de existir, no se le enfrenta. Ahora hay un cierto esquematismo que ojalá desaparezca.

¿Qué entiendes por dramaturgia del actor?

RD: Entiendo dramaturgia como el proceso por el cual cada uno de los agentes de una obra de teatro crea información codificada, así como el resultado de esta codificación. El actor hace dramaturgia en tanto codifica. Que esta dramaturgia esté o no subordinada a otras, es otro asunto. Sin embargo, es bueno recordar que esta noción fue creada para hacer de este proceso el subordinador de todos los demás. Hoy en el teatro peruano se ha asumido una posición menos radical. Se considera a la dramaturgia del actor como un proceso que cumple un rol fundamental en el esclarecimiento de la historia a contarse. Parece que esta posición no es sólo preponderante en el teatro peruano: otros grupos latinoamericanos están en lo mismo y, recientemente, en una visita a nuestro país, el Odin Theatre sorprendió a todos con una obra, *Talabot*, con anécdota y, como si fuera poco, narrada linealmente. Quisiera aclarar que esta manera de entender la dramaturgia del actor es lo que he discernido que quieren decir aquellos que la usan con frecuencia. Estas

personas no definen sus conceptos; creo que no saben hacerlo fácilmente o no saben hacerlo simplemente, o tal vez, no quieren o ambas cosas. No sé.

Observamos al actor frente a dos formas de afrontar un trabajo actoral: uno con los procesos creativos colectivos y otro frente a un trabajo convencional. ¿Señalarías algunas diferencias o características de concepciones o de mística?

RD: Un buen actor convencional entiende que su trabajo consiste en interpretar un texto. Interpretar en el sentido de encontrar las acciones profundas que subyacen a las acciones verbales y no verbales de su personaje indicadas en el texto. Esto no es poco decir. No hay una sola manera de interpretar ni una sola posibilidad de interpretación. Cada actor tiene su propia forma de entrar al personaje y hacerlo suyo. Su formación técnica sólo puede brindarle un mayor repertorio de posibilidades de búsqueda y de hallazgo; del mismo modo, un texto puede suscitar, en actores, interpretaciones distintas, basadas en el descubrimiento de acciones profundas incluso contrapuestas. El buen actor de teatro de creación colectiva entiende que su trabajo no se limita a interpretar. Ve en el teatro un vehículo para expresar algo personal. Puede ser un deseo de exploración de ciertos temas, de cierto modo de actuar, de cierto(s) público(s) y a veces hasta de cierto modo de vivir. No creo que lo más sólido de un grupo de teatro que opta por la Creación colectiva de modo permanente sea el aspecto ideológico, como ellos declaran, sino el conjunto de expectativas que los actores que participan en él ponen en juego. Parte de estas expectativas son, por qué no decirlo, afectivas. Mi opinión es que esta sobrecarga de expectativas es perjudicial si no es administrada con inteligencia; el problema es que habiendo expectativas afectivas de por medio, es un poco difícil ser inteligente. Por lo general, el buen actor de creación colectiva no concibe su oficio como un trabajo en el sentido tradicional; suele considerarlo más bien, como algo parecido a una religión: algo que marca el sentido de su vida y le permite trascender su cotidianidad. En lo que se refiere al aspecto puramente técnico, el buen actor de creación colectiva solo tiene claro que debe trabajar su cuerpo y su voz, que estas son sus herramientas para proponer escénicamente y que lo que propone son acciones físicas. Como, por lo general, el texto es construido a la medida de sus propias limitaciones, no se topa con los problemas que implica interpretar. Solo empieza a hacerlo desde hace muy poco, desde que los grupos de creación colectiva han decidido enfrentarse con un texto que ellos no han escrito y se descubren no suficientemente preparados para hacerlo. Las circunstancias históricas han hecho que ambos tipos de actores empiecen a encontrarse y traten de aprovechar las

lecciones que el otro puede ofrecerle. El actor del futuro será felizmente más integral que antes. Ahora mismo encuentro en algunos actores relativamente jóvenes una excepcional disposición a aprender y a no dejarse encasillar en una sola modalidad de creación. No sólo hay buenos actores. Hay muchos malos actores. Actores que no se dedican, actores que se aferran a fórmulas exitosas, que subordinan todo en el oficio a la satisfacción de la propia vanidad. Lo único que podría decir respecto de ellos es que su mediocridad no depende del modo de creación que hayan elegido.

El teatro de creación colectiva tuvo en alguna época altas connotaciones políticas que sus detractores llaman “teatro panfletario”. Queremos saber ¿cómo ves tú la evolución de estos aspectos hasta la actualidad?

RD: Yo no fui de esa época. Sólo la conozco por referencias, así que sólo puedo hablar de lo que imagino que fue.

La época de la que hablas, fines de los años sesenta coincide con los inicios del velasquismo a nivel nacional, y con la revuelta de mayo del 68 en París, cúspide de las revueltas juveniles europeas y norteamericanas, a nivel internacional.

En esta época se habla mucho de la función social del arte, y del compromiso que este tenía que tener con la revolución popular. De ahí que surgieran y fueran escuchados planteamientos que consideraban al teatro como un instrumento de agitación y propaganda. Me imagino que los productos concretos de esta etapa inicial no deben haber sido muy felices: un teatro de panfleto, maniqueo, en su forma de exponer los problemas que denunciaba; un teatro que impartía recetas, que imponía, en suma, un teatro autoritario. Supongo que esta manera de ver el teatro evolucionó en el transcurso de la década del 70 y dio pie al surgimiento de un nuevo modo de entender el compromiso político en el arte, a través de un tratamiento del aspecto formal. Me imagino que en este sentido fue útil el contacto con grupos extranjeros, y los avances técnicos que, en materia de cuerpo, voz y manejo de los símbolos, estos habían conseguido, me imagino: el contacto con las obras de Brecht, el autor más representado en Perú, no sólo en la década del 70, sino también en la de los 80, fue fundamental para encauzar el rumbo de este teatro que empezó a verse a sí mismo no solo como un teatro de agitación y propaganda sino como un teatro político en todo sentido del término; sin embargo, a pesar de esta maduración, este modo de ver el teatro empezará a caducar durante el periodo de los 90. Digo esto, a pesar de que en la actualidad han resurgido formas teatrales semejantes a las del teatro de guerrilla de los años 60, retomadas por Sendero Luminoso, que yo no he

visto pero cuya existencia ha sido señalada en el libro Teatro y violencia de Hugo Salazar Del Alcázar. Y lo digo porque intuyo que hay un autoritarismo subyacente en la relación que un teatro político establece con el público, un autoritarismo que se tornará cada vez más inaceptable, intuyo. Y quizás esto sea una esperanza antes que una intuición: que los nuevos espectáculos estarán más orientados a persuadir, a sugerir, a catalizar, a servirnos de espejo en alguno o en varios sentidos, que, a proponer un discurso explícitamente cuestionador en el ámbito de lo político, por novedoso o “de acuerdo a las exigencias de los tiempos” que sea este.

Si hay discursos radicales, que estoy seguro que los habrá, estos serán subversivos sobre todo desde el punto de vista vital. Quizá esta intuición se deba a mi desconfianza respecto del discurso político en nuestro país, desgastado, retórico, manipulador, enmascarante de sus intereses. Pero no puedo dejar de sentir, fuera de toda racionalidad, que todo teatro político me coacta, y no me gusta que me coacten.

Una buena obra de teatro me induce a cambiar, pero me deja un margen de libertad para que yo lo decida. Me persuade o sugiere, no me impone. Me hace el amor, no me viola. Sé que hay algunos que creen que la violación es necesaria para mi aprendizaje (o para el suyo, no se). Yo no lo creo. Creo que la obra de teatro que me hace el amor, no puede darse el lujo de olvidar el arte necesario para darme placer, de tal modo que yo comparta con ella con gusto lo que desea compartir conmigo. No puede darse el lujo de dejar de tratarme como un individuo particular, no intercambiable por otro cualquiera, porque yo me daría cuenta y trataría a la obra de igual forma. Me hace el amor en tanto yo, no en tanto representante de una clase de quienes y, sobre todo, me hace el amor por todo lo que implica la ceremonia de hacer el amor, y no sólo para tener hijos. Desgraciadamente, no puedo ser más claro en este sentido.

Observamos que actualmente los grupos de teatro están más abiertos a un trabajo conjunto con el dramaturgo. Vemos también de parte de éste, un acercamiento a los grupos y a sus procesos creativos. ¿Que podrías decir al respecto?

RD: Creo haberlo dicho ya, pero repito es lo mejor que puede ocurrir. En esto está el futuro del teatro de creación colectiva.

A través de las entrevistas, hemos visto que hay una mezcla de funciones, de roles, sentimos que ahora si se está reconociendo un espacio al dramaturgo, pero

todavía es una cosa muy incipiente, que no está muy definida. ¿Hasta dónde crees que es territorio del grupo y hasta donde del dramaturgo?

RD: Asumo que estamos hablando de una creación colectiva con dramaturgo. Pues bien, el dramaturgo se encarga de plantear todo lo referente al texto, alimentándose de su propia experiencia y de las propuestas escénicas del grupo. El grupo, por su parte, debe recibir las propuestas de texto del dramaturgo, ponerlas a prueba en la escena y proponer escénicamente, no necesariamente sobre la base del texto, pero también. El director debe concertar las propuestas de uno y de otro. Siempre debe haber alguien, además, que apunte todo lo que ocurre en el proceso de los ensayos y lo guarde para cuando sea necesario. Creo que grupo y dramaturgo deben, en determinado momento del proceso, no necesariamente al comienzo, ponerse de acuerdo en dos cosas: la premisa de la obra y la acción dramática. Se supone que hay un pacto tácito de respeto mutuo: ni el grupo debe desechar lo propuesto por el dramaturgo, sin darse el trabajo de entenderlo o entender en qué dirección apunta, ni viceversa. Así mismo, cada uno debe reconocer su propio rol y el rol de otro y las atribuciones y límites de cada uno de estos roles. Me imagino que esto se aprende en la práctica. Soy consciente del peligro que implica generalizar en un asunto tan espinoso como este, pero puede ser saludable.

¿Qué nos puede decir sobre la soledad de la creación del dramaturgo? Se ha hablado mucho de que las obras de estos no tenían nada que ver con la realidad que los rodeaba. Quisiera que me digas que piensas de esto.

RD: Si la soledad del dramaturgo genera una obra interesante, bendita sea esa soledad. Si genera una obra mediocre, pobre de ella. El que una obra sea interesante, es decir, que ataña, que concierna, que conmueva al espectador, es independiente de la mayor o menor soledad en que haya sido concebida y construida.

Lo único que puede decirse al dramaturgo respecto de su soledad es que le sería útil abandonarla de vez en cuando para trabajar con los grupos de manera más directa. Le será útil por los aportes invaluables de los actores y del director en el momento del trabajo concreto a partir de un tema, de un personaje, de una situación o de una imagen. Quien no haya trabajado de esta forma no puede imaginarse de que estoy hablando. Ha sido el mayor reto, el más topado en el tiempo que llevo en el teatro. No estoy seguro de haber salido bien parado de él; pero no se le puede pedir al dramaturgo que abandone su soledad de manera definitiva. Sería contraproducente. Un dramaturgo también debe darse su

tiempo para enfrentar eso que lo indujo a meterse al teatro o a permanecer en él, eso acerca de lo cual él quiere escribir.

Suponer que esta soledad del dramaturgo es pretenciosa es no sólo no entender la labor del dramaturgo, sino en general no entender la labor de una persona que hace arte. El mismo actor se pasa mucho tiempo solo. Sería bastante estúpido decir que un actor se aísla de la realidad, porque no es cierto. Tanto más o más estúpido sería decir lo mismo del dramaturgo.

Quisiéramos hablar de tu experiencia en dos tipos de trabajo que yo considero distintos. La obra que me cuentas que acabas de terminar y que se llama *Números Reales*, que es un trabajo más tuyo, más individual y el trabajo que hiciste de creación colectiva, *Santiago*, en el TUC: Quisiéramos que nos cuentes las diferencias de trabajo, de cómo has visto estos procesos a partir de tu experiencia.

RD: Mi experiencia como dramaturgo es muy breve. En el 85 escribí *AM-FM* por encargo. Si bien hubo condicionamientos de tema como es la juventud o más exactamente los jóvenes, condicionamientos de actores, de personajes que queríamos mostrar en escena colectivamente. Yo escribí el texto de acuerdo a las exigencias de Roberto Ángeles y él modificó algunas partes que no iban en la dirección que él quiso imprimirle a la obra. Francamente me sorprendió el éxito del resultado. Lo que hicimos, para nosotros y para un público como nosotros, como un juego libre y despreocupado, terminó siendo la expresión de cómo se sentía toda una generación y sin que lo quisiéramos tal vez en este sentido Roberto Ángeles fue más visionario que yo.

Santiago sí fue una creación colectiva en el sentido estricto. Mary Ann Vargas y yo diseñamos una estructura dramática sobre la base de una situación. Un grupo de jóvenes es invitado a la casa de su maestro para celebrar con él su cumpleaños. Pero el maestro ha muerto y un súbito toque de queda impide que ellos vuelvan a sus casas, así que pasan la noche juntos, y aprovechan la atmósfera de intimidad para compararse con lo que fueron antes y saldar las cuentas pendientes entre ellos. Esa era la estructura; los actores improvisaron, yo proponía los textos sobre la base de lo que ellos improvisaban, pero también de mi propia cosecha. Además, no era el único: Marisol Palacios, una de las actrices, escribió una escena completa –la más bella de la obra a mi juicio, que fue trabajada por ella y Mary Ann Vargas, la directora, en el transcurso del montaje. Mary Ann recibía las propuestas y las reformulaba y me las daba nuevamente en una especie de mutua retroalimentación. El problema con *Santiago*, residió en que, no sé si por mi

propia inexperiencia, no supe estimular ni responder a los estímulos de la directora ni de los actores como ellos lo requerían. Esto se debió en parte a mis limitaciones personales, pero también a una deficiencia en el modo en que se llevó a cabo el proceso de creación. Esta obra, en particular, no debió ponerse un esquema dramático, sino encontrarlo. La directora y yo pusimos un esquema dramático que no iba necesariamente en la dirección de lo que iba saliendo de los actores. Además, este esquema cambiaba demasiado de un día para el otro de tal modo que no había tiempo para digerir el cambio. Si bien la acción dramática era supuestamente la misma, los personajes no tenían un objetivo claro y por lo tanto eran modificados en sus características sin mediar más razón que la de una intuición. Este modo de proceder termina por ser paralizante, porque nada de lo que hagas, vale para mañana. No puedes evitar sentir que estás perdiendo el tiempo.

En general siento que cuando trabajas en una creación colectiva tienes que defender tus propuestas. Este texto viene aquí porque quiere decir tal cosa, y detrás de él se esconde esta intención, que tiene que estar de acuerdo con el objetivo de este personaje. En la escritura de *Números reales* no siento la urgencia de tener que defender las cosas que van saliendo. A veces no las entiendo. A veces no veo hacia donde van, pero las dejo salir. No las castro. No tengo que convencer a nadie de su conveniencia o no. Ni siquiera tengo que estar convencido yo en el momento en que salen. Simplemente las dejo salir. Estoy convencido de que este proceso no tiene por qué ser democrático. Sobre todo, si desea expresar algo personal. Algo con lo que ni siquiera tú mismo estás seguro de estar completamente de acuerdo. Por ahora prefiero trabajar así. No quiero plazos. Quiero poder encontrar mis temas y mi manera de tratarlos. Quiero dedicarme, sin culpa, semanas enteras a ser consecuente con la belleza o la hondura de un parlamento y con la única garantía de la tiranía expresiva que puede ejercer respecto de mí. No estoy muy seguro de mi talento, pero sí de mi terquedad. No descarto en absoluto la posibilidad de trabajar con grupos. Es más, me encantaría hacerlo, pero bajo nuevas condiciones.

Hemos llegado a la parte final de la entrevista. Las perspectivas hacia el futuro. ¿Cuál es según tu parecer, el futuro de la creación colectiva en el Perú?

RD: El futuro de la creación colectiva depende del futuro de los grupos que la llevan a cabo. No puedo imaginar fácilmente cuáles serán las consecuencias del agravamiento de la crisis económica sobre los grupos que hacen o que hacían creación colectiva. No tengo mucha práctica en esto de sobrevivir una crisis con otros. Lo que me parece más probable es que muchos grupos ya constituidos tendrán que dejar de dedicarse

exclusivamente al teatro, y que los grupos por constituirse dejen de aspirar a la dedicación exclusiva. No creo que esto signifique que vayan a dejar de ser profesionales, sino que intentarán serlo o seguir siéndolo en el marco de estas condiciones. El grupo tendrá que ser visto cada vez más como un espacio de trabajo antes que cualquier otra cosa. Tendrá que dársele un mayor énfasis el relegado aspecto de la producción: tendrá que buscarse nuevos públicos no sólo como una necesidad comunicativa sino también como una necesidad económica; tendrá que pensarse en nuevos mecanismos de propaganda para los espectáculos, etc. La supervivencia del MOTIN como representante de los intereses de los grupos que lo conforman depende en gran medida de su capacidad de recoger estas necesidades y diseñar estrategias para satisfacerlas colectivamente. Para ser sincero, creo que mi perspectiva del futuro de la creación colectiva no deja de basarse en algunas de mis esperanzas personales y mis esperanzas se contradicen. Te diré que yo deseo sinceramente que ocurran las cosas que te he dicho antes, que se dirijan a la consolidación del teatro como una institución que garantice la supervivencia de quienes participan de ella; pero también deseo, quizás reaccionariamente, la insurrección de una nueva vanguardia basada en las reivindicaciones vitales más elementales: la comida, el sexo, nuevos modelos de relación interpersonal, las nuevas imágenes que respecto del universo nos proponen los avances científicos y tecnológicos recientes, etc. Una vanguardia que se oponga decididamente o sólo difiera radicalmente del modo como se ha instituido al teatro en el Perú luego de las rebeldías –ahora instituidas- de los años 60. Un teatro absolutamente iconoclasta, que quizás ni siquiera se plantee sus objetivos; si se los plantea, que sea en los términos en que los acabo de plantear. Un teatro que lamente su esquizofrenia respecto de la realidad que lo genera, y que asuma esta esquizofrenia completamente para despegar hacia espectáculos que nos ayuden, paradójicamente, a encontrar una manera menos esquizofrénica de ser humanos. Sé que esto supone cierto romanticismo, pero no lo rehúyo como no rehúyo la convicción de que es posible, si no planificar o preparar una vanguardia, por lo menos darle los instrumentos adecuados para que grite más efectivamente y que entre esos instrumentos está el registro de nuestra propia tradición. Personalmente me gustaría hacer teatro de vanguardia, no sé lo que eso implique estéticamente, pero sí lo que implica como actitud. No rechazo la formación académica que he recibido – hasta la agradezco – pero tampoco creo que para hacer teatro se tenga que recibir necesariamente esta clase de formación. Intuyo, quizás porque lo deseo, un cambio radical, un paso a otra cosa. Siento que hay algo, una especie de ciclo, que se está cerrando. No sé qué zonas de lo intuido abarca, pero creo que son muchas.

Los teatrístas más jóvenes, por ejemplo, guardan un saludable escepticismo respecto de lo que sus mayores les dicen, de los logros supuestamente admirables del movimiento de nuevo teatro peruano. En otro momento se les dice que hay una manzana donde ellos solo ven una pepita de manzana; la pepita es una semilla; se supone que debes mirar la pepita e imaginar la manzana que saldrá de ahí a la medida de tus deseos – de tal tamaño, así de rica, así de jugosa, de tal olor – y ponerte a hablar. Sobre todo, a hablar. Ocupar tu tiempo en decirles a otros que ahí hay una manzana. Sabes que si no lo haces cometes una especie de traición, que te van a mirar mal y, de repente, en algún momento, se te sale; pero si es mejor callarte y regarla, o no callarte y regarla, o buscar otra semilla. ¡Ya tú ve!

¿Alguna reflexión final?

RD: No será una reflexión, sino una confesión. Me siento conchudo de hablar así del movimiento. Quizás he caído en el chantaje emocional que ella incurre con muchos de sus miembros. Si hablas mal de mí en público ya no te quiero. Pero en realidad me siento mal porque a pesar de estar buscando mi propio camino en el teatro peruano, me he resignado a que éste sea, por lo menos por ahora, absolutamente personal. No estoy dispuesto a hacer de los problemas del movimiento de teatro peruano un problema mío, fuera del ámbito estrictamente dramático que me compete y no puedo menos que admirar a aquellos que deciden cargarlo desde todos los puntos de vista, sobre todo desde el punto de vista administrativo.

Debe ser una responsabilidad pesadísima.

Confesión Nro. 2: me siento viejo. No creo ser el más indicado para llevar a cabo la vanguardia de la que te hablé y creo que si las cosas siguen tal como están, en uno o dos años los que ahora son más jóvenes van a ser viejos también.

15 de febrero 1990

CAPÍTULO TERCERO

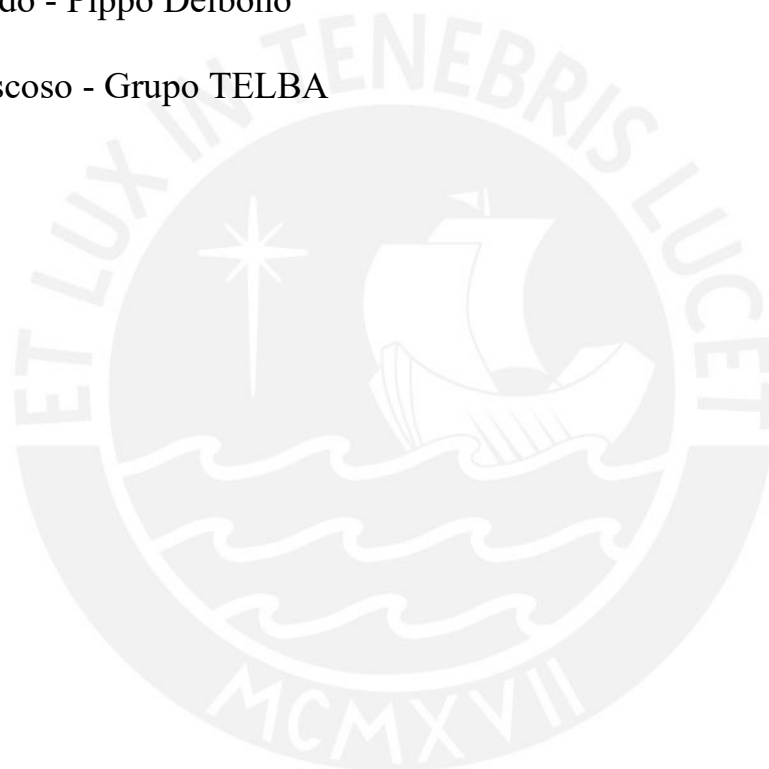
OTRAS VOCES

Hugo Salazar del Alcázar

Teresa Ralli

Pepe Robledo - Pippo Delbono

Martín Moscoso - Grupo TELBA



HUGO SALAZAR DEL ALCÁZAR
INVESTIGADOR TEATRAL

¿Cómo piensas que ha ido evolucionando el teatro de creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú?

HS: Se supone que la primera presencia del teatro de creación colectiva debe estar ligado al grupo Cuatrotablas y a Mario Delgado quienes en el año 70 organizan una experiencia que se llama *Tú país está feliz*, en base a poemas y canciones del poeta brasileño Miranda y que se convierte en un recital poético-musical. No era precisamente en forma teatral, aunque podría llamarse poesía teatralizada; en ese espacio había ciertas rupturas serias que pueden vincularse a la teoría. A la política de la C.C.

Posteriormente en el 71 aparece *Oye* del mismo grupo y *Puño de Cobre* de Yuyachkani. *Oye* que es un replanteo histórico del Perú, se desarrolla con una metodología vinculada a la creación colectiva, al convertir en dramática a una serie de elementos poéticos de un texto de Luis Britto, un autor venezolano; y es actualizado con poemas y canciones peruanas.

En esas épocas estaba el gobierno de Velasco y existía un contingente juvenil muy importante que hace que este grupo encuentre un eco y una simpatía juvenil muy fácil en el público y en el momento político de esa década.

En el año 72 Yuyachkani, que se había escindido del grupo Yego, y que había ido un año a estudiar la realidad nacional, aparece con una obra que también podría catalogarse como fundadora de los procesos de creación colectiva pero dentro de otra dinámica: la investigación histórica y sociológica sobre la masacre en un asiento minero de cobriza. Así se dieron los materiales para que este grupo constituyese su primera propuesta y su primera salida al público. Ellos, tomando como materiales los testimonios de los mineros que fueron víctimas de esta masacre, crean un documento teatral que se llama *Puño de Cobre* pero usando también el escenario circular y los elementos de ruptura dramática que plantea la creación colectiva.

Son los dos elementos fundacionales en el momento de la aparición de la creación colectiva en el Perú. No quiero decir que sean los únicos ni los últimos; está la experiencia del teatro callejero; esta la experiencia de lo que se llamaba los teatros populares que en esa época tuvieron mucha difusión y una serie de organismos vinculados a ellos. Estoy hablando de la Federación Nacional de Teatro Popular, de la comisión coordinadora de Teatro Popular, y posteriormente del llamado frente de Teatro Popular 19 de Julio.

Esos momentos determinan la aparición del fenómeno de la creación colectiva en el Perú. Tras ellos había todo un bagaje histórico conceptual que es importante reseñar con influencias latinoamericanas muy precisas. Primero quisiera hablar sobre lo que la C.C. es, al hablar de esto por lo general se mezclan dos niveles: uno al nivel específicamente político - teatral y otro al nivel de enunciación dramática.

En el primer nivel nos referimos a una ruptura de todo lo que son las jerarquías teatrales, donde había una estructura absolutamente piramidal y vertical, cuya cúspide ocupa el autor, luego viene el director, luego los actores y luego los escenógrafos. Al parecer la creación colectiva rompe la dicha pirámide que ha sido constituida a través de la tradición del teatro occidental y, se crea una horizontalización de los roles.

Dentro de ellos estaba, de un lado la utopía del grupo, el rol de diversas corrientes teatrales que en esa época influenciaron a la escena teatral mundial. Una vertiente importante que hay que mencionar dentro de esta ruptura, es la del Living Theatre, otra es la de Augusto Boal, otra es la de Enrique Buenaventura. Pero lo que nos llega primero al Perú, de estos grupos, más que su enunciación dramática es el modelo político teatral que plantea la creación colectiva.

Entonces, al hablar de C.C tenemos que esperar el modelo político de su enunciación dramática. Este modelo llegó mucho antes y se instala convirtiéndose en bandera o en anatema según sea el caso, según sea el grupo y según sea el momento. “Nosotros practicamos la C.C. porque es nuestra manera de protestar contra la sociedad”. La revolución está dentro y sobre el teatro y nuestra revolución, nuestra utopía la estamos realizando dentro del concepto de C.C. Hemos convertido la sociedad socialista en nuestro pequeño grupo que representa a un modelo utópico de sociedad. Está podría ser la consigna del primer momento de la creación colectiva.

Los modelos de enunciación dramática llegan mucho después, cada grupo va creándole y acondicionándoles según sus intereses políticos y según sus intereses particulares. Eso creo que es una primera definición para entender que, cuando se habla de C.C. se habla más que nada sobre el modelo político y no se particulariza sobre los fenómenos metodológicos de la creación colectiva. Creo que es una discusión que tiene ya más de dos décadas y no se debe separar los dos niveles en que se está desarrollando. Eso es importante y es importante tenerlo claro. Generalmente hasta ahora se anatomiza, ¿Por qué? Porque tras ellos está el asunto del autor dramático, que desde los 70 hasta ya casi fines de los 80 no han encontrado un espacio y ahora si los están encontrando; y

también la utopía de los propios grupos respecto a lo que son o cómo se imaginan a sí mismos en su relación con la sociedad.

Hablemos de las causas que producen la práctica de la creación colectiva.

HS: No creo que sea un fenómeno de causa-efecto. Hay un tejido político, histórico y social, que hace que en la década del 70 se creen determinados tipos de fenómenos. Estamos hablando de una serie de fenómenos internacionales que crean un clima propicio para que todo lo que se llaman los “valores establecidos” entren en crisis. Vamos hablar de una serie de hechos, por ejemplo, el mayo francés del 68, la revolución cubana, la guerra de Vietnam, el Movimiento Hippie, las minorías sexuales, la aparición del feminismo.

Todos estos hechos son expresiones de un fenómeno más amplio a nivel internacional que se llama la Contracultura, y en el teatro, sobre todo en la vanguardia del teatro europeo y norteamericano encuentran modelos alternativos, donde la crítica de la familia, la crítica del poder, y por supuesto la crítica al teatro, crean modelos alternativos.

Así como los jóvenes universitarios crean el concepto de pareja abierta, crean el concepto de comuna. “La Vanguardia teatral” también plantea su alternativa, su revolución dentro de esta revolución de crítica a la vida cotidiana. Son determinados tipos de modelos que son los que plantean el Living Theatre, la relación comunal, la integración de los miembros, la horizontalización de la jerarquía. Ese es uno de los elementos de los vitalistas de los 60 y los 70 que, de alguna manera, podríamos llamarlos causas que determinan el fenómeno de la creación colectiva.

Junto a este momento interactúan las experimentaciones teatrales que fueron planteadas por algunos de los visionarios de la vanguardia del 20.³⁰ Cuando llegan a América Latina, entre elemento romántico y contracultural pasa por un tamiz inevitablemente político. Está la influencia de la revolución cubana, está la influencia de los diferentes movimientos guerrilleros del 65 en el Perú, está el gobierno de Velasco donde, no obstante la movilidad social, había muchos grupos, y muchos grupos de teatro de izquierda que estaban en la clandestinidad y hacía que los actos políticos culturales, por decir, actos de solidaridad con Nicaragua, Chile, etc. para que los grupos políticos como “Vanguardismo Revolucionario”, como “Patria Roja”, que ahora ya son legales, se expresasen a través de eso. Pero la forma tenía que ser una forma colectiva. Estos actos

³⁰ Se refiere a la década de los años 20 (llamada de vanguardias de entre guerras) del siglo XX.

políticos culturales servían para que los partidos se expresasen en las formas políticas teatrales, servían para que el momento de la creación colectiva se encontrase con lo que se quería decir.

Se quería hacer una crítica al imperialismo, se quería hacer una crítica a las clases sociales, se quería tipificar al Gobierno de determinada clase. Aparecía entonces una determinada manera para desarrollarla.

