

Apuntes sobre la dirección teatral

Una mirada al trabajo de dirección
de **Jorge Chiarella Krüger**

Editores

Celeste Viale, Mateo Chiarella
y Gino Luque



PUCP

Especialidad
de Teatro

Apuntes sobre la dirección teatral

Una mirada al trabajo de dirección
de **Jorge Chiarella Krüger**

Editores

Celeste Viale, Mateo Chiarella
y Gino Luque



Apuntes sobre la dirección teatral. Una mirada al trabajo de dirección de Jorge Chiarella Krüger
Celeste Viale, Mateo Chiarella y Gino Luque, editores

© Pontificia Universidad Católica del Perú – Facultad de Artes Escénicas. Especialidad de Teatro, 2023
Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32
Teléfono: (511) 626-5800
E-mail: fares@pucp.pe
Dirección URL: <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas>

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Coordinación de la edición: Jessica Romero y Paola Terreros
Corrección de estilo: Jessica Romero
Diseño de portada: Diego Acosta
Diseño gráfico: Diego Acosta
Fotografía de portada: Geza Altamirano

Primera edición impresa: Marzo 2023
Tiraje: 182 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°:
2023-01988
ISBN: 978-612-47461-9-2

Se terminó de imprimir en marzo de 2023 en
Inversiones Gianilu S.A.C.
Calle 14 Mza. M Lote 1E Coop de Colonización Las Vertientes de la
Tablada de Lurín (Sub-lote 1E, Alt. cdra. 3 Av. El Sol)
Villa El Salvador, Lima 42 - Perú

Apuntes sobre la dirección teatral

Una mirada al trabajo de dirección
de **Jorge Chiarella Krüger**

Editores

Celeste Viale, Mateo Chiarella
y Gino Luque



Coco Chiarella transitó, en nombre de nosotros, aquellas siete edades; y su alma se multiplicó en miles de caras, también las nuestras, las de quienes aún asistimos a los teatros y sentimos el ánimo de sus huellas, las de Jorge o Coco, las de un maestro y un amigo verdadero, las de un hombre que poseyó la audacia y las artes de interpretar nuestros espíritus.

Salomón Lerner Febres

TABLA DE CONTENIDOS

La entrega de un abrazo eterno	13	XVI. Un zapateo patafísico	131
Los caminos de un maestro	17	XVII. <i>Enrique V</i>	135
Criterios de edición y propuesta de lectura	23	XVIII. <i>Hamlet</i>	139
PRIMERA PARTE. SISTEMATIZANDO	27	CUARTA PARTE. RESPONDIENDO	147
I. Notas acerca de la naturaleza del teatro desde la perspectiva del director teatral	29	XIX. Alondra: una propuesta de creación para el teatro peruano	149
II. ¿Qué es dirigir?	43	XX. Un camino más hacia la definición de un teatro peruano. Con Jorge Chiarella, a propósito de <i>1/2 kilo de pueblo</i>	155
III. La concepción en la dirección teatral	61	XXI. Chiarella: Pancho Villa... a mi manera. Un joven teatro peruano y su enfoque personal	161
 		XXII. La historia como espectáculo: Alondra busca volver a vernos	165
SEGUNDA PARTE. DESCUBRIENDO	69	XXIII. Un Vallejo en el Perú de hoy	171
IV. Encuentro con el notable Peter Brook	71	XXIV. Entrevista a Jorge Chiarella Krüger, director de <i>Historia de un caballo</i>	177
V. <i>Lucía, Manuel y un viejo cuento. Juguete charlotinesco</i>	81	XXV. Charla con Jorge Chiarella	181
VI. Théâtre du Soleil	85	XXVI. “La esencia del teatro habita en la palabra”	185
VII. Alondra Grupo de Teatro	89	XXVII. Una entrevista a Jorge Chiarella, director de <i>Yerovi, vida y muerte de un pájaro cantor</i>	191
 		XXVIII. Espacio íntimo	197
TERCERA PARTE. VALIDANDO	95	 	
VIII. <i>El cuidador</i> : el hombre y el nido	97	Cronología artístico-cultural de Jorge Chiarella	201
IX. <i>¿Amen?</i> , y la disconformidad ideológica y teatral	101	 	
X. La ceremonia de la Alondra	105	Dossier fotográfico	225
XI. Historia y no-historia en <i>Dos mañanas</i>	109		
XII. ¡Que viva Villa!	113		
XIII. ¡Que viva Pancho Villa!	117		
XIV. El advenimiento de Pancho Villa y la escena nacional	123		
XV. <i>De pasar no pasa</i> en los espacios y tiempos de Lima	127		

La entrega de un abrazo eterno

Conocí el trabajo de Jorge Chiarella en el año 1991 cuando estaba en el colegio, y fui a ver junto con mi mamá y mi hermana la obra *Un árbol sin hojas* de Celeste Viale Yerovi. La obra se presentaba en el Teatro Real de San Isidro. Recuerdo el impacto que causó en mí la historia de estas tres mujeres, y cómo, escénicamente, transcurría el tiempo, la historia, los conflictos y conquistas de sus tres protagonistas. No imaginé que diez años después el director de la obra sería mi profesor de Dirección Escénica II en la universidad: se trataba de Jorge Chiarella. Coco sería no solo mi maestro, sino también mi amigo.

Tuve la fortuna de estar cerca de Coco, y aprender de él y con él no solo en las aulas como su estudiante, sino también en el teatro como su asistente de dirección, y en diferentes espacios y momentos de mi vida. En encuentros cotidianos en Cola de Cometa, en Aranwa, en su casa, en la universidad, en el teatro, en el vecindario. Compartimos momentos memorables, como, por ejemplo, ver cómo fue construyendo su teatro; verlo caminar entre las paredes que se iban levantando, observando cada detalle con ilusión, y una entrega que caracteriza su personalidad curiosa, apasionada y brillante. Lo acompañé en el proceso del montaje de *Hamlet* como su asistente de dirección, y pude presenciar el aplauso merecido y colectivo que el público le regaló la noche del estreno de la obra e inauguración del teatro, junto con una de las personas que más quería: Ricardo Blume.

Nuestros encuentros siempre empezaban con un abrazo fuerte y una inmensa sonrisa. Siempre reíamos, nos reíamos. Recuerdo claramente el sonido de sus pasos en el salón de la clase, y como, a manera de ritual, empezábamos una vez que cerraba la puerta y se sentaba en la mesa con nosotras. Recuerdo los momentos del descanso de la clase, conversando, y caminando por el pabellón Z hacia Estudios Generales Letras o hacia la Facultad de Derecho en busca de un café. Escuchaba con atención nuestras preguntas; escuchaba con atención nuestro trabajo escénico. Nos hacía generar un pensamiento sensible y colectivo para entrar al trabajo del compañero o compañera, libre de fórmulas o presupuestos. Le interesaba qué queríamos decir y cómo estábamos

trabajando desde múltiples dimensiones; enrubaba nuestros propios caminos. En la mirada hacia sus estudiantes, y futuras y futuros colegas, había alegría, respeto, orgullo, cuidado. Escribiendo esta presentación, recuerdo cuáles fueron las palabras que me dijo Coco la última vez que nos vimos luego de una reunión en la facultad. Coco me dijo “muy bien hecho”. Guardo sus palabras en el corazón, y es que creo que dan cuenta de la calidad de persona, maestro y artista que fue y siempre será.

A lo largo de su vida, Coco trabajó muy duro, y con mucha entrega e ilusión por cumplir sus sueños: dirigir las obras de teatro que lo cautivaban, hacer de la dirección teatral su principal trabajo, tener un teatro. Hoy, celebramos que uno de sus sueños se hace realidad: la edición del libro *Apuntes sobre la dirección teatral. Una mirada al trabajo de dirección de Jorge Chiarella Krüger*, gracias a Celeste Viale Yerovi y a Mateo Chiarella Viale (núcleo y ancla de Coco), y a Gino Luque, profesores muy queridos de nuestra facultad y departamento.

Coco dedicó una parte importante de su vida a nuestra universidad, al crecimiento y desarrollo del teatro en la PUCP, y a la formación de actores, actrices, directoras y directores con un sólido sentido de la ética de nuestra profesión, y un gran amor por el arte y el teatro. Es significativo que este libro cobre vida en esta, su casa, la Facultad de Artes Escénicas y la especialidad de Teatro de la PUCP, para que nuevas generaciones tengan entre sus manos los saberes y experiencias de uno de los directores peruanos más importantes del siglo XX y del XXI.

El texto contiene las propias reflexiones de Coco respecto de su trabajo como director teatral, sus procesos creativos, su mirada y posición frente a la creación artística y al teatro en el Perú. Esta mirada es nutrida con un cuidadoso trabajo de los editores, quienes recogen entrevistas realizadas a Coco de las que emerge la figura de un hombre inteligente, sensible, multifacético, y en actitud permanente de crear y recrearse a sí mismo con su trabajo, de aprender y enseñar desde la reflexión sobre sí mismo y de lo que le rodea.

Reconozco, como alumna y colega de Coco, que uno de los aspectos importantes del libro, y que marcó tanto mi formación como la de muchos de sus estudiantes y actores y actrices con quienes trabajó, es su concepción acerca de la dirección teatral que se funda en *el punto de vista*. Permitirnos, desde la dirección, tener una propia mirada, una voz, un pensamiento, una intuición desde las cuales elaborar y crear escénicamente junto con las actrices y actores, y todo el equipo creativo implicado en la obra. Crear y trabajar desde el punto de vista, tu punto de vista, lleva al artista a correr un riesgo, porque te implica. Implica tu postura frente a la vida, tus miedos, tus esperanzas, tu fuerza, tu vulnerabilidad; pone en escena a quien no está en escena físicamente, pero sí en el discurrir de un acto creador colectivo: al director/a. El punto de vista te compromete a ser consecuente. Coco, como el brillante director, actor, músico y gran maestro que era, no dejaba ningún detalle de la obra sin que haya sido indagado, explorado y confrontado hasta los límites, esos límites que nos hacen quebrarnos, pero también descubrirnos para poder construir.

Este libro presenta una mirada profunda con respecto al teatro y a la dirección teatral que se desprenden de la experiencia del trabajo de Jorge Chiarella, con reflexiones propias que, considero, son un tesoro para el teatro peruano. Es un regalo para todos y todas quienes nos dedicamos a las artes escénicas y al teatro. Es un camino abierto para seguir andando, para saber de dónde venimos y a dónde podemos llegar si nos entregamos con el amor, la lucidez y perseverancia con la que Coco hizo teatro e hizo su vida marcando las nuestras para siempre.

Gracias Celeste, gracias Mateo y gracias Coco. Siempre estarás aquí.

Lorena Pastor Rubio

Decana (e)

Facultad de Artes Escénicas

Los caminos de un maestro

Jorge Chiarella Krüger (o “Coco”, como lo conocíamos todos) fue desde temprana edad una persona inquieta y tenaz: inquieta por aprender aquello que le interesaba, y tenaz por conseguir dominarlo y volverse un experto en ello. Así, descubrió, por ejemplo, el yoyó y se pasó horas practicándolo hasta conseguir ser campeón en el primer concurso en el que participó. Y así también aprendió el rondín, que a los cinco años le regaló su madre y que constituiría el inicio de su afición por la armónica, a la que mantendría por años convertida en su fiel compañera, pues la llevaba a todo lugar al que asistía. No fue extraño, entonces, que adquiriera una destreza interpretativa tal que le permitió, a los veintiún años, alcanzar el cuarto lugar en el II Concurso Mundial de Armónica por Cinta Magnetofónica, organizado por la Federación Internacional de Armónica; y dos años después, en el III Concurso, consiguió el quinto lugar; en ambas ocasiones, interpretando obras de Bach.

Seducido por la música y sus posibilidades creativas, se hizo estudiante del Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, su permanencia fue breve porque, urgido por enfocarse en la composición musical, salió en busca del maestro Rodolfo Holzmann. Y, aunque este ya se había retirado de la docencia para irse a descansar a Chosica, Coco, con su imbatible perseverancia, lo convenció y se hizo su alumno. Fue así que, durante varios meses, tomaba un colectivo en el Parque Universitario y partía hacia el sol de Chosica, ilusionado con las clases particulares de música que le impartía Holzmann.

Pero el teatro, seductor también, hizo lo suyo. Fue una invitación para el estreno de una puesta en escena, entonces por los años 60, la que le abrió las puertas a esta, su otra pasión. Y, desde entonces, imbuido en el estudio empírico, fue construyendo su notable trayectoria de creador en esos dos campos del arte, procurando siempre amalgamarlos. Por eso, cuando escuchamos su música para orquesta, podemos percibir su carga trágica con irrupciones farsescas; y, en su trabajo escénico, efectivas atmósferas manejadas en código de contrapuntos rítmicos y melódicos.

En sus inicios en el quehacer teatral, tuvo la oportunidad de ser asistente de Ricardo Blume, tanto en las clases de la escuela como en la dirección de las producciones del Teatro de la Universidad Católica (TUC). También escribió pequeñas piezas musicales que le encargaba don Ricardo Roca Rey para sus puestas en escena en la Asociación de Artistas Aficionados. Posteriormente, pudo trabajar con Atahualpa del Cioppo en el montaje de *Ubú rey* de Alfred Jarry en el teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería. Estas constituyeron valiosas experiencias que agradeció toda su vida, y determinaron su firme interés y entusiasmo por la dirección escénica. Así, poco a poco, fue reemplazando sus libros de estudios de Derecho (carrera que había elegido más por presión que por interés) por las partituras musicales y textos de teatro.

Llegaron los convulsionados años 70. Las teorías teatrales objetan el modelo de representación del texto clásico y se instalan nuevas maneras de comprender la dramaturgia, es decir, otras formas de estructurar los episodios de la fábula. El teatro latinoamericano y nacional se cuestiona y se ve persuadido a concebir la teatralidad desde una visión más integradora, que demanda una mayor reflexión artística, una dialéctica entre forma y contenido. Fue por entonces que Coco, invitado por el grupo Telba de Barranco luego de poner en escena *El cuidador* de Harold Pinter, dirige *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana, con la que deja clara su opción de abordar con mayor agudeza los asuntos políticos y sociales que eran parte de sus preocupaciones.

Desde ese impulso, nace *Lucía, Manuel y un viejo cuento* (*Juguete charlotinesco* se le subtituló), que considero la semilla que fue floreciendo en sus posteriores montajes. Fue esta una creación colectiva que le permitió indagar en rutas provocadoras: la ausencia del texto previo, las bondades de otras expresiones artísticas (las del cine mudo, en este caso), las posibilidades creativas y expresivas de los actores, y la música como modeladora del compás del movimiento de los personajes sobre el escenario. En paralelo, su participación en las Muestras de Teatro Peruano lo fueron nutriendo de nuevas perspectivas artísticas que iba

validando a través de sus montajes con los alumnos y las alumnas de su escuela, así como con los elencos profesionales con los que trabajaba.

Cuando crea Alondra Grupo de Teatro, del que formé parte, afianza su apuesta por el teatro laboratorio de creación compartida, esta vez bajo la modalidad de “creación colectiva con autor”, que distinguió el quehacer del grupo a lo largo de sus nueve años de permanencia en el movimiento teatral. Cada proyecto se convertía en una aventura creativa intensa de marchas y contramarchas; de apremios, a veces, por no tener a tiempo un título, un final definido, una síntesis lista para la difusión previa. Se realizaron temporadas en teatros, en plazas, en parroquias en colegios y hasta en coliseos de gallos. Fueron tiempos de giras nacionales e internacionales, de reconocimientos y de aplausos. Pero también de riesgo y, después, de resistencia, en momentos en que la violencia y el terror se apoderaron de las ciudades en los años 80, cuando Alondra, como algunos otros pocos grupos de teatro, se sostuvo sin cerrar las puertas. Así, mantuvo las funciones para las poquísimas personas que se atrevían a salir a la calle a comprar una entrada. Fueron tiempos de solidaridad escénica, de invalorable lecciones en el camino del teatro independiente.

La breve estancia de Coco con directores de Rostock, Alemania (a propósito de un encuentro internacional del Instituto Interamericano de Teatro) y, especialmente, su pasantía con Peter Brook en París lo conducen a explorar el teatro minimalista. El espacio vacío. Un teatro que reconsidera también el valor del texto como detonador de la palabra y la palabra como potente agente comunicador. Como músico que fue, reivindica la sonoridad de la voz, del lenguaje verbal, y su potencial interpretativo y su multiplicidad significativa.

Toda ocasión la convertía Coco en propicia para reflexionar sobre su práctica escénica. No fue un académico, pero sí un investigador empírico, un buscador incansable de realidades múltiples para ponerlas siempre en cuestión, para someterlas a juicio, a arbi-

traje, y para acometer un punto de vista. Planteó preguntas, hipótesis y consideraciones que fue anotando en libretas y cuadernos, y que compartía especialmente con sus pupilos en sus clases y en largas charlas que lo apasionaban. Algo de todo aquello pudo sistematizarlo en un breve texto en el que desarrolla el concepto de “realidad alternativa”, que se encuentra incluido en este libro.