¿Qué pasó después?

HS: En esa época muchos de estos grupos que ahora practican la C.C. eran apéndices políticos muy concretos del trabajo de los partidos políticos. Hablamos de partidos políticos de izquierda, que estaba en la clandestinidad y que su manera de manifestar, de hacer propaganda era a través del teatro. Entonces eran grupos con vínculos a la agitación y a la propaganda. La mayor parte de los grupos querían una educación política en sí misma, más que el hecho teatral. El teatro era un medio y es en este espacio que surge la prensa de izquierda; el teatro era la prensa de izquierda. Yo recuerdo haber visto los llamados “noticieros obreros” de Yuyachkani o del grupo Cuyac por ejemplo donde había una masacre o algún hecho que denuncia. Y como no había ningún medio, los periódicos estaban cerrados, entonces hacían pequeñas obras de agitación, de propaganda, que se presentaban en circuitos barriales y en algunas universidades; o las universidades tenían grupos que salían al sector de los Pueblos jóvenes y sindicatos a propagandizar. El teatro era un medio de agitación y propaganda de las prédicas políticas de izquierda, esto sigue evolucionando hasta el año en que aparece la constituyente, en el 70.

¿Qué pasa en esos momentos?

HS: Ocurre que hay un alcalde de izquierda, hay diputados de izquierda, hay una prensa legal de izquierda. Nadie está en la clandestinidad y los que habían utilizado el hecho teatral dicen: “ya no nos sirven, no tenemos por qué utilizarlos”. Entonces se van a hacer lo suyo y ya no los utilizan; estos grupos que habían hecho una práctica, habían hipotecado sus vidas personales y sus vidas como grupos, se quedan sin piso, sin razón de ser y descubren que el teatro es un hecho político en sí mismo.

Aparece un segundo aspecto dentro de estos grupos de creación colectiva que es la profesionalización. Estos grupos piensan que el teatro es un hecho en sí mismo político, que no es necesariamente utilitario de las fuerzas políticas que lo sustentaban. Entonces

estos grupos plantean su mirada. No como nace el teatro de Sendero ahora, en donde cada personaje es una clase, un personaje es el imperialismo, otro es el pueblo, otro es el gamonal, otro es el personaje represor; sino hacia los tipos nacionales, hacia lo que es la problemática peruana, hacia lo que es la crisis de identidad del Perú, hacia lo que es la multiplicación cultural. Van al campo a mirar y entender la complejidad cultural que se da en el Perú. Entonces estaban reflexionando (sobre todo utilizando el paradigma de Arguedas para reflexionar) sobre el Perú y a través de la búsqueda sobre personajes nacionales y de insertar a las variantes entré gráficas, folklóricas, culturales, dentro de los objetivos de las obras. Y se han preocupado desde un principio en la presencia de los personajes nacionales.

Estamos en un lapso que va desde el 78 al 83; paralelamente hay un fenómeno, el 79 en Ayacucho, que cambia todo el perfil de toda esa práctica política teatral, que se desarrolla en el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo. Aquí hubo una posibilidad de reciclar la concepción. Este es para mí el segundo momento de la creación colectiva en el Perú; una posibilidad de reciclar a través de determinado tipo de metodología, frente a otro método.

Entonces integran a la metodología y a la manera de creación colectiva algunos conceptos de teatro de grupo, de la etnoantropología teatral, de la codificación del actor y crea un modelo que no es primer modelo si no un intermedio entre las dos vertientes: la que viene del teatro etnoantropológico y la que viene de la tradición de la creación colectiva.

Ese es, por ejemplo, si quisiera dar nombres de grupos el producto con el que aparece Teatro el Sol con *El Beso de la mujer Araña*, ese es el producto con el que aparece Yuyachkani con *Allpa Rayku*; esos dos ejemplos pueden mostrar justamente lo que significa la intercesión de dos categorías que forman un nuevo modelo, en un nuevo paradigma dramaturgico, que se convierte en lo que deviene la creación colectiva.

A partir de los 80 hay un nuevo complemento a través de una serie de hechos sociales, que harían las causales para crear otra nueva visión de lo peruano; a través de entender el fenómeno del desborde popular, la nueva identidad urbana, la presencia de nuevos actores sociales en la ciudad, de la contradicción entre el Perú oficial y el Perú real, que determinan que haya una visión muy entusiasta, muy emocionante, muy efectiva hacia estos nuevos actores.

Ahí estamos hablando del periodo en que todas las obras tienen que preparar su tema chicha, en que todas las obras tienen que tocar su tema de la complejidad cultural. Si quisieran obras de ejemplo: *Ande por las Calles*, de Maguey, de *Los Músicos Ambulantes*,

de Yuyachkani, de *Oye nuevamente*, de Cuatrotablas. Podría dar una serie de ejemplos que se aventuran en este tipo de búsquedas que van hasta el 85 - 87, donde hay un nuevo elemento y accedemos a lo que yo llamo al tercer momento de la creación colectiva donde este modelo se intercepta porque aparece lo que se llama la preocupación dramática; el hecho de conciliar la tradición de contar historias con las poéticas de contar, de contar no verbalmente las historias. De allí en adelante es donde percibimos donde se está encontrando la posibilidad de definir un nuevo paradigma dramático, que tenga tanto algunos elementos de la tradición radical, vamos a decir con el caso más radical del teatro aristotélico. Y por otro lado de la tendencia de teatro de autor. Viene un recambio en una nueva generación de jóvenes dramaturgos, vinculados a los grupos TELBA, Brequeros, que entienden que no solamente el teatro es un código lingüístico, sino también un código icónico y utilizan o insertan elementos no verbales como elementos dramáticos que tienen una manera de contar historias, que sirven para contar historias. Además, sirve en este momento, en este cruce de cambios donde hay una nueva generación de jóvenes dramaturgos, de autores. Pero al mismo tiempo entienden que el texto verbal no es solamente lo céntrico sino también hay un texto corporal, hay un texto sonoro, un texto coreográfico en donde se están encontrando y en donde aparece una serie de elementos que están aportando y creando un nuevo modelo que pasa por los paradigmas dramáticos, que pasan por la relación teatro-danza, que pasa por el nuevo concepto de lo que es el teatro de autor, hacia sabe Dios qué cosa, que es donde estamos ahora. Pero evidentemente es un momento de intercambio, de crisis, creo que también de crecimiento. Cuando mucha gente habla de la creación colectiva me parece que no toman en cuenta (o no quieren hacerlo) un proceso muy complejo, muy sinuoso, que tiene muchas variables que deben ser analizadas y deben ser investigadas en profundidad.

Cuando a fines de los 80 e inicios de los 90, seguimos hablando contra la creación colectiva, contra el teatro del autor, definitivamente estamos obviando todas estas escalas y todas estas fases y se cae en una actitud reduccionista y maniquea que evidentemente no conduce a nada y no nutre un debate en el cual todos deben estar; un debate que a final de cuentas relativiza el concepto de creación colectiva. Estamos en un momento nuevo en el que debe enfocarse está polémica que para mí es una falsa polémica dentro de una perspectiva mucho más compleja y madura.

Entender que el hecho teatral a final de cuentas es uno y que no es una sino hay varias dramaturgias que deben conversar y deben dialogar y que todas las puestas, si tienen una

coherencia o una solidez, son absolutamente válidas y pueden coexistir de manera mucho más inteligente y tolerante de lo que están haciendo ahora.

La creación colectiva rompe algún momento con antiguas estructuras, teatrales, si es así ¿Cuál es la nueva estructura que proponen?

HS: Esa ruptura es algo relativa; yo hablé hace un momento sobre los dos niveles con que hay que entender la C.C: Con un modelo político teatral y con un modelo de enunciación dramaturgica. La ruptura más importante ha sido dentro del modelo político teatral, dentro del logo teatral que ha roto la pirámide vertical dentro de las jerarquías o dentro de estos imperialismos que se daban en base a las relaciones de poder dentro del teatro. Cuando ha roto con esos elementos, su sola enunciación ya es una remodelación y una revisión de lo que es el hecho teatral. Esa es la primera ruptura, la política.

La ruptura a nivel dramaturgico es en el hecho de entender que el teatro es un sistema icónico también y no solamente lingüístico; es decir que las imágenes también pueden contar por si solas una serie de historias, que pueden componer por una serie de elementos de asociabilidad, relaciones e historias. Ahora, me parece que no hay elementos que la practiquen de manera tan ortodoxa, porque estamos en un tercer momento de la C. C. Está siendo revisada y estamos llegando a lo que llamo la enunciación de un nuevo paradigma dramaturgico donde los elementos icónicos que persistían desde el primer momento de la C.C. todavía se mantienen, por esos remanentes del primer momento de la creación colectiva. El sistema verbal, y la construcción del personaje y del conflicto buscan también encontrar un aspecto nuevo.

¿Qué ha sido de todo eso?

HS: Esa es una cosa que no se debe dejar de decir y permitirá explicar muchas cosas. Los grupos de creación colectiva vinculados al primer momento, están vinculados a una práctica político partidaria muy concreta y específica, fuertemente ligada a los grupos de izquierda. Eso hace que los personajes tengan un rol didáctico muy importante y funcional, más que teatral. Los personajes expresaban conductas de clase; había un personaje que tenía que ser el imperialismo necesariamente y era representado por ese actor que tenía ese gorro de cartón el cual quería ser un Tío Sam; aunque nadie en un pueblo joven sabía quién era un Tío Sam; pero había que hacerlo; y había un personaje que tenía que ser un señor de terno y con bigote y con un puro, porque tenía que ser el

patrón, el gerente y, otros personajes que tenían que hablar como Tulio Loza porque tenía que ser el pueblo.

Entonces esos personajes representaban a las clases sociales y pertenecen a la poética, la dinámica y al estilo del teatro de agitación y propaganda donde hay que decir y hay que mostrar claramente el gesto social de toda una sociedad en un momento determinado.

Esa crítica se hace a la unidireccionalidad de los personajes, que en ese momento es absolutamente pertinente, pero también cumple una función en términos extra teatrales, que era una función didáctica vinculada a un teatro de agitación y propaganda, que tenía que mostrar conductas sociales, que tenía que mostrar el carácter de clase del gobierno de ese momento. Estamos hablando de Velasco y de Morales Bermúdez, cuando surge la constituyente; también hay un cambio, hay una correspondencia muy clara entre el surgimiento de la constituyente y el cambio de los modelos de la C.C.

Cuando surge la constituyente, también surge un quiebre vinculado a la búsqueda del teatro de grupo vinculado a la búsqueda de lo nacional. Les voy a poner como ejemplo una obra que hacia el Teatro Popular Universitario de San Marcos que se llamaba *Teodoro Huaman Tumba Tumba* donde se presentaba a una especie de campesino que luego era chofer de ómnibus con conductas meramente machistas, que sencillamente con tirarle una patada en el culo a lo que era el imperialismo ya estaba solucionado lo que era el problema de la revolución en el Perú.

Posteriormente cuando surge la búsqueda de lo nacional, a partir de la constituyente, esta búsqueda se orienta hacia la complejidad cultural del Perú, hacia la presencia de tipos nacionales, no hacia la complejidad teatral. No había personajes que tuviesen determinados tipos de conducta, que tuviesen transiciones hacia climax o que tengan anticlímax como lo conocemos en el teatro, sino tratar de adaptar estos personajes a situaciones mucho más específicas, más que la búsqueda de los personajes. Esta búsqueda del fresco social peruano dentro de la perspectiva cultural peruana que en ese momento se estaba desarrollando.

Entonces la metodología esta por el fondo; para estos grupos lo interesante era mostrar. ¿Qué estaba pasando?, ¿Cuál era la polémica cultural? En ese sentido la obra de Arguedas aparece como un filón muy importante a explorar, para determinar justamente cual era la visión. No los personajes de Arguedas sino, la metáfora de Arguedas. Eso, por un lado, y por el otro los nuevos actores del desborde popular.

¿Qué ha ido pasando hasta ahora?

HS: Hasta ahora la cosa se ha ido complejizando mucho más en algunos grupos. Dentro de ellos hay que determinar que la violencia del 85 en adelante, ha hecho que todos los grupos retraigan este tipo de búsquedas y traten de buscar una explicación hacia la violencia, que se vive, que sobrepasa, y que subsume todas las atmósferas de la vida cotidiana.

Encontrar respuestas a la violencia significa una nueva mirada a la historia, una nueva mirada a lo andino y una nueva mirada a la utopía. Entonces: ¿De qué personajes vamos a hablar cuando hablamos de la historia?, ¿Y de qué personajes vamos a hablar cuando hablamos de la utopía? Aparecen nuevos personajes con otros perfiles, con una manera de composición dramática distinta. No sé y no hay que asociarla a la tradición del teatro occidental sino a una nueva tradición que se está afrontando, que también es occidental a final de cuentas, pero es una nueva tradición. Si analizamos *Contrael viento*, los personajes que aquí aparecen provienen del mito o del sueño, son personajes que tienen progresiones dramáticas atípicas y paradigmáticas distintas a como las equiparamos en los términos del teatro que acostumbramos ver, en el cual estamos formados; y así en diversos grupos.

¿Qué es el teatro de creación colectiva para ti y de qué manera podrías interpretar lo colectivo?

HS: El concepto de grupo está asociado al concepto de lo colectivo. El grupo es la unidad básica de la producción dramática. Y dentro del grupo, la tradición del teatro de creación colectiva como hecho poético, su manera de entender la creación colectiva como un hecho poético político teatral. Eso es lo que la ha sostenido. Entonces la creación colectiva como método de enunciación dramática, puede escapar a cualquier definición clásica convencional que dan otros autores. El caso peruano ha servido y ha nutrido mucho más la enunciación de lo que es la C.C. como modelo político teatral que su propia enunciación dramática. Cada grupo ha empezado a dar su propia respuesta. Yuyachkani habla de una metodología que ellos desarrollan que se llama “acumulación sensible”, el hecho de constituir un sector múltiple que especula en música, en voz, en texto, en danza, captar los materiales de la cantera de lo popular para ingresarlos al teatro. No es la única búsqueda; otros grupos la utilizaron con la danza, otros grupos pueden utilizarla con versiones o adaptación de autores literarios.

La narrativa latinoamericana en el caso de Teatro del Sol, ha servido para que ellos utilicen, con su metodología de creación colectiva la cantera del autor literario para darle

vuelta y, utilizando algunos elementos como la elipsis, la metáfora, crear elementos para continuar una dramaturgia propia, espectacular. Otros grupos hablan del actor integral, otros del actor que pueda permitir construir y que también tenga las posibilidades de terminar de construir algo más allá de un icono teatral y no puede acceder a un texto lingüístico verbal que tenga complejidad. Es verdad que ahora también hay muchos autores dramáticos contemporáneos; se puede hablar de Müller, Beckett; se puede hablar de una serie de autores que utilizan los códigos averbales como elementos fundamentales para construir. Eso significa que esto no sólo pertenece a la cantera de la creación colectiva.

El problema de la construcción dramática hace que entre estos códigos y el propio concepto de la C.C pueda estar ligada a una etapa histórica que está asociada al primer momento. Pero en este momento no estoy seguro si sería la categoría óptima para ubicar las nuevas búsquedas de la dramaturgia contemporánea ya a escala ecuménica. Tal vez, ese elemento nos ancle en determinado tipo de percepciones, en determinados tipos de historias que no nos haga entender que el hecho teatral es mucho más complejo que construir solamente colectivamente un texto, sino utilizar aleatoriamente diversas formas de dramaturgia. Esa es la versión que tengo ahora desde el presente.

A mí cuando me hablan de C. C. lo asocio al primer momento de la creación colectiva, lo asocio al LTL³¹, a las primeras obras de Cuatrotablas, de Yuyahkani, a Boal³², al Living³³, no lo asocio a lo que veo ahora. Entonces, cuando un grupo joven o de elementos jóvenes vienen hablar de C.C., yo digo: ¿de qué creación colectiva me hablan?, ¿nos sigue sirviendo realmente la palabra? Tal vez se está convirtiendo en una muletilla que no sabemos cómo se está utilizando y sencillamente estamos accediendo a un nuevo paradigma dramático que nos permite construir, utilizando sus códigos, esas metodologías dramáticas que ya han sido aprobadas y han tenido éxito y fracaso como todas las dramaturgias. No estaría tan seguro de que el propio concepto de creación colectiva sea la llave mágica que nos permita entender una serie de problemas y que nos permita solucionarlos a nivel dramático, porque evidentemente en este momento su postulado enunciativo ya no sirve. Ya no tenemos nada que romper, ya se discutió; ya en los 70 se discutió el concepto de lo que eran las jerarquías en el teatro. Entonces, si ya no tenemos una utopía política que construiría un nivel de teatro, el concepto ya pierde la

³¹ Libre Teatro Libre, grupo de C.C de Cordoba, Argentina

³² Augusto Boal

³³ Living Theatre

carga irruptora y transgresiva con que aparecía y aparece como una metodología más discutible y absolutamente relativa.

¿Crees que se puede hablar de un método de creación colectiva?

HS: Creo que hay tantos métodos como grupos que lo aplican. ¿Quiénes, dentro y fuera del Perú, han estudiado y han sistematizado todos los métodos de creación colectiva? Si uno a los mismos actores del Libre Teatro Libre de Argentina les pregunta sobre el método, van a dar tantas respuestas como integrantes que ese grupo tiene, en base a unos ejes fundamentales con el que construyeron sus obras, pero hasta ahí nada más. Entonces, creo que hay tantos métodos como grupos y propuestas; cada propuesta de C.C. (también entre comillas y subrayado) genera su propia metodología y esa propia metodología va a ser distinta a la del siguiente contacto. Hay ejes fundamentales que pueden unir a nivel conceptual ideológico, en términos muy generales, tan generales que se diluyen. Entonces creo que hay tantos métodos como grupos y propuestas.

Notamos que en la actualidad los grupos de teatro están más abiertos al trabajo con el dramaturgo; vemos también de parte de estos un acercamiento a los grupos y a sus procesos creativos. ¿Qué nos podrías decir con respecto a esto?

HS: Cuando enuncié los tres momentos de la creación colectiva, hablaba de un tercer momento que era de la preocupación dramaturgica. El tercer momento, que es el que tú me mencionas, habla de un proceso distinto, donde los dramaturgos que estuvieron lejos de este momento, encuentran que empiezan a ser buscados por los grupos por una razón sencilla: los grupos necesitan definir y ahondar la especulación dramaturgica en la que se habían metido, el modelo se había saturado y necesitan elaborar nuevas utopías teatrales. Dentro de ellas la del texto, la del conflicto dramático, en que los modelos icónicos habían encontrado una limitación. Pero al mismo tiempo estos dramaturgos encuentran que en estos grupos existen una fuerte actitud y metáfora grupal. Porque esto es lo que ha sostenido al movimiento teatral peruano dentro de algunas de sus formas. Esto implica que hay un doble tender puentes; por un lado los grupos buscando dramaturgos y por otro los dramaturgos buscando los grupos. En ambos casos hay una negociación, un encuentro que no es fácil, que está dándose, y un tercer elemento, que es la presencia de jóvenes dramaturgos. Una nueva generación, que trata de contar sus historias, están impregnados de esta tradición radical que implantó la creación colectiva

y, que insertan los códigos averbales o no textuales dentro de sus textos como elementos de construcción dramaturgias.

En este momento, del que yo hablo, se está creando un nuevo paradigma dramaturgico en el Perú; y un nuevo paradigma significa un encuentro, entre todas estas formas que van a determinar la apariencia de nuevas obras.

Si nosotros vemos esa perspectiva, los últimos montajes de Brequeros, de Quinta Rueda, de TELBA, que fuera de sus valores o no valores, fuera de la crítica del gusto, se está llegando a esa posición colectiva de la que estoy hablando. Fuera de que nos gusten o no. Los juicios de valor no me interesan en este caso, sino que están aproximándose a ese nuevo paradigma dramaturgico en el cual esa nueva situación de violencia que se vive actualmente predetermina que este encuentro se haga de alguna manera viable.

En otros grupos también se está dando el hecho de que el movimiento teatral peruano genere un primer taller nacional cuyo tema es la dramaturgia; se invite a personas como Alonso Alegría, como Alfonso La Torre, como Sara Joffré, personas muy tipificadas dentro de un estilo de dramaturgia y se intercambie con ellos de manera áspera muchas veces.

Y en el segundo taller nacional realizado por el grupo Villa El Salvador, se repite esa tendencia. Ese es el indicador de que hay esa necesidad de búsqueda, de encuentro. Las causas ya las he dicho, un modelo que ha encontrado sus límites y que necesita acceder a otros momentos. Y por otro lado una nueva preocupación dramaturgica liberada de reducciones de una polémica, cuerpo contra cabeza, creación colectiva contra creación de autor. Esos dos momentos están perfilado un nuevo momento de encuentro, de intercambio y no necesariamente va a ser un intercambio áspero y conflictivo. No necesariamente porque se encuentren las obras van a responder o van a tener una coherencia, una solidez dramaturgica espectacular. Pero en todo caso la tendencia va hacia ese encuentro por las razones que ya les he dicho, razones históricas, políticas, y de recambio promocional dentro del proceso teatral peruano.

En el primer momento de la C. C., se hablaba de que los grupos no tenían los medios de expresión que necesitaban, se quejaban de una falta de dramaturgia nacional, porque las obras que se escribían no expresaban lo que ellos querían decir. Entonces ellos se reunían y las creaban autónomamente. ¿Si hubiera habido un movimiento fuerte de dramaturgia nacional crees que eso hubiera mermado el desarrollo de un movimiento de creación colectiva?

HS: No sé si los dramaturgos hubieran estado al lado del movimiento teatral. Evidentemente sus propuestas hubieran sido distintas, hubieran sido impracticables en su momento por la radicalidad de los orígenes de este movimiento en el sentido de que este movimiento surge con respuestas político-partidarias muy concretas que después ya van a devenir en otro tipo de acercamientos. Si los dramaturgos hubieran estado al lado, probablemente la creación colectiva no hubiera tenido la amplificación que tuvo ni la expansión que tuvo. Pero estamos hablando de creación colectiva más Teatro de Grupo más preocupación dramática que es el nuevo momento en donde estamos. Si hubiera sido necesaria que aparezca o no, la propia historia y el propio momento los están generando.

Están saliendo solos y si no; tarde o temprano iban a salir, y lo iban a hacer por la necesidad del propio momento del Perú. Los propios grupos probablemente iban a segregar sus propios escritores, y ante la imposibilidad de hacerlo, es donde aparece una nueva generación de jóvenes escritores teatrales que están tomando la posta y son un poco los puentes entre una tendencia y la otra; entre una propuesta y la otra, ese es el momento en que estamos ahora. Si debe potenciarse o no, evidentemente debe potenciarse y la tendencia evidentemente es que aparezcan nuevas y mayores promociones de escritores y dramaturgos teatrales; pero van a tener que negociar, van a tener que modular la presencia del escritor, con las demandas y la estética de cada grupo. No cualquier dramaturgo va a escribir para cualquier grupo; hay un encuentro y uno sabe perfectamente y ve qué dramaturgo trabajan con cada grupo. ¿Por qué? Porque hay un empleo con sus intereses, en su concepción, en la ilusión del dramaturgo.

Ese es el momento al que se está llegando. No es porque aparecen dramaturgos que vamos a dejar eso, sino que la presencia del grupo, de su estética, de su ideología es la que está determinando que haya un dramaturgo muy afín, muy cercano a este tipo de trabajo, cuya manera de ver al teatro se acerque y plantee cosas. Que no imponga verticalmente, como era antes, e intercambie; ahí está la clave: entre una propuesta y otra, entre una estética y otra, entre una escritura que plantea el dramaturgo y una escritura que procesa el grupo es lo que va a determinar este nuevo momento.

Ya sé que están surgiendo grupos, que trabajan con dramaturgo y no es lo mismo que creación colectiva con autor, que también se convierte finalmente en un cliché. Porque: ¿qué grupo y que autor? Ahí vamos determinando; el grupo define y asimila al autor que requiere y viceversa, el autor se acerca al grupo que está más cercano a su estética y a su modo de ver el mundo. No es cualquier grupo, ni cualquier escritor; hay reglas que ya se

están estableciendo y que están determinando una nueva manera. Por eso yo hablo de un nuevo paradigma dramático que se está consolidando en estos momentos.

¿Qué entiendes por dramaturgia del actor?

HS: Sobre eso hay muchas confusiones, porque hay muchas maneras de ver el hecho dramático. Cuando se les pregunta generalmente a los actores peruanos que han pasado por la experiencia de C.C., que han pasado por la manera de construir colectivamente un texto y después han pasado por la manera vinculada al teatro de grupo de lo que es el proceso de construcción dramática, van a encontrarse dos conceptos que son antagónicos, sino en algún sentido complementarios ¿Por qué? Porque había en los procesos de C.C. una manera de construir colectivamente un texto. Cuando viene la presencia del teatro del grupo, estaba un factor fundamental que no se había trabajado tanto en los procesos C.C. que es elemento de codificación. El actor comienza a codificar, y su codificación, relacionada con los procesos de improvisación tanto en el primero como en el segundo momento va determinando un elemento de construcción dramática que se acerca al concepto de dramaturgia del actor. Finalmente, estos elementos que están presentes en los momentos del entrenamiento, pasan a la puesta en escena y complementados o confrontados con los criterios de selección del director. Allí es donde se da esta construcción dramática. ¿Cuándo o cuán radical puede ser esta dramaturgia del actor? ¿Cómo enunciarla? Así como lo fue la creación colectiva puede ser mucho más que lo que es como concepción. Porque a final de cuentas, el director que en la época de la creación colectiva no le gustaba llamarse director sino coordinador (y ahora que si sabemos que se llama y tiene que llamarse director) es el que frena, porque el actor propone y el director selecciona. El actor tiene el eje de proposición y el director tiene el eje de selección; yo te construyo dramáticamente, pero en un momento vamos a ver que se construye y que aceptamos, que acepto yo como director. Esos son los tránsitos que se han dado. El proceso de dramaturgia del actor, no es que al actor construya dramáticamente todo un texto escénico, sino que propone una serie de materiales, en los procesos de montaje o en los procesos de una construcción dramática general. Pero con los ejes de sociabilidad, con los ejes de selección planteados por el director; es donde se crea el tejido dramático que finalmente se convierte en puesta en escena.

Muchas veces se confunde construcción dramática con puesta en escena. La puesta en escena recae sobre la responsabilidad de un director, ahí no es dramaturgia del actor. El actor ha propuesto a lo largo de sus procesos de codificación que vienen de la primera y

segunda etapa y hasta allí llega su papel y su rol; más adelante corresponde al director, corresponde al seleccionador, a este elemento que dirime y al final de cuentas vuelve a replantear totalmente la propuesta del actor.

Entonces hay una proposición del actor que puede ser textual, visual coreográfica, que es tomada y es asimilada, pero el tejido espectacular, sí que va hacia la puesta en escena corresponde a un responsable jerárquico que se llama director.

¿Cuál crees que sería el futuro de la creación colectiva?

HS: No creo que los conceptos que se han estado manejando de C.C. son los más operativos. Quedará y por buen tiempo, el hecho transgresivo y a la vez de discusión a nivel de enunciación verbal e ideológico. Ahora estamos aproximándonos a un nuevo momento, donde la creación colectiva de los 70 no sirve para nada más que como enunciado histórico al que hay que evocar.

El grupo seguirá siendo la unidad de producción dramática y dramática de las próximas puestas en escenas. El grupo y no la compañía, eso sí lo digo muy claramente. Podemos especular que lo que llamo el nuevo paradigma dramático sepa unir las diversas tradicionales teatrales y sepa unir los diversos polos antagónicos. Ahora incluso se puede plantear como complementarios e incluso recíprocos; encontraran al fin un diálogo que todavía no tiene, pero que lo están buscando, donde la figura del dramaturgo, del escritor teatral, puede convivir con otras maneras de escribir teatralmente, como puede ser el uso del propio proceso de dramaturgia, del actor, con las limitaciones que el propio término tiene. Estamos llegando, no a un momento de equilibrio porque sería muy aburrido, sino a un momento de intercambio donde se sepa que ya no hay mimetismo, pero tampoco hay exclusiones, donde se sepa que se pueda articular un nuevo discurso que no sabemos cómo será. Solamente nos importa que sea el nuestro, que sea el que funcione y el que tenga una organicidad y que fundamentalmente responda a las perentorias demandas que el momento histórico plantea.

TERESA RALLI MEJÍA (Lima, 1951)

ACTRIZ

GRUPO YUYACHKANI

40 Años

¿Qué visión tienes de la evolución del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y particularmente en el Perú?

TR: Lo primero que se me ocurre pensar es la influencia de los procesos políticos. Me he dado cuenta de que cada país ha tenido un proceso bastante particular y que ha estado determinado por los momentos políticos que vivían. En el Perú- es mi experiencia y que la he vivido desde que comencé a hacer teatro y es lo que conozco más a fondo- surge como una necesidad más que como una opción. Cuando la creación colectiva aparece acá era porque la gente que hacía teatro en los años 70 necesitaba decir cosas que no estaban escritas en un texto teatral y no teníamos ni el conocimiento ni la formación suficiente como para entender que había cosas que no podíamos descubrir en textos universales. Estábamos imbuidos de una necesidad urgente de dar una opinión frente a lo que vivíamos en ese momento. Siento que la creación colectiva aparece en el panorama del teatro como una necesidad, no como opción; esto para mí es una primera cosa fundamental. Necesitábamos hablar, decir cosas a nivel teatral que no estaban escritas. No conocíamos mucho otras cosas y entonces nos lanzamos a inventarnos la manera de crear colectivamente. Conforme el proceso se va desarrollando y vamos incluyendo muchos elementos que nos van enriqueciendo, como la necesidad de conocer nuestra cultura, la necesidad de tomar los elementos de teatralidad que existen en la cultura popular y -cuando se va haciendo más complejo el proceso de los grupos- del grupo como ente fundamental en el trabajo teatral, la C. C. comienza a transformarse en una opción. Es decir, ya no es solamente una necesidad, sino que comenzamos a conocer otras formas de hacer teatro; a adentrarnos en todo lo que es el problema dramaturgico. Sabemos que existen grandes textos teatrales, grandes obras escritas y sabemos que podemos procesar esas obras colectivamente. Entonces, lo que antes entendíamos de una manera esquemática y dogmática de lo que era la C. C; empieza a transformarse en otra cosa. Llamamos creación colectiva ya no al hecho de hacer todo a la vez, sino al hecho de entrar colectivamente en el fenómeno del hecho teatral.

Podríamos tomar un texto teatral que está escrito, pero el grupo como núcleo, nos ha enseñado a abordar ese trabajo, así esté escrito o sea de un autor, colectivamente. Hemos aprendido a conocer lo que son los roles: el rol del director, por ejemplo, el rol del escritor de teatro, el rol del actor. Entonces, para mí esa es la gran diferencia entre los años 70 y los 80. Hemos aprendido a conocer cuales con los roles dentro del fenómeno teatral que se da cotidianamente y todos estos roles los confluimos en un hecho colectivo. Creo que esa es la diferencia fundamental: que antes era una necesidad y ahora una opción. Yo no entiendo la creación colectiva si no hay un grupo detrás el cual tiene una manera de ver el teatro, la vida; que tiene una estética que va construyendo en la vida cotidiana. El otro elemento es que la creación colectiva se constituye -para mí- en una opción estética, en una forma de abordar el trabajo colectivo.

¿Tú crees que este teatro de creación colectiva tiene su origen en Latinoamérica? ¿Qué influencias hubo para su aparición?

TR: Está la influencia del Living Theatre, el Open Theatre. A pesar que existen figuras que han sido los líderes, son fenómenos que responden a un momento social y político también: la guerra de Vietnam y muchas otras cosas que sucedían en el mundo. Ellos son un antecedente que yo no conocía mucho cuando empecé a hacer teatro. Creía que la creación colectiva era la única manera de hacer teatro. Pero, al empezar a estudiar la historia del teatro, me doy cuenta que ellos son el antecedente que, de alguna manera en la memoria colectiva teatral, se ha filtrado en mi práctica. Históricamente son un referente y están fuera de América Latina. Por ejemplo, si nosotros nos ponemos a hablar de la historia del teatro, lo que hacía la compañía de Shakespeare, la manera como ellos abordaban el hecho teatral era también colectivo, era un grupo errante que viajaba y componía las obras en dos, en tres días y los papeles se repartían a partir de lo que escribía Shakespeare. Pero creaban de una manera colectiva, porque existía un grupo detrás, existía una compenetración humana, social y de objetivos. Creo que este es un antecedente de lo que es hacer teatro colectivamente.

La creación colectiva es lo que aparece como una respuesta furibunda frente a lo que era la manera de hacer teatro de manera convencional. Es decir, el director daba vida a cualquier situación teatral, el director era el padre, la palabra santa y no se tomaba en cuenta el trabajo del actor. Entonces, en respuesta a eso aparece la idea de hacer creación colectiva en la que todo el mundo tiene derecho a hablar y opinar. Era una primera manera

radical de responder a esa forma de hacer teatro que imperaba en la que el director era el que imponía la verticalidad y la manera de concebir el teatro.

¿El teatro de creación colectiva que características particulares tuvo?

TR: La palabra escrita era la que había que respetar y el teatro era el texto escrito. Después, la tiranía de los directores que imponían la propuesta a su modo de ver y que manejan a los actores como piezas. Cuando empieza a aparecer el actor y se comienza a entender que los actores son los que hacen posible y efectivo el hecho teatral, entonces empieza a hacer carne la necesidad de trabajar colectivamente. O sea, la palabra del actor era algo que había que tomar en cuenta y el actor empieza a tomar importancia cuando sale a las calles, cuando era el actor el que tenía que enfrentarse al público de las calles. Y así el director o el papel dijera una cosa, era el actor el que tenía que enfrentarse al público y el que determinaba cómo debería procesarse el teatro y como debía enfrentarse al público.

Por ejemplo, en el Perú esto empieza a darse claramente así, cuando son los actores los que dicen “bueno, vamos a hacer teatro de la calle”. Y al enfrentarse a la calle y ver que carecían de herramientas, que no tenía forma de enfrentarse al público de la calle, empiezan a aparecer las otras necesidades del actor quien ya no tiene solamente que moverse en el escenario y hablar con una buena dicción, sino que tiene que ver qué pasa en el público que no le presta atención. Entonces, tiene que buscar otras formas de expresión, otra estructura corporal. Aparece el término de entrenamiento –lo que antes eran ejercicios físicos o calentamiento-. Antes era la expresión corporal plástica entendida como algo que solo se ve dentro del recuadro del escenario. Pero para el actor que sale a la calle eso no era suficiente y tenía que hacer bulla. Entonces necesitaba manejar un instrumento para llamar la atención, tenía que conocer lo que había en la calle: empieza a investigar, a estudiar. Un mosaico que se va formando: el actor empieza a asumir un rol más determinante y comienza a darse la tiranía del actor, lamentablemente. Se habla luego de la dramaturgia del actor. Es el actor el que debe tener una visión global del hecho teatral porque es él quien se acerca al público difícil y el que busca los escenarios y espacios teatrales.

Más allá de las influencias extranjeras y de los antecedentes históricos, ¿qué es lo que pasó particularmente en Latinoamérica para que surgiera la creación colectiva, para que tenga características propias? Y ¿cuáles serían estas?

TR: Casi siempre los procesos teatrales en donde aparece la C. C. en América Latina han estado enmarcados por una revolución social. Ese es un elemento determinante. Si lo ves en el aspecto de la aparición del Living³⁴, no digamos que hay una revolución social en su entorno, pero sí que hay una gran conmoción social que tiene una respuesta no solo a nivel social y político sino también a nivel cultural y artístico. Las producciones son diferentes y responden a ese momento.

América Latina, tiene por su parte características culturales y procesos sociales bastante distintos del resto de América, pero una característica fundamental que siempre está presente es que la C. C. aparece en momentos en que había cambios sociales muy fuertes en el país y en América Latina y de alguna manera eso se deja ver en los productos artísticos y también en el teatro. Yo diría que esa es una característica fundamental.

¿Se puede hablar de una falta de dramaturgia?

TR: Obviamente en el Perú es así. Acá, esa es una característica porque no hay respuesta del autor teatral frente al momento que se vive. Digamos que el elemento detonante es una modificación del panorama social, algo que irrumpe y en el cual los sectores populares tienen un comportamiento diferente. Acá no se dio una correspondencia entre los autores teatrales y lo que estaba pasando socialmente, no había una respuesta. La gente seguía siendo fiel a la tradición de lo que había sido el teatro hasta ese momento, con la influencia española o de los sainetes, o pequeñas obras teatrales. Pero hay grandes autores que atraviesan los tiempos, como por ejemplo Juan Ríos. Solo ahora estoy empezando a pensar en lo que él ha significado como escritor de teatro y, después de 18 años de hacer teatro, de pronto me pongo a pensar que leer sus obras me remite a momentos históricos del Perú y leerlas me provoca, por ejemplo, hacer un estudio de la estructura dramática. Él me está aportando algo más allá de que su obra escrita me sirva o no para hacer teatro en este momento. Pero lo que leo de él me lleva a reflexiones, me estimula y me enriquece. Y es un escritor que hace 18 años no me podía decir nada frente a lo que yo quería hacer.

¿Qué es el teatro de creación colectiva para ti?

TR: Es interesante la pregunta porque me obliga a pensar en varias etapas por las que hemos pasado nosotros. Lo colectivo era negar lo individual, por ejemplo. O sea,

³⁴ Living Theatre

era negar al individuo. Quizás era porque necesitábamos defendernos, protegernos. Estábamos empezando y lo colectivo era ser todos todo al mismo tiempo. Si había que ir a un sitio, teníamos que estar todos en ese sitio; si había que discutir algo; teníamos que estar todos en esa discusión y estar todo de acuerdo; si había que responder a alguna exigencia de afuera, teníamos que responderla todos de la misma manera y si había que hacer teatro, todos teníamos que discutir al mismo tiempo y teníamos que opinar al mismo tiempo, y tenía que estar la opinión de todos en ese hecho. Fue una etapa necesaria. Y cuando hablo del pasado no lo hago juzgándolo, sino asumiendo etapas que han sido necesarias para nosotros, para ser lo que ahora somos.

Desde un principio, la creación colectiva o lo colectivo estuvo sustentado en la imagen del grupo. Quizás era porque veníamos de una experiencia de grupo muy fuerte. El núcleo que fundamos: Yuyachkani; salíamos de Yego³⁵, y en un momento en que el grupo no era una práctica habitual, casi convivimos, trabajamos con un fervor impresionante, nos reuníamos todos los días inclusive domingos y feriados. En ese momento ya entrenábamos, pero no usábamos la palabra entrenamiento y lo que hacíamos era muy subjetivo más que objetivo. Ya en Yego nosotros nos educamos en ese espíritu de grupo y de colectivo, a pesar que teníamos un director muy vertical, Carlos Clavo. Ya hablábamos de C. C. en Yego pero Carlos era el que decidía todo y las propuestas de la obra de teatro las traía solamente él, pero todo lo que hacíamos salía a través de nuestras improvisaciones que eran nuestras herramientas de trabajo.

En Yego, ya trabajábamos la música, pero no los instrumentos, aunque trabajábamos colectivamente esa música. Lo que ahora sería un entrenamiento danzado en esa época era bailar la música, encontrar la teatralidad de lo que hacíamos. Sobre la base de lo que hacíamos, Clavo observaba, procesaba y hacía propuestas, pero era muy vertical. Era nuestro padre. Nosotros teníamos, 16, 17 años, íbamos al colegio – esto es anecdótico, pero sirve para dar una idea de lo colectivo-, había un solo carro que era el de Carlos Clavo y los doce nos metíamos para ir a dar una función. Ahí iban también los tachos, las luces, etc. E íbamos a todas partes. Así, ese sentido de lo colectivo lo teníamos metido en la sangre.

Ahora, nuestra experiencia familiar no tenía nada de colectivo: era rupturista, iconoclasta. Era la lucha generacional. Estábamos prácticamente en la adolescencia y arribar a esa experiencia colectiva tan de familia, cuando individualmente rompimos con nuestras

³⁵ YEGO – Teatro comprometido. Grupo de teatro en 1970.

familias individuales. Empieza entonces el proceso de desintegración de Yego, en el cual nosotros tuvimos una acción muy determinante. El núcleo que salimos a formar Yuyachkani, fue motivo de la desintegración de Yego y estaba dado fundamentalmente porque empezábamos a cambiar el entorno. Empezábamos a crecer también y entender que nuestro compromiso con el teatro tenía que tener otro cariz y una mayor profundidad. Empezamos a dar funciones no solo en los colegios, sino también en los barrios. Y empezamos a encontrarnos con la realidad cotidiana, con los clubes de los jóvenes de los barrios, con la gente que tenía otro tipo de compromiso, otro tipo de militancia, otra visión de las cosas. Y empiezan a confrontarnos: “Ustedes que hacen teatro y que dicen que quieren hacer un teatro para el pueblo, ¿por qué no vienen a hacer teatro aquí? ¿Por qué no hablan de nuestros problemas que van más allá de los problemas de la juventud?”. La temática del teatro de Yego era juvenil: contra las drogas, la guerra, como veía la juventud la prostitución, a los políticos. Una cosa bien dura y bien desfachatada. Hemos hechos barbaridades que nos enseñaron un montón. No teníamos ninguna vergüenza de hacer una barbaridad si la hacíamos colectivamente.

Entonces, salimos de Yego en un momento que empezamos a leer a Brecht y a leer lo que decía del actor. Él decía que el actor tenía que tener frente al personaje una actitud crítica en todo momento. También frente al que escribía la obra, frente a la sociedad.

El actor es un ser pensante. Entonces empezamos a cuestionar toda la dinámica – quizás en ese momento, demasiado virulentamente- de nuestro grupo matriz que nos había enseñado tanto, y la ruptura fue violenta. Salimos y dijimos: “Ahora queremos hacer un teatro popular. No teatro de jóvenes, sino teatro popular”. Y lo que traemos a nuestro grupo, lo fundamental era ese sentido de grupo que llevamos con nosotros, dentro de nosotros, de lo colectivo. Pero no teníamos director y como teníamos que romper con la imagen de nuestro director, que había sido nuestro padre, dijimos: “Aquí no hay director, esto es creación colectiva”. Todavía no conocíamos lo que eso era, quedamos en rotar la dirección porque todos éramos capaces. Por tanto, rotábamos la responsabilidad y apareció el término “coordinador” en lugar de director. Obviamente, sí había director; lo que ocurrió es que nosotros no lo queríamos admitir y el que dirigía tampoco. Simplemente lo llamamos coordinador. Nos obligamos -cada uno- a ver desde afuera a ver lo que hacían los demás. Surge un proceso en esta primera etapa de entender lo colectivo con una concepción ultra democrática. Ahora, también entramos a una nueva vida que está marcada por una militancia política, por una zambullida en la vida política, gremial, cosas que jamás habíamos conocido ni vivido antes. La vida de la militancia nos

impregna en el grupo y nos reafirma mucho más en ese sentido de lo colectivo, que tiene que ser democrático, horizontal. Eso empieza a cambiar con el tiempo, cuando a lo largo de los trabajos nosotros hacemos Puño de cobre bajo ese sello de lo democrático-colectivo. Para hacer una creación colectiva nos demoramos dos años, pero no porque todos tengamos que dirigir la obra, sino por la complejidad de la investigación, de lo que hacemos y el cuestionamiento de la temática, todo eso era muy complejo.

Desde el 77 hasta el 78 –cuando sale Gilberto Hume que era nuestro director, sin que él ni nosotros lo aceptáramos- en toda esa etapa luchábamos por mantener ese criterio de trabajo con el que hicimos Puño de cobre y La madre. Hicimos muchos trabajos pequeños para la calle o para eventos de importancia gremial para los cuales preparábamos un espectáculo que ahora llamaríamos una acción teatral.

Entramos luego en todo un proceso de lo que después iba a ser Allpa Rayku, que fue una obra que nos marca bastante en el concepto de creación colectiva y en la transformación de ese concepto. Es un espectáculo que fue producto de todo un proceso de acercamiento al campesinado. Era la época de las tomas de tierra en Andahuaylas. Nosotros sentimos que teníamos que dar testimonio teatral y empezamos haciendo una danza que se llamó Por los caminos de Andahuaylas. Era una danza teatralizada que fue producto de una investigación, una de las primeras investigaciones serias que empezamos a hacer de la teatralidad de las expresiones culturales. Entonces, a partir de ahí empieza un proceso que llamaríamos de “acumulación sensible”. Era un proceso que nosotros íbamos viviendo, de asimilar, de improvisar en camino de hacer Allpa Rayku. Sale Gilberto Hume, un compañero muy importante para nosotros; fue nuestro primer director, aunque sigue siendo parte de nuestra vida como grupo. Le planteamos a Miguel que haga la dirección del espectáculo. ¿Qué ha pasado en todos estos años? Hemos sido un núcleo humano que ha ido acumulando experiencias que han ido enfrentándose a diferentes públicos. Estoy hablando solo de un espacio del grupo. Hemos sido aprendiendo y creciendo juntos, prescindiendo radicalmente de cualquier tipo de orientación de afuera. Un grupo muy cerrado también, con una participación política muy activa. Entonces, empieza a darse el terreno de la confianza entre nosotros. Empezamos a entender cómo se hacía complejo nuestro trabajo teatral, íbamos teniendo la necesidad de que alguien mirara desde afuera. Cuando nos planteamos dentro del colectivo que tenía que haber alguien que mirara desde afuera, el escogido por su desarrollo y trabajo personal fue Miguel. Ahí empieza él a cumplir, de manera definida, el rol de coordinador. Se encarga de coordinar el trabajo y traer propuestas. Aparte de eso, estaban pasando muchas cosas en nuestra vida cotidiana

que nos alimentaban. Nosotros no salimos de escuelas. Tuvimos sí, experiencias pedagógicas que nos marcaron mucho. La primera fue con Augusto Boal, la segunda con Omar Grasso y Marcelino Bauffau. De estos últimos, el primero es del Teatro Circular de Montevideo y llega aquí en el 75. Llega a hacer un taller en el que participó todo el grupo. Traía toda la escuela Stanislavskiana de formación. El segundo, Marcelino, empezaba a sacarnos el ancho en lo que sería el entrenamiento de actor, pero sus vertientes no sé de donde provenían, no lo recuerdo. No era el entrenamiento como se entiende ahora, pero yo aprendí de él muchísimas cosas como lo que significaba hacer acrobacia. Fue un trabajo durísimo de dos meses. Eso fue muy importante para nosotros, nos alimentó muchísimo. El otro elemento importante fue el Encuentro de Ayacucho de 1978 que marca un hito en nuestra vida como grupo porque era justamente el año en que se dio el I Paro Nacional. Teníamos que optar entre quedarnos en Lima y hacer trabajo teatral de activismo en torno al paro o ir al Encuentro. Decidimos que no iba a dejar de funcionar el paro si nosotros nos íbamos a Ayacucho. Eso marca un rumbo importante porque en ese Encuentro conocimos muchas experiencias de grupos, de directores. Conocimos el Odin, nos peleamos con su propuesta de una manera radical. Cuando termina Ayacucho 78 el sentido de lo colectivo empieza a transformarse en el grupo. Una persona empieza a asumir la dirección del grupo y vimos la necesidad que esta persona se formase como director dentro del grupo, de comprender la importancia de lo individual dentro de lo colectivo. Este otro elemento es determinante para la transformación del concepto de creación colectiva.

Cuando empezamos a entender que un grupo sólo podía existir y transformarse cuando cada individuo aporta, se prepara, se forma y trabaja en ese sentido, cuando empiezan a crecer los individuos y a aportar en lo colectivo, entonces la distribución de roles se hace mucho más nítida. Los actores empezamos a entender que, para trabajar realmente desde tu campo, tenías que tener herramientas para dialogar con el que está afuera. Así el actor se reafirma en su rol y el director también. Empezamos a usar la palabra director, pero desde nuestro punto de vista. Hay un momento en que alguien tiene que tomar la dirección, alguien debe orientar lo que aportamos colectivamente. En esa etapa crecimos porque empezamos a diferenciar lo individual dentro de lo colectivo y la distribución de roles dentro de la C.C. Creo que eso está tamizado por la historia de cada grupo. Hay características que van tiñendo el movimiento, pienso que esto de alguna manera se va dando en todos los grupos y en el proceso teatral de estos últimos 10 años, cada grupo

marca, por su historia, las características de lo que es un director y de lo que es la distribución de roles.

¿Por qué crees que otras personas asumen como opción el trabajo de creación colectiva?

TR: Porque creo que aún no está resuelto el problema del rol que me parece se está creando ahora: el escritor teatral. Así como estamos gestando un concepto de director que es diferente al que existía antes, y concebimos al actor de una manera diferente de cómo se le concebía antes³⁶, el rol del escritor teatral, de acuerdo a estas necesidades, se está gestando, pero no se está desarrollando todavía.

Hay experiencias dentro del panorama teatral que indican que por ahí es el camino. Porque el escritor teatral, para nuestro tiempo, no puede ser aquel que se encierra y tiene un proceso completamente individual de lo que es la escritura teatral, dado que quienes hacen efectivo ese texto teatral son grupos que trabajan el teatro de manera diferente y que procesan la escritura de modo diferente. Son grupos que manejan la improvisación como una herramienta de creación de la cual puede salir una obra teatral. Aquél que concibe una obra de teatro debe ser parte del proceso, por lo menos en esta etapa del proceso. Quizás de aquí a 10 años la cosa cambie. Así como fue diferente hace 10 años. Diez años antes no necesitábamos a ese escritor. Ahora la complejidad dramática a la que estamos entrando nos exige una especificidad, nos exige que haya alguien que maneje el verbo. Hace diez años el verbo no era tan importante en el teatro. Ahora empezamos a entender que el lenguaje verbal es una cosa que necesitamos manejar, no para crear Shakespeare, pero sí para crear lenguajes verbales que tengan alta calidad, que sean capaces de expresar nuestras intenciones teatrales con una gran calidad. EL autor de textos teatrales que necesitamos tiene que ser alguien que entienda lo que son los procesos grupales, que entienda lo que es el entrenamiento. Un escritor teatral tiene que entender lo que trabaja el actor en la sala, cómo lo procesa, cómo llega a la improvisación. Tiene que entender la relación que se da entre el director y los actores y tiene que tener antenas para procesar todo eso y ahí sí, encerrarse en su rol de escritor y traducir todo lo visto en una propuesta. Tiene que tener la capacidad de ser mutable, de pensar que lo que escribió puede ser transformable. Antes, el escritor teatral se encerraba 6 meses y escribía, como Mario Vargas Llosa con *Katie y el hipopótamo*. ¿Quién montará esa obra y a quién le dirá

³⁶ El actor que canta, baila, investiga, que es un explorador, que es capaz de abordar múltiples terrenos.

algo? Puede ser que sí diga, pero quizás a nosotros no. Nuestra complejidad y lo que nosotros planteamos como gente de teatro está en otra sintonía, estamos en otro proceso y necesitamos otro tipo de escritor teatral que creo, se está gestando dentro del movimiento.

¿Puede hablarse de un método de creación colectiva?

TR: Nosotros siempre hemos estado en contra de la palabra método porque ello inevitablemente te lleva a decir: “existe un método y hay que seguirlo”. Ese es el problema del término. Existen procesos de trabajo que con el tiempo van desencadenando conceptos. Tenemos conceptos dentro de nuestro grupo respecto de la creación colectiva. Sabíamos, por ejemplo, que en una época en el TUC se estaba estudiando a Buenaventura y se hizo un montaje de acuerdo a su método: *A la diestra de Dios padre*. En esa época nos angustiaba mucho que las C.C. demoraran tanto. Ahora ya asumimos que, si tiene que demorarse, por algo será. Estudiamos mucho el método de Buenaventura³⁷ de creación colectiva: las analogías, la fábula, los esquemas de conflictos y todo eso. Pero cuando lo tratamos de calzar con nuestra práctica, se rompía y no entendíamos cómo con un método tan complejo podía hacerse una obra de teatro. Aunque nos enseñó muchísimo estudiar ese método. Hemos aprendido con Santiago García, pero también hemos aprendido de él que uno no puede ceñirse al método y cada proceso de montaje o concepción de un espectáculo tiene su propia historia, su propia manera de ser abordado. Cuando hicimos una revisión de nuestros procesos creativos y de los espectáculos que habíamos hecho, nos dimos cuenta de que cada espectáculo había tenido una historia, había tenido su manera de ser investigada y había tenido su forma de aparecer. Asumimos entonces, como primera regla que teníamos que comprender que cada espectáculo tenía su historia y sus procesos de creación colectiva y que eso no era un método para seguir religiosamente.

En algunos trabajos, la presencia del público ha sido muy importante como es el caso de *Allpa Rayku* y *Puño de cobre*. La presencia de los testimonios y de la investigación previa fue determinante; por ejemplo, en *La madre*.

En *Allpa Rayku* la cosa fue totalmente distinta. Habíamos aprendido lo que era una estructura dramática y nos inventamos una estructura dramática diferente para hacer *Allpa Rayku*. Integramos las danzas y el testimonio (el proceso testimonial como parte

³⁷ Enrique Buenaventura (1925 - 2003). Director, actor, dramaturgo e investigador escénico parte del TEC (Teatro Experimental de Cali).

activa de una estructura dramática) y nos propusimos a hacer unos grandes papeles donde está graficada la estructura del espectáculo. Teníamos dentro todo lo que habíamos aprendido de Brecht, de la unidad de cada parte, de que cada parte del espectáculo puede ser independiente de las otras y que había que romper el sentido convencional de (exposición-nudo-desenlace). Rompíamos con eso a cada rato. Ese proceso nos sirvió para ese espectáculo y se iba sedimentando también en nosotros, nos iba enseñando cosas. En Los hijos de Sandino fue otra cosa. Ya habíamos hablado sobre el movimiento campesino y ahora queríamos hablar sobre el movimiento obrero. Así que entramos en toda una etapa de investigación. Decidimos viajar y paramos en Nicaragua. Allá tuvimos una experiencia de trabajo de un mes muy intensa y de conocimiento de una realidad grupal y regresamos para seguir haciendo una obra del movimiento obrero. Todos los días empezábamos siempre a entrenar, pero de los entrenamientos no salían nada de movimiento obrero, salía todo lo que habíamos vivido en Nicaragua. Ahí es que empezamos a hablar de la acumulación sensible porque nuestra vía de percepción sensible nos decía que teníamos que hacer otra cosa, le hicimos caso y empezamos a analizar lo que estaba saliendo de la improvisación. Así fue que cambiamos el proyecto y empezamos a hacer Los hijos de Sandino, y eso nos llevó a otro método de trabajo, a otra forma de sistematizar nuestro trabajo: prepararlo, planificarlo... Ahora cuando empezamos a trabajar en la pedagogía, empezamos a dar lo que sabíamos. Empezamos en los trabajos de los talleres con más método –porque siempre habíamos trabajado de alguna forma talleres-. El grupo empieza haciendo un taller en la Escuela de Teatro de El Agustino, en 1971 antes de hacer ningún espectáculo. Fue el primero taller que hicimos como grupo. Lo poco que sabíamos lo plasmábamos. Era terrible, pero es una dinámica que siempre hemos tenido. Después, en los años 80's empezamos a trabajar con más método la pedagogía y en esa conformación de tener que dar lo que tú sabes –lo que tú entiendes por el entrenamiento, por creación colectiva, por el proceso de montaje de un espectáculo, por lo que es la formación del actor- hemos arribado a niveles de sistematización. Pero no hablamos de un método del grupo Yuyachkani, no queremos entrar a ese nivel porque insisto, cada grupo humano y artístico tiene su forma de concatenar su trabajo. Por supuesto que se nutre y alimenta de otras cosas y, probablemente, también imite, y se ha dado mucho la imitación. Se da mucho la imitación de procesos. Un grupo que empieza vio que otro grupo usaba los instrumentos de tal manera, entonces también ellos lo meten a su grupo y se ponen a usarlos de esa manera. El seguimiento de una imagen o de alguien a quien se cree que hay que seguir es

inevitable. Pero lo más importante es cuando se rompe eso y cada grupo encuentra su lenguaje y su manera de llegar a la creación.

Hablando nuevamente del término método, creo que tenemos un método de trabajo que, de ninguna manera, pretendemos exportar a otros grupos. Claro que cuando nosotros hacemos un trabajo pedagógico estamos transmitiendo nuestro método, la manera de sistematizar nuestro trabajo. Y también estamos transmitiendo una actitud fundamental que debe existir y prevalecer sobre cualquier método: la actitud de investigar y de buscar su propio lenguaje que corresponde a su proceso y a lo que se esté buscando y se quiera decir. Entonces, un método es muy relativo, se transforma.

Si hablamos de entrenamiento, nosotros hemos acumulado una memoria que es muy importante. Por ejemplo, ese método de trabajo que plantea el Odín y su propuesta pasa por nuestro tamiz, por nuestra vida y nuestra concepción de hacer las cosas y sobre todo, por nuestra concepción del teatro. Lo fundamental es sistematizar, llegar a niveles de conceptualización de lo que uno hace. Esa es la etapa en la que nosotros estamos ahora: intentando llegar a sistematizaciones.

¿En este trabajo de creación colectiva, has visto ventajas y desventajas?

TR: Claro, las ventajas son varias. Son producto de esta forma de trabajo, de algo que está en crecimiento. No sé si la palabra sea desventaja, deficiencia del método de creación colectiva. Hay que ver también los períodos. Por ejemplo, hablamos de algo muy concreto: la presencia del personaje en un trabajo de C. C; ustedes lo ven y lo saben. El personaje es el momento en que una creación llega a un alto nivel de síntesis; en que uno puede, a través de la interrelación dramática de personajes, producir algo. Entonces, en C. C. se hablaba de grandes temas porque colectivamente sólo se podía crear a determinado nivel. No se podía profundizar mucho. Se hablaba de que las creaciones colectivas más importantes de los primeros años tenían que ver con el tema de la revolución, con el proletariado, el pueblo: arquetipos, prototipos. Ejemplos a seguir o a rechazar. Eran personajes muy esquemáticos. Una gran carencia de este proceso de la creación colectiva era la presencia del personaje como un nivel de síntesis en la creación teatral. Ahora se está haciendo complejo el proceso. En la creación colectiva, para mí, ahora, tiene que haber alguien que escriba, alguien que dirija y alguien que actúe. O sea, el fenómeno de C. C. es más amplio, más complejo. Solo ahora podemos empezar a hablar de la aparición de los personajes en la creación colectiva y estamos intentando (hablo desde nuestra experiencia) arribar a esos niveles de complejidad en la creación.

Ha sido una deficiencia de la C. C. como producto teatral y el tratamiento de los temas, el aspecto –no quisiera usar ese término- psicológico. La psicología de una propuesta era algo que antes no se tomaba en cuenta en la creación colectiva por el tratamiento de los grandes temas. Eran masas los protagonistas. No podías profundizar en un comportamiento social a todos los niveles, incluyendo el psicológico, el complejo humano. Como producto teatral, la creación colectiva ha tenido esa carencia, pero ahora estamos entrando a otra etapa en la medida en que el concepto de creación colectiva se hace más complejo y se profundiza.

Ha sido también la gestación de una generación de actores. No tanto hablando como generación sino de una actitud frente a lo que es el actor. La creación colectiva ha obligado a los actores a ser algo más que repetidores de palabras, ha empujado al actor a explorar otros territorios del arte, lo ha empujado a informarse, a conocer. Justamente porque es una creación colectiva hay espacio para experimentarlo todo. Y aquel que lo experimenta todo, tiene que tener la capacidad de entenderlo, de estudiarlo, de conocerlo, de adentrarse en otros territorios y en las ciencias amigas del teatro: antropología, sociología, plástica, pintura, música, danza. Sobre todo, la actitud de investigar para poder aportar en una creación colectiva. Colectivo, en el sentido de que todos tienen algo que decir desde su punto de vista. Ese es el logro fundamental de todo este periodo que hemos vivido. No sé si seguirá siendo la C. C. una forma de trabajo fundamental de aquí a cinco años, pero sí ha dejado una huella muy grande. Cuando hablamos de pedagogía del actor ahora no podemos excluir esa actitud. Por lo menos, para mí es fundamental. Cuando pienso en la pedagogía y por donde orientar el desarrollo de los actores, de las actrices, pienso inevitablemente en esa actitud de investigar, la actitud de ser un investigador tanto en el nivel subjetivo y perceptivo como en el nivel científico. Ese es el resultado de todo este largo proceso en la que la creación colectiva ha sido, primero una necesidad y después una opción. Es un logro fundamental.

¿Cómo afrontan ustedes la improvisación?

TR: Para mí, la improvisación todavía es una herramienta que no se conoce; sin embargo, es la fundamental.