Coco también fue generoso, porque buscaba siempre en sus puestas, en sus clases y hasta en las conversaciones que mantenía con todos, fueran o no personas del ambiente artístico, devolver todo aquello que del teatro y la música aprendió. Y, así, tan soñador como el Quijote, imaginó una noche que podía con su espada enfrentar al gigante y construir un espacio escénico para todos, que fuera comunitario, y en el que los jóvenes (como ocurrió con él un día) y no tan jóvenes sucumbieran al seductor encanto del teatro para seguir reflexionando, a través de él, sobre cómo podemos construir una sociedad más justa y humana, un mejor país. Así, al despertar por la mañana, dispuso su tiempo futuro, todo su dinero y su envidiable energía en ese empeño. Y aunque el municipio tardó cinco años en otorgar la licencia y tanta incomprensible adversidad no estaba contemplada, no permitió que le arrebataran su acariciado deseo. Hoy, en Jesús María, hay un hermoso teatro, que él bautizó con el nombre de su maestro Ricardo Blume, e inauguró con una puesta en escena de *Hamlet* de Shakespeare con un elenco conformado por sus alumnos y alumnas de Aranwa. Y, en ese breve espacio circular, habita ahora la memoria de su gran legado escénico, de su espíritu de maestro y de su generosidad.

En los días de antaño, cuando éramos un pueblo fuerte y feliz, todo nuestro poder nos venía del círculo sagrado de la nación, y en tanto el círculo no se rompió, la nación floreció. El árbol florido era el centro vivo del círculo, y el círculo de las cuatro direcciones lo nutría... Todo lo que hace el poder del Mundo se hace en un círculo. El cielo es circular y he oído decir que la tierra es redonda como una bola, y también las estrellas son redondas. El viento, en su fuerza máxima, se

arremolina. Los pájaros hacen sus nidos en forma de círculo, pues tienen la misma religión que nosotros. El sol sale y se pone en un círculo. La Luna hace lo mismo y ambos son redondos. Incluso las estaciones, con sus cambios, forman un gran círculo y siempre regresan a donde estaban. La vida del hombre es un círculo de infancia a infancia, y así en todas las cosas en que se mueve el poder. Nuestros tipis eran circulares como los nidos de los pájaros, y estaban siempre dispuestos en círculo, el círculo de la nación, un nido hecho de muchos nidos en el que el Gran Espíritu quería que cobijásemos a nuestros hijos¹.

Black Elk (Alce Negro), Jefe siux, célebre sabio indígena

Celeste Viale Yerovi

Comunicadora, docente, dramaturga y actriz

Criterios de edición y propuesta de lectura

¹ Como se cita en *El simbolismo de las figuras circulares, con un ejemplo del área andina* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Cuyo], por R. Pisi, 2008, Biblioteca Digital (UNCUYO, <https://bdigital.uncu.edu.ar/3887>), p. 26.

El material reunido en este libro constituye una aproximación al arte de la dirección teatral tal como la entendía y practicaba Jorge Chiarella Krüger. En ese sentido, se han recopilado materiales provenientes de diferentes fuentes en las que Jorge Chiarella expresa sus principales ideas al respecto, como apuntes personales y de clases, artículos publicados en periódicos y revistas, textos que formaron parte de programas de mano, transcripciones de grabaciones de sus intervenciones en ponencias y conferencias, etc. Como parte de este corpus, también se han recogido textos de otros autores que reflexionan sobre el trabajo de dirección de Jorge Chiarella, como reseñas críticas, artículos de análisis y entrevistas.

Los materiales seleccionados han sido sistematizados y ordenados para proponer un recorrido al lector o lectora a través de la propuesta pedagógica y estética del oficio de la dirección teatral según lo concibió y ejecutó Jorge Chiarella. En ese sentido, en la primera y segunda parte del libro, se da a conocer su planteamiento teórico al respecto. En la tercera parte, se propone un acercamiento a la propuesta artística de Jorge Chiarella desde la mirada de diferentes autores. Por último, en la cuarta parte, se presentan entrevistas realizadas a Jorge Chiarella, en la que responde a distintas preguntas sobre aspectos técnicos y estéticos de sus trabajos. Finalmente, a manera de apéndice, se presenta una cronología de la trayectoria artística de Jorge Chiarella, en la que se indican los principales hitos de su carrera como actor, compositor musical y director teatral, así como un dossier fotográfico de algunos de sus trabajos más representativos. El libro, sin embargo, no tiene por qué ser leído necesariamente en ese orden. En realidad, cada quien puede construir su propio itinerario de lectura de acuerdo con sus intereses e inquietudes personales.

Por otra parte, más allá de la labor de selección y sistematización que se ha realizado, no se ha querido intervenir en los textos originales para mostrar las palabras de Jorge Chiarella y de los demás autores de la manera más fiel posible. Asimismo, cabe precisar que parte importante de los materiales proviene de recortes de

prensa guardados por años en el archivo personal de Jorge Chiarella. Por ello, en algunos casos, no ha sido posible determinar la fecha exacta de publicación o la fuente con total certeza. En tales casos, no obstante, se ha intentado reconstruir el contexto de aparición del texto a partir de datos que se mencionan al interior de la fuente.

Se espera que este libro resulte estimulante y sea de utilidad para estudiantes y docentes de dirección, así como para quienes quieran conocer un estilo de hacer teatro en el Perú durante el último tercio del siglo XX e inicios del siglo XXI, y que Jorge Chiarella encarnaba. Este libro no pretende ser un homenaje (más aún porque los homenajes, fatalmente, casi siempre llegan a destiempo y resultan insuficientes). Este libro busca ser fuente de inspiración y una manera de recordar, con afecto y admiración, a un inagotable y entrañable maestro.

PRIMERA PARTE

Sistematizando

I

Notas acerca de la naturaleza del teatro desde la perspectiva del director teatral¹

¹ Tomado de *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo* (Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo) [Separata], por J. Chiarella Krüger, 1988, UNESCO en colaboración con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.

Dudas, angustias, búsquedas, reflexión, análisis, hallazgos interesantes son parte de las vivencias cotidianas de un director escénico. Las múltiples interrogantes sobre cada uno de los cientos de aspectos que intervienen en un espectáculo teatral lo cuestionan permanentemente. ¿Cuál es el papel de la escenografía, la música, la luz, el vestuario, la utilería? ¿Cómo se establecen las leyes del movimiento escénico, qué es actuar, qué rol juega el público, por qué hago teatro?

Y siempre regresamos al principio: ¿qué es el teatro?

Hemos oído y leído que el teatro es “representación”, un “espejo de la vida”, un “reflejo de la realidad” que nos ayuda a comprender mejor el mundo en que vivimos.

Pero, siendo eso cierto, ¿satisface? ¿Colabora a entender más al teatro para manejarlo y hacerlo con mayor rigurosidad?

Pienso que no. Y, aunque obviamente es un problema no resuelto aún que viene preocupando a estudiosos de todas las épocas, no hay motivo para no intentar algunas reflexiones sobre su naturaleza que pueden ser de alguna utilidad.

El teatro como *realidad alternativa*

Cuando el gran director inglés Peter Brook visitó Lima en el año 80, en una entrevista que le hice para “El Dominical” de *El Comercio*, declaró, casi a la pasada, que el teatro es una *realidad alternativa*. En el momento, no presté atención a la frase, pero, tiempo después, al repasar sus respuestas publicadas, esa me saltó a la vista y me motivó muchas preguntas. ¿Qué es la *realidad alternativa*? ¿Es que existen varias realidades? ¿El teatro es una de ellas? ¿Qué implicancias tiene tomar al teatro como parte de ese concepto?

Nunca llegué a repreguntar a Brook sobre el tema e intenté entenderlo por mí mismo. No soy filósofo. Soy un director de teatro que busca entender mejor su profesión. Por esto, si bien concedo el beneficio de la duda sobre mis primarias conclusiones, quiero señalar que han sido de particular utilidad en mi labor directriz.

Veamos.

Todos sabemos que el teatro es también un juego; artístico, pero juego. Hablemos, entonces, algo sobre el juego.

La actividad lúdica implica un ejercicio recreativo sometido a reglas. Este puede ser unipersonal o en grupo. Lo importante es que tiene normas que uno mismo se impone o en acuerdo con los demás. Así, cuando un niño juega a los vaqueros, establece qué función va a cumplir cada objeto, persona o espacio, y realiza su actividad creativa sujetándose a las normas que él ha establecido. La escoba será su caballo: se montará sobre ella y cabalgará por toda la casa, imaginándose que corre por extensas praderas en su hermoso e inteligente corcel blanco mientras los indios lo persiguen.

Ese niño creó un mundo nuevo y actúa con toda coherencia dentro de él. Estableció una realidad paralela a la de su realidad cotidiana: una *realidad alternativa*.

En esa realidad alternativa, el niño gozará, sufrirá, vivirá, en suma, sin ningún tipo de limitación -incluida la muerte-, todo lo que su realidad cotidiana le niega o proporciona. En esta realidad alternativa, el niño es absolutamente libre. Es dueño de su tiempo y de su espacio.

Y para quien desde fuera lo observa -su padre, por ejemplo- ese mundo paralelo creado por el niño será igualmente real. Depende de él si quiere dar el salto e introducirse en esa

realidad o no. De este modo, el padre podrá decirle al niño “Detente, vaquero, que traigo un mensaje del sheriff” o dirá “Pepito, deja la escoba y ven a comer”.

En el primer caso, el padre entró a las reglas del juego. En el segundo, dio por terminado el juego.

El eje, pues, del ejemplo radica en el acuerdo de jugar: la *convención*. Cuando en el teatro los espectadores observan una escena de *Hamlet* y la admiten como real, por *convención*, están aceptando las reglas del juego teatral. Aceptan que están observando una realidad, pero no es la cotidiana, sino otra: la *alternativa*. En la *cotidiana*, se encuentra el actor que representa a Hamlet. En la *alternativa*, está Hamlet.

Observemos, desde ya, la infinita riqueza de posibilidades escénicas que ofrece tomar el teatro desde esta perspectiva y lo que ocurre cuando la *realidad cotidiana* se “superpone” a la *alternativa* en el momento del espectáculo. A partir de aquí, se puede entender quizá con mayor claridad la teoría del distanciamiento brechtiano y el tipo de actuación que pide el gran maestro alemán.

Pero, sigamos: ¿por qué el teatro se mueve dentro de la *realidad alternativa*? ¿Qué es lo que hace que el hombre recurra a ella para dirigirse a los demás?

Todos sabemos que el teatro es también un medio de comunicación. Hablemos, entonces, sobre el teatro como tal.

El ser humano, por naturaleza, busca conocer más: trata de saber, de dominar más la esencia de las cosas para poder transformarlas en provecho propio.

Ese conocimiento lo transmitirá a los demás por la vía que mejor se adecúe a una correcta comunicación. Pero existen esencias que el hombre no puede transmitir por las vías comunes de los lenguajes cotidianos. Pareciera que estos

tuvieran interferencias que no permiten una adecuada comunicación: como si en la radio, en la amplitud modulada (AM), aparecieran esos “ruidos” que no dejan transmitir el sonido puro y, por esto, se tiene que recurrir a la frecuencia modulada (FM).

De igual manera, en nuestra realidad cotidiana, esas esencias que al transmitirse o comunicarse por los lenguajes comunes sufren de “ruidos” cotidianos que hacen incomprendible la comunicación tienen que buscar una vía distinta para llegar al receptor. Esa vía es la *realidad alternativa*, la frecuencia modulada por la que enviaremos nuestro mensaje y llegará al receptor de una forma sensible, pura y sin interferencias.

Pero es indudable que esa persona que captó la esencia de un hecho, de una situación, de un objeto, y quiere comunicárselo a otra persona por medio de la *realidad alternativa* tendrá que realizar una transformación de ese hecho, de esa situación, de ese objeto para poder entrar a dicha *realidad alternativa*. En ese instante, esa persona A se convertirá en artista y ofrecerá ese producto artístico (la transformación de la *realidad cotidiana*) a la persona B, que, a su vez, se convertirá en espectador. Así, se cerrará el triángulo imprescindible de la *realidad alternativa* teatral como mundo paralelo al de la *realidad cotidiana*.

Al término del juego en la *realidad alternativa* (cuando acabó la función), el artista y el espectador retornarán a su condición de personas en la *realidad cotidiana*, y la persona B habrá recibido el mensaje que la persona A le envió. La persona B, de este modo, habrá entendido mejor la esencia de ese hecho, situación u objeto que, antes, quizá no había podido apreciar. Conociendo mejor su esencia, la persona B también tendrá mayor capacidad de transformarlo.

He aquí, pues, una de las principales funciones del arte (y del teatro, por ser una de sus formas). El arte es una vía de comunicación que nos sirve para transmitir y recibir conocimientos, sensaciones, ideas, inquietudes, dudas, conflictos, contradicciones de una forma sensible. Esa vía (el arte, el teatro) está ubicada en la *realidad alternativa*.

Lo estético y el teatro

Hemos dicho que el teatro es también un juego “artístico”. Ya nos hemos ocupado de su condición de juego. Refirámonos, ahora, a su naturaleza artística.

¿Qué es el arte?

¡Menuda pregunta! Todavía se intentan muchas respuestas, pero lo que parece indudable es que ninguna puede obviar el rol que en el arte desempeña lo estético como elemento fundamental de su esencia.

Y... ¿qué es lo estético? ¿Qué lo caracteriza? ¿Por qué algo es estético o no?

El conocido adagio “sobre gustos y colores no han escrito los autores” dice bastante sobre el grave problema que se plantea al hombre para descubrir la esencia de lo estético.

¡Claro que han escrito los autores! ¡Y cuánto! Pero el enigma sigue en pie. Es el vivo ejemplo de algo que todavía no se puede definir con exactitud, pero que todos, de modo sensible, llegamos a captar.

Sin embargo, dejemos por lo menos constancia de lo que creemos que puede ser estético, pues la definición académica que lo relaciona exclusivamente con la belleza nos resulta dudosa.

Pensamos que lo estético es la expresión de lo perfecto. Y, por “perfecto”, entendemos lo acabado, la forma más plena de la mostración de una esencia.

De ahí que algo considerado sumamente feo pueda ser estético, porque lo feo no se opone a lo estético, sino a lo bello. En la medida en que algo feo sea más perfecto en su fealdad, nos estará mostrando mejor su esencia, mejor una verdad, y será estético.

Para los efectos de esta exposición, creemos que no debemos adentrarnos en mayores profundidades. Sobre este tema, hay cientos de trabajos con los más encontrados puntos de vista. Vale la pena, sí, por sus consecuencias sobre la relación teatro-público, formularnos esta nueva interrogante.

¿Por qué algo que es estético, bello o feo para unos no lo es para otros?

La respuesta parece encontrarse en la percepción del contemplador (espectador).

Esta trae enormes problemas, puesto que su cosmovisión (información, cultura, sensibilidad, ideología, etc.), es decir, la manera como el contemplador observa el mundo, es totalmente subjetiva. Y es obvio que él utiliza su cosmovisión como referencia para percibir lo estético.

A esa cosmovisión el teatrero colombiano Santiago García la denomina “enciclopedia”. Cada espectador, cuando va al teatro, lleva su propia “enciclopedia” y con ella interpreta la propuesta escénica que se le ofrece. Es, pues, el conjunto de referencias con el cual completa (le da contexto) el producto (teatro) que el artista le brinda en el escenario.

Esta es una de las razones que explica por qué cada función teatral es diferente. No solo depende de cómo están actuando ese día los artistas, sino también de la cosmovisión que

han traído los espectadores de forma individual y de las características que toma a partir de la suma de todos como público. La interrelación de ambos -propuesta escénica, y recepción y respuesta del público- modifican siempre el producto, aunque a veces esto ocurra sutilmente.

La cosmovisión que tienen las personas de diferentes civilizaciones es un ejemplo claro de ello. De acuerdo a su cultura, su modo de apreciar el mundo, sus conceptos y valores, para una persona de una tribu africana puede ser estético determinado movimiento en una danza o el modo en que se maquilla una mujer. Y esto que, para ella es estético, para un latinoamericano, que tiene otra cultura, otra visión del mundo, puede resultar un movimiento caprichoso; y el maquillaje, simplemente ridículo, aunque eufemísticamente lo llame “exótico”.

Por el contrario, a ese africano el maquillaje de una mujer latinoamericana le puede parecer totalmente deslucido y nuestros movimientos dancísticos sin ningún valor estético.

La cultura o el modo en que aprecia el mundo cada persona tienen, pues, mucho que ver con el contexto en que se presenta lo estético. En una cultura uniforme, es más fácil conseguir un consenso sobre un valor estético.

Observemos también que la percepción se ve influida por el paso del tiempo. Un producto puede permanecer estático, conservar su condición objetiva (una película, por ejemplo), pero, con el paso del tiempo, nuestra cosmovisión ha variado; y lo que, en un momento (años atrás), nos pareció estético, a lo mejor ahora ya no nos parece tanto. Quizá porque la esencia que nos mostró ya fue asumida por nosotros, ya la conocemos, ya no nos resulta novedosa y no nos dice nada nuevo sobre la naturaleza del objeto al que hizo referencia. Una sinfonía de Beethoven, en cambio,

siempre nos moviliza nuevas vivencias estéticas, porque su perfección es mayor, y, por eso, se universaliza y traspasa las medidas temporales.

Nuestra cosmovisión, así, hace conceptualmente relativo al arte, por lo que no nos permite aprehender su esencia con facilidad. Por otro lado, también es claro que lo estético es más amplio que lo artístico y que lo estético contiene al arte.

Notemos que mientras el arte está ubicado en la *realidad alternativa* y solo en ella, lo estético se encuentra tanto en la *alternativa* como en la *realidad cotidiana*.

Una laguna, una caída de sol, un objeto, una persona pueden ser estéticos. Esto se debe a que, cuanto más se acerquen a su propia perfección, más digan de su propia esencia, más enseñen su naturaleza, su expresión será más estética.

En cambio, el arte no es natural: implica una transformación hecha por el hombre, es producto de una acción humana.

Un paisaje será estético, pero no artístico. La plasmación pictórica (acto humano) de ese paisaje será artística en la medida en que mejor exprese su naturaleza esencial, su perfección, su estética.

El arte, entre otras cosas, es lo estético creado por el hombre.

Y, como el teatro es una de las formas que el hombre utiliza para crear lo estético, así el teatro se ubica como una rama artística.

Eso no significa que toda puesta en escena sea de por sí artística, tomando ya esta palabra en su concepto más restringido. El resultado teatral será más o menos artístico en la medida de que logre más o menos sus fines estéticos.

La función espectacular del teatro

Tipificar, según su punto de vista, el carácter esencial de una obra es el primer paso en la concepción de un director teatral.

Pero el carácter esencial de una obra no se encuentra en la forma de vestir de los personajes ni en la época en que ocurre la acción ni en la escenografía que sirve de marco a ella ni en el maquillaje ni en la utilería.

Los accesorios colaboran a que se expliciten mejor los personajes y sus relaciones².

Es en las relaciones de los personajes y en la valoración que estos dan al mundo que los rodea donde se encuentran las esencias de una obra.

El teatro, pues, cumple un rol social al apuntar a que penetremos de manera más profunda en la relación de los individuos, tanto en los aspectos trascendentes como en los

² Cuando hablamos de “personaje”, no debemos pensar necesariamente en la persona humana ubicada en la *realidad alternativa*, sino que también puede ser un objeto. Claro que, para que este pueda ser considerado personaje, debe poseer connotaciones humanas. Una silla, por ejemplo, que no se deja manipular y expulsa a quien pretenda sentarse en ella se convierte en personaje porque las relaciones que establece con otro personaje (que también puede ser un objeto) son de esencia humana. También, debemos considerar personajes a aquellos que, aunque no aparezcan físicamente en escena, gravitan o tienen incidencia en el desarrollo de las situaciones. “Pepe El Romano” en *La casa de Bernarda Alba* es un ejemplo.

aspectos urgentes de su quehacer cotidiano, de sus necesidades de aquí y ahora, para que, entendiendo mejor la naturaleza de su sociedad, pueda accionar transformadamente en ella contribuyendo a su superación.

El drama, en suma, busca mostrar esencia a los espectadores.

La palabra “espectador” viene de *spectare*, que en latín significa *mirar atentamente*. “Espectáculo” es lo que se ve.

“Ver”, en su primera acepción, es percibir con los ojos los objetos mediante la acción de la luz. “Mirar”, en cambio, significa fijar la vista en un objeto *aplicando justamente la atención*.

Pero la sutil diferencia entre ver y mirar, que en nuestro idioma son usados como sinónimos, ha tenido repercusiones en lo que normalmente entendemos por “espectáculo”, ya que comúnmente aceptamos que “espectáculo” es todo aquello que “nos llena el ojo”, olvidándonos que “ver” (y no “mirar”) es percibir los objetos sin prestar la debida atención.

Creemos que la función espectacular del teatro tiene un sentido más profundo.

El teatro es un arte, porque es una manera de crear lo estético. Lo estético es la forma más plena de la mostración de una esencia. En este sentido, el teatro será más espectacular cuando más nos permita *espectar*, mirar con atención esa esencia.

La condición de espectáculo que tiene el teatro refuerza su carácter de instrumento mediador, pues, a través de esta característica, alcanzamos a contemplar lo que nuestros

ojos ven, pero no miran: hace visible lo que nuestros ojos no pueden percibir. Recordemos que “lo esencial es invisible a los ojos”.

Quedarnos, pues, con el concepto de “espectáculo” [que] significa solo apreciar lo externo (vestuario, escenografía, artificios inesperados, luces, etc.) es sencillamente banalizar la función espectacular del teatro, quedarnos con lo intrascendente, con lo material y adjetivo.

Por eso, aquellos “espectáculos” que priorizan lo accesorio del teatro convirtiéndolo en dominador del hecho escénico minimizan el carácter artístico del teatro (mostrar esencias), aunque aparenten lo contrario.

No es el caso, por cierto, de aquellas puestas en escena que hacen uso del “aparato” teatral para elevar las relaciones de los personajes. Esto debe quedar claramente establecido.

En las relaciones de los personajes, en sus conflictos y contradicciones en el drama, el “aparato” escénico debe ponerse *a su servicio*. Utilizar las relaciones de los personajes como pretexto para mostrar prioritariamente el aparato escénico es atentarse contra la naturaleza esencial del teatro.

Por supuesto que el teatro, como juego que es, tiene que cumplir también una función lúdica y el “aparato” escénico se presta enormemente para jugar. Son los artistas los que proponen el juego, quienes invitan al público a entrar en la *realidad alternativa* en calidad de espectadores para que se escapen momentáneamente de su *realidad cotidiana*. De aquí, nace la responsabilidad de los artistas sobre qué es lo que presentan y cómo lo presentan.

Entretener (tener entre) implica capturar la atención del espectador en el juego, limpiamente, sin trampas, haciéndolo partícipe en la acción lúdica. Pero ese “capturar su

atención”, que hace que el espectador escape de su *realidad cotidiana*, debe ser compensado con una develación que le permita conocer para accionar transformadoramente, a fin de que, al término de la función, cuando retorna a la realidad, salga más enriquecido en su cosmovisión y así el teatro haya cumplido su función reveladora de esencias.

El teatro que toma la acepción de “espectáculo” en su primario concepto de “ver”, que esconde lo esencial para resaltar lo accesorio escamoteando la capacidad del público de mirar atentamente las esencias (quitándole su función artística al teatro), no lo compensa con nada. Por eso, cumple una misión escapista a secas. Hace que las personas huyan de su realidad cotidiana para que se olviden de ella, para que la puedan soportar resignadamente con mayor tranquilidad, sin revelarles nada que las estimule a transformar la realidad.

Recordemos, finalmente, que la palabra “teatro” deriva de *theomai*, que, en griego, significa... *mirar*.

II

¿Qué es dirigir?³

³ Tomado del texto base de Jorge Chiarella Krüger para el curso audiovisual “Dirección Escénica. Partes 1, 2, y 3”, transmitido por Cultura24TV, para el programa *Introducción a la Artes Escénicas* del Ministerio de Cultura del Perú, 2019.

Para empezar, diremos que la labor que tiene un director escénico es la de transformar la letra muerta de una obra escrita en una representación viva.

Estamos hablando de una obra escrita. Por lo tanto, la primera tarea que tiene un director es encontrar esa obra. Elegirla. Y, para elegirla, existen criterios. Se trata de ciertos aspectos que le facilitarán encontrar una obra acorde con lo que puede, con lo que debe, con lo que necesita. Estos criterios son:

1. ¿Cuántos actores va a tener a su disposición? Puede ser que se trate de un director de grupo, que tenga un grupo de amigos o una compañía con una cantidad de actores determinada. Entonces, tiene que elegir una obra acorde con la cantidad de actores y las características de cada uno de ellos.
2. ¿Dónde se va a escenificar? ¿En un teatro, al aire libre, en un espacio circular, en un ómnibus? Conocer el lugar de representación debe tener injerencia en la elección de la obra, pues un mal lugar puede distorsionar o echar a perder una propuesta escénica.
3. ¿Cuál es el presupuesto? ¿Con qué cantidad de dinero cuenta para poder hacer la obra? Tiene que considerar vestuario, escenografía, música, derechos de autor; es decir, una serie de elementos en los que se necesitará invertir.
4. ¿A qué público se va a dirigir? ¿Gente mayor, gente joven, público femenino, escolares? ¿Tiene la puesta en escena un fin cultural, proselitista, evangelizador?
5. Hay que saber si el director está preparado para hacer obras complejas. Uno puede estar muy entusiasmado con montar *Hamlet* o *El rey Lear*, y, por diferentes razones, puede todavía no estar listo para hacerlas bien. Quizás el director o el elenco aún no están preparados. Es mejor tener conciencia sobre hasta dónde podemos atrevernos a montar una obra. Siempre lo recomendable ha sido empezar muy modestamente. Cuando

nosotros comenzamos a hacer teatro en el TUC (Teatro de la Universidad Católica), Ricardo Blume, nuestro maestro, nos enseñó dos cosas: primero, a trabajar desde la humildad; segundo, a no correr, sino a gatear; luego, pararse, caminar; y, después de un tiempo, recién correr. Con eso, asumimos la gran responsabilidad que significa montar una obra de teatro y, de paso, nos cuidamos de no “quemarnos” en público.

6. Hay que pensar si la obra va a ocasionar interés en el espectador. Generalmente, los actores (y yo también me considero uno) queremos interpretar papeles ricos, que nos permitan transformarnos, pero no pensamos necesariamente en el público. En realidad, el teatro es de pareja: el público y los actores. Y, entre los dos, debemos ponernos de acuerdo para pensar en el otro. Entonces, no solo se trata de saber a quién le voy a entregar una obra, sino por qué voy a mostrársela: ¿la necesita, la quiere? Debemos entregar obras que capturen al espectador, que lo entretengan. Y es que el teatro antes que nada debe hacer eso: entretener. Porque, si no entretiene y el espectador se aburre, se va y no regresa más. No se trata de hacer un divertimento. No se trata solo de la comedia, sino de una obra que fundamentalmente lo tenga atrapado, atento; que le guste, lo emocione, le dé ganas de salir del teatro para conversar sobre lo que ha visto. El maestro Peter Brook decía que el mejor autor del mundo era Shakespeare, porque nos daba más por el valor de nuestra entrada. En efecto, en Shakespeare encontramos todo: filosofía, política, humor, tragedia, amor.

7. ¿De cuánto tiempo se dispone para el proceso? Hay que tomar en cuenta que se necesita un tiempo para elegir la obra, estudiarla, ensayarla, tener reuniones con diseñadores, técnicos, y, posteriormente, con los periodistas que ayudarán a su difusión. Todo ello, si se desarrolla con normalidad, puede durar aquí, en el Perú, unos tres o cuatro meses. Luego, deben contarse unos dos o tres meses más para la exposición de la obra. Seis meses de trabajo. Es decir, casi medio año. Se trata de un tiempo intenso durante el que dedicamos muchas horas de trabajo y se moviliza a mucha gente. Si tomamos en

consideración este tiempo, tiempo significativo en nuestra vida, debemos preguntarnos a qué lo estamos dedicando. ¿A una obra que realmente no vale la pena? Esto trae una gran responsabilidad para el director o para el productor (si es el productor quien elige la obra y llama a un director para que la trabaje). El director debe tener una clara conciencia de qué es lo que le está presentando a la gente. ¿Por qué le pide al público que dedique cuatro horas de su vida para que venga a ver lo que ha hecho? Llevar público al teatro, y en países como el nuestro más aún, siempre será una tarea difícil. Por eso, cuando el público asiste, hay que valorarlo. Cuando hacemos una obra y vienen solo dos personas a verla, no debemos suspender una función, porque estaríamos justamente castigando a las dos únicas personas que se interesaron en ver qué cosa es lo que les íbamos a presentar. El teatro también es entrega, es sacrificio, un sacerdocio en realidad. Debemos tener la responsabilidad, siempre, de no dejar “plantado” a nadie. Finalmente, si esa persona llega y se suspende la función, ya no regresará al teatro. Se irá al cine, porque, allí sí, así haya un solo espectador, podrá ver la película.

En líneas generales, el trabajo del director se podría dividir en tres partes:

- 1) El trabajo sobre la obra
- 2) El trabajo con los actores sobre sus personajes y el montaje
- 3) La realización escénica

Hablemos sobre el primer punto.

El trabajo sobre la obra

Decíamos que el director tiene que hacer un trabajo sobre la letra muerta escrita en una obra, y, por lo tanto, a estas alturas, ya eligió una. Al haberla elegido, se entiende que ya la leyó. Sobre esta primera lectura, es importante aconsejar algo: nunca debe leerse una obra por partes. En la mañana, el primer acto; al día siguiente, el segundo. No. En la primera lectura, el director recibe

las sensaciones que, a la larga, serán las mismas que el espectador tendrá cuando vea la obra. El director debe recordar en todo momento qué sintió cuando la leyó por primera vez, qué emociones le produjo, qué ideas le trajo. Esa experiencia puede enturbiarse si se lee de manera fragmentada. Es mejor leerla de un solo impulso y anotar estas sensaciones, porque estas serán probablemente las mismas que tenga el público después de todo el trabajo hecho para la puesta en escena.

Una vez elegida la obra, el director tiene que estudiarla. Eso implica hacer muchas lecturas. Lecturas cuidadosas, palabra por palabra, porque el texto no es la obra de teatro: la obra de teatro se encuentra en el subtexto y el subtexto es, en buena cuenta, la intencionalidad. Por otro lado, con las lecturas, se va definiendo la acción dramática –es decir, la columna vertebral de la obra–, la acción que cruza la obra de principio a fin, y de la que, directa o indirectamente, penden las demás acciones. No es fácil definirla y no necesariamente la conduce el protagonista. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, la acción dramática no la lleva Romeo –quizás, Romeo, al entender en toda su dimensión por qué no puede estar con Julieta, se pliegue a ella después–, sino el Príncipe, a quien, con gran habilidad, Shakespeare hace intervenir al inicio, medio y fin de la trama. La acción dramática sería *acabar con las rencillas en Verona* o, dicho de otra manera, *traer la paz a Verona*. En efecto, *Romeo y Julieta* empieza con una pelea entre los Montesco y los Capuleto, y termina cuando los padres sellan la paz. En este caso, la acción dramática se ha cumplido. La acción dramática puede conducirnos, además, a definir los conflictos principales. Con “conflicto”, nos referimos a ese choque entre la voluntad de conseguir algo y un elemento (sujeto, objeto, emoción) que se opone a que ese “algo” sea conseguido. *Romeo quiere estar con Julieta, pero el odio de las familias se lo impide, o el Padre de Julieta quiere casar a Julieta con Paris y ella quiere estar con Romeo.*

Esas decisiones que tomará el director sobre las intencionalidades, acciones, conflictos, acción dramática, etc. responderán probablemente a un deseo por alumbrar lo que más le interesa resaltar de la obra. Significa que el director le dará a la obra un *punto de*

vista: el punto de vista del director. Pero ¿a qué nos referimos con “alumbrar”? Nos referimos a darle una mirada personal a la obra: resaltar algo que el director considera importante, proponerle al público a través de subtextos, acciones, construcciones de personajes, o los diversos elementos que se conjugan en la puesta en escena (luces, escenografía, música, vestuario). Para efectos del trabajo con los textos clásicos, el *punto de vista* le ayudará a decirle al público “¿Te habías dado cuenta de que esta obra te habla sobre esto: estas historias, estos pensamientos?” De allí que una misma obra pueda ser interpretada por diferentes actores y directores, y siempre se verá renovada. Por eso, pese a que *Romeo y Julieta* trae ya una historia bien conocida por muchos, no deja de ser un éxito cada vez que se pone. Lo que el público espera de ella es probablemente ya un *punto de vista* sobre ella.

Pero veamos cómo se puede trabajar el *punto de vista* desde la intencionalidad. Pongamos como ejemplo una frase:

“No quiero que salgas a la calle”.

El personaje que dice esto no quiere que “x” salga a la calle. Perfecto. Pero eso tiene alguna motivación. Imaginemos que el personaje dice aquella frase poniéndole énfasis a las palabras “NO” y “QUIERO”:

“NO QUIERO que salgas a la calle”.

Lo que hace el personaje que enuncia es imponerse; las palabras “NO” y “QUIERO” sirven para dar cuenta de una imposición personal. Lo importante es el NO y que el NO viene de alguien que “soy yo”. Por otro lado, para resaltar el NO QUIERO, podemos trabajar desde lo que sí quiero: “NO QUIERO que salgas a la calle (porque QUIERO que hagamos el amor)” o “NO QUIERO que salgas a la calle (porque QUIERO controlar tu vida)”.

Ahora bien, ¿qué ocurre si lo que resaltamos es la palabra “SALGAS” ?:

“No quiero que SALGAS a la calle”.

Lo que presupone esta interpretación es que “x” puede, por ejemplo, mirar la calle desde su balcón, pero no salir. ¿Por qué? Porque “x” está castigado; o porque “x” sale mucho y a quien enuncia le gustaría que, por una vez en su vida, se quede viendo la televisión con él.

Y, por último:

“No quiero que salgas A LA CALLE”.

¿Por qué? Porque en la calle lo pueden atropellar o lo pueden raptar.

Las decisiones sobre qué parte de la frase “alumbrar” darán cuenta del sentido que el actor le otorga a la frase o viceversa: a un sentido determinado le corresponderá un énfasis determinado. De ese modo, se van iluminando la obra y los personajes también.

Las decisiones sobre la intencionalidad de la frase, si bien son básicamente parte del trabajo del actor, pueden, con la pauta del director, convertirse, sin duda, en una extraordinaria posibilidad para plantear un *punto de vista*. Si Romeo, cuando se entera en la fiesta de que Julieta es una Capuleto, dice con pesar “Es una Capuleto, mi suerte está echada”, será muy diferente a si lo dice irónicamente, pues el reto le gusta. La decisión sobre qué interpretación de estas elegirá para su Romeo dará, sin duda, diferente información sobre su personalidad, su acción, su conflicto; y en todo ello habrá ya un *punto de vista* del director sobre la obra.

El texto de la obra puede ser el material principal de la puesta en escena, pero es en su subtexto en el que se encuentra la esencia del teatro. Explicaba el maestro Luis Jaime Cisneros en sus clases de lingüística en la Universidad Católica: “No es lo que se dice, sino el tonito con que se dice”. Por el “tonito” con el que decimos “qué inteligente eres”, podremos interpretar si se trata de un halago o

una ironía. No es la palabra en sí, sino la intención que le damos la que le coloca su real significado. En el manejo de esas intenciones, tanto el director como el actor nos dan una nueva visión de la obra, lo que permite que, cada vez que esta sea representada por distintos intérpretes, le encontremos un nuevo sentido.