Casi siempre se empieza por el tema. En nuestro caso ha sido al revés. Hemos empezado por diferentes puntos de partida. Cuando indago sobre esto, los grupos siempre se plantean un proceso similar. Empiezan a definir el tema, a buscar el texto, la historia y el cuento. De ahí pasan a hablar del montaje o de las discusiones de mesa y hay un espacio

que está en blanco y para mí es el fundamental: dónde se hace el traslado, la traducción del lenguaje, desde el lenguaje de mesa, temática, concepto a la producción de imágenes. ¿Cómo se hace ese traslado? Para mí, en ese vacío está la improvisación como herramienta. No se entiende muy bien todavía cómo arribar a ello. La improvisación se nutre de diferentes cosas, pero de dos fundamentales 1) Es la comprensión colectiva en el espacio teatral; o sea entenderte colectivamente con otros, más con los cuales estas abordando un punto de improvisación. 2) El aporte individual. Nos referimos a la acumulación del actor que se hace a través de su trabajo personal o del entrenamiento, o a través de aquello que está buscando, de la acumulación de imágenes que hace individualmente.

Eso es para mí un nutrimento que tiene que dialogar con las propuestas que los otros hacen cuando se aborda la improvisación. Ahora, siempre se ha entendido la improvisación como algo “improvisado”. Sin embargo, es una cosa que requiere la mayor cantidad de reglas precisas tan igual como se aborda un ejercicio en el entrenamiento o una acción: un principio, un desarrollo y un final. Así sea un ejercicio, sea una secuencia, tiene que haber reglas muy precisas. Me imagino que en las escuelas se maneja eso con más rigor. Estoy hablando de la experiencia que yo tengo fuera de la escuela. Para los que están en la escuela también tienen ese problema.

El problema que encuentro en toda la gente es que no se entiende que una improvisación debe tener reglas. El otro elemento importante es rescatar el juego como un elemento que alimenta la improvisación. Casi siempre se cree que la improvisación es un vehículo para llegar rápidamente al objetivo. Yo creo que cuanto más lejos te vayas y cuanto más explores en las analogías de imágenes o de verbos, más rica es una improvisación. Entonces, para trabajar una improvisación es importante manejar lo que es una analogía, sea analogía de imágenes o de verbos, de historia o de trama, de lo que fuere.

Otro elemento importante para trabajar la improvisación es un ejercicio que yo aprendí: cuando alguien entra a una improvisación, entra por lo general, pensando sólo en lo que uno quiere encontrar o en lo que uno quiere demostrar, expresar y se prepara para demostrar lo que quiere hacer. Yo aprendí un ejercicio con un tipo que es increíble. Kate Johnston, un canadiense que organiza en su país grandes eventos de improvisación en estadios. Son juegos. Él tenía un ejercicio que hemos trabajado mucho aquí en una época. Se trataba de hacer una acción improvisada entre dos personas que tenían como premisa, “sí, ¿y?”. Una acción verbal. Por ejemplo, está dialogando sobre un tema o encuentras una cosita y uno empieza: “mira esto”, el otro responde: “sí, ¿y?”. Que la premisa de

cualquier palabra que se diga, empiece con: “sí...? y?”. Después se hace lo mismo con “sí...pero”. Se trabaja verbalmente en una improvisación que tenga lenguaje verbal como determinante, y se trabaja corporalmente en una improvisación que tenga como lenguaje determinante la acción y la relación corporal. Este juego tan simple me llevó a mí a entender cómo la gente que entra en un proceso de improvisación, entra en muchos problemas. Somos entes subjetivos también, psicológicamente complejos: entras preocupado de lo que tú quieras hacer se haga en la improvisación y no escuchas al otro. Es difícil y solamente funciona en un grupo muy compenetrado y donde hay elementos humanos muy positivos. Fluye, pero por lo general no es así. Entonces, en una improvisación para que sea rica o desarrolle realmente, tienes que romper con el problema del “sí, pero”, del sí, pero no”, “pero mejor es esto” y estás chancando todo el tiempo la propuesta del otro.

¿Generando conflicto?

TR: ¡Claro! Lo que no significa que en una improvisación no haya conflicto, eso ya pertenece al terreno dramático. Una improvisación es un juego en el que no estás obligado a posibilitar que lo que improvisas se desarrolle, de acuerdo a las reglas que has fijado antes, y que son innumerables. Porque te puedes poner la regla de que la improvisación termine cuando los dos se sienten en una banca o cuando no queda nadie en el espacio, de acuerdo a lo que quieras explorar. La improvisación es un elemento fundamental que se debe manejar individual y colectivamente en el proceso de creación. Nosotros estamos improvisando todo el tiempo, aunque no lo propongamos así y ese es el material con el que trabaja el director. Si no hay material que produzca el actor a través de sus improvisaciones individuales y propuestas colectivas, ¿con qué trabaja el director?, ¿con qué material?, ¿qué cosa mira? Ahí está el nexo del diálogo que hay entre el director y los actores; la improvisación en todos sus niveles. Este es un tema larguísimo. Debería ser el tema de un Taller Nacional. La improvisación no se maneja. No se entiende cómo se debe usar y hacia dónde apuntar. Por lo general, cuando tenemos problemas, nosotros vamos a la improvisación.

¿Y cómo la afrontan?

TR: En nuestro caso ya hay una costumbre. El ejercicio de improvisación está internalizado en cada uno de nosotros sin predeterminación. Por ejemplo, en el trabajo individual, cuando uno entra a entrenar en la sala, entramos a trabajar solos, pero juntos.

Y cuando estás en un momento, en un período de trabajo rutinario en que todo el mundo entra a entrenar –porque hay que entrenar todos los días-, uno individualmente empieza a ejercitar la improvisación. Empiezas a entrenar con tu secuencia y pasan 20 minutos o 40 y de pronto esa secuencia ya empieza a exigirme otras cosas, más allá de repetirme el ejercicio y empiezan a aparecer imágenes dentro de lo que estoy haciendo. Empieza a crearse un universo de imágenes o una atmósfera y yo me sumerjo en esa atmósfera que provocó la salida de mi voz en tal sonido, en tal nota. De repente reverberé tanto en la sala que empecé a cantar canciones religiosas sin saber por qué. Me meto en esa nota y estoy ejercitando ahí esa improvisación y sigo y sigo. De pronto en mi cuerpo hay otro dibujo, otra gestualidad y estoy, sin proponérmelo, metiéndome en una parte de la obra que quería trabajar y ahí me quedo en sólo un movimiento de la obra de alguna parte de mi personaje. Y empieza a repetirse y repetirse. Empiezo a descubrir cosas nuevas: salen nuevas imágenes. Cuando termina el entrenamiento he pasado por todo un proceso de improvisación para el cual yo no puse más que la única regla de entrenar y de ser precisa en mi trabajo de voz y de cuerpo. La rutina que se va profundizando va nutriendo a uno de esa posibilidad, esa versatilidad de improvisar. Pero esto es individualmente. Cuando hacemos grandes improvisaciones –ninguna de ellas está en el espectáculo, pero eran improvisaciones que por sí solas parecían un espectáculo- nos desgastaban mucho, pero a la vez nos alimentaban mucho para explorar el tema.

Cuando avanzamos en el concepto de improvisación, teníamos más o menos una idea y había ya algunos personajes. Estaba Colla, que aún se llama así. Planteamos la improvisación con un par de reglas: que llega, se encuentra con su familia y al final descubre que están muertos. Esas eran las únicas reglas. Cada uno de nosotros preparó su improvisación. Por ejemplo, a alguien se le ocurre poner una grabadora con un cassette de una música de Puquío muy fuerte y él tenía la grabadora con el cassette. A mí se me ocurrió poner una silla. Delimitamos espacios. Los muertos o la familia venían de allá y yo venía de acá. A la hora que terminaban ellos, tenían que regresar por el mismo sitio y yo tenía que ver qué hacía con mi silla. Esas eran reglas físicas. La otra regla era la continuidad para que se desarrolle la historia. Esas improvisaciones duraron. Hubo una que duró 50 minutos: nos tomábamos el tiempo para explorar cada momento sin parar. Miguel miraba. Repetimos esa improvisación, la fijamos y sacamos de ella algunas imágenes.

Otro ejemplo: cada persona podía hablar una oración, no más, para limitar el lenguaje verbal que te impide expresar íntegramente sobre todo en una improvisación. Si a ésta se

le da libre albedrío, es posible que no salga nada. En este caso concreto, por ejemplo, la improvisación surgía para explorar una escena. De la improvisación quedó muy poco y al final no quedó nada. Pero ahora, por ejemplo, que hemos estado confrontando el espectáculo en el Cuzco, en las alturas, en pueblos increíbles, hemos modificado algunas escenas.

Cuando estábamos en el proceso de este espectáculo, empezamos a entrenar individualmente. Cada uno tenía un objeto de su personaje y lo empezamos a introducir en el entrenamiento. La única regla era que en algún momento del entrenamiento y del trabajo personal empezáramos a relacionarnos en el momento que quisiéramos, sin ningún objetivo. De pronto te tocabas con el otro y ya lo empezabas a mirar y empezaba a entablarse una relación dramática, ahí donde cada uno ponía lo que estaba procesando de su personaje y empezaban a construirse imágenes. Esto duraba 4 horas. No parábamos. De repente a alguien se le ocurría prender un fuego y se creaba toda una situación. Miguel estaba mirando todo el tiempo. Al final evaluamos y recordamos lo que cada uno trabajó en su propio seguimiento personal, escribiendo lo que había improvisado y lo confrontaba con los otros. Conversábamos el producto de esa improvisación. Veíamos que ahí se estaba procesando el tema de lo que estábamos trabajando y estaban saliendo respuestas dramáticas a cosas que necesitábamos trabajar.

¿Qué nos puedes decir sobre la creación de los personajes? Se ha hablado mucho de la simpleza o de la linealidad de los personajes que la creación colectiva permite como forma de trabajo. ¿Qué piensas sobre eso?

TR: En *Baladas del bienestar*, por ejemplo, yo no sé todavía si hay un personaje. En el proceso se transformó en otra cosa. Yo empecé acumulando material. Me interesaba mucho trabajar con Brecht. Leía mucho su obra sin ningún objetivo. Escogí las canciones y paralelamente empecé a trabajar la técnica musical. Cantar y cantar. Internalizar la música para que fuera algo mío y no postizo. Aparte de eso me metí en la sala con un montón de objetos que junté, montones de cosas. No sabía por qué había escogido cada uno de esos objetos. La maleta, por ejemplo, tenía un significado para mí: era de un personaje que nunca hice. La mano, porque me gustó. La encontré un día tirada ahí. Me simbolizaba golpe, opresión, ahorcarse, ultraje. El banquito era también de ese personaje que nunca llegó a ser tal. Miguel puso el lavatorio. Entonces empecé a trabajar con esos objetos, con las letras de las canciones sin cantarlas, encontrando el personaje que había detrás de la canción. Yo sabía que no podía desarrollar un personaje complejo porque la

canción demora 3 minutos. Yo quería cantar todas esas canciones y sabía que detrás de cada canción había un personaje. Entonces, empecé entrenando y encontrando la materialización de cada canción en un objeto. Empecé a encontrarle una secuencia a la historia que había en una canción y una historia detrás de la canción. Por ejemplo, la primera canción se llamaba *La canción del suicida* la que canto con el pelo para adelante y tirándome la cabeza. Es un tipo que realmente se va a suicidar porque no sabe que hacer frente a lo que pasa. Yo le hice una historia detrás pero sólo para que saliera en ese instante. Una historia detrás que me inventé, pero sólo para darle consistencia a ese momento y para que saliera esa imagen que salió de hundirte en el precipicio, de desaparecer, que es la imagen del pelo que cae: “yo ya me caí”. Pero finalmente regresar el pelo es recapacitar, no morirte y horrorizarte frente a la posibilidad de suicidarte.

De esa manera, por la necesidad de crear una estructura y por la particularidad del espectáculo (teatral-musical), surgió la idea de crear este personaje que corre subterráneamente por todo el espectáculo, que es el tipo que es, para mí el actor de nuestro tiempo. El actor que se convierte en un dramaturgo que es el que abre su maleta y de ahí salen todas las historias y se transforma en este hombre, esta mujer, esta otra mujer. Al final recoge todo para irse arrepentido de muchas cosas y sale la última canción. Bueno, esa es otra síntesis muy simple, pero en este caso salió así; este proceso de trabajo fue así. Por ejemplo, en *Allpa Rayku* se sabía que tenía que haber tres campesinas mujeres. Yo busqué un modelo que era Gregoria: una mujer que conocí hace mucho tiempo en Cerro de Pasco. A la primera campesina que conocí que se había separado de su marido y tenía un amante y era dirigente. Me impactó muchísimo. Ese fue mi modelo y mi personaje se llamaba Gregoria porque me gustaba ella y era un modelo que trabajé muchísimo. El personaje era concebido colectivamente pero el proceso de trabajo era individual, era del actor.

En *Los Músicos Ambulantes*, los personajes ya existían: el perro, el gato, el gallo y el burro. Nosotros planteamos que fueran gallina y gata. Se hizo la distribución de los animales Yo no quería hacer el perro, quería hacer la gata y nos las peleábamos. Pelea chistosa, pero estuvo bien que hiciera el perro porque descubrí el payaso que tenía dentro y que, hasta ese momento, no había descubierto. Se quedó que yo hacía el perro que era fundamentalmente un trabajo de investigación y exploración en la sala individual y de improvisaciones. Los músicos ambulantes es un ejemplo muy particular por el proceso que tuvo esa obra y sería tema aparte.

En *Contrael viento* ha sido muy fuerte la propuesta personal antes que la decisión colectiva. Recuerdo que al principio teníamos una propuesta de diablos. Miguel planteó trabajar con todos los diablos de América Latina y hacer una visión de lo que pasaba aquí desde el punto de vista del infierno. Cada uno tenía sus diablos. Buscamos en Cusco y en América Latina. Buscamos música, improvisaciones en torno a esas anécdotas. Eran improvisaciones larguísimas. Cuando cambió el rumbo del trabajo y empezamos a trabajar sobre la violencia aquí, yo tenía la imagen de una mujer que caminaba siempre con un atado buscando a sus familiares y que nunca los encontraba. De allí a lo que es Colla hay dos años de mutaciones, de búsquedas de miles de cosas que son exploraciones individuales, propuestas individuales y también producto de la improvisación colectiva. Por ejemplo, teníamos el personaje de Huaco (Ana Correa). Colla tenía su padre. Teníamos la estructura sobre la cual improvisábamos y este padre era la imagen de un pongo de Puquio. Empezamos a trabajar con María Rostworowski y descubrimos la historia de dos hermanas. De ahí surgió la idea de que éramos hermanas y Ana empezó a trabajar la propuesta de cómo era la hermana. Estaba explorando su trabajo con el palo: era una mujer con determinadas características, usaba un arma, era violenta. Eso encajaba con toda la historia que estábamos haciendo de Sendero sobre la guerra. Empezaba a concatenarse la exploración de lo individual, el aporte individual, el estudio colectivo y la búsqueda de una trama que fuera diferente a la realidad: un mito inventado por nosotros.

Colla empezó a ser visionaria. Fue una cosa que se me ocurrió porque a mí me gusta mucho todo el mundo del chamanismo y de la adivinación, es una onda personal mía.

Antes se decía que el teatro de creación colectiva era un teatro panfletario. ¿Cómo ha evolucionado el tratamiento de los contenidos, considerando las diferentes etapas que ha tenido la creación colectiva?

TR: Hay que tomar en cuenta los factores de los procesos, a los gestores, a los participantes activos de ellos. Es muy difícil hablar de ese proceso sin tomar en cuenta la maduración humana que se da detrás. Por ejemplo, ahora veo en el teatro que hacen grupos que tienen una tendencia política afín a la de Sendero Luminoso, el tratamiento temático y las formas que escogen y pienso que estoy viendo el primer festival de teatro Universitario de San Marcos en el año 1972. Recuerdo una escena en que los actores corrían de un lado a otro y gritaban por un lado “Mao” y por el otro “Lenin revolución”. Han pasado tantos años y todo se recicla: aquellos que surgen en un proceso y tiene la

necesidad también de descubrir el campo de la creación inevitablemente repiten procesos y tienen que pasar por una experiencia de maduración. La diferencia es que hace 20 años no existía el movimiento de teatro que existe ahora y los que hacíamos teatro panfletario o político no teníamos ningún modelo que consideráramos respetable para seguir dentro de lo que ocurría en ese momento. Creíamos que éramos nosotros los que estábamos haciendo el teatro. Quizás los que lo hacen ahora piensen lo mismo y sus productos estéticos son muy similares a los que había hace 20 años. No puedo dejar de pensar en el proceso actual y político. Cuando nosotros empezamos a hacer teatro, los partidos políticos de izquierda todavía se contaban con la mano y no existía la Constituyente, ni la Constitución, ni periódicos políticos, ni el diario Marka, ni nada de eso. Entonces, los grupos cumplían su rol también en la educación popular. No estaba definido el territorio entre la estética teatral y la educación popular. Nosotros cumplimos ese rol: el de actuar, educar, informar, convocar gente a los mítines, elevar el nivel de las masas, etc.

Tu reflexión final. ¿Qué visualizas para más adelante? ¿Cómo ves el futuro de la creación colectiva?

TR: Esta pregunta es también muy compleja. Voy a sacar mi bola de cristal...Pienso en el movimiento, en el grupo, en la pedagogía. Yo creo que es importante, por ejemplo, que ustedes y nosotros estemos conversando aquí. Ustedes que provienen de una experiencia más académica tienen una forma de abordar el conocimiento con determinada sistematización. Yo provengo de una experiencia esencialmente pragmática, de la cual venimos tratando de extraer una sistematización. Eso me parece muy interesante.

Ahora estoy en el rollo de los Talleres Nacionales y de entender que es lo que se debe vislumbrar en adelante. El Movimiento ha hecho dos talleres nacionales de formación, pero ya no es suficiente para responder a la formación de la gente de teatro. Creo que es importante el hecho de que estamos aquí encontrándonos porque este pragmatismo ha dado ciertos frutos, pero también nos ha permitido entender la importancia de recurrir a aquello que hemos llamado siempre lo “académico y lo convencional”, lo “ortodoxo”, y que hay el interés de alimentarnos mutuamente. Eso respecto a la pedagogía.

Pero no quiero decir nada más. La gente de teatro somos testigos de la historia y sean los grupos de Sendero que hacen teatro, sean los grupos nuevos que surgen...Creo que la vitalidad y la posibilidad de renovarnos y de desarrollarnos es seguir manteniendo esa premisa. Es que somos testigos de excepción de la historia porque tenemos el privilegio

de procesarla, de cualificarla, transformarla y de plantear una realidad alternativa, siempre en el escenario. Eso me parece fabuloso.



PEPE ROBLEDO³⁸

COMPAÑIA ROBLEDO - DELBONO

LUGAR DE NACIMIENTO: ARGENTINA

ACTOR

PRODUCCIONES:

El tiempo de los asesinos (1986)

Morir de música (1989)



³⁸ Ex integrante del grupo Libre Teatro Libre de Córdoba – Argentina.

Quisiéramos tener una visión histórica de la creación colectiva en Latinoamérica. A finales de los años 60 surge esta forma de hacer teatro que alcanza su apogeo en los años 70. Pasados 20 años ¿qué visión tienes de la evolución del teatro de creación colectiva tanto en Latinoamérica como en el mundo?

PR: Yo creo que, en Europa, por ejemplo, ahora la creación colectiva ya no es colectiva: se transformó en distintas formas que tienen relación con la C. C., porque no es el montaje de texto, sino que hay un sistema de creación que nace del grupo, de los actores, del material de las improvisaciones. Hay tantas variaciones que ya el nombre de C.C. no lo define más.

En cambio en los 70's, cuando yo pertenecía al Libre Teatro Libre y recorríamos Latinoamérica, encontramos muchos grupos que nacieron de la influencia del Living Theatre; o sea, una concepción del teatro como colectiva, porque era una tendencia de una concepción de vida, de la utopía en el sentido de un ideal.

El Living Theatre quería formar un núcleo auto determinado. Era una visión anárquica desde un punto de vista político: querían crear un núcleo capaz de englobar en sí mismo todos los roles de producción del espectáculo y homogenizarlos. En este caso, hacer una relación sin jerarquía horizontal, o sea, romper la pirámide de las relaciones sociales, de la sociedad que se refleja en el teatro; eso era lo que decía el Living Theatre y lo que decíamos todos los que hacíamos creación colectiva.

Esto se refleja en el teatro con la pirámide: el director, los roles principales y poco a poco los roles menores. Entonces, romper esta pirámide y hacer un nivel horizontal, "todos somos capaces de todo", tiene que ver con que en esa época, la de los 70's, eso era una utopía política, pero ahora eso ha cambiado.

Actualmente hay una mayor valorización de la persona como tal. Los grupos se rompieron y hubo una crisis del teatro de grupo y quedaron, más que grupos, personas que crean proyectos usando los métodos del Teatro de Grupo, pero que ya no están relacionados con una visión social ni con una utopía de crear un grupo humano.

¿Crees que el teatro de creación colectiva tuvo su origen en Latinoamérica? Esto te lo pregunto a raíz de que algunas personas, con las que hemos conversado, así lo consideran y niegan alguna influencia europea, aunque hay también quien opina lo contrario.

PR: Yo creo que la influencia del Living Theatre fue determinante para todos los grupos, incluso sin estar conscientes de eso. Yo sé que en muchos grupos lo descubrimos

después, sin estar muy informados. Existía una especie de narcisismo de la creación colectiva. El grupo que la hacía se sentía muy apegado de sí mismo, muy rebelde, muy enamorado de sí mismo.

Se creía único. Esto sucedía porque uno inventaba su propio método de trabajo, lo que te daba una gran fuerza, te hacía pensar que tú eras muy original porque habías inventado tu método de trabajo sin saber que en realidad no eras sino un receptor de algo que ya estaba inventado. Los grupos latinoamericanos encontraron su propia manera de traducir los métodos y los contenidos que desde fines de los 50's el Living estaba trabajando: los ejercicios circulares, la disposición circular del público, y sobre todo, la concepción política del núcleo humano con una dirección anárquica.

¿Surge la creación colectiva a partir del Living? ¿Qué se puede decir respecto al origen primario de la creación colectiva, de su origen ritual?

PR: Ahora hablo de Living porque es el primero que se me viene a la mente, pero hubo un gran movimiento: el Performance Group y muchos otros en Estados Unidos. Ellos, lo que hicieron no fue inventar un modo o algo así, sino que justamente hacen referencia ya no al teatro clásico aristotélico, sino a los ritos. Sus espectáculos tenían una forma tribal porque se referían exactamente a eso. Creo que en ese sentido la creación colectiva está muy ligada a los antiguos rituales donde la relación es una relación par. Hay un chamán, ¿no?, hay un centro, un jefe de ceremonias o algo así. Alguien que coordina. No que dirige. Coordina una serie de impulsos codificados que nacen del todo el pueblo o de todo un grupo tribal.

¿Por qué aparece la creación colectiva en Latinoamérica?

PR: En el caso de Libre Teatro Libre –que es el que más conozco- nació como una respuesta ligada a un ceño de tipo socio-político, a la idea de construir núcleos humanos liberados o combatientes dentro de una sociedad en lucha. Ese era el principal motor. Esto lo leo ahora con la distancia de la historia. En ese momento no era así. El grupo decidió ser grupo y crear colectivamente como búsqueda de lenguaje. Era una respuesta a un tipo de teatro que estaba estructurado en roles. Era una respuesta a gente de la época que tenía 18 o 19 años. Era la idea de crear algo diferente no sólo a nivel de roles dentro de la estructura del espectáculo, sino crear una forma diferente, una forma nueva.

Se dice que la creación colectiva nació en Latinoamérica debido a la falta de una dramaturgia nacional que hablara de los temas que se quería. Estaba realmente aislada, encerrada. ¿Qué nos podrías decir al respecto?

PR: Sí. Tal vez por una parte sea cierto pero en Argentina hubo un movimiento muy fuerte de teatro escrito. Autores que reflejaban la realidad, que escribían piezas teatrales sobre eso. Yo diría que ese movimiento fue más fuerte que la propia creación colectiva. Lo que dices es verdad. Sin embargo, no fue el único factor, hubo otros que impulsaron este tipo de trabajo por una necesidad de redefinir el teatro, sus leyes creativas. También por lo de la carencia de dramaturgia, pero no fue sólo por eso.

Nos gustaría que nos comente algo sobre la experiencia del grupo.

PR: Como yo lo veo, el proceso es así: los dos integrábamos el grupo Farfa que fue creado por una de las actrices del Odín. Se trabaja algo en esa línea. Nuestro interés fue encontrar un método diferente de trabajar, buscar temas y modos diferentes; personales.

Nuestro grupo nació por el impulso de Pippo³⁹ de crear una propuesta diferente. Una persona que llega con una propuesta, con una idea para desarrollar, con un estímulo. Para mí, entonces, la cosa era abrirse, probar, lo que no es fácil; pero para mí significaba una confrontación con lo nuevo y a lo largo de la experiencia, el actor y su rol de creador se van definiendo cada vez más, va tomando forma y como consecuencia, mi trabajo como actor se vuelve específico.

Nosotros tenemos un modo de colaborar: creamos juntos. Pero la clarificación de los roles ha sido muy importante en nuestro proceso.

¿Consideran ustedes que el trabajo que hacen es de creación colectiva?

PR: Me resisto a aceptar la definición de creación colectiva para nuestro teatro, porque es, sobre todo, un trabajo muy personal aunque hay una identificación total en el estilo del trabajo que nos gusta a los tres. Es Pippo quien crea el espectáculo. Yo no hablaría de creación colectiva en nuestro caso sino más bien de ciertos elementos que tienen que ver con lo que es la C.C. Nada más.

¿Qué es la creación colectiva para ti?

³⁹ Pippo Delbono

PR: Para mí ha cambiado mucho la concepción de creación colectiva. Nosotros trabajamos de un modo muy particular. Nunca partimos de un texto y eso quizás se asemeje a la C.C. No tenemos un método definitivo. Siempre estamos abiertos a descubrir nuevos métodos. Nosotros no nos definimos como un grupo de trabajo de un modo específico: hacemos C. C. o teatro de texto. No. Estamos abiertos a descubrir el método necesario para cada espectáculo, el que cada situación requiera.

Hasta ahora, en estos espectáculos no partimos de texto alguno, sino de una serie de improvisaciones. Aquí, el director, cumple la función de estimular en los actores respuestas, utilizando improvisaciones de distinto tipo y forma que luego serán elegidas y transformadas para estructurar el montaje final, que es una obra del director. Como ven, en este caso es muy difícil hablar de creación colectiva puesto que es un teatro que refleja la relación entre dos personas en donde uno tiene el rol de transmitir su poética usando el material de los actores. Creo que el método tiene que ver con creación colectiva pero es difícil hablar de ello.

¿Tampoco podríamos hablar de un método de creación colectiva?

PR: No. Se puede hablar de muchos métodos de creación colectiva. El método utilizado por Buenaventura es diferente del de María Escudero y distinto al de un grupo desconocido que lo está inventando en estos días y nosotros no lo conocemos. Hay muchos métodos: crear a partir de documentos, de improvisaciones, con un director, tomar un texto y transformarlo colectivamente; hay una gran variedad. Yo diría más bien que no hay un método sino muchos intentos. Creo que esto es lo rico del teatro de creación colectiva.

¿Cómo afrontar el trabajo de creación colectiva para el espectáculo?

PR: Para cada espectáculo fue diferente. No hay un método sino descubrir las formas necesarias. No hay previamente una idea intelectual de teoría, sino una especie de intuición muy lúcida que guía la construcción del trabajo, por ejemplo; Pippo realiza un trabajo de búsqueda en el material producido por los actores, hilos que puedan transformarse en un sentido para el espectador. Cuando este material germina es heterogéneo, sin forma y se va transformando en signos que se pueden leer. Esta es una forma de montaje difícil de explicar debido a que su variedad con respecto a cada situación no es siempre la misma.

¿Cómo abordar la creación del personaje?

PR: Tampoco en eso hay un método de tipo intelectual. No existe una idea a priori, un sistema para construir un personaje, sino más bien una visión que es diferente, además, es diferente en los dos espectáculos. Por ejemplo en *El tiempo de los asesinos* hay una idea de la presencia de la persona que está allí. Somos de alguna manera esas dos personas que cuentan lo que hacen allí. Son como metáforas de nosotros mismos. No somos nosotros. Es un poco difícil hablar de personajes en ese sentido.

En el segundo espectáculo trabajamos partiendo de la idea para llegar a algo que puede ser los personajes, pero no los buscamos. Los descubrimos. Fueron naciendo de las improvisaciones y después la construcción del personaje, se fueron definiendo.

Como ves, podríamos decir que es la estructuración del mundo del espectáculo la que hace definir al personaje. No antes. Al principio nosotros no hablamos de los personajes ni los definimos: “van a ser así o así”, sino que durante la definición de la poética del espectáculo se va conociendo quiénes son los personajes.

Se habla de que en un comienzo los personajes de la creación colectiva caían en el estereotipo. Háblanos de tu experiencia al respecto.

PR: Era terrible. Recuerdo que cuando salíamos con una creación con el Libre Teatro Libre, en el 71, con la que recorrimos Latinoamérica encontramos muchos grupos de C.C., y muchos eran así. No todos. Pero no encontramos personajes sino lo que llamábamos tipos o arquetipos: el rico, el pobre, el soldado represor, el esclavo. Y cada uno era un símbolo. Lo que sucede es que obedecían a la improvisación de esquemas que nada tenían que ver con la vida, sin contradicciones, sin la gama que existe. No eran personas sino ideas encarnadas en una especie de títeres vivientes. En nuestro caso no era así. Al comienzo no habían personajes en nuestro trabajo, pero en los trabajos que eran más rigurosamente de creación colectiva -los primeros-, como *El Asesinato de X*, el grupo asumía -por esto era de creación colectiva- los roles. El actor era uno mismo que pasaba de un rol a otro y que lo delineaba con trazos muy simples pero no esquemáticos. Había mucho cuidado con respecto a eso: se cuidaba los gestos, el modo de moverse, de hablar. Después, el mismo actor cambiaba y tomaba otro rol. No eran personajes sino roles. Nosotros hablábamos de roles pero la idea era que un personaje no era sólo de un actor: era propiedad colectiva.