Las palabras también son música. Funcionan como música. La elocución de una frase contiene musicalidad. Y, si hacemos el ejercicio de quitarle el significado de sus palabras y nos preocupamos solo en cómo la hemos entonado, estaremos ya frente a una melodía. Las palabras son música y la música genera atmósferas. Saber esto ayudará al actor a entender que no es lo mismo dejar una frase hacia arriba, pendiente, sin resolución sonora, que una frase hacia abajo, terminada, con la evidente puntuación; que decir un texto de manera aguda o a ritmo lento tendrá una consecuencia determinada en el espíritu sensible del espectador. No todos los espectadores son músicos, pero todos los espectadores son seres humanos; y los seres humanos, en mayor o menor medida, son susceptibles a la música. La forma sonora con la que decimos las palabras delimitará, entonces, una atmósfera específica, y la atmósfera es la principal herramienta que tenemos los directores para involucrar espiritualmente al espectador con la obra.

Todo este estudio del texto y cómo será resuelto escenográficamente debe hacerse antes de pasar al trabajo con los actores.

El trabajo con los actores sobre sus personajes y el montaje

Antes de tocar este punto, me gustaría hacer un poco de historia. La figura del director teatral no existió siempre. Se puede decir que nació a finales del siglo XIX. Se guarda cierto consenso en que fue Jorge II de Sajonia-Meiningen el que empezó a entender la dirección teatral como un oficio particular: una entidad separada capaz de concebir, interpretar, darle estilo y unidad a la representación teatral. Jorge II, con su compañía, recorrió Europa y sorprendió al público por presentar un teatro despojado de estrellas, centrado en la actuación y en la puesta en escena realistas,

y una producción unificada. Hay que entender que el teatro de la época era básicamente de telones pintados, declamación y exageración. La síntesis entre los elementos escenográficos, los vestuarios y los actores, y la precisión gestual e histórica de Jorge II causaron gran impresión. Entre otros, al propio Stanislavski. Desde entonces en adelante, el teatro empezó a ser una posibilidad para artistas que no estaban necesariamente interesados en desarrollarse como actores o dramaturgos, sino como personas que veían en el escenario un lienzo listo para recibir sus ideas. Llegó el francés André Antoine, cuyas representaciones se caracterizaron por la sencillez y naturalidad; Max Reinhardt, austriaco, con su oposición al naturalismo y su afán expresionista, impacta por su manejo de masas en escena; Gordon Craig, con su teoría del actor como *Supermarioneta*; y, por supuesto, Stanislavski, que sistematizó la actuación, delineando principios que son hasta hoy la base de la práctica actoral. Mención especial para Vsévolod Meyerhold, que debe ser considerado, a mi juicio, el padre de la dirección teatral moderna. Él es quien utiliza la convención por excelencia, esa convención que permite, por ejemplo, que nosotros tomemos un lapicero, nos lo pongamos en los labios y lo volvamos, gracias a la información que damos con los dedos cuando lo sostenemos, un cigarro; o, si ponemos los dedos de otra manera, un puro o una pipa.

La dirección teatral en el siglo XX fue un arte de gran fuerza y grandes pensadores teatrales nacieron del oficio. Solo por poner algunos ejemplos, tenemos a Brecht, Grotowski y Brook. Pero, así como fue el nicho para artistas que dieron nuevos vientos al arte, también aparecieron quienes renegaban de ese acercamiento, reclamando un mayor apego a la dramaturgia: el director como canal más que un creador. Los afanes personales del director deberían quedar reducidos, guardar su vanidad, y así tratar de descifrar qué era exactamente lo que el dramaturgo quería decir. Esto es una tarea casi imposible: reducir la interpretación a un supuesto. Considero que es mejor pensar que los directores deben tener un *punto de vista* y que este *punto de vista* debe nacer de un estudio cuidadoso del texto. El dramaturgo lleva su sensibilidad y creatividad al papel, y el director debe trasladar ese papel al esce-

nario a partir también de su sensibilidad y creatividad. Tal es su tarea. Los personajes delineados con gran inteligencia y sensibilidad en la hoja deben convertirse ahora en personajes vivientes, de carne y hueso; así mismo, se debe delimitar la acción dramática y materializar los conflictos.

Hecho este preámbulo, continuemos. Después de que el director ha estudiado la obra, comienza la segunda fase: transmitir a los actores su *punto de vista*. Por lo general, esta segunda etapa empieza con el trabajo de mesa. Los actores, alrededor de una mesa, leen la obra; junto con el director, van analizando el texto, van desentrañando el subtexto, se hacen preguntas, dan opiniones. El director explica por dónde cree que debe ir la obra para que los actores puedan identificar el “terreno” sobre el que trabajarán. Propone la acción dramática y, poco a poco, cada actor empieza a tener mayor conciencia de lo que debe hacer. Este trabajo es de mucho detalle y es clave para los actores, pues es el momento en el que comienzan a asumir el montaje. También es clave para el director, porque pasa del trabajo personal al trabajo grupal. Delinea el rumbo de la obra y debe estar pendiente de la conjunción de esfuerzos para llevarlo adelante. Muchas veces, el director actúa de manera vertical y, simplemente, impone su *punto de vista*, pero es mejor cuando se crea un espacio para que todos los participantes den sus opiniones sobre el trabajo. Una vez que ya está bastante delineada la propuesta, que ya se han hecho varias lecturas y los actores interpretan con soltura los textos, se pasa al trabajo de piso.

El trabajo de piso se suele hacer sobre la emulación de una escenografía que ya está diseñada. Es importante tener resuelto el diseño de la escenografía porque las entradas y salidas permitidas por ella, la presencia y lugar de las sillas, mesas y/o paredes tendrán una influencia directa en los movimientos, desplazamientos y estancias de los actores. Los actores comienzan a desplazarse y a interrelacionarse provocando la conexión con el espacio y con su mundo interior. Se trabajan los textos desde la fisicalidad y, con ello, probablemente se modifican los modos aprehendidos en las lecturas. Una cosa es leer la obra sentado y otra es ya en

actividad permanente. Es entonces cuando, propiamente, el montaje empieza a nacer. Los actores improvisan y exploran, y el director va ajustando su propuesta en función a los hallazgos. Pero es importante decir que no todos los directores trabajan del mismo modo. Cada uno tiene su propia aproximación. Reinhardt era muy estricto en solicitarles a los actores que actuaran exactamente como él quería; como también era buen actor, les pedía que dijese el texto tal como él lo decía, que lo imitasen. Y no paraba hasta conseguir el gesto exacto, el tono exacto, la pausa exacta; la intención precisa que, según él, correspondían al texto y al personaje. Esta manera de trabajar, por supuesto, es debatible el día de hoy. Pero nos sirve para entender que existen diferentes miradas en el trabajo de dirección. Por otro lado, un director no debería instalarse en una única manera de dirigir. Cada obra viene con su método bajo el brazo. Imponer un método puede hacer que no se responda a lo que la obra pide.

Muchas veces, el director no empezará dando indicaciones, sino que, simplemente, dejará que el actor proponga, pues él (el director), que ha estudiado la pieza, tiene ya una visión y querrá compararla con la del actor. Si lo que el actor propone es más interesante, hay que aceptar aquello y tomarlo. La obra merece ser montada en función a las mejores propuestas, y no en función al ego de algún director que no está dispuesto a ceder su visión y le quita la posibilidad de excelencia a la obra. Saber reconocer las buenas propuestas de los demás también te hace un buen director.

Trabajar con buenos actores, con actores que conocen perfectamente su oficio, delimita también el trabajo que tendrá el director. El director será, entonces, un guía, no un profesor. Sistematizará la propuesta del actor, sugerirá nuevas intenciones, propondrá atmósferas, planteará acciones y estrategias de los personajes. A veces, utilizará música para que el actor empiece a crear en función a una determinada atmósfera.

Si el director trabaja con actores de no mucha experiencia, ayudará que les explique cuestiones básicas sobre el trabajo actoral. Por ejemplo: “El texto jamás se dice de corrido. No hay

por qué hacerlo. Nadie los apura. En todo caso, si hay una escena de urgencia o vértigo, debemos dar la *sensación* prestándole el doble de atención al centro de fuerza, la dicción y la proyección vocal. Ritmo no es igual a velocidad. El ritmo se basa, fundamentalmente, en la urgencia; en cambio, la velocidad, en la necesidad (no importa cómo) de terminar algo rápidamente”.

Cuando un actor está desarrollando bien su trabajo, el director no suele darle muchas indicaciones. Por lo general, el director pone su ojo en aquello que necesita ser corregido. Esto, a veces, molesta a los actores, pues suelen guiar su trabajo en función a las pautas del director. Si estas pautas no se dan, el actor se siente desprotegido. He escuchado a algunos actores reclamar que, por más que estén bien, sienten que pueden hacerlo mejor; y, para ello, las indicaciones del director son indispensables. Es entendible, pero un director tiene que ocuparse principalmente de los que menos progresan. Y eso no solo es por el bien de aquellos, sino por el bien del propio montaje. Por extraordinario que esté un actor, el montaje puede arruinarse si hay otro actor que no lo está.

La preocupación del director en los actores con mayores dificultades puede ocasionar celos, resentimientos, desapego al montaje por aquellos que no son atendidos. He aquí otra característica que debe tener un director. El director debe tener la capacidad de manejar las emociones del grupo: tener el don del amigo, del maestro, del psicólogo. No olvidemos que el actor tiene como instrumento de trabajo su propio ser, su cuerpo, sus emociones, sus miedos, sus odios, sus amores; necesita estar expuesto para que entre en él el espíritu del personaje. El director debe hacer todos los esfuerzos posibles por contener al grupo. Esto, por supuesto, en espacios sanos de trabajo, en los que la razón, la ecuanimidad y la tolerancia sean los referentes para encaminar cualquier pedido o exigencia.

La realización escénica

Toca referirnos a la realización escénica y a la relación del director con los otros creadores que intervienen en ella.

Cuando empezamos a estudiar teatro, se nos enseña que, para que exista teatro, tiene que haber cuatro elementos: el actor; la obra; el espacio; y, finalmente, el público.

Sin embargo, hay dos elementos más que considero indispensables. Uno de ellos es la *convención*.

La *convención* significa el acuerdo del juego. Los actores saben que están haciendo teatro y el público entiende que está frente a un evento teatral. Yo, como actor, voy a transformarme en un personaje; y ustedes, que han venido aquí como individuos particulares, con nombres y apellidos determinados, se transformarán en espectadores. Viviremos juntos, por un período de tiempo, en una *realidad alternativa*, que permitirá, a diferencia de la vida cotidiana, una aproximación sensible al conocimiento. Entonces, nosotros transformamos la realidad, la convertimos en una obra, la traemos al teatro. Viene Juan Pérez a verla. Juan Pérez se transforma en espectador; y nosotros, en los personajes. De esa manera, nos permitimos romper tiempos y espacios, vivir vidas distintas. Luego, cuando termina la obra, el espectador regresa a ser Juan Pérez y yo regreso a ser Jorge Chiarella. La *realidad alternativa* nos ha dado la posibilidad de relacionarnos/comunicarnos de una manera distinta a lo que nos permite la vida cotidiana. Que esto ocurra es producto de ese acuerdo tácito, es decir, de esa convención.

Cuando dirigí *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre, la historia requería que los personajes apagaran y encendieran la luz de una habitación. Pero el escenario no tenía paredes, ni techos, menos focos e interruptores. Entonces, creamos una *convención*. Para encender la luz, los personajes levantarían el brazo y girarían la mano hacia la derecha. Para apagarla, la girarían hacia la izquierda. Con tales indicaciones, el operador de luces encendía o

apagaba la luz según correspondiese. Al principio, el espectador podía confundirse, pero, al ver que el efecto se repetía, rápidamente aceptaba la *convención*.

A través de nuestra puesta en escena, le vamos enseñando al público una serie de convenciones. Esas convenciones avivan su imaginación y renuevan la idea de que el teatro cobra su sentido en la comunión entre los actores y los espectadores.

El otro elemento es la *atmósfera*. Sin *atmósfera*, a mi entender, no hay teatro. La *atmósfera* es la energía que crea el actor para envolver al público y conectarse con él. Cuando no se produce esa energía, y los actores se desplazan o dicen sus textos sin crear esa energía, el espectador no se conecta: simplemente mira a gente que come, que habla, que camina, que ríe, que pelea, pero no se conecta. Cuando nosotros caminamos por la calle, nos cruzamos con muchas personas que también caminan, pero que no nos interesan; y, en consecuencia, realmente no les prestamos atención. No hay una *atmósfera* que nos invite a verlas. En cambio, si de pronto aparece un carro que se choca violentamente haciendo un sonido estruendoso y nosotros volteamos, nos daremos cuenta de que el accidente ha creado una energía, por supuesto, cargada de miedo, suspenso o intriga. Queremos saber lo que ha pasado. Nos hemos conectado al evento. Se ha generado entre ese accidente y nosotros una *atmósfera*. Sin *atmósfera*, no hay, a mi juicio, la comunicación que hace que el teatro funcione. Y, entonces, no hay teatro.

Cuando se le pide al público en los teatros que apague el teléfono celular antes de empezar una función, no se hace solo por la falta de respeto que puede significar el sonido del timbre para el equipo humano que está presentando el espectáculo, ni porque el actor vaya necesariamente a perder la concentración -de hecho, el actor está acostumbrado a actuar en la calle con la bulla del tráfico-, sino porque el ruido rompe la *atmósfera* creada por el actor; y, con ello, la magia.

A través de la *atmósfera*, se llega a la emoción. Esa *atmósfera*, como hemos dicho ya, se puede lograr con la música que producen las palabras -de hecho, no hay generador de atmósferas más instantáneo que la música-; por supuesto, también con el cuerpo; y, ya hablando propiamente de los elementos de la realización escénica, con las luces o los efectos sonoros.

Para crear el espectáculo, el director no está solo. Además de los actores, cuenta con artistas en las diversas áreas que el teatro congrega.

El primero de ellos es el escenógrafo. Como hemos visto, el director tiene que saber cómo va a ser su espacio para poder realizar las exploraciones con los actores. El diseño escenográfico, además, marcará la pauta para otros elementos de la realización escénica como, por ejemplo, la iluminación. El director debe transmitirle al escenógrafo su *punto de vista* sobre el montaje y criterios básicos para el diseño de la escenografía: realista, naturalista, surrealista, simbolista, minimalista, etc. Cualquier imagen, cualquier idea que el director tenga relacionada a cómo ve la escenografía le será útil al escenógrafo. La escenografía puede ser también un elemento clave para el *punto de vista* de un director. Imaginemos *La fiera domada* de Shakespeare en un ring de box.

Es importante, por otro lado, que se trate, primero, de una escenografía funcional y, solo después, de una escenografía visualmente atractiva. Partir de lo funcional siempre es una buena idea. ¿Podemos trabajar en un espacio vacío? Sí. Esto despertará la imaginación del espectador. O quizás la respuesta sea no. Necesito una silla. Pues, pongámosla. Pongamos todo aquello que se hace imprescindible. Hay que recordar que la austeridad suele ser una buena oportunidad para resaltar el trabajo interpretativo del actor. Pero ello, a la vez, le da una gran responsabilidad a ese actor, pues, con un trabajo escenográfico minimalista, todos los ojos estarán puestos en él, su organicidad, su profundidad, su plasticidad y su especificidad interpretativa.

Luego, viene el trabajo con el vestuarista. El vestuario debe estar íntimamente ligado a las necesidades de movimientos del actor. Debe ser un vestuario funcional. A la vez, debe tener unidad con la escenografía y el maquillaje. Cuidado con la saturación. Imaginar una puesta en escena con mucho color no significa que todo deba tener color. A veces, el color está en el vestuario y compondrá muy bien con una escenografía blanca o gris; a veces, el expresionismo se maneja en el maquillaje y no necesariamente en el vestuario; a veces, la escenografía es de corte simbolista, pero el vestuario es realista. Un buen manejo en la combinación de estos elementos de la realización escénica pondrá en relieve el trabajo del autor; un mal manejo será un distractor constante en la atención a la obra.

Quiero aprovechar para aclarar lo siguiente. Lo que hace el teatro es mostrarnos los comportamientos humanos. Estos se presentan a través de los actores. Uno podría trabajar sin escenografía ni vestuario específico, basándose en convenciones y mostrando profundamente los comportamientos humanos que emanan de la obra. Sin embargo, también es cierto que el teatro es espectáculo. En todo caso, creo fundamental que el espectáculo nunca se aleje de los temas esenciales de una puesta en escena. En la escenografía, el vestuario, la música y la luz, hay una oportunidad para seguir hablando del amor, el odio, el poder, la muerte. Todas esas cosas pueden ser materia de un gran espectáculo.

La música en el teatro suele estar en manos de un compositor. ¿Qué cosa es lo que el director necesita pedirle al compositor? ¿Se trata de música incidental o de canciones? ¿Quizás efectos sonoros? Una idea importante en este punto es que la música para teatro es un género de música funcional. Es decir, su valor estará intrínsecamente ligado a generar atmósferas, contextualizar o contar la historia. Es importante que el compositor sepa eso. Si no lo entiende, intentará crear una pieza llena de matices, de complejidad melódica y/o armónica, muchas veces innecesarias para el espectáculo. Una nota de violín sostenida puede ser el elemento sonoro justo para complementar un monólogo. Un violín que ejecute notas de arriba abajo, por más hermosa que sea

la melodía y virtuoso el que la interprete, puede distraer y malograr el monólogo. Por otro lado, una pieza musical muy emotiva, en una escena también muy emotiva, puede sobreexponer la emotividad y, con ello, romper la *realidad alternativa*.