Sobre el texto, ¿cómo llegan a él, cómo lo escriben, lo interpretan, cómo lo hacen suyo? Algunos optan por el análisis formal, tradicional, pero con la creación colectiva, me imagino que es distinto. Aclaro que no creo que ustedes hagan un trabajo de creación colectiva, como ya lo manifestaste, pero ustedes trabajan textos, canciones, etc. ¿Cómo trabajan esto? ¿Cómo conciben ustedes la dramaturgia?

Pippo Delbono⁴⁰: Hay una dramaturgia distinta a la tradicional (tomar un texto y seguirlo). Hay una dramaturgia que se va construyendo no sólo con palabras sino también con signos, con movimientos; construida no sólo con elementos del texto sino también musical. Curiosamente, cuando trabajamos el texto lo hacemos de una manera tradicional casi tradicional, buscando los ritmos, la cadencia, cómo decir cada texto, cómo llenar de color el texto, de variación; pero, al final, nos gusta llegar a decir un texto de la manera más natural, muy real, sin olvidarnos que no siempre uno puede decir un texto ideal. Muchas veces puede ser aburrido definir un texto así. Pero al final, hay que llegar a sacar todo el trabajo que no se ve ni escucha y está tan lleno de ritmo. Parece como si uno hablara realmente allí, en ese momento, pero no. Todo está estudiado, cada palabra.

¿Cómo han desarrollado ustedes la técnica de improvisación?

PR: De un modo variado, con diferentes ideas. No hay método. Más bien sí una apertura a descubrir formas, modos de improvisar con temas o a partir del movimiento. No hay nada fijo. Con o sin palabras, a partir de un estímulo muy general. Por otro lado, una forma de improvisación que hemos trabajado, aquí en el taller, es codificando ciertas reglas de movimiento, lo que produce una relación de tipo perceptivo. La improvisación entendida como un estado del actor, un estado de apertura al estímulo que viene de afuera, buscando que el actor sea capaz de responder inmediatamente, de forma creativa y con eficacia. Lo que se busca es un estado de recepción y percepción muy abiertas e intensas.

¿Cuál es su ritmo de entrenamiento?

PR: También en eso estamos abiertos. Al estar en *Farfa* hicimos un trabajo muy riguroso que hemos mantenido a pesar de haber cambiado nuestro estilo de trabajo. Hemos mantenido la idea de entrenamiento cotidiano. Nuestra principal actividad es crear espectáculos y hacerlos, pero creemos en la necesidad de mantener la relación con el cuerpo. Esto como punto básico.

⁴⁰ Pippo Delbono: Actor y director de la compañía Robledo-Delbono.

Una reciente experiencia que fue para nosotros muy significativa fue el trabajo que hicimos con Pina Bausch. Ellos hacen un entrenamiento de danza clásica y después hacen un espectáculo en el que eso no tiene nada que ver. Nada de training clásico. Pero es muy importante que esos personajes –paradójicamente- hagan ese training que lleva a una relación con el cuerpo, con la energía, que se puede ver en transparencia, aunque no se use.

¿Cuál es la relación que mantienen con la realidad social en la que viven?

PR: En nuestro trabajo hay mucha observación. Uno de nuestros elementos principales es la observación de la realidad, en el sentido, no de estudio o análisis, sino simplemente de observación. La construcción de personajes, de temas, del espectáculo mismo, nace de un estado de apertura hacia el entorno, para recoger los estímulos que este proporciona. Podríamos hablar en ese sentido de una poética de la realidad.

¿Es la soledad una constante temática en el teatro europeo?

PR: Es cierto que existen países en que los conflictos sociales son de tal magnitud e importancia que obligan al artista de ocuparse de ellos prioritariamente, lo cual no invalida que en esos mismos lugares el tema de la soledad sea parte de lo cotidiano. Además de que existe la memoria, la infancia, la necesidad de afecto y todo esto. No es un tema europeo sino universal. En Europa se habla de otras cosas: guerra, guerra nuclear, de la gente del norte de África que vive muy mal. No hay límite para el discurso.

Hablemos ahora del aspecto ideológico que en determinado momento tuvo una importancia decisiva dentro de este tipo de trabajo. ¿Consideran ustedes que la creación colectiva siempre debe estar ligada al compromiso político?

PR: Es una pregunta muy difícil...No sé. Eso tiene muchos aspectos. Para empezar, no necesariamente el teatro tiene que estar ligado a un compromiso político. El teatro es la obra de un creador, o de un grupo de creadores (creación colectiva), de personas que de todas maneras viven en el mundo, estando ellas insertadas dentro de la realidad. Lo que hacen o dicen a través de una tribuna, como es el caso del teatro, necesariamente toma un color político, un significado. Particularmente no creo en la obligación de imponer al teatro la necesidad de tener una función directamente política.

En sus inicios el teatro de creación colectiva tuvo una función altamente política. Sin embargo, en los 80's encontramos una brecha. ¿Cómo crees que ha ido evolucionando el aspecto ideológico en el teatro de grupo?

PR: He mencionado la ruptura de grupos, la no aceptación de la condición de grupo como un imperativo para crear, sino más bien la revalorización de la persona. El individuo transmite su visión del mundo, su poética a través de un instrumento que es el espectáculo. No sé si es demasiado esquemático relacionarlo con una crisis de la política. En la Europa del 68 se habla de una crisis de izquierda. Este movimiento fue muy importante pero después revela sus grandes contradicciones. A partir de eso hubo una grande y lúcida etapa de descreimiento en reglas que hasta entonces eran consideradas sagradas. Este proceso de descomposición sigue, ya que en la actualidad todo el mundo socialista está en crisis, de discusión de sí mismo. Creo que esto es parte de este proceso. En Europa nació una frase “lo privado es político”. Era como decir “analicemos cómo son nuestras relaciones tanto en lo personal como en lo social. Analicemos otros problemas: cada uno en relación a los demás, con los hijos, con la pareja, etc.” Hubo una revalorización de este tipo de cosas. Y seguramente está ligado con el hecho de la ruptura de grupos, la visualización de sus contradicciones. Se había establecido una vida muy mecánica y limitadora para los integrantes del grupo. Porque de la idea de creación colectiva o teatro de grupo se pasa a una especie de dictadura de grupo respecto a las personas, que se manifiesta de forma muy esquemática y violenta. Creo que todo este cambio es una reacción, una respuesta a todo esto.

¿El Tercer Teatro es el siguiente eslabón de la experiencia de la creación colectiva en Latinoamérica?

PR: No sé. La experiencia del tercer teatro no la viví en América sino en Europa. Para los europeos fue un momento, un estilo, una pedagogía de trabajo como tantas otras. No sé si tiene un significado histórico de esa magnitud.

¿Cuál crees que sea el futuro de la creación colectiva?

PR: Bueno, es muy difícil decirlo. Para mí, creo que se perdió de vista la creación colectiva en la historia, entonces no sabría cómo predecir el futuro.

¿Cuál es el futuro del tipo de creación establecida fuera de los roles del teatro convencional?

PR: Creo que siempre habrá experiencias que se interrogan de un modo diferente sobre lo que ya está establecido, pero también, al mismo tiempo hay un regreso, un redescubrimiento de las formas tradicionales. Yo diría que es como una autocrítica que ha nacido en ciertos grupos, en ciertas personas. Como decir: “fuimos muy infantiles en nuestra condena del teatro tradicional. Juzgamos muy apresuradamente: porque es tradicional entonces es malo”. Esto era un poco esquemático como posición pero si buscamos más a fondo y con menos prejuicio ideológico, podremos ver que el teatro tradicional tiene cosas buenas que pueden ser reivindicadas. Si las cosas siguen así, diría que la cosa va a ser como muy dialéctica entre las dos formas. Espero.

¿Cuál sería tu reflexión final? Considerando lo poco de teatro peruano que has visto, ¿qué perspectiva ves desde afuera?

PR: Tenemos la idea de un tipo de teatro peruano que ha nacido ligado al movimiento del Tercer teatro. Es cierto, hemos visto algo. Aparecen cosas distintas, ligadas a la danza, al teatro-danza, experiencias de otro tipo, pero no sé... Hay un movimiento de teatro de grupo que, me da la impresión, es un poco cerrado. Me preocupan siempre las posiciones muy cerradas, muy dogmáticas. Ver sólo lo que pasa en nuestro país, en nuestro mundo, en nuestro microcosmos sin abrirse a todo lo que pueden enseñarnos, a lo que pueden darnos si tuviéramos una mayor apertura. Veo eso, una auto referencia quizás un tanto narcisista y eso impide ver más allá. Sería bueno encontrar formas propias sin hacer tanto caso a modelos europeos que vienen con un poco de pretensión a enseñar una escuela. Nosotros, por ejemplo, no queremos transmitir un estilo ni una forma de trabajar. Creemos que esto es algo muy personal y que cada uno debe encontrar sus propias formas. Creo que aquí sus creadores deberían buscar más sin tomar tanto la referencia de afuera.

GRUPO TELBA

PRODUCCIONES:

Juego de niños J. Silva (1969)

Historias para ser contadas O. Dragun (1969)

Yo superman G. Kergoulay (1970)

La reina, el dictador y los pájaros C. Bernales (1971) Teatro para niños

En alta mar S. Mrozeck (1972)

Strip tease S. Mrozeck (1972)

Los cuentos de miedo no son cuentos de ayer Orquín y Forest (1973) T. Infantil

EL cuidador H. Pinter (1973)

Los televisores J. Chiarella (1974)

Cuba tu son entero N. Guillén (1975)

Zaguantapón C. Kacs (1976) Teatro para niños

Yo soy el rey Collage (1977)

Apasipinopo M. Monge (1977) Teatro para niños

La empresa perdona un momento de locura R. Santana (1978)

Ya hemos empezado C. Viale (1979) Teatro para niños

Ja-je-ji-jo-ju M. Monge (1980) Teatro para niños

Lucía, Manuel y un viejo cuento C. colectiva (1981)

El tucán escocés M. Buchín (1982) Teatro para niños

El que se fue a Barranco R. León y F. Larco (1983)

Amor de mis amores R. León e ICTUS (1983)

Marité R. León y F. Larco (1984)

AM/FM R. Dumett y R. Ángeles (1985)

Tres Marías y una Rosa R. Benavente (1985)

El terno blanco A. Alegría (1986)

Made in Perú C. colectiva (1986)

Guayasamín en Senegal R. León y F. Larco (1986)

Calígula A. Camus (1988)

¿Quieres estar conmigo? A. Cabada y R. Ángeles (1988)

Dulces memorias R. de Baggis (1989)

Pateando calles C. colectiva (1989) teatro de calle

A ver...un aplauso C. colectiva con César de María (1989)

Género desconocido M. Robles (1990)

MARTÍN MOSCOSO (1966)

ACTOR

25 Años

MM: Te daré algunos antecedentes del grupo: nosotros, la gente joven, nos insertamos en el grupo de una manera particular porque el grupo TELBA desde hace unos cinco años ha estado en una crisis de ubicación, de identificación, de toma de posición. Entonces surgen experiencias como *AM/FM* con Roberto Ángeles o *Made in Perú* con José Enrique Mávila. Un poco son dos directores de afuera que toman contacto con este sector joven del grupo y con otros sectores jóvenes de otros lados. Entonces contribuyen a crear espacios con una alternativa distinta a la tradicional en el grupo.

Ese intento fue muy importante, finalmente nos habíamos consolidado como un pequeño sub-grupito también heterogéneo. Producto de eso sale el intento “bueno, vamos a hacer algo”, distinto de lo que era la forma tradicional del grupo, que podía ser por la dramaturgia nacional pero también queríamos que fuese más comprometido a lo que realmente estaba pasando con TELBA y que nos podía inundar a nosotros, que nos inundó en ¿Quieres estar conmigo?, visiones de un director: Roberto Ángeles (que con buena intención trabajaba sus formas con nosotros).

Llegamos a hacer un teatro que tenía una dirección nacional muy focalizada, que tenía una dirección en un sector social medio alto en el que nosotros no queríamos encerrarnos tampoco. Entonces la experiencia del grupo más cercana a eso que existía era *Tres marías y una rosa*, que habían hecho las mujeres del grupo, mujeres a las que también les había sucedido un proceso similar al nuestro a partir de ese proyecto.

Ellas nos ofrecen una obra chiquita que se llamaba *Los payasos de la esperanza* y que fue el estímulo nuestro. Acogimos la propuesta solamente porque se parecía mucho a *Tres marías y una rosa*. La anécdota son tres payasos que van a trabajar en sectores populares, trabajan y provienen de ahí y que arman un proyecto para presentarlo a la vicaría de la Solidaridad, para que se los financie y puedan trabajar como payasos en otros sectores, comedores, etc. En espera del financiamiento que no llega, finalmente se dan todos los tipos de relación entre el experimentado, el novato, etc, y se revela una cosmovisión bien particular.

Eso que fue lo único que se nos contó, nos sedujo y dijimos “vamos a hacer eso”. Armamos un proyecto de investigación y dijimos: “vamos a investigar qué son los payasos”.

La obra llegó a mitad de ¿Quieres estar conmigo? La leímos, nos encantó y dijimos: “bueno, vamos a adaptarla porque está muy chilenezada”. Entonces al toque hicimos etapas. Convocamos a un miembro del grupo para que nos dirija: Marta Arce.

Es así que se llega a este trabajo; no es por premisas ideológicas, no es por decisiones muy trascendentales, es muy casualmente, pero muy sinceramente también.

Entonces, se hace un proyecto de investigación muy al estilo trabajo universitario, con sus objetivos y ese proyecto finalmente nos lo financiaron con un interés de un resultado concreto, teórico, sobre el asunto de ser ‘payaso’ niño de la calle. ¿Por qué? Porque la financiera trabaja con niños y juventud. Es la financiera Germinal.

Ese proyecto involucraba investigación, por eso nos metimos a investigar, a observar los payasos, a hacerles entrevistas, grabarlos, conocerlos, visitarlos, a escribir sobre los ruidos, cómo son los payasos, el pueblito que va a verlos, cuáles son los temas que tratan los payasos callejeros.

Eso nos obligaba a decantarlo en un informe, que jamás presentamos, pero que si fue hecho. Luego los trabajos de improvisación escrita de cada uno. Ahora, paralelamente a esto la propuesta de la directora fue: “bueno, como vamos a tratar payasos, vamos a formarnos en payasos” y propuso una serie de talleres de formación. Hicimos talleres de zancos, de acrobacia, de malabarismo, de técnicas de payasos, de ritmo con Yuyachkani, con Raíces.

Todo eso durante el verano en forma muy intensa. Teníamos tres talleres. Entonces era una intensidad muy fuerte, distinta a lo que jamás había sucedido en el grupo antes y nos gustaba.

Hasta ese momento, la obra ni la tocábamos, simplemente la habíamos leído. Lo principal eran los talleres y la investigación y la entrega de informes para leerlos entre nosotros y compartir nuestros descubrimientos sobre el mundo de la calle. Esos descubrimientos primero fueron de reacción típica de clase media ante algo que puede ser medio sórdido...no, “pero carajo, son violentos...puta, que fuerte fue lo que he visto ayer...me he impresionado por esto...hay mucha lisura...hay violencia pero en exageración, en el público inclusive”, o “no tienen nada de técnica, pues... ¿qué tienen que ver con los otros payasos? ¿Con lo que estamos aprendiendo nosotros? ” que eran los payasos clásicos.

O nos metíamos a ver Buster Keaton, a Chaplin, a ver la película Los clowns de Fellini, a leer sobre el payaso soviético, a hablar con La Tarumba que trabajan con el payaso de otro estilo.

A medida que nos adentrábamos más en este trabajo, la reacción inicial está de: “caramba, no tienen técnica”, se convirtió en: “si tiene técnica pero es distinta”, tienen un lenguaje distinto, tienen un uso del espacio especializado distinto.

Empezamos a descubrir un montón de cosas ideológicamente consistentes, posibles de ser analizadas, aprendidas. No estaban organizados pero sí tenían posiciones políticas. De pronto esto que observábamos comenzó a crecer. Este primer trabajo de técnica de payasos nos sirvió para un pedido de la financiera sobre un trabajo del SIDA que querían difundir.

En esta experiencia, nuestra primera sorpresa fue el payaso que externamente tenía las cosas técnicas: nariz, vestuario, peluca, imitar su voz, etc., cuando se desenvolvía frente a un público, el lenguaje que tenían era absolutamente el del payaso callejero, el del ómnibus, el de la plaza. O sea, era ese estilo imitado todavía, pero era así, la voz del tipo charlatán, que te vende, te insulta, muy grosero, con muchas lisuras. Esa mezcla nos rayó. Ya se estaban mezclando dos ejes.

Mientras tanto salía ese primer producto sobre el SIDA y nos enfrascábamos en un segundo objetivo que fue “bueno, vamos nosotros a salir a la calle”, vamos a ver qué siente un pata al estar en media plaza, convocar gente, captar la atención del transeúnte, detenerlos, conquistarlos y también mantenerlos.

Nuestro gran objetivo de salir a la calle ya estaba hecho. En ese momento fue que dijimos: “bueno pues, regresemos al objetivo primero, a hacer la obra; pucha, pero ahora la obra esta no nos sirve de nada, para tratar de volcar todo lo que hemos aprendido en estos 3,4,5 meses, tenemos que hacer algo; la obra no nos da.

Hagamos una obra nosotros, una creación colectiva (por decir). Pero yo no he trabajado creación colectiva dice la directora, otros dicen: pero yo tampoco. Vamos a intentarlo. Vamos a ver ¿qué es una creación colectiva?

Vamos a recolectar información, recogimos documentos de Yuyachkani, teníamos la experiencia de Made in Perú (pero ahí, la gran facilidad fue que no había palabra, no había texto, tú podías crear imágenes y el director las ordenaba, perfecto, pero ahora la cosa sí era más grave porque había que devenir en un texto) y bueno empezamos; dijimos “tenemos que trabajar con un dramaturgo” y llamamos a Fernando Barreto.

Empezamos a improvisar desordenadamente, empezamos a escribir las típicas historias de payasos, a ver qué le podía pasar a un payaso durante su vida, empezamos a describir situaciones típicas en una plaza, empezamos a volcar todo lo que nosotros habíamos visto como experiencia propia durante esos cinco meses anteriores y bueno, salió allí un

producto escrito. También recolectamos noticias. Nos fuimos empapando de ese mundo y de pronto en las improvisaciones empezaron a salir algunas constantes; por ejemplo, la cárcel, la policía que te bota del ruedo, de pronto no salía mucho el ruedo, una bronca entre payasos, etc.

Fernando Barreto no proponía mucho y finalmente se salió del proyecto, un poco dándose cuenta él mismo y otra vez nos quedamos abandonados. No llegamos a aceptar ni aplicar ningún método, más bien sí que hay que crearse uno su propio método.

Sabíamos que estábamos en caos y era lógico pues no teníamos nada, pero sí teníamos bastante material acumulado, empezamos a tratar de ordenarlo un poco y finalmente, teóricamente llegamos a decir: “bueno, en este trabajo tiene que haber una contraposición de las visiones de los payasos que hemos tenido, el payaso clásico occidental con un payaso de la calle; una contradicción”.

Por otra parte nuestras improvisaciones siempre eran cárceles y represión, entonces nos hicimos líneas temáticas (siempre salía violencia). En ese momento de mayor caos y todo llamamos a Maxi Santistevan para que nos dirija y él nos decía que la cosa era muy simple: había una anécdota y a partir de eso ir construyendo, perfeccionando y dividirla en escenas, escribir cada escena, confrontarlas y así iba a salir toda la obra.

Parecía bien simple pero para nosotros escoger la anécdota inicial era muy importante porque queríamos que ahí se viera reflejado y simbolizado todo lo que queríamos y eso era difícil.

En ese caos improductivo donde ya las improvisaciones se repetían (ya de cárceles estábamos hartos pero siempre aparecían) ya la temática del payaso callejero estaba y de pronto nos ahogábamos porque queríamos desenvolver a este payaso callejero fuera de los lugares comunes en donde estaba cayendo y para eso necesitábamos una anécdota en donde fluyera toda esa posibilidad. Teníamos personajes como “el tartaloro”, un loco tartamudo, “tripa loca” ya estaba también.

De pronto aparece la muerte como constante, se mueren los payasos de circos viejos, se mueren los de la calle. Dijimos: “vamos a seguir con lo de la muerte”. Nos enteramos de un velorio callejero en la calle Tejadita dentro del clan de borrachos que hay ahí, eso nos impactó mucho a todos y la muerte se volvió una constante temática. En ese momento llega César de María que es el dramaturgo.

¿César de María llega cuando los personajes están esbozados?

MM: No, él llega cuando había miles de personajes, miles de situaciones, miles de temas y César de María llega como ordenador. Nos vio en un caos, se mató de risa y nos dijo muy técnicamente: “yo hago tres posibilidades de historia. Lo que necesitan es una anécdota y la vamos a hacer”. Y nos dio tres: la primera era hacer una historia larga, continua, con comienzo y fin. Es decir una temática tratada y era la más difícil de las tres propuestas.

La segunda, era tipo telenovela: una historia acá, otra paralela por allá, otra historia por acá. Todas las historias desconectadas entre sí pero con un nexo casual, un personaje, un tema, una situación; y la tercera posibilidad era trabajar varias historias independientes que tenían en común un tema. La unión entre esas historias podía ser una canción, un poema, etc.

Así fue su primera propuesta, su primera reunión con nosotros. Nosotros queríamos llegar a la mayor, pero si no se podía, la otra no nos gustaba mucho y la de las historias separadas sí era interesante.

Entonces, empezamos a trabajar por ahí, nos dijo “vamos a colar algunas de las improvisaciones que ustedes han hecho”. Todos hicimos seis trabajos escritos y quedó seleccionado uno. Y en ese momento él propone una historia que seguramente traía de atrás. Queríamos algo más loco y le exigimos que vuele un poco más y nuevamente seguimos nosotros con nuestra diaria o semanal entrega de trabajos.

Entonces nosotros estábamos con lo de la muerte y queríamos trabajar la muerte, eso fue clarísimo en la propuesta, como elemento que simboliza la vida. Y César dice: “¿Y si todos estamos muertos?”, “ah, qué bacán, a ver”...entonces empezamos a trabajar, hicimos improvisaciones por ese camino. Ya nos cansaba la idea del payaso esquemático que muere por una represión, porque era una cosa muy simple.

Entonces vamos a trabajar muertes “absurdas” y trabajamos muertes absurdas dentro de las cuales salió la del payaso que muere en un hospital porque le quitan la sangre, le hacen la eutanasia, pero el payaso quiere seguir hablando y le quitan el suero, el payaso empieza a hablar...; las muertes absurdas tenían que terminar siendo graciosas ¿no?

Entonces, de esas muertes surgió la idea temática que César desarrolló, que es la posibilidad de hablar para no morir. Esto fue perfeccionándose después; en una segunda etapa de ese trabajo dejamos de lado lo de los payasos todos muertos, lo de la muerte absurda, porque eso llegó a ser demasiado chongo e irreal; entonces trabajamos el acto cultural, eso que queríamos satirizar.

Fue mucho tiempo invertido en eso y al final no quedó nada porque luego de todas las historias de las muertes queríamos consolidar un payaso callejero muy fuerte y trabajamos infancia, trabajamos avatares de un payaso; y dentro del trabajo semanal, dentro del resumen, quedó la historia de un payaso que vino desde Chiclayo que tenía una vida más o menos coherente y clara. Este payaso se llamaba “Tripaloca”, entonces dijimos: “bueno, vamos a tomarlo”.

Dijimos: “esa historia del payaso estaba más o menos bien consolidada, entonces vamos a darle una improvisación a cada una de las etapas”; y lo hicimos, improvisamos cómo llega a Lima, su trabajo de circo previo, su trabajo en provincias, su avatar uno, su avatar dos, el conocer la carceleta, el hacerse pata de un loco y entonces quedó más o menos claro. El autor siempre estaba con nosotros, iba a los ensayos, observaba todo, nunca proponía una escena completita, jamás. Lo que proponía era una improvisación estilo director, “a ver hagan esto, o lo otro o se metía o decía, “a ver, ¿qué pasa si el otro se ha ido y viene el otro?”, proponía cosas dentro. Según él, estaba escribiendo ahí mismo con nosotros.

¿Y la función de la dirección?

MM: Se relegaba un poco, eso fue una especie de conflicto que no llegó a tornarse tal, pero es cierto, el autor (que venía dos veces a la semana) tenía un rol preponderante; así, la directora se relegaba. Por eso habían dos trabajos paralelos: uno con el que iba avanzando la historia, las improvisaciones, los resúmenes; y el otro que venía a revolucionar todo ya que era el dramaturgo que veía algo y lo destrozaba. Entonces, el dramaturgo se sentía mejor dirigiendo y el director se sentía mejor sin dramaturgo.

¿Por qué?

MM: Porque los roles se mezclaban. Nosotros proponíamos mucho en mesa pero volcamos todo en escena, improvisábamos ahí. Bueno, entonces la historia del payaso estaba más o menos clara con el trabajo, con la directora, con las etapas de vida, también la historia que armamos con el dramaturgo, del acto cultural, estaba más o menos ahí pero sin convencer ninguna de las dos, hasta que dijimos: “vamos a quedarnos con la historia del payaso, vamos a contar su vida pero para contar su vida, que es en varias etapas, vamos a escoger la propuesta tres de dramaturgia que es varias historias unidas por un nexo chiquito”.

Creo que eso nos concreta un poco más, nos trae a la realidad. Empezamos a escoger espacios de la vida del payaso, la carceleta por ejemplo, el encuentro con el amigo, su ruedo, él en la calle, su amor, la historia del payaso éste que se muere, había otra historia con el que lo había formado en la calle. Ya estaban seleccionadas algunas etapas de su vida y de pronto tuvimos que ordenarnos más y ahí fue (con la dirección siempre de César) que dijimos: “¿qué queremos decir, concretamente?. Ahí fue donde todos escogimos hablar para no morir que era lo más auténtico, lo más cercano a lo que nos pasaba a nosotros.

Solamente que nuestro morir era un poco idílico, un poco sentimental, por último era existencial y el morir de los payasos era real, concreto; sin embargo, a pesar de eso era una frase que servía para los dos mundos, no podíamos decir más de los payasos callejeros porque en todo caso lo tendrían que decir ellos.

Lo único que podíamos decir de ellos era la observación nuestra. Pretendíamos ser auténticos de partida y dentro de esa autenticidad no queríamos hacernos los payasos de calle, el trabajo no era para presentarlo en la calle, siempre fue para presentarlo en la sala. Por ahí César trajo un poema que es el que se dice al comienzo y también trajo, ya al final, un texto escrito. Lo leímos y estuvimos de acuerdo de que eso representaba la obra, que eso era lo que queríamos decir. Salió la idea de la muerte que venía a verlo, salieron las ideas de los dos muertos que representaban a los dos payasos.

Entonces quedaron Tripaloca y Tartaloro. El primero con una historia y el segundo casi sin historia y los dos muertos con un rol más preciso: que era matarlo al otro y con un rol actoral que era asumir los distintos personajes.

Luego César de María empezó a traer escena por escena ya desarrolladas con texto y ahí sí él escribía absolutamente todo. Entonces llegaba la escena y Marta Arce la dirigía cual directora normal. Tampoco era muévete para acá o para allá. Ella proponía: “a ver hagan una improvisación sobre tal cosa” ella ordenaba. Asumía su rol como directora.

Como que los roles se clarificaron después que la obra estuvo lista, claro que con mucha más amplitud que lo normal, es decir, nosotros hemos bajado varias escenas completas, se las hemos devuelto a César de María.

Entonces, como que hubo esa retroalimentación entre los dos. Ya él utilizaba los símbolos al final, para eso se alimentaba de todo lo que habíamos producido o no, o sea también se alimentaba de él mismo. Además, podía coger nuestros símbolos para expresar otras cosas y un poco así sale cada una de sus propuestas.

El primer cuento corresponde a una creación colectiva, pero todo reescrito por él; la segunda historia de la carceleta, proviene de hartas improvisaciones, pero al final toda la anécdota y lo que surge son propuestas suyas (el encuentro “Jelvy” proviene de hartas improvisaciones, pero al final también es una anécdota suya) y en el centro, el desdoblamiento es también propuesta suya.

Siempre y cuando lo que diga esté de acuerdo con lo que nosotros pensamos y así se va estructurando la obra. La dirección finalmente también es abierta a improvisaciones y a creación de personajes y todo eso. Por eso la obra queda al final media en varios estilos, por ahí algunas cosas de más movimiento y otras de puro texto, por ahí algunas más típicas y otras medio irreales. Los estilos de actuación también son distintos. Como que es bien colectivo en ese sentido porque cada uno ha tenido la libertad de desarrollarlo así.

¿Cuánto tiempo les ha tomado?

MM: Todo empezó en Enero del 89, nos ha tomado 9 meses. Hemos empezado a investigar en Marzo, después de los talleres y la armazón de nuestro primer trabajo de calle fue en Abril-Mayo, ahí la estrenamos. Y vino todo un bajón donde ahí sí fue el caos de la creación colectiva. Mayo-Junio-Julio-Agosto, fue el caos y en Agosto llega César de María y escribe la obra durante Agosto y Setiembre, la obra se monta paralelamente y estrenamos en Noviembre.

¿Qué tal experiencia después de todo esto?

MM: Totalmente enriquecedora, todos hemos pasado por el sufrimiento más grande desde el caos hasta llegar a verla completa. No hubiéramos podido hacerlo sin la ayuda de un dramaturgo, no de él específicamente pero tampoco de cualquier dramaturgo; pero sí es básico un dramaturgo.

Es creación colectiva porque siempre tú vas a pensar que algunas imágenes tanto propuestas por ti como por otros son mejores que las que propone el otro, nunca se van a poner de acuerdo a menos que definas los roles. La dirección en este caso ha sido bien abierta hasta el final. Lo bueno era que nosotros contábamos con alguien que registraba en video lo que hacíamos, entonces teníamos, más o menos, algún nivel de contacto con lo que hacíamos; teníamos también una observadora que no estaba involucrada en el trabajo y que nos veía posiciones de movimiento corporal, gestual. La creación colectiva para llegar a un texto escrito con un peso dramático solamente puede hacerse con el

apoyo de un dramaturgo constante, pero con cierta distancia, con espacio y aire como para que se retire, elabore un texto y lo traiga.

Desde tu experiencia como actor, con estos dos tipos de dramaturgos con los que has trabajado: uno incorporado al trabajo creativo en las improvisaciones y otro que escribe, digamos un poco más solitario, ¿qué diferencias has podido encontrar?