Finalmente, el iluminador. Las luces son fundamentales para la *atmósfera*. Con la luz, lo visual adquiere relieve. La luz es importantísima para generar emociones. Su presencia (o la sombra intencional) le da un verdadero carácter a la puesta en escena. Es muy importante que se entienda que la primera función de la luz es ayudar al público a que vea lo que queremos que este vea. De nada sirve que se haga un despliegue escénico, una coreografía o una gran batalla por más bonitas que sean las luces si el público no llega a captar lo que ocurre en escena. Eso no implica que no se pueda hacer una composición de luz y sombra. Nos referimos a la contradicción de darle una intención visual a una escena a través del trabajo con los actores y destruir esa intención con la luz. Un trabajo actoral potente puede ser disminuido por una luz que no resalta la valía de aquella interpretación. La luz debe ser trabajada, en primer lugar, para ayudar a dar cuenta de la acción escénica. Por eso es tan importante que los actores sepan colocarse bajo su luz. Un actor que se sitúa fuera de su luz puede hacer que el público se pierda de algo fundamental para entender una historia.

Hay una cuestión final que el director debe considerar: los ensayos con público. El teatro no llega a cumplir su objetivo si no se hace frente a un público. El público es quien termina de darle un sentido, en toda la dimensión de la palabra, a lo que hacemos. Es el público que, con su atención, sus aplausos, su respiración, sus comentarios postfunción, nos avisa sobre la repercusión de nuestro trabajo. Entonces, cuando se hace un ensayo con público, hay una especie de control de calidad de los elementos puestos en el juego escénico. ¿Por qué ríe cuando no queremos que ría? ¿Por qué no se conmueve? El público de un día es un extraordinario ayudante para hacer crecer nuestra obra y mejorarla para el público del día siguiente. Un ensayo con público te puede salvar de tener un estreno sin reacción. Te puede avisar sobre qué corregir.

Por otro lado, hay que entender que, inclusive durante la temporada de una obra, se pueden hacer hallazgos tanto en la dirección como en la interpretación actoral. Por ello, la puesta en escena no termina cuando la obra se estrena. Los montajes son como los seres vivos: nacen, y hay que cuidarlos y alimentarlos para que crezcan, se desarrollen, maduren, y puedan envejecer de manera plena y feliz.

Una última advertencia: el centro del espectáculo es el actor. Jamás se debe olvidar eso. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que el actor es el instrumento, no el contenido. Yo prefiero entender al actor como un *médium*. Le suelo decir “Vamos a invocar al espíritu de Hamlet para que se meta en ti y quiero ver en ti a Hamlet. No a ti en vez de Hamlet. No te muestres tú. El público paga su entrada para ver a Hamlet. Sí me interesa que tú seas el mediador porque eres un buen mediador, pero no estafes al público reemplazando al personaje por ti”. Director y actor deben estar, los dos, al servicio del montaje. Interpretar a otro ser humano necesita de humildad, bajar la guardia, y valorar y no despreciar lo que viene con una obra y un personaje.

En cuanto al director, también, es bueno recordarle que la mayoría del público no conoce cuál es su función. El éxito o fracaso de un montaje suele ser atribuido muchas veces a los actores. Aunque eso nos entristezca, no debe inducirnos a utilizar un montaje o puesta en escena para mostrarnos. La tarea de un director es estar detrás, no bajo el cenital. Y debe, en todo momento, estar conectado con la obra, y también con su entorno, con su sociedad, tomándole el pulso y reconociendo sus problemas.

III

La concepción en la dirección teatral

(1)⁴

Muchos son los libros que se han escrito sobre todos los conocimientos que debe poseer un director teatral para abordar su labor. A partir de estos conocimientos, se han elaborado distintos métodos que un director puede poner en práctica para llevar a buen fin su trabajo escénico.

Sin embargo, técnicas aparte, poco se ha dicho sobre cuál es la verdadera función de su tarea. Y, generalmente, se le confunde con el buen realizador que, ejerciendo una actividad profesoral, obtiene de cada actor, escenógrafo, músico, diseñador, etc. lo más alto de su producción. Evidentemente, cualidades de líder y maestro son necesarias para que sus conceptos se plasmen de manera concreta y eficaz en el escenario, y se obtenga un espectáculo coherente.

Pero nos parece imprescindible hablar de un aspecto que es fundamental en todo director que se precie de tal: la concepción en la dirección.

¿Qué se entiende por “concepción” de un director?

Es un *punto de vista*, una opinión, una manera de ver algo que tiene estrecha relación con su manera de enfocar el mundo, con su ideología.

Este *punto de vista* se expresa en la forma como el director resalta el carácter esencial del objeto de su producción.

La naturaleza en el mundo (y el hombre es parte de ella, así como los hechos que en ella suceden de manera cotidiana) no es, la generalidad de las veces, por su abundancia y complejidad, lo suficientemente explícita como para que nosotros podamos

⁴ A partir de fragmentos tomados de “La concepción en la dirección teatral [El Dominical]”, por J. Chiarella Krüger, 1984, *El Comercio*.

entender mejor sus esencias, y entendiéndolas y tipificándolas, tratar de modificarlos (los hechos y la naturaleza) en provecho de la superación del hombre.

En ese sentido, el arte, el teatro nos permiten asumir en otra dimensión ese carácter esencial. Hipólito Taine afirma que el carácter de la naturaleza puede ser dominante; se trata, en el arte, de hacerlo dominador. Un director teatral, habiendo tipificado el carácter esencial de la obra, impondrá, a través del subtexto, una manera de hacerlo visible, dominador: una manera personal en la que su sensibilidad, su forma de captar esa esencia se traduzcan -eliminando los rasgos que la esconden, transformando esos rasgos, corrigiéndolos, rehaciendo aquellos que anulan la esencia en una propuesta clara, creativa y, por ende, original-.

La concepción, pues, consiste en sacar a la luz el carácter esencial de una obra teatral, presentándolo tal como lo siente y razona el artista.

Pero, precisamente, la concepción inicia con la elección de lo que se quiere resaltar como carácter esencial. Tomemos un ejemplo.

Muchos directores pueden ver en *Romeo y Julieta* simplemente una trágica historia de amor. De este modo, tomarán *el amor* como centro de su concepción, enriqueciéndola con todos los matices que la pasión humana ofrece. Pero otro director puede preguntarse antes que nada a qué se debe que exista ese odio tan exacerbado entre los Montesco y los Capuleto que no permite que *el amor* de Romeo y Julieta tenga un final feliz. Él verá, entonces, que el carácter esencial de la obra se encuentra en la lucha de estas dos familias por el poder económico de Verona. Si para este director ese es el eje del conflicto, del cual Romeo y Julieta no son sino consecuencia y víctimas, su concepción de la puesta girará en torno a esa idea central. De la forma que elija y del éxito de la misma para relevar su *punto de vista* -su concepción formal-, dependerá que él sea, o no, un buen director y artista.

Teniendo claro, entonces, qué es lo que quiere expresar a través de la obra, el siguiente paso es cómo lo va a plasmar, es decir, qué elementos va a elegir para volcar la obra en escena: en suma, qué lenguaje utilizará (concepción formal).

(2)⁵

Denominar algo “viejo”, de manera nueva, abre interesantes perspectivas de análisis y de entendimiento sobre las esencias de una acción, un hecho, un objeto.

Este principio, fundamental como motivación creadora, tiene una importancia enorme en la búsqueda del lenguaje escénico para un director y permite la reflexión sobre una serie de aspectos teóricos que sustentan su labor.

Es indudable que, agrupadas las esencias de los temas que abordan las obras, veremos que son perfectamente cuantificables, y que en gran medida ellas giran sobre el amor, la libertad, la justicia, la muerte, el bien y el mal, etc., y sus variantes. Es, pues, la forma en que las obras abordan estos temas lo que nos permite obtener mayores luces sobre las esencias de dichos temas.

Nos hablan de algo viejo, de algo conocido, pero de manera distinta: desde un ángulo particular que nos coloca en una posición diferente para contemplar esas esencias, desde una nueva perspectiva que nos ayuda a comprenderlas mejor.

Y este principio se aplica también al propio lenguaje escénico. Esto hace que un teatro que se aparta de sus formas tradicionales, que las desarrolla hasta sus últimas consecuencias o que las cuestiona, nos lleve a interesarnos otra vez sobre los contenidos, ya

⁵ A partir de fragmentos tomados de “El lenguaje teatral de nuestro tiempo [El Dominical]”, por J. Chiarella Krüger, 1984, *El Comercio*.

que el lenguaje escénico tradicional, por gastado, conocido, viejo, no nos permite concentrarnos ni acercarnos con atención a las esencias de una obra.

Ese lenguaje tradicional, por repetitivo, resulta siendo una valla que nos impide llegar de manera más directa hacia el fondo de lo que queremos comunicar.

Es como cuando, al pasar por una plaza, vemos un mitin, nos detenemos y, de pronto, oímos al orador gritar, con clásico sonsonete, la frase “porque el imperialismo yanqui...”.

Inmediatamente, el clisé, el lenguaje conocido, gastado, nos impide escuchar con real interés lo que el orador quiere decir, puesto que ya de antemano sabemos adónde apunta: lo tenemos identificado y no nos ofrece nada nuevo que nos invite a seguir escuchando. Ergo, seguimos de largo. Ese orador está usando un lenguaje “moribundo”, “agonizante”, “mortal”, como diría Peter Brook.

El teatro, para seguir formalmente vivo, tiene, pues, que servirse de formas permanentemente nuevas, que no permitan su “cosificación” a niveles comerciales.

Un director o un grupo escénico que trabaja con este criterio tendrá un poder de convocatoria mayor, pues siempre poseerá algo distinto que ofrecer al público que viene a crear teatro con él.

Pero ¿se trata de buscar un lenguaje que rompa con el tradicional, simplemente por el hecho de impactar con una manera distinta de hablar escénicamente?

Es obvio que aquí ronda un peligro en el que con facilidad caen los jóvenes impetuosos que quieren desconocer “a priori” el teatro de siglos o los “vivos” que enturbian el agua para que parezca profunda.

Toda búsqueda escénica tiende a encontrar una manera particular de expresión, ya sea de un autor, director o grupo de actores. El teatrista honesto sabe perfectamente que nada nuevo hay bajo el sol y, entonces, lo que quiere hallar es simplemente los elementos que mejor se ajusten a lo que quiere comunicar para comunicarlo mejor.

Generalizar bajo epítetos como “teatro experimental”, “de búsqueda”, “de laboratorio” a esos intentos no es muy exacto, pues no se trata de encontrar fórmulas que revolucionen el teatro, sino de plasmar modos particulares de expresión: que, en algunos casos, de ellos se deriven planteamientos teóricos que ayuden a entender más la técnica teatral es una consecuencia, mas no, por lo habitual, un fin. En todo caso, esas denominaciones sirven para dar una idea de que lo que se está haciendo es un teatro que no está utilizando las normas tradicionales... y punto.

Trabajar en este terreno implica conocer a fondo las reglas básicas del teatro. Para romperlas, hay que manejarlas. De lo contrario, nos está “sonando la flauta” o estamos haciendo cualquier cosa menos teatro. Es un proceso en el que, al no bastarnos las combinaciones conocidas para expresar lo que queremos, tratamos de encontrar otras distintas que se ajusten a la concepción que tenemos del montaje.

Por eso, si algunos elementos tradicionales nos sirven para exponer claramente nuestra concepción, hay que echar mano de ellos y no forzar la máquina para presentarnos al público como directores “originales”.

Una puesta “clásica”, hecha a conciencia, es mil veces mejor que un montaje “de avanzada”, realizado sin conocimiento o por regodearse únicamente con las formas. Trabajar la forma por la forma, como el “arte por el arte”, es demagogia escénica: frase bonita, aunque hueca; cerebro sin inteligencia; paquete de regalo sin regalo adentro.

Pero una puesta de “avanzada” –que implica ir hacia adelante–, realizada con rigurosidad, es mil veces mejor que un montaje “clásico” –que puede oler a pieza de museo, en su concepto antiguo–, en la medida que le habla al público con el lenguaje de su tiempo.

¿Aseveración polémica? Por supuesto. Todo lo que cuestiona lo tradicional lo es. Queda a cada uno profundizar sobre el tema.

Quizá a muchos artistas el rechazo de lo que conocen y no les satisface los angustia y, por esto, tratan con honestidad de romper cualquier norma establecida, buscando formas nuevas. Pero no se trata de buscar por buscar. El trabajo debe realizarse con rigor, paso a paso, a conciencia; desbrozando uno por uno los conceptos aprendidos; partiendo de cero y reflexionando.

El camino es largo y penoso. Muchas veces lo que se logra es la comprobación de la eficacia de normas que deseamos romper.

En buena hora: siempre es positivo comprobar que el legado recibido tiene sus virtudes, aun cuando los tropezones que tengamos nos desanimen un tanto y nos encontremos con gente que no nos comprende, que se burla diciéndonos que “no vamos a inventar la pólvora”. Eso no debe amilanar. Si uno responde a una inquietud sincera de encontrarse en el teatro y buscar un lenguaje propio para una correcta exposición escénica, se estará caminando en buena senda, y, poco a poco, las “nuevas combinaciones”, las propias reglas de juego, nuestras convenciones de dirección serán entendidas, aceptadas e implicarán nuevos retos sobre los cuales tendremos que seguir profundizando.

SEGUNDA PARTE

Descubriendo

IV

Encuentro con el notable Peter Brook⁶

⁶ Tomado de la crónica “Encuentro con el notable Peter Brook [El Dominical]”, por J. Chiarella Krüger, 1980, *El Comercio*.

En México, antes de la invención de la rueda, los esclavos tenían que acarrear gigantescas piedras a través de la selva y subirlas a las montañas, mientras sus hijos arrastraban sus juguetes sobre sus minúsculos rodillos. Los esclavos construían los juguetes, pero, durante siglos, no consiguieron establecer la conexión. Cuando buenos actores interpretan malas comedias o revistas musicales de segunda categoría, cuando el público aplaude mediocres puestas escénicas de los clásicos simplemente porque le agradan los trajes o los cambios de decorado, o la belleza de la primera actriz, no hay nada malo en esa actitud. Sin embargo, ¿se ha tomado conciencia de lo que hay debajo del juguete que se arrastra con una cuerda?

Lo que hay debajo es una rueda.

Peter Brook, *El espacio vacío*

“No me satisfizo la conferencia de prensa de esta mañana” dijo Peter Brook. “La disposición no fue propicia para el diálogo. Yo estaba de este lado y los periodistas del otro. Esto bloquea la comunicación. Eran dos mundos. Es importante la intimidad. Sucedió lo mismo que ocurre en las salas teatrales a la italiana. Los actores trabajan en una habitación (el escenario) y el público se encuentra en otra habitación (la platea). Lo mejor es que los actores vean al público, que haya una estrecha comunicación. Estos teatros en sí ya contienen un elemento ‘agonizante’ (palabra que ha encontrado más apropiada que ‘mortal’ para traducir *deadley*) que hay que combatir”.

Ahora, la situación era diferente. Nos hallábamos en casa de María Amelia Fort junto con Antonio Cisneros, Federico de Cárdenas e Isaac León. La efectiva informalidad servía a los propósitos de conocer mejor al director inglés.

Brook se expresa con suavidad, dulcemente, en un español con acentos de francés, italiano e inglés. Es sumamente agudo y preciso en su lenguaje. Cuando no puede decir su idea exacta en

castellano, acude al inglés y solicita que lo traduzcan, pero ejerce un estricto control sobre el intérprete, pues repara inmediatamente si la palabra traducida no es la adecuada.

“¿Qué piensa sobre el teatro popular masivo?” Brook se concentra cada vez que da una respuesta y la vive como si relatara un cuento.

“El teatro popular no tiene una necesaria relación con la cantidad de personas que puede albergar una sola función. No hay una diferencia profunda entre una función para 500 o para 200. Siempre resulta una cantidad pequeña. Claro que hay diferencia si se trata de 50000. Pero comparemos el teatro con el cine. La más modesta película francesa llega a un millón de espectadores. La televisión llega a millones de personas. ¿Cuál es la medida para calificar un espectáculo en función de la cantidad de público? El teatro es una forma pequeña. Hay que admitirlo. Lo importante es analizar las posibilidades de hacer un teatro con un lenguaje cuyos códigos son comprendidos por una minoría de los asistentes (teatro elitista) o un teatro abierto que llegue a la totalidad del público espectador”.

Brook le dijo en una oportunidad a Margaret Croyden que los próximos diez años de su trabajo se iban a centrar en la relación público-actor. ¿Qué es lo que ha encontrado ya? ¿Por qué busca esa relación?

“El actor y el público pueden vivir socialmente sin necesidad de esa relación. ¿Por qué la busco, entonces? Cada hombre posee dos ojos, los únicos que tiene en el mundo para captar la realidad. En un espectáculo, pueden reunirse 2000 ojos, detrás de los cuales hay mil pensamientos diferentes. Pero, poco a poco, la acción de los actores crea una armonía; y estas mil mentes, junto con los actores, ven más intensamente un instante de la vida. Se habla mucho de la creación colectiva. Yo creo que esta es la verdadera creación colectiva: cuando todos en esta relación tienen una visión más fuerte de la vida. Uno solo no puede ir muy lejos sin los otros. Cuando dirigí *Timón de Atenas* de Shakespeare, estudié la obra exhaustivamente. Me presenté ante los actores franceses y

les dije que íbamos a descubrir la obra juntos, que yo la había leído y estudiado igual que ellos, pero que no sabíamos nada sobre la obra. Después, me enteré de que un actor había comentado que yo había ido a tomarles el pelo, pues no era posible que un inglés especialista en Shakespeare viniera a descubrir la obra con ellos. Pero esto era cierto. No era modestia personal ni un juego. Era una realidad que yo expresaba. Más aún, cuando la obra entra en contacto con el público, recién se nos abren los ojos completamente. Es el público el que nos señala todo lo que se esconde en ella. Por eso es que yo, después de haber realizado varios ensayos, invito al público para confrontar la obra y corregirla nuevamente antes de estrenarla”.

Las manos de Brook siguen la recomendación de Hamlet: accionan en exacta correspondencia con lo que dice. Es intenso en su narración, pero atiende al mínimo detalle nuestras reacciones. La entrevista deja de ser tal. Es el maestro que reflexiona ante sus alumnos: “El teatro no es una imitación de la vida. El teatro es una realidad alternativa. Cuando todos los elementos están presentes, se transforman en una realidad; y, cuando hay una realidad, no hay diferencia entre el pasado y el presente. Por eso, los elementos escenográficos son muy importantes en el cine, porque el cine es una fotografía del mundo. No tienen igual función en el teatro. La relación social en el teatro no es la relación de la persona y el mundo físico, sino la relación de persona a persona: un mundo que contiene todas las relaciones personales, sociales, políticas, históricas y psicológicas. *El rey Lear*, por ejemplo, plantea todas estas relaciones y la puesta en escena no requiere de elementos físicos que imiten la época. Por eso, en un escenario desnudo, la relación entre dos personas se vuelve una acción inmediata y presente. En Estados Unidos, por ejemplo, la naturaleza del espectáculo me imponía mostrar las imágenes típicas que cada uno tiene sobre Vietnam, pero, poco a poco, fuimos llegando a la meta en función ya no de una descripción, sino de personajes vivos y presentes interpretados en torno a cómo son asumidos por el espectador. Esta es una forma de tratar un lugar común para que no sea un lugar común”.

“El teatro no tiene fuerza cuando es una ilustración. Brecht ha hecho aportes trascendentales frente a un teatro pesado, decadente. Cuando Brecht hacía sus espectáculos –y él era un genio de la puesta en escena–, no hacía una descripción de la historia, sino una evocación de elementos de la historia en el presente. Tenía una fuerza poderosa, fantástica. No era como los espectáculos “brechtianos” que hoy se ven. El Brecht que yo he conocido, el que ha realizado sus propias obras, es de un teatro tan teatral, tan vivo como un partido de fútbol. Pero los seguidores de Brecht lo que hacen es una lectura fría del suceso en escena: ponen fríamente sus indicaciones. Es como si uno fuera al fútbol a leer cómo es el fútbol, cuando en realidad se va directamente por el fútbol, por su dinamismo”.

Surge inmediatamente la pregunta: ¿una mezcla de la emoción que pide Stanislavski con la lucidez que exige Brecht?

“Sí” responde Brook. “Pero no hay contradicción. En todo caso, es una contradicción artificial. Los actores de Brecht eran estu- pidos, eran como los actores de Stanislavski. Pero un actor no puede comprender a un personaje solo con la inteligencia. Esa comprensión viene también con la acción. Es como el box. ¿Cuál es la diferencia entre un pequeño y un gran boxeador? El primero pone solo la emoción. El segundo pelea con emoción y lucidez para analizar permanentemente las reacciones del contrario. Es curioso. Parece contradictorio, pero es una realidad. Los actores de Brecht entraban de una manera increíble en el personaje como los de Stanislavski, pero los superaban proyectando una dimen- sión colosal debido a que tenían un total dominio de la lucidez con que debían manejarse, un control de lo que sucedía en el público y en el escenario. Se distanciaban como si estuvieran desdoblados. Brecht siempre citaba a Buster Keaton como ejemplo de una libertad interior”.

El teatro inmediato está muy ligado al teatro urgente. Si Brook trabajara en Latinoamérica, ¿qué tipo de teatro haría?

Brook siempre medita antes de responder. Da la impresión de estar buscando rápidamente una parábola que ejemplifique exactamente su pensamiento.

“Si yo hablo japonés aquí, en esta reunión, nadie me entiende. El teatro es siempre un diálogo con las personas y la realidad teatral es siempre una realidad local. En el momento en que somos conscientes que todos comprenden algo, ha llegado la hora de hacer una revolución cultural; hay que abrir ya nuevos caminos, nuevas perspectivas sin repetirse, hablar de todos los aspectos de la realidad. Todo depende del lugar. En un lugar donde se ha hecho teatro político y se ha mostrado siempre de una misma manera al patrón, el argumento no puede ir más lejos: se debe entender que hay que buscar nuevas formas de contestar la realidad. Abrir aspectos de la realidad y, si esto es lo urgente, hay que hacerlo de una manera creativa, cuestionándose permanentemente”.

En El Salvador, mueren 40 personas diarias. La opción es pan o no pan. La lucha es vital. ¿Qué tiene que ver Gurdjieff, la búsqueda de lo interior y Brook con esta realidad?

“Estamos ahora, aquí, en este momento. Y este momento para nosotros es hoy nuestra realidad. No es la misma realidad que si aquí, en esta casa, nos estuvieran tirando bombas. Si nosotros buscamos una posibilidad de desarrollo, no debemos olvidarnos del resto del mundo, pero hay que tener en cuenta que la realidad es siempre la realidad de nosotros y no la realidad de los demás. Si nosotros podemos hacer inmediatamente algo útil para el pueblo salvadoreño, es una cosa, pero, para aquel hombre que está a cinco kilómetros de los sucesos y no puede hacer nada útil, su realidad es otra. Un hombre que está en una cárcel en El Salvador no puede ayudar a los que están fuera, pero sí puede, si lo desea, hacer algo para desarrollar sus propias fuerzas interiores que lo ayuden a subsistir. Por eso, las dos cosas viven juntas. La labor social y la labor personal deben coexistir. La evasión más grande que puede haber es la de una persona que no se asume a sí misma bajo el pretexto del contexto social”.

Discutible, pero interesante la respuesta de Brook.

Brook se declara fuertemente impresionado por Gurdjieff, el buscador del desarrollo armónico del hombre. Nos indica que su film *Encuentros con hombres notables* trata de dramatizar esa búsqueda y de mostrar lo invisible, aquello que, como en el teatro sagrado, se concreta ante nosotros solo por algunos instantes.

Le interesa hacer la pregunta más radical sobre cualquier tema y dice que, en ese sentido, no es un liberal, porque los liberales nunca hacen realmente una pregunta radical.

Sobre Jerzy Grotowski, afirma que es muy interesante. Muy personal, pero que las cosas que hacen las escuelas grotowskianas son como en el caso de Brecht: algo totalmente alejado a lo que Grotowski consigue. “Nosotros hacemos todo lo posible por mostrar un tipo de trabajo, una energía creadora, pero no queremos hacer escuela. No se puede. Es la destrucción de la vida teatral. No creo que gente que viva acá diga que ha aprendido el método de nuestro Centro Internacional [para la Investigación Teatral], porque no es verdad. Esto es algo local. Cada grupo resuelve su situación. Ya no se puede hablar más de lo que hace Grotowski en el teatro porque desde hace algunos años ya no hace teatro. Está en un trabajo muy diferente, de grupos psicológicos. Es una cosa interesante, pero que no es teatro”.

Brook es un hombre práctico. Aprovecha todas las circunstancias que lo rodean para comunicarse, al igual que como ejerce su teatro. En la charla que dio al día siguiente en la Alianza Francesa de Miraflores, dijo, contestando a una pregunta de (Carlos) Gassols, que era responsabilidad de los actores lanzar bien una imagen al público para que este pudiera recibirla, y que dependía del actor saber cómo y en qué momento lo hacía para que tuviera éxito. “Yo no le he lanzado este cenicero desde aquí porque vi que usted no estaba preparado para recibirlo”.

Hace dos años, en Caracas, se hizo un seminario sobre el espacio escénico. Todos los oradores teorizaron. Brook llegó y de inmediato analizó cómo esa sala de conferencias podía o no servir para escenificar una obra teatral.

Ahora, en nuestra reunión, se produce un pequeño bache porque Brook no puede explicar en español exactamente un concepto sobre la veracidad de una actuación. Siente el clic de la máquina fotográfica y, al instante, compara la imagen detenida en esa fotografía con las posibilidades de su interpretación. El que vea la foto no podrá determinar si lo que hay en ella es un hecho real o una actuación.

Para Brook el teatro debe evocar en el público un pensamiento vivo. En *Timón de Atenas*, se habla del dinero y eso está presente. Pero lo importante no es qué dice Shakespeare.

“Shakespeare no dice nada: él presenta de una manera dinámica los elementos. Da la palabra a todas las contradicciones; el espectador debe asumir su propia reflexión, su propia interrogante. Si se da en el teatro una lectura de Shakespeare, no es un teatro vivo. Se puede leer después o antes”. En *El espacio vacío*, Brook señala

Cuando oigo a algún director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Si se deja hablar a una obra, puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle sonido. Esta labor exige numerosos y reflexionados esfuerzos, y el resultado puede ser de gran sencillez. Sin embargo, intentar ser sencillo puede ser muy negativo, una fácil evasión de los pasos necesarios que llevan a la respuesta sencilla.⁷

⁷ P. Brook, *El espacio vacío*, Ediciones Península, 2021, p. 55.

Sin lugar a dudas, los conceptos de este director han conmovido a muchos. Su visita, pues, es sumamente provechosa y su humildad para comunicar sus experiencias es ejemplar.

Estamos ansiosos por oírlo nuevamente el próximo viernes cuando, en la Alianza Francesa de Miraflores, dicte su segunda charla sobre *El espacio vacío*.

V

Lucía, Manuel y un viejo cuento Juguete charlotinesco⁸

⁸ Palabras de Jorge Chiarella Krüger, extraídas del boceto del programa de mano de la creación colectiva del grupo de teatro Telba *Lucía, Manuel y un viejo cuento*, 1980.

Un hombre está de rodillas. No vemos nada a su alrededor. Si le adicionamos una referencia concreta, creamos un contexto y al espectador le damos una perspectiva nítida de lo que ocurre. Así, si al lado del hombre de rodillas colocamos un crucifijo, sabremos que está orando. Pero, si en lugar de un crucifijo colocamos a un verdugo con un hacha en alto, sabremos que se trata de un ajusticiado.

Las referencias nos dan el contexto y el contexto le proporciona al espectador una perspectiva. Este es el eje teórico de nuestra experiencia en este montaje, como una forma de jugar con el espacio escénico y con el tiempo teatral.

La obra ha sido construida por los actores y otros miembros del grupo, basándonos en hechos cotidianos: aquellos que todos los días miramos, pero que por rutina no vemos. *Lucía, Manuel y un viejo cuento* es, pues, la presentación de esos hechos, ofrecidos en un contexto diferente a fin de que todos podamos centrar nuestra atención, otra vez, sobre ellos, para así pensar un poquito sobre sus causas y consecuencias.

Formalmente, utilizamos lo estrictamente necesario para que el acto teatral sea claro. Partimos de cero dándole a cada elemento la funcionalidad requerida. No deseamos nada gratuito. Nos interesan las situaciones. Más que la palabra o signos mímicos, usamos un lenguaje de situaciones. Los personajes hablan, pero el espectador no los oye. Tampoco puede leer en sus labios lo que dicen ni va a encontrar una descripción de lo que ocurre a través de señas gestuales, salvo las propias del acompañamiento oral. Trabajando sobre situaciones, pensamos que el espacio se agiganta -el mismo sitio puede ser una tienda, un parque, una

clínica o una casa-; y el tiempo nos pertenece, ya que basta que una actriz haga un movimiento de brazos para indicar el paso de varios meses⁹.

Basados en estos conceptos teóricos y trabajando en una línea de pantomima -ninguno de los actores es mimo-, a la manera de cine mudo y con detalles charlotinescos, buscamos también distanciar al espectador de la realidad que se le ofrece para que pueda observarla con mayor objetividad y de una manera más entretenida.

Lucía, Manuel y un viejo cuento es el resultado de toda esa búsqueda que de ningún modo pretende tener otro alcance que el de poner a prueba un pequeño esquema teórico de reflexión sobre la forma teatral. Por eso, lo hemos subtítuloado “juguete”. Y, así, se lo ofrecemos a ustedes para que se diviertan con él y, luego, lo desarmen para recomponer sus piezas... también reflexivamente.

⁹ La referencia está ligada a un momento de la obra en que el personaje pone las manos en el vientre, haciendo alusión a un embarazo inicial, y luego las aleja, sin dejar de marcar los límites del vientre; además, elonga la espalda, dando cuenta de que está a punto de dar a luz y que, por lo tanto, han pasado nueve meses.

VI

Théâtre du Soleil¹⁰

¹⁰ Extraído de apuntes hechos por Jorge Chiarella Krüger durante su estancia en París sobre impresiones del trabajo de Ariane Mnouchkine, 1986.

Para Ariane es más fácil escribir una película que una obra de teatro. Considera que *1789* es de texto difícil debido a que es el resultado de una creación colectiva sin autor y que su fuerza radica en la puesta en escena, en el espectáculo.

Ella tiene miedo cada vez que monta una obra. Les propone directamente a los actores qué es lo que va a montar. Y, aunque a veces pasa, es muy raro que el grupo se oponga.

Cada actor pide, después de la primera lectura, probar un papel determinado (no importa cuál). El que le sea más cercano. Trabajan con el texto en la mano. Lo leen, indagan y luego traen una propuesta. El mismo papel lo pueden elegir varios. Ella decidirá, posteriormente, quién lo hace, pero aprovecha los aportes de todos aquellos que trabajaron en su interpretación.

Ella misma empieza por la escena que le es más cercana. Apenas opta por una puesta en escena, decide crear la atmósfera física para los ensayos, y esto siempre de acuerdo al lugar en que se va a desarrollar la acción. Hace, en suma, un “decorado” de ensayo para imbuir a todo el equipo en la “atmósfera” que quiere lograr. Utiliza todo lo que pasa para esa finalidad. Puede servirse de flores, tapices, cuadros, colores, música, elementos que vayan conduciendo al equipo a la atmósfera deseada.

El lumínico está totalmente al servicio de lo que pide Ariane. Él busca resolver “técnicamente” lo que le solicita. Tiene casi nulo margen de creatividad. Distingue el “ambiente” como algo relacionado a lo físico. Día, noche. La “atmósfera” la relaciona, en cambio, con lo “psicológico”. En un ambiente de noche, puede haber una atmósfera de fiesta o de crimen. El “clima” está ligado al ritmo con el que juega la luz. Considera que el color tiene estrecha relación con el símbolo y que el volumen de luz influye. Su primer principio es hacer visible al actor; el segundo, poner en relieve lo que la obra pide. Encuentra relativo aquello de que la luz se “lea” de izquierda a derecha. Lo estético en la luz está ligado a la concepción estética del director de escena.

Ariane modifica todo el escenario y la platea (literalmente, los reconstruye, de acuerdo a la concepción que tiene de los mismos).

En cuanto a la música, aún deja libertad creativa al compositor. La música acompaña al actor y no al revés.

Todo el equipo trabaja en cooperativa y gana lo mismo (7000 francos), incluso ella. Todos hacen todo: actúan; mantienen el teatro; construyen la utilería, el escenario, el vestuario; manejan la administración; cocinan; preparan lo que van a vender al público; e, incluso, en el entreacto, son los propios actores los que hacen las ventas. El público puede conversar con ellos y darles su opinión sobre lo que están viendo.

El propio local está impregnado de todos los elementos que conciernen a la obra. Desde que el público entra, se sumerge totalmente en la atmósfera del espectáculo que va a ver. La propia Ariane participa de todo y “cuida” permanentemente el espectáculo, a la vez que conversa brevemente con el público.

Ella afirma que no hace un teatro político, sino un teatro humanista, que sirva a una mejor comprensión del ser humano. Elige las obras en función a lo que le impacta en un determinado momento.

Los precios son bajos y la capacidad de la sala es de 600 personas aproximadamente. Pero requiere de mucho más para mantener a todo el equipo. Aún con subvención, no siempre logra la estabilidad y esto los angustia.

El teatro queda lejos [del centro de París]. No obligan al espectador a comprar el abono por las dos partes del espectáculo (caso contrario a Brook). Al final [de la estación] del metro, hay un ómnibus gratuito que trae y lleva a los espectadores. Venden publicaciones y material que ayuda a comprender mejor el país al que se refiere la obra y su historia (aspectos políticos, sociales, económicos y culturales). Ella procura, para los que pueden quedarse, hacer foros sobre la puesta en escena.

Tienen cuatro hangares, además de oficinas, cocina, y maquinaria para cortar madera y hacer construcciones. La sala de maquillaje está considerada en el diseño escenográfico. Los actores se maquillan a un costado de la platea y el público los puede ver. Es también parte del espectáculo.

El equipo está conformado por aproximadamente cincuenta personas: veinticinco actores, diez técnicos, cuatro administrativos, tres de cocina, músicos, etc.

Cuando el Soleil hace giras, lleva consigo su “espacio escénico completo”. Cuatro miembros del Soleil, cuando no es la propia Mnouchkine, viajan antes para elegir el lugar en el que se dará la representación.