MM: Depende de la actitud. Yo creo que sí necesita aire y espacio para escribir, pero si ese aire y espacio lo utiliza para decir exclusivamente lo que a él le da la gana, entonces vas a tener un tipo de resultado; pero ese señor, si tiene un espacio y aire para escribir, lo hace en función de algo que ha visto, de una preocupación, de algo colectivo y trata de adivinar lo que el grupo pretende y quiere, entonces el resultado es distinto. Creo que ¿Quieres estar conmigo? es el resultado de una visión con todo el material dado por nosotros también, quizás de menos nivel. Como que queremos tratar esto, queremos tratar la inconsecuencia... que él puede recoger pero arma a partir de una percepción absolutamente propia o exclusivamente propia mientras que otro dramaturgo puede escogerlo pero pensando en función absolutamente colectiva, pensando en qué es lo que el grupo quiere decir, ¿hasta dónde puedo mandarme solo?, de repente en alguna cosa pero sin alterar de repente el asunto, creo que es cuestión del dramaturgo y también del grupo de hacerse respetar.

¿Por qué entraron en ese trabajo de la creación colectiva?, ustedes como que han empezado al revés, han tenido ya una experiencia de texto, de autor y están viniendo ahora hacia la creación colectiva, entonces, quiero que expliques más esas necesidades de expresión.

MM: Mira, de cajón, la necesidad de expresión nuestra siempre ha estado por hacer algo más cercano. O sea, si hemos trabajado con dramaturgia ha sido nacional, salvo en algunos casos contados donde sí se ha hecho y no ha sido con esa misma entrega. Entonces, no ha sido el problema de la falta de autores. Ellos sí están trabajando con nosotros a veces y a veces cada uno tiene sus preocupaciones personales y se manda a escribir sus cosas, sus obras. Pero también el grupo tienen necesidad de decir sus cosas, en este caso queríamos trabajar un caso concreto y ese tema concreto fue el estímulo de una obra extranjera que nos fue insuficiente; acá no había ninguna otra obra, sólo un tema, los autores con los que trabajamos siempre lo han hecho en función de un trabajo

colectivo previo (*AM/FM* fue escrita durante el proceso del montaje, *¿Quieres estar conmigo* fue escrita durante el proceso del montaje, *Made in Perú* fue elaborada durante el proceso del montaje) Esta vez simplemente empezamos nosotros un poco antes que los autores; y al final llamamos al dramaturgo, que era necesario.

¿Tú crees que si hubiera un gran movimiento de dramaturgia nacional habría muy poco o se reduciría mucho la creación colectiva? ¿Cuáles serían las otras razones aparte de no haber un texto a la mano?

MM: Una de las razones es que no hay un texto, eso es cierto, porque si hubiera bastantes obras, lógicamente todos los grupos empezarían a leerlas también. Pero no es la única razón porque aparte del hecho que no hayan textos, no hay dramaturgos, no hay publicaciones; también hay una necesidad y a estas alturas una tradición de los grupos de trabajar colectivamente temas que les interesen: intereses grupales, ocurrencias grupales. Y eso involucra trabajos de creación desde el inicio o trabajos de adaptación y recreación de textos literarios también desde el inicio con la participación de dramaturgos.

Entonces, eso puede resultar más interesante al grupo que el hecho de montar una obra que obedece al interés individual de un autor, si se incrementa de pronto la producción de obras por dramaturgos hechos así personalmente, probablemente se incremente el montaje en un porcentaje de esas obras.

Pero estoy seguro que no se va a disminuir el trabajo de creación colectiva, o el trabajo con autores desde grupos porque eso obedece a intereses totalmente distintos a los que puede tener un dramaturgo cuando escribe una obra. Qué bacán que se incremente la producción de los dramaturgos también pero creo que los que más están produciendo ahorita son los que están trabajando con un grupo.

¿Podrías hablarnos sobre las ventajas y desventajas entre un trabajo colectivo como el que han hecho?

MM: Las últimas propuestas de Roberto Ángeles obedecían al tratamiento de un sector social en el que estamos involucrados los actores del grupo, entonces, era muy cercano, pero cuando hemos trabajado textos mucho más lejanos, como por ejemplo *Calígula*, que era un texto bestial, yo sí me siento totalmente desubicado; o el trabajar textos como el de *Dulces memorias*. Ahí ponte tú a averiguar cuál ha sido la intencionalidad del autor al escribir ese texto, por más profundo y meditado que sea cada texto que escribe.

De repente cada uno de ellos encierra una simbología muy importante o una filosofía de vida y tú puedes trabajar el nivel actoral y todo lo que quieras pero al final de cuentas no hay esa empatía total con decir que es lo que piensas tú sobre tu mundo.

Claro, digamos eso en el aspecto temático. Pero yo me refería al aspecto metodológico, ¿cuáles han sido los obstáculos que tú has podido encontrar en tal o cual trabajo metodológico?

MM: He visto que es necesaria una metodología a la cual hay que acceder cuando te enfrentas a un trabajo, un texto escrito por un autor. También necesitas una metodología, necesitas saber qué es lo que quiso decir el autor, en qué época se está haciendo la obra, qué época simboliza, cuál es la mentalidad de esos personajes en esa época. Ahí sí necesitas hacer un trabajo de investigación de otro tipo, de averiguación, de qué simboliza eso y no cómo lo simbolizas tú. Porque si lo simbolizas tú, terminas haciendo una cosa distinta. Esa segunda opción, coger un texto aunque sea clásico y darle la vuelta, darle tu visión, y hacer exactamente lo mismo que si hicieras una obra con una perspectiva propia, a nivel temático; eso creo que a mí me atrae más, me da más libertad.

¿Observas una falta de sistematización en los trabajos colectivos?

MM: Sí, claro. Total. Creo que debería haberla. Nosotros a pesar de ser un grupo novato en esto, queremos sistematizar esta experiencia, es más, la hemos registrado más o menos. Vamos a tratar de hacer un video sobre ese trabajo y queremos ordenar todo lo que hemos escrito también y eso no es nada pretencioso sino que hay gente que trabaja diez años en esto y no sistematiza nada, lo cual sí es una pérdida de oportunidad.

Piscator es un grupo que trabaja en la calle hace como diez años y a nosotros nos ha servido mucho su experiencia, hemos conversado con ellos y no han sistematizado nada o si lo tienen, no lo han difundido, entonces esa es una carencia.

Lo que pasa es que es difícil porque falta plata, tiempo, etc., pero hay otra alternativa que es la discusión, organizarte para discutir estas cosas y contárnoslas más que ir a ver la obra que te puede gustar o no. Es otra cosa contar las experiencias, decir qué hay en común y qué no, esa sería una alternativa bacán de sistematización.

¿Cómo enfrentaron el problema del método en esta parte en la que decidieron hacer creación colectiva y empezaron a buscar diferente información?, ¿encontraron propuestas de método?, ¿algo concreto que los orientara?

MM: Era muy difícil porque habíamos hecho una creación colectiva anterior de la cual no podíamos decir: “acá está el método”, sino lo que podíamos decir era: “sí pues, sale más o menos”. Lo que pasa es que esa obra no tenía texto, gran interrogante para este trabajo y ante la necesidad de contar con algo concreto de parte de la directora, que no tenía nada de experiencia (lo dijo explícitamente) en este tipo de trabajo, se supone que los “experimentados” éramos los que habíamos hecho este trabajo antes y que éramos dos.

Uno era Roberto Barraza, que había trabajado en una creación colectiva con Maxi Santistevan, al parecer muy ordenada donde un director tenía claro lo que tenía que hacer. En este caso una gran diferencia porque nuestra directora no tenía claro lo que iba a hacer, entonces lo que hicimos fue recolectar material y ahí fue donde le pedí ayuda a Italo y recolectamos, salió este material, sacamos otros, leímos. Pero todo lo que está ordenado, sistematizado en forma bien interesante, siempre te es insuficiente porque se remite a sus trabajos y quién no te lo cuenta te dice: “a,b,c”. Entonces cada uno se remite a su trabajo; lo que aprendes es a identificar: “acá también tienen problemas, acá también le pasó algo parecido”; ya no ves ni siquiera las soluciones, sino por ejemplo: que hay multi direccionalidad, por ejemplo que puedes creer en el caos y es una etapa posible. Como que la enseñanza final del método es: “constrúyete tu método sin miedo a lo que venga”. Eso fue lo más bacán, pero el sistematizar, el hecho de difundir este tipo de cosas es importante, por más que no involucres leyes o reglamentos rígidos.

¿Cómo afrontan el trabajo de improvisación?

MM: Mira, también hemos probado de todo ahí. Lo más continuo ha sido partir de algo más o menos hecho, un estímulo; mientras más vago el estímulo, más vaga la improvisación. Entonces, podía ser siempre el estímulo un trabajo escrito de alguno de nosotros, o sea un personaje que se sabe de dónde viene, quién es, con quién se relaciona y que le pasan determinadas cosas.

Entonces, escoger un punto de esa historia y decir bueno tú sabes qué le va a pasar, escoge ese punto y háganlo. La preparación era: este es el personaje al que le va a pasar eso y los otros tres son personajes con roles definidos dichos por la directora o escogidos por cada uno, si es que se podía a partir del estímulo actoral inicial. Un actor que comienza a caminar por la calle, a partir de ahí los actores observan, esperan y se lanzan cuando quiere uno y luego cuando quiere otro, pero siempre a partir de estímulos de trabajos escritos donde estaba más o menos ubicado el espacio y el tiempo dentro de una historia

más grande donde ese personaje se ubicaba, donde se podía saber qué le había pasado antes y qué le iba a pasar después.

Eso permitía que las improvisaciones no divagaran; eso fue más o menos una constante; otra fue cuando la directora decía: “a ver, hagan un a improvisación cuando ustedes todos están en el cementerio o hagamos un trabajo de improvisación sobre tal cosa (la toma de Cajamarca)”. Ahí nosotros teníamos que tomarnos un tiempo y mientras más tiempo nos tomábamos, digamos una media hora, era mejor para hacer un trabajo mejor. Si nos tomábamos cinco minutos, la improvisación salía mal, mal en el sentido de pérdida, con interrupciones y todo. Siempre exigimos un trabajo previo de preparación, por más que haya un trabajo escrito, es fundamental un trabajo de preparación de los actores para definir algunos roles y todo, siempre.

Ahí te encuentras también con la dificultad de enfrentar improvisaciones. Depende de la integración que tiene el grupo porque generalmente en las improvisaciones, son de los que se mandan a proponer.

La improvisación crece en la medida que hay propuestas, hay quienes se mandan y quien no, hay improvisaciones que son propuestas continuas de una persona dentro de la improvisación y que llega un momento en que te harta y ¡pum! cae; hay improvisaciones propuestas por dos, entonces al final se termina enfrascado en propuestas medio contradictorias.

Entonces, cada improvisación es una fotografía del grupo porque se enfrentan las propuestas y la improvisación no llega a resultados. Hay otras en donde nadie propone y se queda uno en silencio y la improvisación se detiene y se necesita un poco la combinación individual, de proponer y escuchar; porque uno si no escucha puede terminar haciendo una cosa increíble pero sólo dentro de la improvisación y si no propone puede terminarse aburriendo de la improvisación.

Sobre la construcción del personaje, ¿qué pasó en los diferentes momentos del trabajo? Esto te lo pregunto por el frecuente esquematismo que se les atribuye a los personajes de la creación colectiva.

MM: En este trabajo nosotros teóricamente nos negamos a estos esquemas en los que cayeron por direccionalidades políticas con las que también nos identificamos pero con los esquemas resultantes, no. Nos negamos a caer en esos esquemas.

Ahora, eso es una pretensión nada más porque lógicamente terminas cayendo en esos esquemas. Porque, te contaba que las comisarías eran una constante y el policía más o

menos, son esquemas. Porque hay varios policías en la obra, los policías, más o menos, son esquemas. Pero en función de la obra no era tan sustancial que el policía quede como esquema. Porque en la plaza el policía es el que les roba las cosas, el corrupto, por más bacán que sea y todo, el policía es esquema pero no fue tan importante para los otros personajes. El cliché más claro que podía haber de esto era el ahorado y el ahorado medio pendejo. Creo que la observación ayudó, no sé si a romper el cliché. Pero sí a aderezarlo un poco; yo particularmente para construir un personaje en general, no tengo una técnica, quizás ahí me podría diferenciar de quienes están formados y han recibido un tipo de método en ese sentido, yo no.

Entonces, es casi siempre una aventura que no llega siempre a buen término, al enfrentar un personaje no hay una distinción radical entre los personajes construidos antes y los construidos ahora, cada uno es una nueva aventura.

Lo que sí, algunos elementos como escoger siempre una imagen o trabajar un animal, es decir, todo lo que puedan ser técnicas chiquitas que fluyen desordenadas en función de algo que tú sientas que finalmente es, que finalmente queda.

En este personaje me ha ayudado mucho la observación, no he escogido un animal previo, por ejemplo, pero tampoco lo he hecho en otros antes; acá el animal apareció después. Mi composición inicial física fue la de un tuberculoso, por ejemplo, cosa que no había en los personajes de la calle que yo observaba.

En los que yo observaba hay una variedad inmensa, hay estereotipos distintos, el ahorado, el pendejo, el tonto, el cansado, el chiquillo. Entonces, yo un poco tenía dos estereotipos grandes en que jugar: el “charla”, que es el que se mueve rápido y mira a todos, el que mira y gira rápidamente la cabeza y el cuerpo y es muy ahorado y azota, y el otro, que es el payaso, el gestual, el que es un cague de risa y que casi no mueve el cuerpo, el que lo tiene desgarrado. Entonces, cambiaba de posición, tenía que jugar entre esas dos. No sé cómo lo he hecho, al final quedó un poco así, de esas dos. Pero este ha sido mucho por observación; la voz, por ejemplo, es de esas vocecitas reconocibles de ómnibus que a veces unos payasos la utilizan, sobre todo los chiquillos. Hay un payaso chiquito que vi y que usaba una forma de entonación distinta, rompe la entonación normal; esa voz yo traté de incorporarlo a uno medio tuberculoso, que encima tuviera una pose en el ruedo y como un desgarramiento, cuando no lo estaba.

¿Cómo ves el Movimiento del teatro peruano actual?

MM: Primero, es creciente, siempre lo es. Es dinámico, lo que no implica que sea o no correcto; eso creo que nadie lo puede decir. Pero sí creo que hay bastantes distorsiones posibles. Lo más bacán de este movimiento teatral es que existe, que se ha forjado solo. Es realmente un movimiento teatral nacional y como tal muy variado, plural y con opciones muy distintas. Lo que sí me negaría a decir es que tiene una única dirección; o sea entiendo que hay algunos que quieren darle una unidireccionalidad al movimiento teatral, tanto política como formal, y de influencia del tercer teatro, hay esferas de influencia de los grupos, pero el movimiento teatral está creciendo y su riqueza está en la multidireccionalidad.

En el movimiento independiente, no el comercial. Hay una dramaturgia nacional que ha reemplazado esa carencia de libros y que es empujada por los grupos de teatro que nos inscribimos perfectamente en todo ese movimiento latinoamericano de teatro, por eso se desarrollan los grupos.

Hay grupos de provincias que están haciendo su teatro, hay grupos de sectores urbano-marginales que están haciendo su teatro, hay una gran cantidad de grupos de teatro pequeño burgués, como el nuestro por ejemplo, que están haciendo distintos tipos de teatro; grupos de este tipo que hacen teatro en la calles o que están haciendo teatro político de vanguardia o que hacen teatro de su clase, bueno, de los más variado. Tampoco el teatro está así encerrado en casillas sociales, la pluralidad es su mayor riqueza. Lo que temo es que cuando las esferas de influencia empiezan a generar más imitaciones que otra cosa. Por ejemplo, concretamente, un grupo de Villa el Salvador que tiene tanto que decir y que produce el Centro de Comunicación Popular, un grupo bien bacán; surge otro grupo en Villa que imita lo que hizo Yuyachkani en la muestra pasada (porque es un grupo de lo más bacán y cuando ellos hablan, todos respetan), y se corta en creatividad y en cuestión de contenido. Yuyachkani es un grupo muy importante y que es un puntal del movimiento teatral nacional, con todo un trabajo detrás, pero también hay otro tipo de puntas, de brechas, no tan brillantes pero que también le dan redondez a este movimiento. Cuando digo que no hay unidireccionalidad política no digo que los grupos estén haciendo cosas fútiles sino que también hay siempre una preocupación por tratar la problemática nacional. Entonces, los grupos no están alejados, encuentran un eco social en lo que dicen, los grupos salen a la calle y aumentan su público, tratan a otros sectores sociales que quieren tratar con distintos resultados; pero que siempre hay una constante búsqueda de respuesta teatral a la problemática nacional, estamos bien adelante en ese sentido, más de lo que podíamos estar hace un tiempo, ¿no?, hace diez años, por ejemplo. Creo que está

bien interesante y que se dialoga ¿no? O sea, las muestras, talleres nacionales, eso de lo que nosotros no formamos parte pero que sí son avances importantes.

No estoy de acuerdo en que todo este movimiento sea hijo del tercer teatro o surja en Ayacucho 78 como quieren muchos decir, ni que Cuatrotablas sea la gran escuela de formación tan importante como Yuyachkani en el teatro nacional, me resisto a creer eso. El tercer teatro puede ser pero estoy seguro que muchos ni lo creen. Magia puede ser el hijo de Cuatrotablas en algunas cosas, pero entiendo que no es la única opción, que son más ricos que eso, su riqueza va más allá de tres o cuatro libros de Eugenio Barba.

Ustedes han tenido una serie de experiencias. Creo que han conseguido bastante con esta investigación de creación colectiva. ¿Y ahora qué piensan hacer? ¿Seguir evolucionando esta manera de ir creando, o no?

MM: Bueno, nada tampoco definitivo; no sé si es un defecto o una virtud. Cuando se decide algo es porque el grupo ha alcanzado una madurez para hacerlo y todo el mundo está convencido y todavía nosotros no tenemos esa madurez. Sobre lo que viene no hay mucha claridad, hemos descubierto el teatro de la calle al cual podemos llegar en la línea que hemos optado, o sea, preparar nuestros espectáculos y llevarlos a la calle, una dinámica muy bonita pero no es nuestra opción, eso está claro.

Pero sí tenemos la línea abierta, podemos desarrollarla un poco, hemos descubierto hacer el trabajo con investigación previa, entonces sabemos que eso nos empapa mucho y nos da mucha identificación con lo que hacemos. Bueno, también sabemos que es importante pero no es nuestra única opción; no se trata de que todos los trabajos que hagamos a partir de ahora van a ser con investigación previa, no lo sabemos. En todo caso ya sabemos que podemos hacerlo.

La creación colectiva la hemos afrontado de una manera y sabemos que podemos hacerla pero no es nuestra opción porque confluyen un montón de factores: el interés conjunto del grupo, su madurez, el espacio y el tiempo posible para hacerlo. El trabajo en conjunto con un dramaturgo y la confluencia con él, la confluencia con un director o directora y también la intensidad de un trabajo que puede ser más o menos agobiante en un momento.

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA, VEINTE AÑOS DESPUÉS

CAPÍTULO I: TEATRO DE CREACION COLECTIVA

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA Y EXPERIENCIA

CAPITULO III: PREOCUPACIONES POLÍTICAS Y PERSPECTIVAS

CONCLUSIONES



CAPÍTULO I: TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

Desde los años sesenta del siglo XX, la creación colectiva en Lima tuvo una evolución particular que se asentó en la década siguiente. Se buscaba identidad, se definían los objetivos y se luchaba por dar una presencia a este tipo de opción en la creación escénica en el entorno del aquel momento.

1.1) ORIGEN Y DESARROLLO.

La idea de concebir el teatro como un arte de creación en colectivo se remonta a muchos años atrás. El teatro de por sí es un arte que necesita de un colectivo para poder realizarse, condición presente desde sus orígenes en sus experiencias rituales y artísticas. Las prácticas de teatro de creación colectiva en Latinoamérica surgen en los años 60, e intentan recuperar esta condición recogiendo y teniendo como principal característica el contexto político y de agitación social que se viven en las sociedades occidentales y que tienen gran repercusión en los pueblos latinoamericanos.

En aquel momento el mundo fue remecido por el surgimiento de diferentes movimientos de contracultura y por los brotes de rebeldía juvenil que tienen como cúspide la revuelta de Mayo del 68 en París. Así mismo, la guerra de Vietnam motivó reacciones en todo el hemisferio, en particular en la sociedad norteamericana (la aparición del movimiento hippie, de movimientos defensores de las minorías sexuales, el feminismo, entre otras manifestaciones) y acompañados de nuevos conceptos como *La otra familia*, *Pareja abierta*, *La comuna*, etc. Estos acontecimientos tuvieron respuestas en el teatro con la aparición de importantes compañías como: Living Theater, Open Theater, Performance Group, entre otras, que empezaron a perfilar nuevas maneras de hacer y entender el fenómeno teatral.

América Latina no quedó excluida de este remezón socio-cultural, su influencia se dio mezclada con luchas por justicia social. Estas urgencias traen como consecuencia la insurrección de grupos guerrilleros y la formación de un fuerte movimiento de izquierda en todo el continente.

La Revolución cubana abanderó esta renovación política en América. En el Perú, las guerrillas del 65 resultan ser el primer indicador de este espíritu revolucionario y colectivista. Al final de los años 60 el Perú sufre un golpe de estado, que derroca en aquel entonces al primer gobierno del Arquitecto Fernando Belaunde Terry, y se instaura un gobierno militar comandado por el General Juan Velasco Alvarado. Velasco anuncia una

revolución en el Perú de corte nacionalista y popular, acontecimiento de vital importancia en la historia política del país, y por consiguiente en su acontecer cultural.

En Lima de aquellos años, se escenificaban espectáculos de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) dirigidos por Ricardo Roca Rey que presentaban obras del repertorio universal (T. Siglo de Oro, Autos sacramentales, etc.). El grupo Histrión, al igual que la AAA, representaba obras del teatro universal, pero, a diferencia de aquella, con un origen y una proyección popular. Otra institución representativa de aquellos años era El club de teatro de Lima dirigida por Reynaldo D'amore.

El público y la crítica del aquel entonces observaban como vanguardia las pocas obras que llegaban del teatro del absurdo o del realismo francés (Ionesco, Beckett, etc.).

Es en este contexto que vendrían los convulsionados años 70, en que la presencia de un teatro comprometido políticamente empezaba a ganarse un lugar en la escena nacional. La aparición del grupo Cuatrotablas con su primer trabajo *Tu país está Feliz* (1971), espectáculo poético musical sobre un guion de Manuel Miranda; y del grupo Yuyachkani con *Puño de cobre* (1972) marcan las primeras experiencias registradas de creación colectiva en el Perú.

La aparición de este nuevo teatro recibe influencias a partir de intercambios directos con creadores y grupos latinoamericanos tales como: Teatro Experimental de Cali (TEC), con Enrique Buenaventura de Colombia; Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, con María Escudero; La Candelaria de Bogotá con Santiago García; Teatro Arena de Sao Paulo, Brasil. Algunos de ellos trabajaron en el Perú como es el caso de director y teórico brasileño Augusto Boal que, contratado por el gobierno del General Velasco, desarrolló en el país un proyecto de alfabetización a través de técnicas teatrales llamado ALFIN.

Hubo otras dos instancias que ayudaron afianzar el teatro de creación colectiva; por un lado, los Festivales de Teatro Universitarios de Manizales (Colombia), que empezaron a darse desde 1968, y por otro lado, la formación de organismos como fueron la Federación Nacional de Teatro Popular, la Comisión Coordinadora de Teatro y la Coordinadora de Teatro Popular 19 de Julio, todos entes de agrupación y organización de los grupos de teatro popular.

El teatro de creación colectiva en el Perú tuvo, como una de las causas de su origen, la necesidad de crear y desarrollar un teatro de agitación y propaganda con fines fundamentalmente políticos. El teatro era una herramienta usada con fines de propaganda, concientización y agitación política. Si bien es cierto que el teatro no era pensado ni

asumido como un arte autónomo, en la práctica se estaba tratando de crear nuevas formas de expresión artística. Con el pasar de los años muchos de los animadores de ese entonces se alejaron de la militancia política para asumir el teatro como un arte en sí mismo, sin desmedro del compromiso político que cualquier artista puede tener.

Este primer momento del teatro de creación colectiva presentaba características, entre las cuales podemos mencionar las siguientes:

- Romper con las relaciones tradicionales que se dan entre los protagonistas del hecho teatral (autor-director-público) e implementar roles horizontales y de ruptura con las jerarquías.

- Los personajes eran estereotipos de las clases sociales que representaban y eran presentados en forma maniquea, pero a la vez, fueron los precursores de la aparición de los nuevos personajes peruanos que subían a escena (obreros, campesinos, etc.).

No existían personajes centrales: los colectivos sociales eran los protagonistas de las obras.

- Se quiebra el mito de hacer “teatro” y se ingresa a una popularización de éste: “todos lo pueden hacer”, el teatro se encuentra más al alcance del público. Se buscan nuevos públicos y nuevos espacios.

- Influenciado por el arte pop y los movimientos de contracultura se da el redescubrimiento de los aspectos sensoriales en la escena, incorporación de nuevos lenguajes teatrales (el uso del cuerpo, la música, etc.)

- Existe un profundo compromiso con la realidad inmediata que conlleva siempre una propuesta política.

- El teatro de creación colectiva se puede definir como un teatro esencialmente joven, tanto por su temática como por la vitalidad y la identificación generacional de sus integrantes.

- No existe el actor y en algunos casos ni el director al que en última instancia se le llama “coordinador”.

A mediados de la década del 70 se produce un cambio en el gobierno, esta vez es el General Morales Bermúdez (75-80) que desarma la llamada revolución del General Velasco. En 1978 y previo a las elecciones, Bermúdez instala una asamblea constituyente y en 1979 convoca a elecciones generales en las que resulta elegido, por segunda vez, el Arquitecto Fernando Belaunde Terry. Con él se abre una nueva etapa de democracia representativa en el Perú. Los partidos se legalizan y los medios de comunicación vuelven a sus antiguos dueños. En este contexto, el teatro pierde su importancia como medio de

comunicación ya que la izquierda legalizada encuentra mejores medios para ello (periódicos, radio, televisión, etc.). Así, los grupos de teatro ingresan a una etapa de transición en que los artistas debieron girar sobre sí mismos para empezar lo que llamaremos la profesionalización y la renovación de la técnica.

En 1978 se realiza en Ayacucho el Encuentro Internacional del Teatro de Grupo con la presencia de Eugenio Barba y Odin Teatret. Este evento, por el año en que se realizó, fue de mucha importancia para los jóvenes grupos peruanos que atravesaban una etapa de renovación de conceptos. Las nuevas concepciones de: teatro de grupo, tercer teatro, la antropología teatral, entretenimiento del actor y dramaturgia del actor; comenzaron a ser analizadas, cuestionadas y asimiladas al medio teatral nacional.

En los años 80 la creación colectiva se vuelve más compleja y comienza a buscar una integración del texto con la imagen. Esta recuperación de la palabra motiva una preocupación por la dramaturgia y por el actor. Las obras escritas son recreadas, adaptadas y puestas en escena por los grupos. Aparece la llamada creación colectiva con autor (Grupo Alondra, *Amén 1978* y *Ya viene Pancho Villa, 1984*, escritas por J. Rivera Saavedra. Grupo TELBA, *A ver un aplauso*, escrita por César de María en 1990).

Se ingresa entonces a un proceso de cualificación donde se habla de una integración de roles y no de sustituciones. Otra de las características de los grupos de teatro de los años 80 es la descentralización: Muestras nacionales, regionales, festivales, talleres, Encuentros e Intercambios pedagógicos que se dan entre los grupos del interior y la capital.

Los hechos sociales de los 80 ocasionan una nueva visión de lo peruano: el desborde popular, la identidad urbana, la violencia oficial y no oficial; todo esto implica una nueva mirada a la historia, a lo andino, y también a los mitos urbanos. Surge un teatro reflexivo, histórico, pero a la vez poético (Grupo Teatrotres, *El caballo del Libertador, Pequeños héroes*, escritas por Alfonso Santistevan), un costumbrismo contemporáneo (Grupo TELBA *El que se fue a Barranco*, escrita por R. León y F. Larco y *Amor de mis amores*, de R. León e ICTUS), temas sobre la migración andina y costeña (Yuyachkani *Encuentros de zorros, Los músicos ambulantes*; Grupo Maguey, *El cuento del botón*) y la aparición de importantes grupos como el Centro de Comunicación Popular de Villa el Salvador y el grupo Ensayo.

Una vez terminada la época de los 80, se puede apreciar que el concepto de creación colectiva se va perdiendo en la historia. Hoy, pocos grupos de teatro se autodefinen como de esa manera, y la llamada creación colectiva se transformó en

distintas formas que guardan relación con el proceso y el trabajo grupal. Existe además una apertura del teatro de grupo hacia un redescubrimiento de las formas tradicionales, una preocupación por la dramaturgia y últimamente por los personajes y la pedagogía.

Por otro lado, los jóvenes dramaturgo entienden ahora el fenómeno teatral de una manera distinta a la de la anterior generación: intentan acercarse a los grupos y participar de la experiencia creativa desde dentro. La improvisación viene a ser el campo más atractivo como espacio de investigación artística, tanto para los grupos como para los jóvenes dramaturgos. Y la aparición del investigador teatral es otra saludable característica de los últimos años.

En cuanto a la relación del teatro de creación colectiva con el compromiso político, habría que anotar que estos grupos no son más ni menos que el compromiso que pueda tener cualquier artista. En ese sentido, la creación colectiva no es más “revolucionaria”. A diferencia de los años 70, el teatro peruano ya no sólo reproduce los conflictos sociales, sino que intenta llegar a un nivel de elaboración mayor tratando de tener una visión más integrada de la vida y del teatro.

1.2) BÚSQUEDA DE DEFINICIONES

Si recogemos lo señalado por directores como Mario Delgado, Miguel Rubio o Willy Pinto, la creación colectiva resulta ser “un trabajo creativo en donde hay una serie de roles que se nutren entre si e interactúan”; por lo tanto, podemos inducir que ¿toda obra de teatro es una creación colectiva?

Creemos que la diferencia radica en que los espacios de trabajo planteados como creación colectiva implican una fuerte necesidad por decir o expresar algo en forma directa en relación al contexto que le rodea. Puede ser un contexto amplio como el de un país o pequeño como el de una familia. Lo colectivo se manifiesta en el sentido de que cada uno de los integrantes, en su respectiva función, piensa, siente y trabaja en un mismo sentido, tanto ideológico como estético.