El Soleil se fundó en 1965 y, rápidamente, Ariane se convirtió en el núcleo. En 1986, antes de las elecciones, recibió el Premio Nacional de Teatro, no por una obra, sino por su trayectoria. En su discurso, Ariane dijo que era un premio francés que distinguía a un teatro francés. Porque el de ella era un teatro integrado por veinticinco extranjeros de dieciséis nacionalidades diferentes (varios latinoamericanos) y eso era Francia: una cultura pluricultural, enemiga de la xenofobia.

VII

Alondra Grupo de Teatro¹¹

¹¹ Testimonios/prólogos escritos por Jorge Chiarella Krüger entre 1981 y 1985, tomados de las publicaciones o programas de mano de algunas de las obras de Alondra Grupo de Teatro, hechas a modo de creación colectiva con autor.

¿Amén? (1981)

De Juan Rivera Saavedra y Alondra Grupo de Teatro

Alondra Grupo de Teatro significa para nosotros la posibilidad de intentar realizar varios anhelos: trabajar profesionalmente; encaminar nuestros esfuerzos fundamentalmente hacia el aliento del teatro peruano escenificando obras nacionales de autor, de creación colectiva, y de creación colectiva con autor; poder buscar, indagar, investigar nuevas posibilidades formales que nos permitan presentar un teatro actual, participativo, vivo y novedoso, que interese realmente a todos los públicos; y mostrar, artísticamente, los distintos problemas de nuestra realidad bajo una perspectiva popular. Todo esto, por supuesto, sin perder de vista nuestras propias limitaciones y las que el medio nos impone.

El camino es largo y difícil. No es sencillo encontrar apoyo cuando se trata de abordar el teatro de nuestro país y, más aún, si este tiene pretensiones de pequeños laboratorios e intenciones reflexivas. Pero... hay que comenzar a andar -“a gatear”, decía mi maestro-, y aquí estamos con nuestro primer trabajo: *¿Amén?* Quizá es todavía un balbuceo de lo que sentimos que el teatro puede dar.

En las últimas Muestras de Teatro Peruano, se afirmó una gran verdad: la mayoría de los autores peruanos están distanciados de los grupos de nuestro medio y viceversa. Tal vez, el conflicto se produce porque los actores y directores no encontramos en las obras de nuestros autores, con la frecuencia que nos apremia, los temas y las formas que deseamos interpretar, al margen de los mil problemas que el autor tiene para dar a conocer sus obras.

En todo caso, lo que nos pareció más sano para empezar a atacar el problema fue integrar al trabajo a un autor y, juntos, hacer la obra que nuestras necesidades y las del público -permítasenos modestamente esta licencia- requiriésemos. Así, invitamos a participar a Juan Rivera Saavedra, importante dramaturgo en ejercicio.

El trabajo fue gratisísimo y fértil. Empezamos con improvisaciones en función de un pequeño esquema teórico formal sobre el uso de los espacios y tiempos, y la utilización de las elipsis. Usamos muchas motivaciones para encontrar las atmósferas adecuadas. Analizamos las posibilidades de la síntesis, y combinamos constantemente el escenario y la mesa de trabajo hasta hallar un modo expresivo particular que se ajustara a nuestro sentir. El tema de la obra también se fue delineando durante las improvisaciones. Autor, actores y director, cada uno, colocó el acento en su trinchera, probando, discutiendo, leyendo, investigando, quitando allá y poniendo aquí. Así, fuimos construyendo juntos el contenido, la estructura y la forma de la obra, proceso que hoy culmina al abrir el trabajo al público.

Alondra Grupo de Teatro, al presentar este, su primer esfuerzo, quiere, pues, agradecer a todos y cada uno de sus amigos, público presente, instituciones, empresas, y periodismo en general -así, sencillamente, sin poner nombres- el haber hecho posible que contemos con esta herramienta de trabajo, con este grupo que espera, en retribución, dar lo mejor de sí en pro de un buen teatro peruano.

Dos mañanas (1982)

De Juan Rivera Saavedra y Alondra Grupo de Teatro

Dos mañanas es nuestro tercer trabajo. Al igual que los anteriores (*¿Amén?* y *1/2 kg de pueblo*), ha sido tratado en la modalidad de creación colectiva con autor, buscando profundizar la experiencia de conjunto en la creación del espectáculo teatral. Nuestro propósito, tal como lo expusimos desde el inicio, es el de ofrecer fundamentalmente obras peruanas, indagando nuevas posibilidades formales que nos permitan presentar un teatro actual, participativo, vivo y novedoso que interese realmente a todos los públicos, mostrando artísticamente los distintos problemas de

nuestra realidad bajo una perspectiva popular. Todo esto, repetimos, como entonces, sin perder de vista nuestras propias limitaciones y las que el medio nos impone.

En *Dos mañanas*, el elenco participante (y Aurora Colina junto con nosotros) desarrollamos una intensa labor de improvisaciones y de trabajo de mesa, así como una cuidadosa recopilación de datos que nos posibilitara abordar la temática elegida. El entusiasmo y las dudas han corrido parejos. La insatisfacción y la tenacidad también. ¿Es factible llevar a escenario el juego de tiempos que la memoria, el pensamiento y la imaginación del ser humano activa cotidianamente, en esa extraña mezcla instantánea de presente, pasado y futuro? ¿Se puede mostrar gráficamente en el teatro el fuero interno de los personajes al mismo nivel y simultáneamente a su fuero externo, explorando así los ricos significados y símbolos que diariamente afloran en nuestras relaciones sociales? ¿Cómo recibirá todo esto el público?

La única manera de saberlo es arriesgando y confrontando. Y aquí está *Dos mañanas*, una propuesta teatral de cuatro dimensiones que, como el “cubo mágico”, tendremos que armar entre ustedes y nosotros. Ojalá que ambos tengamos éxito.

Alondra Grupo de Teatro agradece al Cocolido y a todos los que creyeron en nuestra honestidad y esfuerzo, que han colaborado en la realización de este espectáculo.

***¡Ya viene Pancho Villa!* (1985)**

De Juan Rivera Saavedra y Alondra Grupo de Teatro

Fiel a sus propósitos iniciales, Alondra Grupo de Teatro sigue encaminando sus esfuerzos hacia el aliento del teatro peruano, escenificando obras nacionales; indagando soluciones formales que permitan presentar un teatro actual, vivo y participativo que inserte a todos los públicos; y mostrando artísticamente distintos problemas de nuestra realidad bajo una perspectiva popular.

¡Ya viene Pancho Villa! es nuestro quinto montaje y el cuarto en la modalidad de creación colectiva con autor.

Pero... ¿es que tomar como personaje y tema a Pancho Villa y la Revolución mexicana se ajusta a los objetivos descritos?

Pensamos que sí. Una obra peruana no lo es solo por la nacionalidad de quien o quienes la redactan, sino también por la relación que establece con la realidad del espectador que lo recibe.

Es la primera vez que Alondra asume para el teatro un tema histórico. La tarea de investigación, síntesis y elaboración de la estructura dramática fue ardua, difícil, apasionante. La gesta mexicana está plagada de hechos, situaciones y personajes muy ricos teatralmente, y muchas obras se pueden escribir a partir de ella. Nuestra búsqueda fue incesante, tanto en la parte histórica como en el lenguaje. Hemos recurrido a múltiples textos de calificados estudiosos, historiadores y periodistas, tratando de recoger la esencia y espíritu de este singular momento en la vida de los pueblos latinoamericanos. Incluso, algunos diálogos son reproducciones de lo que, según testimonios, dijeron los protagonistas de esta obra.

Pero *¡Ya viene Pancho Villa!* no pretende ser una simple crónica escénica que pone en vivo un suceso histórico. La rigurosidad impuesta ha tenido el fin de evitar una traición a la realidad y de rescatar –con un punto de vista artístico y objetivo– la verdadera dimensión del valeroso pueblo mexicano, pues, como bien señala un estudioso en la materia, “la imágenes de este choque brutal han pasado a ser, con los años, una sucesión de pinceladas de tarjeta postal: los bravíos dorados de Chihuahua cabalgan alegres llevando en la grupa a sus Adelitas particulares; los añosos trenes avanzan penosamente hacia el norte cargados de animosos federales; Pancho Villa se parece a Wallace Beery y Zapata a Marlon Brandon; y todos juntos cantan ‘La cucaracha’”.

Hay, sin embargo, una constante de verdad que aparece claramente trazada en la historia de México: el pueblo derrama su sangre generosa en la lucha contra la tiranía. Por eso, *¡Ya viene Pancho Villa!* ha sido realizada por Alondra con amor y respeto por el pueblo mexicano.

No queremos finalizar estas líneas sin expresar nuestro agradecimiento a todas las personas, empresas e instituciones que nos han ayudado a hacer posible este personaje, y, en especial, al Instituto Italiano de Cultura y su director Bruno Bellone por su generoso e invaluable auspicio.

TERCERA PARTE

Validando

VIII

*El cuidador: el hombre y el nido*¹²

Por Alfonso La Torre (ALAT)

¹² Crítica publicada en el diario *Expreso*, 1973.

Telba de Barranco ha estrenado *El cuidador*, considerada la obra maestra del inglés Harold Pinter, bajo la dirección de Jorge Chiarella. Segunda obra larga de Pinter, va a una progresiva decantación de medios, hacia un realismo por medio del cual el valor simbólico de los personajes deja lugar a situaciones muy concretas. Entre hechos concretos sitúa la intuición del absurdo de la condición humana en una relación social o interpersonal, que la dirección de Chiarella explora en sus más sutiles y líricos matices.

Tal vez, ninguna obra cuaja tan perentoriamente como esta pieza aquello que Bachelard ha estudiado en el *Espacio poético*: la urgencia por el refugio fundamental del hombre en la tierra. En *El cuidador*, tres personajes luchan por conquistar este espacio poético, “la casa”, donde su identidad como individuo pueda sustentarse, defenderse de las fuerzas disociadoras del mundo. Por eso, la habitación donde todo ocurre, con cada una de sus “cosas” que hacen de ella un hogar posible, delega su fuerza cohesiva, su dramatismo en un instinto básico, similar a aquel que une al pájaro con el nido.

Desde esta perspectiva bachelardiana, todo es claro y simple, como una tragedia a media voz en la que reflota la sonrisa para iluminar abismos exteriores en sombra. Aston (Gustavo Bueno) invita a su “casa” (su habitación) a Davis (Pablo Fernández), un viejo paria. El dueño del edificio en el que la pieza se halla es Mick, el hermano menor, que tiene la potestad tanto de echar al viejo como a Aston. Mick es una personalidad vigorosa en apariencia: pese a tener una “casa”, esta no se ajusta a su personalidad. Su larga enumeración del hogar ideal es uno de los raptos líricos de la frustración con respecto al instinto del refugio adecuado. En ese nivel, Mick es tan “paria” como Davis.

El instinto del “nido”, sin embargo, es igualmente complejo en Aston como en Davis. Aston, sometido al electroshock, ha “perdido” su personalidad inicial (su propia madre autorizó esa brusca terapia). Desraizado de sí mismo, es un extranjero en su casa. Para recuperar su personalidad, tendrá que construir un

desván, que recuerda en sus sueños. En el sentido estricto poético de Bachelard, el desván es la parte alta de la casa, aquella que se empina al cielo, a los valores altos: Aston podrá recuperar su valor espiritual solo en el altillo. Entre tanto, es un ser desmañado y torpe, tímido y pusilánime, que tolera los excesos de Davis, su protegido. Davis, por su parte, ha ambulado toda su vida en busca del “nido” y, en el transcurso, a falta de esa fijación poética, ha perdido su identidad. Usa doble nombre y apenas tiene urgencia de recuperar el inicial. En casa de Aston, no sabe a cuál de sus nombres refugiar. Y esta precariedad está dada físicamente por su cama al lado de la ventana, por medio de la que el viento y la lluvia siguen acosándolo. El mundo exterior, igual que a Aston y a Mick en el terreno psicológico y moral, persiste en agredirlo, en disociarlo.

Así, la concreción realista de la habitación, rica en connotaciones de un verismo analítico debida a Gustavo Bueno, es una falacia, una paradoja: símbolo del refugio, no hace otra cosa que resaltar la carencia del refugio. El título, por tanto, es una ironía, el trasluz del absurdo. Davis, el paria, es el cuidador de una casa que no alberga a nadie “poéticamente”, menos a él: el mundo exterior sigue en su cama, hostigándolo por la ventana (por sus prejuicios racistas, su pedantería, su condicionada urgencia de sentirse importante entre los demás); y, para lograr un “nido” dentro de la “casa”, deberá echar a su protector de su propia cama.

El final es patético. Aston echa de la casa a Davis, pero él es solo arrojado físicamente. Tanto Aston como Mick, que sueñan con otro refugio pertinente a sus personalidades, al quedarse, no hacen sino perennizar su inadecuación, la absurdidad de su condición: alienación más profunda similar a la que viven los demás inquilinos del edificio, negros e hindúes en una metrópoli arquitectónicamente ajena a su mundo original. La metáfora puede aplicarse a lo que la civilización está haciendo del mundo hoy.

Chiarella ha pulsado todas estas significaciones con una delicadeza extrema de conducción. La poesía surge límpida de los gestos y las voces más cotidianas, y de la relación factual de hombres y cosas. Gustavo Bueno, con mayor economía de medios, impone una desolada densidad al titubeante Aston. Su manipulación de la tostadora es un modo de fijar ese titubeo para fijarse en la pieza y proyectarse al soñado altillo. El silencio lo acosa por dentro y por fuera; ese silencio se torna lacerante en su perfil, cuya patética elocuencia se da en la escena con Mick, tras la ruptura del Buda. Pablo Fernández realiza la mejor caracterización de su larga carrera. Alienado de su nombre, alienado en la casa y en sus zapatos, el mundo lo ha deformado tanto que afirma su borrosa personalidad con la agresividad del cuchillo: lograr apuntalar, paradójicamente, un gesto sobrio y profundo con factores tan dispersos y antagónicos. Es su mayor mérito. Jaime Lértora, igualmente sobrio en su dinamismo, vive otra paradoja: gravita sobre hombres y cosas con señorío, con violencia. Es dueño de la casa y del destino de los otros, pero su gesto y su voz traicionan el patetismo de su esencial orfandad, su ternura de fondo y frustración: posee lo que no le conviene. Las tres caracterizaciones hacen de la puesta de Telba una de las experiencias teatrales más sutiles del momento.

IX

¿Amén?, y la disconformidad ideológica y teatral¹³

Por Alfonso La Torre (ALAT)

¹³ Crítica publicada en *El Diario*, 1981.

¿Amén? es la perentoria forma en que Jorge Chiarella rehúsa decir “así sea” a los mecanismos establecidos del teatro. Tras una carrera directriz que inició esfuerzos mayores con *El cuidador* de Harold Pinter y culminó con el desmesurado montaje en Acho de *El pájaro azul* de Maeterlinck, Chiarella empezó a cuestionar los viejos moldes de expresión escénica. Motivado por los grandes innovadores, particularmente por Peter Brook y su *Espacio vacío*, Chiarella busca un contacto vital con el espectador, induciéndolo a una comunicación plena. Esa búsqueda lo lleva a invenciones personales, basadas en un cuestionamiento del tiempo y el espacio escénico. ¿Amén? es su segundo experimento en esta vía. Chiarella torna el cuerpo del actor en materia disponible para el tiempo y el espacio, desasido de los rigores de la caracterización unilateral, proteico en sus potencialidades de mutabilidad súbita en diversos personajes. Cada cual acciona en tiempos y espacios diferentes. El cuerpo del actor se constituye en sustento unitario de la diversidad dramática. Así, para el actor se abren todos los tiempos y todos los espacios posibles.

En ¿Amén?, solo hay dos actores: Celeste Viale y Antonio Aguinaga. Un atavío intemporal denota la disponibilidad de sus cuerpos. Basta la ritualización de un gesto y el personaje inicial de cada actor se torna en otro; luego, en otro. Y, más aún, los personajes intercambian cuerpo, prescindiendo incluso de características de sexo. La mujer deviene hombre; el hombre deviene mujer. Y, en el “espacio vacío”, cada una de sus súbitas caracterizaciones suscita en torno a un ambiente imaginario, que el público recompone.

Esta versatilidad de tiempos y espacios es la diversidad de la caracterización. Estaba ritualizado en el espectáculo anterior que prescindía de la palabra. Aquí, con ayuda de Juan Rivera Saavedra, Chiarella rescata el diálogo y el espectáculo cobra mayor densidad. La dicción y las voces, como los cuerpos, solo asumen una alteridad nominal: siguen siendo idénticos siempre, pese a que se deposita en ellos el fantasma de varios personajes, que accionan como “conceptos” elaborados por el público. La palabra ayuda a fijar lo inalterable de la sustancia humana. Eso es conceptualmente álgido, cuando un mismo personaje toma

carne, alternativamente, en ambos actores, o cuando la mujer tipifica a un hombre. De esta forma, todos los conflictos se dan en la misma carne, escindida solo por la acción dramática.

Esa escisión de la unidad fundamental humana articula la metáfora que nos propone ¿Amén? La “historia” evoca dos facciones sociales: Pedro, el carpintero, que encarna la lucha libertaria del pueblo; Tomás, el soldado, que encarna el poder absolutista e injusto. Aguinaga es, por turno, tanto Pedro como Tomás. Y Celeste Viale anima también a los dos personajes. Sobre esta oposición en la unidad, ambos pueblan el espacio de una galería de tipos accesorios, poniendo de pie un mundo dividido y en conflicto, que es tanto de resonancia bíblica como actual.

El hecho escénico de que el verdugo y la víctima se den en el cuerpo del mismo actor y de la misma actriz trasunta que ser verdugo o ser víctima es solo un hecho fortuito. La misma sustancia humana produce ambos extremos éticos y la decisión se formula como un puro azar político, así como nacer mujer o varón es un puro azar biológico: una fatalidad ciega.