La definición del concepto de la creación colectiva ha pasado por diferentes etapas. En un primer momento fue entendida como:

- Un fenómeno que estaba ligado al movimiento político y a una ideología de izquierda.
- Una democratización de roles donde cada uno de sus integrantes cumple una función de importancia y valoración homogénea.

- Un teatro de vanguardia, de experimentación donde no existía ni interesaba conocer la autoría, pues ésta pertenecía al grupo. La creación colectiva era una respuesta al hegemonismo del individuo, era recrear dentro del grupo ese mundo igualitario y socialista que se propugnaba.
- Un teatro con pocos elementos, de gran expresividad corporal, con vestuario sencillo y cotidiano, canciones, banderas, coros, etc.

En la actualidad, este concepto de creación colectiva llega a ser anacrónico e irreal porque pensamos que ya no es posible entender esta experiencia sin la presencia de un director (antes llamado coordinador) e incluso de un dramaturgo o escritor teatral y que sea la ideología lo fundamental a comunicar en los productos artísticos.

Más bien, la creación colectiva, entendida como el esfuerzo del conjunto de artistas de un grupo por crear algo original, todavía llega a tener un contenido válido. Pero ya no solamente los grupos de creación colectiva se ajustan a este concepto sino también los grupos que no la practican o los que no enarbolan su trabajo como de creación colectiva. El comprender la importancia de lo individual es un elemento determinante para la transformación del concepto original, al igual que la diferenciación de roles y el retorno a la palabra y al dramaturgo.

El teatro de creación colectiva sigue siendo un teatro que reacciona a su medio inmediato. Es por ello que el concepto de este tipo de experiencia teatral todavía podría contener validez, ya que a partir de esto (sin aferrarse a los dogmas de los años anteriores), la creación colectiva podría permitirse su transformación e intentar alcanzar formas más complejas que ayuden al artista de teatro a comprender su trabajo y experimentar en sus formas de creación.

1.3) EL IR Y VENIR DE LA CREACIÓN COLECTIVA

Los trabajos de creación colectiva responden a una urgencia de la época y a una necesidad directa de los integrantes del colectivo por expresarse; así, en estos espectáculos, más allá de su funcionalidad, se puede percibir una convicción de lo que se hace y de lo que se dice, al estar comprometidos los aspectos emocionales e intelectuales de sus creadores.

Todavía los resultados de los trabajos de creación colectiva no llegan a tener una consistencia importante por carecer de una estructura sólida como obra y por una falta de sistematización. Existen avances en puntos como la construcción de personajes, en el mejor manejo de la palabra y en que las obras han dejado de ser discursos ideológicos para adentrarse a temas históricos, antropológicos, existenciales. Se acercan, de esta

manera, a una temática más humana y menos discursiva. A la vez, los roles están más explícitos por lo que se produce un mejor aprovechamiento del individuo en el colectivo. Todo lo mencionado está en pleno proceso de evolución y no llega todavía a niveles de eficacia realmente importantes.



CAPÍTULO II: METODOLOGÍA Y EXPERIENCIA

Llegando a la década de los ochenta, en el siglo XX, se realiza una observación y ajuste de cuentas de la experiencia acumulada en las dos décadas anteriores. Se percibe la necesidad de entrar a otra fase en la evolución de este tipo de práctica escénica.

2.1) ACERCA DEL MÉTODO⁴¹

La búsqueda de una sistematización es también una característica de este nuevo teatro peruano. Los grupos discuten de ella y se organizan para tener experiencias pedagógicas que los conduzcan a entender y perfeccionar sus propias formas de trabajo.

A pesar de ello, hablar de un método provoca cierta defensa y prejuicio respecto a una eventual sistematización. Prefieren no asumir un método como si éste fuera una fórmula. Aún se confunde el concepto de método y mucho se teme encontrar en él una forma de fiscalizar o limitar las propias maneras de creación. Más bien señalar un conjunto de principios suele ser más cómodo y efectivo.

2.1.1) Obstáculos

Se plantea que:

- A) “Aferrarse al método es aferrarse a recetas mecánicas que terminan matando la experiencia”.⁴² Respecto a esto, pensamos que un método no es un conjunto de reglas estáticas, dogmáticas, que se tengan que repetir mecánicamente. Un método es un conjunto de reglas en constante evolución. Es dialéctico y útil en la medida que puede ser transformado; es rico cuando se renueva y desarrolla con el tiempo, desechando principios que le dejan de servir para quedarse con dinámicas de trabajo más perdurables.
- B) El método puede suscitar peligrosas imitaciones. “No debe tomarse el método ajeno como un molde, cada uno debe crear su propio método”⁴³. Por un lado, nos parece que las reproducciones de un trabajo (que parece resultar efectivo) se darían con o sin un método específico. La no sistematización no necesariamente va a evitar la imitación. Además, una agrupación puede asimilar un método y crear, sobre esta base, su propio

⁴¹ Método: Modo de hacer con orden una cosa

Sistema: Conjunto de reglas o principios sobre una materia enlazados entre sí. Conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí contribuyen a determinados objetivos u objetos. (Diccionario Hispánico Universal. W.M. JACKSON Inc. México D.F.)

⁴² SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 191

⁴³ RALLI, Teresa-entrevista pág 243

planteamiento y estética. Un método realmente eficaz debe ser lo suficientemente flexible y abierto.

2.1.2) El camino del método

- Aunque no haya un método se señala que sí hay principios o ejes fundamentales. Lo que en realidad parecen ser métodos que aún están en proceso de constitución.
- A pesar que el teatro de creación colectiva y teatro de grupo son movimientos aún jóvenes, se percibe la necesidad de dar un paso adelante, de consolidar etapas, se constata diversas formas de trabajo, pero pocos sistemas que perduren. Surge la necesidad de reformular y repensar los principios para fortalecer las metodologías.
- La sistematización de una técnica depende de cómo se la use para que el método sea efectivo.
- Sin sistematizar es difícil evolucionar.
- El método sirve para que una estética teatral perdure y sea transmitida.

2.1.3) Rasgos comunes

En las entrevistas, cuando se mencionaba formas de trabajo, surgían ciertas constantes que nos pueden dar ciertas ideas constitutivas de una eventual metodología. Vemos que el método está influenciado por líneas generales diferentes (que mencionaremos sin desarrollar cada punto pues cada uno podría ser un tema propio de investigación). Entre las más resaltantes encontramos las siguientes:

- La influencia primera de Augusto Boal y Enrique Buenaventura y en un segundo momento los trabajos y principios de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba -sin negar a Stanislavski y Meyerhold.
- La marcada influencia e importancia del entrenamiento físico del actor para arribar a un proceso de creación.
- Una influencia del método de formación del grupo Cuatrotablas y el trabajo de los actores de su primera generación; la mayoría de ellos conformaron sus propios grupos, transmitiendo las experiencias de trabajo de Cuatrotablas e incorporando poéticas propias. (Magia, Raíces, LOT).
- La presencia de principios de trabajo de carácter metodológico del grupo Yuyachkani y su particular deseo de rescatar experiencias del inconsciente nacional.
- La improvisación, que es la base principal del método de la creación colectiva; las variaciones de cómo afrontarlas son diversas.

2.1.4) El método buscado

Al defender el método o sistema, nuestro objetivo no es crear una fórmula “uniforme” que se aplique para todos. Percibimos mucho temor por crear reglas de juego en la creación. Este temor puede ser superado mediante la creación de principios que se estén poniendo a prueba constantemente, que se reformulen y evolucionen. Además, un método no tiene por qué cambiar los objetivos que sustentan la expresión del grupo que las aplica.

Hay indicios de métodos estructurados, los cuales tienen elementos que pueden servir para algunos pero que no funcionan para todos. Sin embargo, en la práctica, los avances metodológicos son más evidentes de lo que se señala en los discursos.

Mientras los investigadores o críticos mencionan el método de los grupos (Cuatro tablas, Yuyachkani, etc.), los creadores en estos grupos dicen que no lo tienen o que están en busca de él.⁴⁴

2.2) LA IMPROVISACIÓN

“La improvisación es la fotografía del grupo”.⁴⁵ “La improvisación es la columna vertebral de la creación colectiva”.⁴⁶ La improvisación, en el terreno del drama, es la creación y el desarrollo de una situación dramática de dos elementos: (14)

- a) La respuesta instantánea ante el desarrollo de una situación inesperada (estímulo dramático sorpresivo), y
- b) La habilidad que nos exigiría el tratar tal situación.⁴⁷

2.2.1) Conclusiones generales sobre la improvisación

- La etapa de la improvisación es determinante en los procesos de creación colectiva. Es un constante estado de apertura frente a los estímulos de afuera.

Mientras más reglas tenga la improvisación, es mejor”.⁴⁸ La improvisación no es una búsqueda en medio de la nada; contiene principios, reglas precisas, objetivos establecidos por el grupo que aseguran su mejor desarrollo. Es muy importante el

⁴⁴ RUBIO, Miguel-entrevista pág 42

RALLI, Teresa-entrevista pág 242

⁴⁵ MOSCOSO, Martín-entrevista pág 276

⁴⁶ RUBIO, Miguel-entrevista pág 44

⁴⁷ HODGSON, J y RICHARDS, E. Improvisación. Editorial Fundamentos. Madrid 1986

⁴⁸ RUBIO, Miguel-entrevista pág 44

estímulo planteado para que surja la improvisación; mientras más vago sea él, más vago será el resultado y su espontaneidad.

- La improvisación está muy relacionada con la dramaturgia del actor. Se trata que en esta etapa el actor encuentre y revele sus recursos.
- Por lo general, la improvisación es vista como un momento donde el actor propone para que luego el director seleccione. En este sentido es muy importante la dinámica de estímulo y respuesta que se da entre el actor y el director. Para que esta interrelación sea más efectiva, el director tiene que tener muy claro el objetivo de la improvisación.
- Es muy importante la idea de que una improvisación puede ser más efectiva o no según los conocimientos adquiridos por el artista. La opinión mayoritaria parece ser la siguiente: la efectividad de la improvisación depende necesariamente de la preparación del actor.⁴⁹
- El trabajo de la estructura física de la improvisación (relacionado en parte con la creación de imágenes) tiene prioridad frente al trabajo de la estructura textual o verbal.
- Se observa mucha cautela con las ideas y emociones pre-concebidas. Se busca romper con el estereotipo mediante el entrenamiento físico para buscar nuevas formas de comunicación. Se plantea, generalmente, un proceso orgánico muy inmediato: pensar-sentir-hacer.⁵⁰ Es decir, evitar intelectualizar demasiado este momento del trabajo (las reacciones espontáneas influenciadas por el inconsciente son muy importantes y se procura encontrarlas). Las improvisaciones muestran dos formas o tendencias de creación:
 - a) Se plantea u organiza previamente la improvisación, es decir, se construye una improvisación canalizada y dirigida también llamada “propuesta”; una improvisación que sea más o menos repetible y que pueda ser preparada y ensayada un tiempo antes (1/2 hora, 20 minutos, etc.)
 - b) Se plantean reglas elementales y objetivos de la improvisación; a partir de ahí se empieza a improvisar sin ninguna organización o estructura previa. A veces el tema es planteado previamente a la improvisación y en otros se encuentra o define a partir de éstas.

⁴⁹ SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 192

⁵⁰ PINTO, Willy-entrevista pág 116

- En muchos procesos de creación suele haber un vacío entre la propuesta y el trabajo de análisis previo. En este espacio es necesaria la improvisación, por su potencial para asociar ideas e imágenes.
- Es bueno remarcar que la improvisación está implícita en todas las etapas del trabajo de creación de una obra y no en una sola etapa.

2.2.2) Algunos principios o reglas

Hay muchas formas de enfrentar la improvisación, pero a través de las entrevistas hemos visto ciertas reglas constantes. Aunque sabemos que necesitan una mayor profundización, creemos que ayudará mucho mencionarlas para tener claras algunas ideas básicas o reglas fundamentales:

a) La improvisación se alimenta del juego. Esa es su base. Por ejemplo, cuando los niños juegan a “las escondidas” nadie sabe exactamente qué va a suceder, pero se sabe que hay ciertas reglas para que el juego funcione: el que la lleva, cuenta hasta un determinado número tapándose los ojos mientras los otros se esconden; los que se esconden deben tratar de llegar a la barrera sin que sean descubiertos para salvarse y gritar “ampay me salvo”, etc. El que busca no sabe dónde están escondidos sus compañeros y los que están escondidos no saben cómo llegarán a la barrera sin que los descubra el que la lleva, pero todos están en un intenso estado de alerta, de acción y reacción. Como vemos está lleno de reglas sin embargo su dinámica es impredecible. Este estado es el que busca la improvisación.

b) La improvisación se nutre de dos elementos fundamentales:⁵¹

- Exploración del espacio teatral (comprende el espacio físico y las personas con las que se va a trabajar).
- El aporte individual (lo que busca y encuentra el actor en su entrenamiento, para luego compartirlo).

A partir de esto, se desarrollará el entrenamiento físico (individual y colectivo), luego surgirán improvisaciones con textos y luego con los personajes.

c) Sería efectivo mantener un código para definir, por lo menos, tres partes: Principio, desarrollo y final. Toda improvisación se nutre de estas tres partes.

d) Por lo general se menciona tres momentos:

- Búsqueda de lo que hay que trabajar
- Señalamiento de lo que hay que trabajar

⁵¹ RALLI, Teresa-entrevista pág 245

- Síntesis

e) Hay tres tipos de improvisación:

- Para encontrar la línea temática

- Para definir el argumento

- Para definir el personaje

f) Tanto actores como directores deben mantener los núcleos de acción que se dan en las improvisaciones para evitar que la improvisación se disperse. En este sentido es importante señalar:

- lo fundamental que es mantener el objetivo sin encerrarse en él (ser flexible ante la propuesta de un compañero).

- lo útil que es el manejo de analogías.

2.3) EL PERSONAJE

Entendiendo al personaje como toda representación de una entidad viva (sobrenaturales, reales o simbólicos) que forman parte de la acción de una obra.

En el proceso de desarrollo que ha tenido la creación colectiva se ha atravesado por la etapa de resolver el problema de la historia narrada. Al parecer, estamos ahora en el momento en que se afronta el problema de la construcción del personaje.

Sin embargo, en los testimonios recogidos se aprecian experiencias aisladas sumamente interesantes (basarse en una imagen, en una persona específica, en la experiencia investigada con varias personas, en la imagen del animal, etc.) que muestran cómo el trabajo de creación colectiva está avanzado, en su búsqueda de entender el proceso hacia el personaje.

2.3.1) El personaje: dificultades

Se menciona diferentes problemas que se arrastran desde años atrás. Los más constantes son:

- Antes el personaje estaba en función de la ideología del grupo. El personaje sólo tenía valor en tanto que representaba a una clase social o a una postura política. Ahora, las historias tratan de atravesar más a los individuos que la interpretan (seres más reales o autónomos en cuanto al mundo que los rodea).

- La constante era la de un actor haciendo muchas caracterizaciones diferentes en la misma obra; lo que primaba en importancia era la historia. Relacionado con lo anterior, se puede decir que el desarrollo episódico de las historias contadas no ha ayudado al desarrollo de la creación de personajes en la creación colectiva.

- Se señala que la organización, en su búsqueda de lo totalmente equitativo, afecta al sistema de creación colectiva, pues se cae en un “exceso de democracia”.⁵² Es muy difícil complacer o conservar la propuesta de todos sin poder establecer prioridad alguna.

Ejemplo:

Quince actores en un grupo plantean 15 personajes. Es difícil escoger u optar por algunos en torno a cuáles gire el eje de la obra. Se insiste en dar una igualdad en la participación, sin que esto necesariamente llegue a funcionar dramática o teatralmente.

-La creación colectiva ha hecho, por lo general bocetos de personajes (imágenes maniqueas) que no se perpetúan con el paso del tiempo.⁵³ No hay personajes lo suficientemente claros que ayuden a encontrar una identificación y un entendimiento del momento actual y que al mismo tiempo tengan una complejidad suficiente como para que se perpetúen con el paso del tiempo.

2.3.2) El personaje y la dramaturgia

La afirmación más clara, sustentada en general por la mayoría de entrevistados: “existirá un personaje complejo en función de una situación dramática compleja”.⁵⁴ Es decir, en la medida en que se tome en cuenta el problema dramático, se resolverá el problema del personaje. La complejidad de este dependerá de la complejidad de la obra, con el desarrollo de una metodología y una dramaturgia eficiente se construirá personajes más complejos y atractivos.

2.3.3) El personaje y lo tradicional

Generalmente se argumenta que la falta de complejidad de los personajes es a causa de una carencia de sistematización. Sin embargo, la mayoría de entrevistados remarcan que la manera de hacerlos complejos será diferente a la del teatro tradicional, que no hay interés en crear el personaje de una manera “psicológica” ni “tradicional”. “A los actores de la dramaturgia colectiva no se les puede hacer las típicas preguntas del personaje tradicional”⁵⁵, esta es la opinión mayoritaria.

Sin embargo, hay un sector minoritario que no encuentra diferencia entre la creación de un personaje tradicional o no tradicional, y argumenta que la creación de un personaje, sea el estilo que fuese, tiene retos y dificultades equivalentes.

⁵² ESCUZA, César-entrevista pág 141

⁵³ LA TORRE, Alfonso-entrevista pág 177

⁵⁴ SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 196

⁵⁵ SANTA CRUZ, Ricardo-entrevista pág 99

2.3.4) Elementos importantes para la construcción del personaje

A menudo en los procesos creación colectiva, la creación del personaje va paralela a la creación de la obra. Otras veces se entrega el esquema general de este, antes de iniciar el trabajo de la obra.

La creación colectiva ha madurado y cuenta con una fuerte herramienta: el entrenamiento del actor, que es un elemento importante en la creación pues permite afrontar con mejores recursos físicos la construcción del personaje. Sin embargo, se ~~ha~~ advierte el error de confundir el entrenamiento, es decir la preparación, con la expresión misma del personaje. Finalmente, esta figura dramática es un ser autónomo (no solamente el símbolo de una serie de caracteres o individuos), que contiene su propia historia, su propia manera de pensar, sentir, caminar, bailar, hablar; la productividad de este punto ya no depende únicamente de la complejidad de la obra sino también de los niveles de eficiencia actoral que se logren al interior de los grupos.

2.3.5) El personaje y su relación con la creación colectiva

En sus inicios, el teatro de creación colectiva se caracterizaba por tener una dirección política única, muy definida y activa (el actor al servicio de las ideas, lo colectivo como aspiración de vida y trabajo). Este pensamiento entraba en contradicción con la percepción de que cada uno construye su propio personaje. Aparecían, más bien, los personajes tipos que carecían de autonomía y que simbolizaban a determinados sectores sociales, poderes políticos, grupos de personas, etc. La creación de estas figuras arquetípicas respondía a los estereotipos e intereses ideológicos de sus creadores.⁵⁶ Ahora bien, el concepto de personaje se ha extendido y se ha hecho complejo. Surgen nuevos caracteres dramáticos que rescatan nuestra cultura e historia. Un personaje que va en busca de su identidad; y que finalmente intente responder a su tiempo.

Para algunos directores, el personaje tradicional está en decadencia. Lo cierto es que están apareciendo nuevos conceptos y maneras de entender un carácter dramático. La búsqueda de nuevos públicos permitió también el hallazgo de nuevos obstáculos. Hoy, el personaje se presenta como el gran reto del teatro de creación colectiva. El interés por él quedó reflejado en el último Taller Nacional realizado en 1989 que tuvo como tema “El personaje”.

En conclusión, todo indica que este importante elemento teatral ingresa a una etapa de madurez y que esté deberá ser motivado por su realidad, pero no limitada por

⁵⁶ SALAZAR, Hugo-entrevista pág 224

ella. Ir en pos de un personaje representativo y, a la vez, autónomo, que contenga una verdad que ofrecer.

2.3.6) El personaje: tres ideas

A continuación, enumeramos una serie de características recogidas de las entrevistas sobre tres ideas de personajes:

- a) El personaje esquemático: ¿Por qué?
 - Las obras no tenían una coherencia dramática como para elaborar un personaje autónomo.
 - Creer que, a través de un personaje simplificado, se está más cerca de la idea de pueblo.
 - Por la incapacidad de construir un personaje sin texto previo.
 - Por entender que el artista de teatro debe estar al servicio de la ideología.
 - Por una falta de sistematización.
- b) El personaje complejo
 - Aquel que es autónomo (vida propia, idiosincrasia, una manera particular de moverse, hablar y pensar).
 - Aquel que se encuentra en una situación dramática compleja.
 - Aquel que sirve al actor y no a la inversa.
- c) El personaje actual
 - Rescata elementos de nuestra cultura ancestral (música, máscaras, mitos, etc.) y se confronta con nuestras actuales situaciones de crisis y violencia. Ejemplo: *Contrael viento* -Yuyachkani).
 - Surgen los personajes históricos que suben a escena: Bolívar, Flora Tristán, Garcilaso, Vallejo, Mariátegui. Ejemplo: (*Garcilaso el Inca, Vallejo* - Alfonso La Torre, *Flora Tristán* - Cuatrotablas).
 - Todavía se observa esquemas previsibles, como el bueno frente al malo.
 - Existen experiencias que incorporan el texto (*Trilogía* de Oscar Wilde - Magia, *Flora Tristán* - Cuatrotablas, *A ver un aplauso* -TELBA).

2.4) LA CREACIÓN COLECTIVA Y LA DRAMATURGIA

Los conceptos de dramaturgia en los procesos de creación colectiva es un punto polémico que hasta la actualidad no se resuelve claramente. En un primer momento el término de dramaturgia se asociaba a los autores, a los escritores (aunque no únicamente), y esto iba en contra del fundamento de la creación en colectivo, es decir, la creación sin

autor individual. Nos limitaremos a decir que la función principal de la dramaturgia desde la perspectiva tradicional era contar una historia donde la palabra era el principal constructor del lenguaje teatral. Puede haber otros elementos importantes: los movimientos de los actores, la música, poemas, imágenes, acciones físicas, etc; todo esto junto a la palabra, creaban en conjunto la dramaturgia del espectador.

2.4.1) La palabra

La palabra ha sufrido una mistificación al relacionar el texto como algo necesariamente bonito, lírico e inalcanzable para nuestra inteligencia y cultura. En la mayoría de actores peruanos, existe un manejo pobre del idioma y este es un problema de formación e información que es afrontado de diversas maneras según los objetivos de cada grupo y de cada actor.

Percibimos resistencias en la mayoría de actores de los grupos de creación colectiva a enfoques académicos, en aras, supuestamente, de la “autenticidad” del teatro de creación colectiva, o por el sentido “experimental” de la propuesta. Ante esto, habría que preguntarse: ¿qué es lo queremos decir con la palabra y cómo hacemos para expresarnos y darnos a entender mejor? En este caso, como en otros, resultan peligrosos los extremos. Teniendo en cuenta esto, habría que agregar que estamos de acuerdo con A. Santistevan cuando menciona el contenido, la forma y el estilo de la palabra como puntos importantes por tratar.

Existe la tendencia de que el texto escrito sea revalorado en los últimos trabajos de teatro de grupo.⁵⁷ En algunos de ellos han invitado a un autor para compartir la experiencia de creación de manera conjunta. En otros, la utilización de la palabra va más allá de su sentido denotativo. En la mayoría de los casos se observa una dificultad por hacer que este texto escrito se incorpore orgánicamente al trabajo del actor. Ahí es donde el trabajo de improvisación y de construcción de personajes tiene una función importante que cumplir.

Es este el segundo momento en que se puede observar otro tipo de dramaturgia, ya no entendida como el texto escrito por un autor. Los hechos así lo demuestran, pues si bien hay nuevos dramaturgos, no creemos que haya muchos más que antes. En

⁵⁷ Los clásicos, Flora Tristán - Cuatro tablas
Volver a vernos – Alondra
Orquídeas a la luz de la luna – Teatro del sol
La importancia de ser honesto – Magia
A ver...un aplauso – Telba

contraparte, existe una importante producción de los grupos de teatro de creación colectiva que, a lo largo de estos 20 años, no han dejado de producir una gran diversidad de espectáculos teatrales.

2.4.2) La dramaturgia del actor

La recuperación del teatro, como un arte fundamentalmente colectivo, y el concepto de teatro de grupo con sus diversas influencias conducen a una redefinición sobre el rol del actor en la creación de un espectáculo. El rol del actor a partir de estos nuevos conceptos pasa de ser simplemente un ente interpretativo a contener una mayor responsabilidad como creador. A pesar de ello, surgen algunas preguntas ¿de qué tipo de dramaturgia se está hablando?, ¿qué se entiende por ser creador o ser intérprete?, ¿qué tan real es aquella dramaturgia del actor en términos prácticos y no sólo enunciativos? El hecho concreto es que el rol del actor está y seguirá cambiando.

¿Qué es la dramaturgia del actor? “Es la combinación de todos los elementos del lenguaje teatral, a través del actor y la forma cómo se da en el actor la dramaturgia del espectáculo”.⁵⁸ Esta podría ser una definición aceptable, pero pensamos también que detrás existe un sentido reivindicativo de aquel actor supuestamente marginado de la responsabilidad creativa. Así, el actor resulta ser el agente más importante del espectáculo y, en casos extremos, el actor llega a ser el espectáculo. El actor de los grupos de creación colectiva quiere ser ‘algo más’. Hay que considerar que estos nuevos conceptos sobre el trabajo del actor han sido recogidos por los grupos de creación colectiva de Lima y provincias, y que toda esta renovación tiene como antecedente el trabajo práctico de un importante sector del teatro independiente.

2.5) PROCESO DE CREACIÓN

Entendemos un proceso de creación como el conjunto de etapas más o menos organizadas por las que el grupo considera que atraviesa durante la creación de un espectáculo u obra. Cada grupo tiene objetivos y experiencias diferentes, por lo que ha sido muy difícil sintetizar y aunar conceptos.

En nuestra aproximación hemos llegado a tres modelos, que aún tienen constantes entre sí y que pueden ser sintetizables, aunque con los datos extraídos, consideramos que sólo hasta este punto es viable llegar ahora. Estos tres modelos, a su vez, muestran tres

⁵⁸ SANTISTEVAN, Alfonso-entrevista pág 199

maneras de afrontar el trabajo de creación. Aclaramos que no es un intento de uniformizar los procesos; es más bien un intento de aclarar conceptos y etapas en forma general.

2.5.1) Modelos

2.5.1.1) Partiendo de una motivación temática (o como complemento de un elemento: texto, una imagen, etc.)

Modelo I tiene cuatro etapas:

- 1) Entrenamiento físico: el actor se prepara físicamente para la creación.
- 2) Entrenamiento dramático: Se incorpora elementos (objetos, texto, maquillaje, indumento, etc.) que hagan dramático el ejercicio físico.
- 3) Improvisación de escenas: con el material acumulado se pasa a la improvisación de escenas o situaciones dramáticas determinadas.
- 4) Montaje: se empieza a montar los productos resultantes de la improvisación y se perfecciona técnicamente (ritmo, luces, sonido, etc.) hasta el momento del estreno.

Modelo II Tiene tres etapas:

1) Extraer material: con una objetivo y estímulo inicial se realiza una etapa de investigación en que se acumulan motivaciones, sensaciones, luego los actores improvisan para hacer aflorar esta “acumulación sensible”, crean situaciones e imágenes.⁵⁹

Al final, este trabajo será analizado por el grupo.

2) Improvisaciones conducidas: tienen el objetivo de cimentar y desarrollar aspectos muy determinados de la creación (tema, argumento, personaje).

Esta etapa se divide a su vez en tres momentos:

- para buscar la línea temática
- para buscar el argumento
- para buscar los personajes y sus relaciones

3) Creación de texto final y montaje⁶⁰

Se dan algunas variaciones en estos momentos que es necesario anotar:

- Varía mucho el momento en que el grupo decide introducir el elemento en el trabajo creativo (no coincide necesariamente con la primera etapa); varía, además

⁵⁹ Consciente o intuitivamente todos, de alguna manera, utilizan la “acumulación sensible”. Es necesario ampliar y evidenciar este concepto originalmente utilizado por el grupo Yuyachkani.

⁶⁰ Con “texto final” no nos referimos necesariamente a un texto escrito sino a todos los elementos teatrales que incluyen: imágenes, situaciones específicas, etc

el tipo de elemento usado (texto, música, secuencia de movimientos, vestuario, objetos, imágenes, etc.).

- Estos dos modelos (I y II) incluyen la modalidad de la creación colectiva con autor. Por lo general, el autor sigue las etapas iniciales de improvisación (a veces propone junto al director) y, después, en el momento de pasar a una etapa de improvisación más conducida, propone textos escritos que son puestos a prueba constantemente y reformulados (retroalimentación constante entre autor y grupo) hasta llegar a un producto final.

2.5.1.2) Partiendo de un texto específico (obra escrita) que será adaptado de acuerdo al proceso colectivo.

Modelo III Tiene cinco etapas:

- 1) Trabajo inicial: análisis de la obra en su totalidad.
- 2) Trabajo individual: cada actor empieza trabajando solo y enriqueciendo su trabajo con elementos, ampliando sus recursos, acercándose al personaje.
- 3) Trabajo conjunto: los actores y sus personajes comienzan a conectarse con el material que cada uno ha encontrado en improvisaciones y luego se improvisan escenas específicas.
- 4) Segundo trabajo teórico: con todo el material acumulado se empieza a ordenar todo y se realizan adaptaciones, cambios, cortes, etc. que se crean convenientes para el mejor funcionamiento de la obra: se empieza a cimentar experiencias, sensaciones y conceptos.
- 5) Montaje: empieza a estructurarse todo el espectáculo (ritmo, luz, sonido) y perfeccionamiento técnico hasta llegar al estreno.

Estos tres modelos se caracterizan por tener, en su etapa inicial, la primacía de la libertad creativa del actor, mientras que al final, es el director el que asume una mayor responsabilidad. Esta etapa final, es en realidad, el momento de las mutuas concesiones que se da entre el actor y el director.

2.6) ESTRUCTURA DEL GRUPO

2.6.1) En busca de la especialización

El teatro de grupo se encuentra en una etapa de fuerte especialización, es decir, los grupos se ven en la necesidad de empezar a definir y diferenciar sus roles en el trabajo creativo. Se está regresando a explicitar los roles, pero de una manera muy diferente a las categorías que se dieron en un momento, vale decir, la pirámide:

- Dramaturgo

- Director
- Actores

Los nuevos retos de los actuales procesos creativos llevan también a nuevas soluciones. Sus nuevas necesidades conducen a los grupos a buscar una asesoría más específica (investigadores, psicólogos, músicos, pintores, etc.) diversificándose así las tareas.

-Herbert Rodríguez - Artista plástico - Grupo TELBA

-Rocío Flores - Artista plástica - Grupo Magia

-Edwin Loza – Mascarero - Grupo Yuyachkani

Los grupos de creación colectiva comenzaron a agotarse de esa carga uniforme que significa “todos hacen todo”, y por ello, cada uno de los integrantes intentan llevar su responsabilidad en la creación a un espacio (o rol) personal en donde pueden desarrollarse más ampliamente y puedan hacer un trabajo más eficiente.

Dentro de esta especialización se está entendiendo más claramente el rol del director, del actor y del autor. Sin embargo, aún hay desniveles en el desarrollo, es el actor quien ha encontrado mayores posibilidades de investigación. A comparación de aquel, el director no tiene actualmente un espacio donde pueda prepararse y formarse.

Se está llegando a establecer espacios diferentes para cada rol y se sugiere los deberes y derechos de cada creador, de tal manera que nadie pueda invadir arbitrariamente el espacio de otro, “Uno tiene que defender su espacio. La igualdad no existe”.⁶¹

2.6.2) El dramaturgo

En los años 80s se comienza a revalorar al dramaturgo dentro de la creación colectiva. Al parecer, hay una tendencia de incorporar este tipo de rol al grupo, pero con un dramaturgo que se encuentre identificado con la propuesta teatral grupal.

Otra particularidad que podemos mencionar es que este tipo de artista escénico confronta su trabajo con el grupo y éste tiene la libertad de responder, cuestionar o sugerir. Esta característica es más una intención que una realidad pues son sólo contadas experiencias las que cumplen estas condiciones.

En lo práctico el dramaturgo aún no está muy ligado a los grupos y estos muestran todavía resistencias que se reflejan más en la práctica que en lo enunciado. Anteriormente, los grupos renegaron de un autor jerárquicamente dominante: los actores asumieron toda la dramaturgia. Si bien esta práctica favoreció a desarrollar el conocimiento dramático

⁶¹ SANTA CRUZ, Ricardo-entrevista pág 103

de los actores, en los actuales momentos en que se empiezan a asentar los roles dentro del grupo, aquellos se vieron en la necesidad de recurrir al autor teatral (del texto escénico en creación) para resolver los problemas que encuentran cuando quieren estructurar sus obras. Al parecer, hay dramaturgos buscando grupos y viceversa (aunque no es claro el cómo ni quiénes). Estamos en un momento en que es necesario mayores afirmaciones.

2.6.3) Roles

a) El actor

El actor según se expone, ha superado su rol de “intérprete” para convertirse en un artista inventor que da vida a un personaje. Sin embargo, generalmente se señala que el peso de su rol ha crecido tanto que el director y el autor encuentran obstáculos y limitaciones para redefinir sus respectivos trabajos.

b) El director

El director es aquella persona que se encuentra en el lado externo del trabajo y es el más indicado para tener una visión objetiva y crítica del mismo, aportando planteamientos y propuestas. Es también quien va concertando las propuestas entre el autor y los actores. Ya no es sólo la persona que niega o acepta las propuestas de los demás, ahora existe mayor juego de concesiones entre director y actores.

c) El autor

El autor dejó de ser aquella persona que se encierra a escribir. Se está perfilando un nuevo concepto de escritor teatral. “Alguien que maneje nuestras lenguas verbales con calidad y exprese nuestras intenciones, que entiendan lo que son los procesos grupales, asumirlos y crear una propuesta a partir de allí”.⁶² Esta opinión de Teresa Ralli, en que expresa lo que ella quisiera de un autor para un grupo, puede servir para representar un poco lo que quisiera la mayoría.

El rol del autor está cambiando. Su independencia en la creación será siempre muy válida mientras lo que escriba exprese lo que el grupo quiere decir (si es que el trabajo es colectivo). Además, el autor está descubriendo en las improvisaciones de los actores un valioso y nuevo material que antes no se lo permitía asumir. La redefinición del escritor teatral aún no está resuelta, es una pieza clave que permitirá avanzar en el fortalecimiento del nuevo teatro peruano.

2.6.4) Los grupos

⁶² RALLI, Teresa-entrevista pág 241

Por lo que se deduce de la información recogida, el grupo seguirá siendo la unidad más efectiva de producción dramática y dramatúrgica de los próximos años. A pesar de esto, hay una fuerte crisis en el interior de los colectivos que no se percibe de manera directa pero sí de forma tangencial. Generalmente se habla de los peligros de los “excesos democráticos” dentro del colectivo, tanto para el proceso de creación como para su organización interna. “Hay que tener cuidado con una sutil violencia de dictadura grupal”.⁶³ Pepe Robledo menciona que existen grupos con amplia trayectoria en la creación colectiva que han tenido crisis por esta razón. Por tanto, se ha generado una reacción en contra. Resulta necesario valorar a la persona como individuo que da su visión propia del mundo. El concepto de grupo deberá ser más abierto, más complejo, de acuerdo a las necesidades de las nuevas concepciones de nuestra época. EL concepto de grupo atraviesa un momento en que vemos de manera inminente su necesidad de reformulación.

2.7) EXPERIENCIA AL INTERIOR DEL GRUPO

No percibimos un consenso acerca de lo que piensan los creadores sobre la creación colectiva en el curso de su experiencia al interior del grupo, no obstante, a pesar que cada entrevistado muestra una opinión diferente, hay ciertas constantes que podemos mencionar:

- La creación colectiva nos permite expresarnos verdaderamente.
- La creación colectiva no tienen los límites de la ortodoxia del teatro tradicional.
- No hay un interés por hacer siempre creación colectiva (es decir, de manera exclusiva).
- La convivencia grupal es difícil y agotadora.

2.7.1) Objetivos constantes

Dentro de los objetivos de creación en los grupos, pudimos recoger las siguientes constantes:

- Contar la problemática del migrante.
- Contar la historia no oficial.
- Desarrollar una dramaturgia peruana-latinoamericana.
- Desarrollar una identidad cultural y nacional.

⁶³ ROBLEDOS, Pepe-entrevista pág 262

CAPITULO III: PREOCUPACIONES POLÍTICAS Y PERSPECTIVAS

3.1) INDEPENDENCIA Y MADUREZ POLÍTICA

A pesar que, en su historia, la creación colectiva ha estado ligada a una actividad de militancia política, sobre todo de izquierda, en la actualidad, la tendencia es buscar una mayor autonomía frente al discurso político partidario.

Según afirman los creadores, actualmente la creación colectiva no está directamente ligada a ningún compromiso o programa político y se está buscando una mayor especificidad de la actividad teatral, entendiéndola como una actividad principalmente artística. Sin embargo, independientemente de los contenidos, se reconoce que el teatro contiene en sí mismo un discurso político.

Se argumenta que la vuelta a la democracia (1980) ayudó a buscar esa especificidad.⁶⁴ Cuando los movimientos o partidos políticos, en los cuales los grupos de creación colectiva basaban su fundamento ideológico, se legalizaron y dejaron de necesitar al teatro como ente de prensa y propaganda, esto provocó que los grupos con este tipo de procesos escénicos ingresaran a una etapa de replanteamiento y vacío ideológico que aún no termina de resolverse.

Por su propia evolución, la creación colectiva siempre tendrá una fuerte relación con tendencias ideológicas progresistas (incluso algunos insisten en que la creación colectiva aún está dominada por presiones políticas); sin embargo, es claro que ahora se requiere una actividad ideológicamente madura que acepte que todo discurso temático es siempre político y que, no por ello, se deba adoptar una postura política directa y de propaganda. Aun así, los grupos conectados con estas prácticas teatrales muestran resistencias en asumir que su relación con la política no es ni debe ser igual a la de los años 70s.

3.2) REPENSAR EL COMPROMISO IDEOLÓGICO

Cuando diferentes partidos políticos dejaron de ser ilegales, muchos grupos de creación colectiva se quedaron sin la base de acción en la que se sustentaban. Es entonces cuando surge una crisis ideológica en la que se reformulan muchos de los parámetros y objetivos del trabajo teatral. Es entonces que surge una tarea pendiente: la profesionalización del oficio teatral.

⁶⁴ RUBIO, Miguel-entrevista pág 36

En los últimos años, los objetivos giran en torno a diferentes temas que, más o menos, se repiten y se pueden observar en las entrevistas. Entre los que podemos mencionar los siguientes:

- Profundizar en la realidad nacional y transmitirla eficientemente sobre todo por revelar la historia no oficial.
- Adentrarse a nuestra compleja sociedad, conectándose con los sectores fundamentales de producción del país.
- Investigar sobre el problema de la identidad en el Perú (la problemática peruana, crisis de identidad, multiplicidad cultural, migración etc.). Al respecto, hay que agregar la constante preocupación por la aparición del personaje peruano que contenga una identidad nacional.
- Rescatar la importancia estética de las obras, es decir, rescatar el aspecto mágico del teatro, la reivindicación del inocente y no quedarse sólo en el discurso intelectual.

En general, además de lo expuesto, hay algunos temas que no se dicen directamente, pero se perciben:

- Existe una evidente desconfianza por el discurso ideológico que se encuentra desgastado y desacreditado.
- Se opta por buscar una visión política más totalizadora sin las ya conocidas parcializaciones políticas.
- Se hace sentir en los grupos de creación colectiva en particular, y en toda la izquierda, en general, la crisis del socialismo que empuja a una forma diferente de abordar lo ideológico.
- Existe una evidente crisis en algunos grupos de creación colectiva por haberse convertido en organizaciones limitantes para el miembro del colectivo.

3.3) LA REALIDAD ACTUAL Y SU RELACIÓN CON EL TRABAJO COLECTIVO

“Estamos en una época en que parece que todas las ideologías han fracasado, todos los caminos, todas las iglesias (...) el hombre pareciera haber fracasado”.⁶⁵

3.3.1) La década de los años 80 del siglo XX

La realidad de los 80s, muestra, en general, una estrecha relación entre los cambios de las técnicas de creación, así como los objetivos grupales y los cambios que

⁶⁵ DELGADO, Mario-entrevista pág 29

va sufriendo nuestra sociedad. Dentro de la situación de violencia que vive el país, Lima se convierte en su centro neurálgico: ciudad cada vez más provinciana y andinizada. La violencia y la acelerada crisis han hecho que se empiece a perder ciertos límites, sobre todo entre lo urbano y lo no urbano; y a la par, que se manifieste una incursión importante de la cultura popular.

El teatro de creación colectiva tratará de responder con su trabajo a una nueva visión de lo peruano a través de diferentes hechos que marcan los años 80s, por ejemplo:

- La manifestación del desborde popular.
- La diferencia entre el Perú oficial y el Perú real.
- La violencia subversiva y la violencia del Estado.

El análisis y la consiguiente explicación del problema de la violencia significan dar una nueva mirada a nuestra historia. Por otro lado, de la misma manera que se desarrolla una estética de recursos andinos, se empieza también a buscar una identidad urbana, sobre todo en Lima. Esta experiencia de búsqueda comienza a ganar mayor autonomía.

3.3.2) Cómo expresar esta nueva realidad

Los grupos de teatro de creación colectiva dicen reaccionar a las motivaciones que les ofrece la realidad que los rodea. Al parecer, la intención no es querer hacer con este tipo de elaboración escénica una “copia chata” de su realidad, sino, más bien, conseguir abstraerse de ella para, con sus creaciones, devolverla al público con un nuevo contenido. Muchos, incluso, desean mostrar una perspectiva onírica de la realidad, una visión no explícitamente social, sino que, desde una problemática individual y existencial, se pueda dar enfoques sociales.

Miguel Rubio tiene razón cuando afirma que la realidad no es tan clara como parece y que es sólo a través del trabajo artístico es que se puede revelar nuevos lados, sobre el contexto que se vive, que no se ven presentes en una circunstancia inmediata. “La realidad del teatro no puede competir con la realidad cotidiana. Es más bien desarrollando su autonomía como concepto que puede eludir mejor a ella y luego reflexionar”.⁶⁶

Esta afirmación refleja, en buena medida, el deseo de muchos, deseo que se concretará de diferentes maneras y que merece una constante actitud de análisis.

3.3.3) Creación colectiva y sociedad. Una antigua relación

⁶⁶RUBIO, Miguel-entrevista pág 43

La creación colectiva se nutre principalmente de la realidad como elemento motivador. Difícil encontrar un creador que pueda dejar de sentir, en este momento, la fuerza de la realidad que lo envuelve; de este modo, sus productos artísticos estarán marcados por los conflictos y problemáticas que lo rodea y afecta.

La creación colectiva ha ido a la par con la evolución de los años; es el resultado de su tiempo, de su situación política y social, más que de una necesidad exclusivamente artística, es una respuesta desde el arte de lo que sucede en la calle. Se afirma que la evolución del movimiento teatral está condicionada por lo que pasa en el país y que la situación de violencia social está renovando el lenguaje teatral.

Así mismo, este movimiento teatral está marcado también por el momento de confusión que se vive. Ya la creación colectiva no sólo no responde a una ideología como respondía antes, sino que tampoco está sirviendo mucho para expresar o desentrañar la confusión ideológica que envuelve a la sociedad peruana en estos momentos.

Por otro lado, parece que actualmente el grupo más que una opción, se vuelve una necesidad: la difícil situación social no nos permite tener otras alternativas. Es mediante el grupo que se resuelven las necesidades económicas de formación y producción. La autogestión y la autoformación encuentran en el núcleo grupal un espacio importante de realización.

3.3.4) Inquietudes principales

Aunque la realidad nos afecta en varios niveles y de diferentes maneras, las inquietudes siguientes parecen ser las más saltantes:

- a) El problema económico es una de las principales preocupaciones. Es cada vez más difícil vivir del grupo o subsistir con él (a veces sus integrantes tienen que ocuparse en otros trabajos y tienen menos tiempo para trabajar en el grupo). La crisis económica y su repercusión en la economía de los grupos ha ocasionado que muchos de ellos no logren subsistir.
- b) Las propuestas de las obras hechas tienden a desplazarse con el tiempo: la evolución de nuestra historia va a un ritmo más rápido y cambiante que las propuestas mismas.
- c) Ante la situación de violencia, la necesidad del derecho de expresión de la persona toma mayor importancia y urgencia (a nivel político, humano, existencial, etc.) aunque la expresión no tenga que ser necesariamente política, sino que está relacionada con el derecho a la vida. Ante la violencia y la muerte surge un nuevo frente de resistencia, la defensa de la vida.

3.3.5) La ideología en la creación colectiva

La historia del teatro de creación colectiva en el Perú va de la mano con la historia socio política del país. El surgimiento de este tipo de procesos escénicos tiene como fuente de origen la convulsionada situación política en Latinoamérica, influenciada por el triunfo de la revolución cubana y por el entusiasmo socialista del mundo occidental.

El teatro de creación colectiva de los años 70s se caracterizaba por contener un alto sentido político. Los grupos cumplían un rol en la educación popular, en la comunicación e información, en la convocatoria de mítines, huelgas, paros, y todo tipo de actividad relacionada a eso, lo que se llamaba concientización de las masas. En el peor de los casos, se practicaba un teatro de ideas, mayormente estereotipadas, maniqueos que contenían un totalitarismo subyacente en la relación con el público. Curiosamente, veinte años después, las expresiones teatrales de los grupos que están vinculados a Sendero Luminoso (“teatro de guerrilla”⁶⁷) presentan las mismas características.

El teatro de creación colectiva visto de esta manera, empieza a caducar durante los años 80s. En los últimos años existe una desconfianza al discurso político que se encuentra desgastado por haber sido retórico, manipulador y por haber enmascarado sus verdaderos intereses.

“Estamos cansados de tanta discusión y de improvisaciones que eludían a la realidad pero que no daban elementos nuevos”.⁶⁸

En este proceso se toma consciencia que no vale que suene “revolucionario” si no está bien expresado, aunque en la práctica ese reto no es practicado con eficacia.

Así, este tipo de experiencia escénica dejó de ser el teatro “más” revolucionario y su compromiso político no es más ni menos que el compromiso que cualquier artista pueda tener. Asumiendo que todo acto es político y una persona transmite su visión del mundo a través del espectáculo, el producto teatral está enmarcado por todos los problemas que afectan al artista, es el resultado de su problemática como ser social.

El teatro de creación colectiva está basado en un arte inmediateista, coyuntural. Las obras resultantes en este tipo de experiencia escénica se reducen a su relación y vinculación con el momento social, mientras que la ideología atraviesa al ser humano desde diferentes lados y no solamente por su coyuntura social. Estos otros espacios, que van desde las necesidades afectivas más profundas hasta las cosas más simples de la vida, han sido poco tratados por no ser considerados importantes. La visión estrecha del teatro

⁶⁷ SALAZAR, Hugo. Teatro y violencia. Jaime Campodónico Editores. Lima, 1990

⁶⁸ RUBIO, Miguel-entrevista pág 42

como “herramienta para la revolución” ha cambiado, pero creemos que todavía estamos lejos de concebir la vida como una experiencia compleja y contradictoria.

Reconociendo que los primeros grupos de creación colectiva surgieron por una necesidad de opinión esencialmente política antes que artística, consideramos que gran parte de estos primeros animadores se movían también por un interés de expresión personal más ligado a los afectos que a los discursos, aspectos que, en el fondo, no son contrapuestos. Esta necesidad humana de expresión era difícilmente aceptada entonces, puesto que las ideas a comunicar eran las más importantes. Con el pasar de los años, muchos optan por el teatro como profesión y forma de vida y desarrollan esa inquietud artística que años atrás les era difícil admitir.

Este teatro de contenido político ha sido el embrión del actual movimiento de teatro de grupo en el Perú y resulta importante anotar estas características de crecimiento para poder entender su actual situación.

Resulta difícil hablar del aspecto ideológico en el momento actual, por diferentes razones. Una de ellas, y quizás la más importante, deviene justamente de la crisis ideológica en la cual nos debatimos, con una izquierda desorientada y este desconcierto aqueja también a los grupos (hay que recordar que la mayoría de grupos de creación colectiva postulan una ideología socialista).

Existe una mayor dinámica, no tanto de los grupos como de los actores, siendo estos últimos (los individuos) los que se muestran interesados en tomar caminos más aventurados. Cada vez es más la reciprocidad de actores de diferente formación, actores que intercambian inquietudes, experiencias y que van rotando o encontrándose en grupos, talleres, muestras, encuentros, etc.

Las iniciativas personales dentro de los grupos de creación colectiva se renuevan gracias a los actores, porque, por otro lado, los grupos mayores apuntan peligrosamente a la institucionalización y sus propuestas y discursos son cada vez más escasos, o en todo caso, anacrónicos. Otra razón se encontraría en el reciclaje generacional: los actores que hace 10 a 15 años trabajaban en función del grupo y su propuesta, hoy, más experimentados, se ven en la necesidad de embarcarse en una búsqueda artística personal. Frente a la complejidad del país, la crisis económica y moral, la violencia de todos los frentes, resulta un reto demasiado grande para los grupos de teatro de creación colectiva el continuar creciendo sin atravesar por una revisión conceptual y metodológica de su trabajo

3.4) PERSPECTIVAS

Este punto se presenta muy delicado, ambiguo, inseguro y desconocido. Es hablar de algo, que tal parece, va a acontecer pero que aún no se conoce; es hablar de algo que se quisiera o se necesita que suceda. Este conjunto de conclusiones es casi la recopilación de una cantidad de predicciones, suposiciones, deseos y temores que tratan de vislumbrar el futuro para tratar de saber qué hacer en el presente.

3.4.1) Reinventar la relación con los lenguajes teatrales tradicionales

Al parecer es inminente que se llegará a un momento de intercambio con el mal llamado “teatro tradicional”. Este intercambio será de forma nueva, sin mimetismos ni exclusiones. Se está redescubriendo las formas y lenguajes tradicionales al mismo tiempo que hay menos prejuicios y desconfianza para el dialogo y el encuentro. Se ve que hay cosas en el llamado teatro tradicional que pueden ser reinventadas. Muchos de los grupos, que en un momento fueron radicales, empiezan hoy a permitirse probar de otras fuentes.

Así, podríamos señalar la intención de hacer una síntesis de diferentes escuelas y la confrontación con artistas de diferente formación; la intención de integrar en forma más equilibrada el mundo de la palabra con el de las imágenes para crear lenguajes distintos y orgánicos. En este sentido, se tratará también de romper la falsa oposición entre el teatro de creación colectiva y el teatro de autor.

Pensamos que se llegará a un momento de intercambio de diferentes fusiones necesarias, para luego llegar a un discurso que no sabemos cuál es, pero un discurso que sea nuestro y funcione como reflejo para las demandas de un público y de un país.

3.4.2) Los nuevos dramaturgos

En general, existe la intención de incorporar a los autores al proceso de creación de una manera práctica. Todos parecen avizorar que los dramaturgos se desarrollarán y serán, cada vez más, incorporados a los grupos o a los procesos de trabajo. Sin embargo, se manifiestan opiniones contradictorias: unos afirman que cuantos más escritores surjan en el grupo, será mejor; mientras que otros afirman que mientras no haya dramaturgos que adquieran el nivel de compromiso social presente en los grupos, la creación colectiva sin ellos será siempre la mejor opción.

3.4.3) ¿El final de una etapa?

La creación colectiva ingresa a un ciclo que se está cerrando, terminando; pero aún no se vislumbra con claridad en qué consiste los nuevos desafíos. Con el pasar de

los años, la creación colectiva se ha convertido en un recurso más de los artistas de teatro, ya no la única sino una posibilidad más entre otras.

A finales de los años 80s, el modo en que se había definido la creación colectiva empieza a caducar. La reformulación no sólo abarca a los métodos, sino, sobre todo, a los objetivos que al parecer están llegando a su límite.

3.4.4) Otras perspectivas

Hasta ahora hemos mostrado las perspectivas que fueron mencionadas con más frecuencia y ahora anotaremos otras, que no son menos importantes:

- Vamos camino a una mayor diferenciación de roles: los grupos empiezan a reafirmarlos; en este sentido, se seguirán fortaleciendo los roles del actor, director, dramaturgo diseñador, crítico y productor teatral.
- Están surgiendo nuevas alternativas pedagógicas. Las escuelas tradicionales enfrentan una seria crisis, pero, paralelas a éstas, aparecen nuevos proyectos pedagógicos que están vinculados a la experiencia de teatro de grupo (Escuela Cuatrotablas, Yuyachkani, MOTIN, EITALC).
- Mayor énfasis al relegado aspecto de la producción y apuntar a encontrar nuevas soluciones a viejos y difíciles problemas (captación de nuevo público, nuevas formas de promoción y propaganda). El rol del productor teatral es poco entendido y escasamente aprovechado.
- Existe un acercamiento de otros campos de estudio (psicología, sociología, lingüística, entre otras importantes áreas humanas) que está ocasionando un interés por la formación de investigadores teatrales.

3.4.5) Necesidades inmediatas

- Se hace necesaria la creación de espacios para la preparación de directores en nuestro país.
- Los talleres nacionales de formación ya no son suficientes, es necesario empezar a crear mejores alternativas.
- La crítica y la investigación teatral son otros de los espacios importantes a desarrollar. Se hace necesaria la creación de un centro de investigación y documentación donde confluyan los intentos de registro e investigación que actualmente observamos.
- La creación de una política cultural coherente por parte del estado es una necesidad que es reclamada hace muchos años por los artistas en el Perú.

3.4.6) Finalmente

Uno de los principales obstáculos de la evolución del teatro en el Perú es que, a pesar de los años, todavía se observa cerrazón respecto a la búsqueda de nuevas posibilidades y tienden a aparecer posiciones dogmáticas y encontradas. Nuestra escasa capacidad de dialogo es algo que nos caracteriza como movimiento.

El gran reto será crear un sistema teatral que sea diferente al tradicional y que tenga sus propios componentes (dramaturgia, puesta en escena, metodologías para el actor, etc.). Aunque vemos un proceso de búsqueda, falta una mayor teorización y una actitud de libre y constructiva confrontación.



CONCLUSIONES

Creación colectiva, ¿todavía?

El concepto de creación colectiva, tal como existía años atrás, carece actualmente de validez. Más bien, a partir de este concepto se están desarrollando nuevas posibilidades de creación que guardan relación con lo colectivo pero que no lo define verdaderamente.

El teatro bueno y el teatro malo

Todavía subsisten formas de entender el teatro de manera dogmática y simplista: hay un teatro que “se tiene que hacer” y un teatro que “no se debe hacer”. A la primera forma corresponde el teatro “comprometido” con el pueblo, con contenidos sociales; y a la segunda el teatro acusado de “burgués”, de problemáticas individuales y existenciales. Lamentablemente esta actitud prejuiciosa de algunos grupos limita las posibilidades de cambio y evolución que necesita el teatro peruano.

La creación colectiva y el dramaturgo

Se habla mucho de permitir que los dramaturgos se integren a un teatro colectivo. Pero, ¿hasta qué punto esto es real y no se queda solamente en la intención de los creadores entrevistados?

Los actuales representantes del teatro de grupo se han formado bajo una mística de trabajo colectivo, de célula familiar; por ello, entendemos la resistencia a la confrontación e incorporación de un nuevo elemento en su proceso creativo.

Los grupos temen perder su compromiso y ese espacio ganado donde confluyen sus deseos, que es el trabajo colectivo. Temen girar la mirada hacia el teatro llamado tradicional y tener que repetir el esquema jerárquico (un director autoritario, un autor sacrosanto y un actor empleado), sin considerar que las cosas ya no son ni pueden ser iguales. No asumen la posibilidad de que se pueda estar cerrando un ciclo y que se esté entrando a una nueva etapa.

Hay que reconocer que, por otra parte, los dramaturgos tradicionales también se resisten a aceptar que estamos en un momento distinto y se escudan en una falsa oposición de la palabra con el cuerpo.

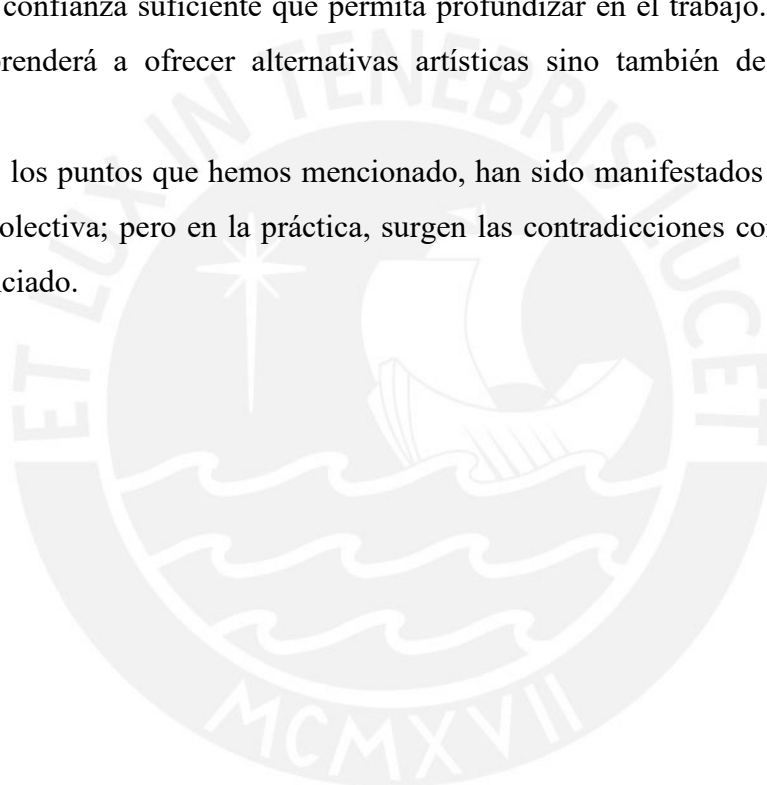
Hacia un nuevo grupo

Pensamos que urge la necesidad de reformular las nociones de creación colectiva y de teatro de grupo. Observamos que estos conceptos empiezan a mostrar sus limitaciones y contradicciones.

La nueva percepción de grupo teatral no debe ser cerrada (un pacto de sangre, un contrato espiritual a ultranza). Sus miembros no deben sufrir presiones y chantajes ideológicos ni emocionales. No se debe pretender uniformizar a los individuos y se debe cuidar de no erigir espacios que no favorezcan el crecimiento del artista de teatro.

Este nuevo grupo debe conceder mayores libertades a los individuos y velar porque sus integrantes cumplan sus respectivos procesos dentro de él. Antes que nada, el artista de teatro debe entender a este nuevo grupo como un espacio de confluencia artística. El actor ha elegido al grupo por el especial interés que tiene por intercambiar y confrontar con determinadas personas. Esto fortalecerá la identidad del colectivo y cultivará una confianza suficiente que permita profundizar en el trabajo. Este grupo no solamente aprenderá a ofrecer alternativas artísticas sino también de producción y difusión.

Todos los puntos que hemos mencionado, han sido manifestados por los grupos de creación colectiva; pero en la práctica, surgen las contradicciones con la teoría y el discurso enunciado.



BIBLIOGRAFÍA

- HOGSON, J. y RICHARDS, E. Improvisación. 2da Edición. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986
- Casa de las Américas. Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva. Serie Valoración Múltipla. La Habana, 1978
- BOAL, Augusto. Theatre of the opreseed. Theater Communication Group. New York 1985
- BOAL, Augusto. Categorías del teatro popular. Pag 16-34. Tarea Boletín de educación popular. Lima Nro. 17. Enero/Febrero 1977
- SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo. Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral. Lima, 1990. Ediciones grupo cultural Yuyachkani
- SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo. Teatro y violencia. Lima, 1990. Jaime Campodónico editores
- GARCÍA, Santiago. Intentos de teorización de la creación colectiva. Seminario dictado en Lima. Marzo/Abril 1982. Documentos de teatro #2. Lima, 1982. Ediciones grupo cultural Yuyachkani.
- GARCÍA, Santiago. La creación colectiva. Taller de teatro. Publicación del grupo Texco (teatro experimental colombiano)
- BUENAVENTURA, Enrique. El nuevo teatro y sus relaciones con la estética. Ponencia presentada al primer congreso de la corporación colombiana de teatro. Agosto, 1978
- Taller de teatro. Publicación del grupo Texco (Teatro experimental colombiano). Bogotá, 1979
- Centro de documentación teatral. Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica-Tomo 1 y 3. Madrid, 1988.
- LARCO, Juan. Perú 1970-1980. El proceso político y las nuevas corrientes del teatro político y popular. Escuela de teatro de la Universidad Católica. Separata. Lima, 1987