Esto cuestiona toda ética, toda filosofía. La problematización de tiempos y espacios teatrales termina problematizando el mundo y nuestra historia moral.

La puesta, sin embargo, se resiente al final por cierto esquematismo, por escaso rigor dialéctico que perturba el estilo y resquebraja los cimientos ideológicos de la concepción. Constituyen dubitaciones de quien transita en derroteros novedosos y que un mayor ejercicio esclarecerá en su potencial riqueza. En este esfuerzo, Chiarella jamás dirá “amén”.

X

La ceremonia de la Alondra¹⁴

Por Santiago Ribadeneira Aguirre

¹⁴ Semblanza para la columna “Ánfora” en la sección B del diario *El Comercio* de Quito, 1983.

A mediados de este mes se presentó en el escenario del Prometeo el grupo peruano de teatro Alondra con el espectáculo *¿Amén?*, que fuera considerado en el 81 como uno de los mejores presentados ese año en la capital de Perú. Tal es el tema de esta *Ánfora* de Santiago Ribadeneira.

No sé si la alondra tenga una estación especial para hacer su nido, o si le basta el campo para extenderse, participándole granos de trigo al viento que en esos contornos es más generoso. Lo del campo tal vez explica su vocación por el espacio y el afán de posarse sobre todas las cosas. La alondra tiene muchos costados, tantos como alas y mariposas tiene la vida; costados y caminos que van y vienen de un escenario a otro sin que importen demasiado las distancias. La alondra es un pájaro raro; igual que la aloisia, mitad limón y mitad constancia. Juega con los gustos y los sabores y las palabras y las voces que se mueven de manera justa.

La alondra se parece a los alojeros también y sus dos balcones-ojos siempre están mirando la cara del público.

Parece que tiene un itinerario ilimitado, porque la encontramos un día acomodándonos precisamente en medio del Prometeo e invitando a los presentes a sumarse al aleteo de su trabajo. *¿Amén?* trino ella parada en el escenario, dividida entre Celeste y Antonio, vestidos cada uno de lo mismo, es decir, con simples blusas campesinas y pantaloncitos de lino. La escenografía -nos reconvinieron- la tendrán que poner ustedes.

Habló la alondra Celeste, gritando una muerte extraña de un Andrés carpintero que después fue Pedro y José y Manuel y Carlos, y tantos otros árboles presentes y ausentes. No hubo más historias.

La alondra Celeste no solo aprendió a volar. Tenía, además, una voz bellísima que se detenía en los lugares indicados, que contenía las palabras en la mitad del próximo nacimiento y se encontraba, después, con la otra mitad de la próxima muerte. ¡Sin

fabricar preciosismos! (“La perfección solo es patria conocida para los conformistas: el verdadero creador muere vislumbrando sus palmeras, con el espejismo en los ojos”). Clemente).

Pocos fuimos, desgraciadamente, los afortunados que asistimos, puntuales, a la ceremonia de la Alondra, pequeño actor que ensayó su propuesta sin tapujos ni carteles ni afiches, en muchos idiomas, con muchos cuerpos propios y ajenos. Sin embargo, ese pájaro raro, mitad Celeste y mitad Antonio, no vino solo; trajo su pajarero, mitad Jorge (Coco) y mitad Juan.

Su nido-escenario planteaba el rompimiento del espacio y el tiempo sobre la idea de que el cuerpo es capaz de copar y construir uno distinto para decir y afinar, que quiso encontrar en el espectador su cómplice necesario. El drama -una parábola bíblica- giraba a velocidades inusitadas, y en su desplazamiento capturaba y entregaba personaje tras personaje. Después, el interlocutor (espectador-personaje), sumándose al juego, dejó su asiento y emprendió su propio recorrido lleno de reflexión, lejos del nido.

Aquel pájaro tuvo la virtud de quebrar las ramas sobre las cuales estábamos asentados para decirnos que es necesario encontrar nuevos lugares donde anidar. Y que ello es así cuando uno se echa a volar; o sea, atreverse a descubrir la imaginación y hacer que camine hacia adelante. Antes, dije ya lo importante que significa desvelar el espacio escénico, porque es allí, y no en otro lugar, donde se resuelve el hecho teatral (mientras hay quienes sostienen que el teatro de Aristófanes “no es muy distinto del ya difunto teatro del absurdo”, y “O’Neal es totalmente esquiliano”, y las “innovaciones de Pirandello y de Grotowski resultan variaciones más o menos respetuosas del teatro clásico”, y creen que esa suerte del ejercicio oratorio practicado por algunos candidatos también es teatro).

¿Amén? transgrede las leyes del teatro, las violenta y las doblaga; pero, en su lugar, pone otras, sabiendo que nada puede funcionar sin un centro, sin una estructura dramática, elemento que algunos confunden con algún producto suntuario fácilmente adquirible en el primer supermercado del barrio.

La Alondra (Celeste Viale, Antonio Aguinaga, actores; Juan Rivera Saavedra, dramaturgo; y Jorge Chiarella, director) nos invitó a la construcción de su nido-escenario. Y hacerlo juntos fue una de las mejores experiencias.

XI

Historia y no-historia en *Dos mañanas*¹⁵

Por Alfonso La Torre (ALAT)

¹⁵ Crítica publicada en el diario *La República*, 1982.

Oscilando entre dos fechas de la historia peruana, *Dos mañanas*, estrenada en creación colectiva por Alondra (Jorge Chiarella, director; Juan Rivera Saavedra, autor del texto; Mónica Domínguez, Baty Roca Rey y Antonio Aguinaga, intérpretes), explora las articulaciones del tiempo como expresión escénica.

En el tiempo primario de la anécdota, la acción “inicial” ocurre en vísperas de las elecciones de 1956. La acción posterior es la víspera del partido Perú-Camerún en 1982. De un tiempo a otro, la política se ha devaluado: el fútbol suplanta a la política como preocupación rectora de los protagonistas, del pueblo. En el primer momento, el arribismo político del Padre suscita el drama familiar. En el segundo, el fútbol configura un “patriotismo” que la política ya no canaliza.

En la oposición temporal 1956-1982, hay un denominador común: Fernando Belaúnde Terry; primero, como candidato, derrotado; luego, como presidente (implicado en la obra por el contexto histórico).

En la cronología histórica que asume, la obra distribuye en los protagonistas diversos “tiempos de conciencia histórica”. El Padre habita el tiempo no-histórico, la reacción, perpetuado por el sistema que apoya y acrisolado en el machismo. Al otro extremo, la Hija, que se rebela contra el fascismo familiar y social, habita el tiempo dialéctico, postula el cambio. La madre, identificada al comienzo con el Padre y la sociedad arcaica que encarna, oscila, urgida por la Hija, al tiempo dialéctico.

En este esquema, Belaúnde habita en 1956 el tiempo de tránsito de la Madre, de la no-historia a la historia, y decide la opción de la Madre (“Voto por Belaúnde porque es buenmozo”). En 1982, sin embargo, Belaúnde, presidente, desmiente aquel tránsito inicial, de la parálisis al tiempo dialéctico, y, en lugar de la transformación del Perú, aparece como el artífice de todas las frustraciones populares, de la descomposición ética tipificada por el caso

Vollmer, detentador máximo de la reacción ante todo cambio; todo esto se da por la gravitación de la “realidad exterior” histórica, convocada rigurosamente por la ficción.

Cuando la Madre afirma su “cambio” votando por Belaúnde, el proceso de nuestra historia moral se encarga de evidenciar que una opción política no es válida y es peligrosa cuando los criterios de acción son falaces e inmaduros (“Voto por Belaúnde porque es buenmozo”). Solo la rebeldía abierta de la Hija trasciende dialécticamente esas falacias. Y sigue vigente por el cambio en el tiempo del fútbol, del Caso Vollmer, del machismo sempiterno.

Lo oral y lo gestual oponen sus propios tiempos. El texto oral recoge en su dicción el tiempo muerto de nuestra cultura popular, los lugares comunes que la tradición inmutable pone en nuestra boca. El gesto, el cuerpo todo, en la invención contrapuntística de Chiarella, desenmascara lo oral. Lo contradice y conforma un lenguaje, un subtexto visual de gran densidad sensual. Lo oral establece un diálogo rutinario dentro de la familia. Sin embargo, cuando la Hija y la Madre se arrastran por el suelo, se refugian bajo la mesa, se parapetan en los muros, revelan con terrible inmediatez la reptante humillación en la que languidecen. Mientras lo oral vocea un conformismo rutinario, el gesto (los arañazos, los golpes) desnuda la oculta laceración que esos lugares comunes infligen. La utilería es también proteiforme, tan pronto es un pedestal machista como una trinchera contra el sojuzgamiento. El Padre irá derrumbándose de su verticalidad fascista, y las mujeres dejan su horizontalidad sumisa y se alzan.

El cuerpo mismo de los actores ha sido “destemporalizado”. Es la materia proteica visitada por diversos tipos o arquetipos, que viven distintos tiempos históricos y éticos. Esta disponibilidad temporal desarticula también el tiempo cronológico de la anécdota (que sería tal vez trivial), y lo organiza en culminaciones de tiempo emotivo, en diapasones dramáticas liberadas de la inercia lógica del reloj o del psicologismo. Las mujeres (los sometidos, los explotados) accionan con mayor flexibilidad ante la solicitación del tiempo dramático y del tiempo histórico. El Padre (el hombre,

el tirano) se mantiene rígido, con un perfil ético inmutable bajo las diversas tipificaciones temporales. Así, son los sojuzgados los que buscan la libertad, los que se evidencian capaces de asumir el tiempo dialéctico y el cambio contra la parálisis de la historia.

Todo esto se logra plenamente por momentos; a veces, solo se aboceta y hay aspectos que se pierden por falta de rigor formal. Pero la experiencia está propuesta. Y aquí puede empezar otro tiempo para el teatro peruano.

XII

¡Que viva Villa!¹⁶

Por Roberto Miró Quesada

¹⁶ Semblanza escrita para el diario *La República*, 1984.

El dramaturgo Juan Rivera Saavedra y el Grupo de Teatro Alondra han unido esfuerzos para la creación de *¡Ya viene Pancho Villa!*, obra basada en el célebre personaje a partir del cual va desfilando el drama de la Revolución mexicana de 1910. Ahora, ya terminando el siglo y ubicados en el Perú, no podemos presenciar aquella gesta sin que se nos anude la garganta. No podemos dejar de preguntarnos rabiosos cómo América Latina pudo desperdiciar aquella oportunidad fundamental. Las reivindicaciones por las que luchó el pueblo mexicano en aquel entonces –y que momentáneamente consiguió– son las mismas que volvieron a aparecer fugazmente en el Chile de Allende y la Asamblea Popular de Bolivia, para no citar más que dos ejemplos de esta lucha interminable. Por eso, al término de la pieza, salimos desolados y esperanzados al mismo tiempo, porque, si bien es cierto que constatamos que son necesarios nuevos Panchos Villas, también es cierto que, si una vez se dieron, podrán volver a darse.

Esta vivencia que se nos comunica radica en dos elementos fundamentales: la obra misma, que ha sabido combinar el discurso político con la intimidad de los protagonistas; y la puesta en escena, debida a Jorge Chiarella, que estableció un balance y un contrapunto constante entre el drama social y humano, y la espontaneidad y la alegría del pueblo. No solo se nos anudó la garganta; también hemos reído, y se nos movieron los pies y el espíritu con los jarabes tapatíos y los danzones. Y la gran imaginación y escasez de recursos de la puesta en escena hizo posible que la magia del teatro se nos metiera por los poros.

La claridad de los conceptos y del texto, y este ir y venir de lo particular a lo general permitió adentrarnos en este drama que puso de manifiesto aquellos problemas que parecen estructurales a la condición humana, y que fueron materia de interminables discusiones durante la Revolución francesa y la Revolución bolchevique: cómo conciliar lo público con lo privado, cómo organizarnos sin caer en estatismos, de qué manera precavernos

contra las desviaciones, y cómo conciliar el trabajo intelectual y manual sin caer en soberbias. En una palabra, cómo cambiar las estructuras ideológicas.

Los temas fundamentales que han agobiado los procesos de cambio, y que casi siempre han sido tratados a nivel intelectual, son mostrados aquí con gran claridad. Y esta posición al nivel del discurso teórico concuerda perfectamente con el discurso de la puesta en escena. No hay subterfugios distorsionadores. Y, de esta manera, la intención de la obra nos llega en toda su plenitud.

La iluminación, la música, el vestuario, la escenografía y la versatilidad de los actores se comparan alrededor de la figura de Pancho Villa, magníficamente interpretado por Américo Valdez. Esta claridad en la comunicación tiene el enorme mérito de no caer en ningún momento en lo panfletario; de ahí que nos toque tan hondamente. Una obra como esta, que ha logrado conjugar tantas dificultades, que muestra tal economía de recursos y es capaz, sin embargo, de tanta imaginación, encierra una propuesta teatral que deberíamos mirar con atención. El Perú de nuestros días necesitaba un espectáculo de este tipo, y me parece fundamental que sea presentado en fábricas, barriadas, parroquias, ferias...

XIII

¡Que viva Pancho Villa!¹⁷

Por Ricardo González Vigil

¹⁷ Análisis para el suplemento “El Dominical” del diario *La República*, 1984.

Ya los críticos de teatro han tenido oportunidad de resaltar los méritos de Alondra Grupo de Teatro. Los cinco montajes que ha realizado hasta ahora le han conferido un lugar de excepción dentro de la escena nacional, por lo que han constituido un verdadero aporte a ese proceso de maduración en que se encuentra el teatro latinoamericano.

La reciente puesta en escena de *¡Ya viene Pancho Villa!*, todavía en exhibición en el Instituto Italiano de Cultura, demuestra con nitidez ejemplar la alta calidad artística de Alondra Grupo de Teatro. La simplicidad de elementos escénicos se ve generosamente compensada por la imaginación con que el director Jorge Chiarella Krüger y cada uno de los integrantes del equipo de Alondra han utilizado la expresión corporal, la iluminación, el sonido, el vestuario y la coreografía.

Hay tal riqueza significativa en todos los aspectos de la puesta en escena, hay tal entrega –plena de pasión, alegría y vigor dramático– de los diez actores a la composición de nada menos que sesenta personajes entretejidos en un compleja secuencia temporal y espacial (todos los actores cumplen a cabalidad y brilla, como eje escénico, la admirable caracterización de Pancho Villa que logra Américo Valdez) que no podemos sino llenarnos de entusiasmo por el futuro de Alondra y el teatro peruano, por los síntomas de su madurez que *¡Ya viene Pancho Villa!* condensa con brío inusitado.

En este comentario, queremos subrayar que, aparte de las bondades de la puesta en escena, el texto de *¡Ya viene Pancho Villa!* (Lima, Cuaderno Alondra, 1984, 52 pp.) de Juan Rivera Saavedra y Alondra posee una calidad excepcional, auténtico fruto mayor del teatro peruano contemporáneo. No solo merece el título de nuestro mejor drama de tema histórico, que con ligereza Washington Delgado –crítico casi siempre agudo y acertado, pero en este caso cerrado– confirió al fallido *Atusparia* de Julio Ramón Ribeyro, sino que no conocemos una pieza dramática peruana tan rica y sabia en recursos teatrales desde el teatro quechua de la Colonia (nutrido del sistema lopesco del Siglo de Oro) sobre un

tema de tanta complejidad y trascendencia significativa, un tema muchísimo más difícil de abarcar que la leyenda de Ollanta o la rebelión de Atusparia.

Sobre la Revolución mexicana y la figura capital de Pancho Villa, se han producido muchas obras de relieve artístico. Existe toda una narrativa de la Revolución mexicana, con Mariano Azuela a la cabeza; toda una secuela en la música, las artes plásticas, etc. El aliento de dicha revolución habita en varios pasajes de esa joya de la novela en español que es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, así como en los paneles de los famosos muralistas mexicanos. En el cine, bastaría recordar el gran fresco concebido por el genial Eisenstein (póstumamente ensamblado en *¡Que viva México!*) y la notable versión de Elia Kazan en *¡Viva Zapata!*

Aunque fracasó como la República en la guerra civil española, la Revolución mexicana ha sido casi tan fecunda como esta en ecos artísticos, y en indagaciones de los mecanismos del poder y la insurrección. Su carácter eminentemente popular, sus luchas intestinas, sus vueltas y revueltas la tornan un documento sin parangón de las lacras y las frustraciones de América Latina (ef. Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Grigulévich, John Reed, etc.). Lo cual no implica negar que las gestas de un Túpac Amaru, un Bolívar o la Revolución cubana también constituyen documentos fundamentales de nuestra historia, celebrados en poemas, relatos, cuadros y películas memorables.

Con exultante fuerza creadora, Juan Rivera Saavedra y el grupo Alondra han desentrañado el laberinto de la Revolución mexicana, inspirándose en historiadores y periodistas, lo mismo que en las canciones populares (recuérdese a Villa, probable autor de la “Adelita”).

Como ocurre en la épica de gran factura (epopeyas, *Guerra y paz* de Tolstói, teatro épico de Brecht, cine épico de Eisenstein, John Ford y Griffith), *¡Ya viene Pancho Villa!* hilvana el nivel histórico (que incluye lo legendario) con lo cotidiano, el movimiento

colectivo con la caracterización individual, el acontecimiento con el “aire de la época”. Así, brinda un retrato convincente de toda una época y un marco social.

En las letras peruanas, esta factura épica ha sido plasmada magistralmente por Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*, obra que también se inspira, como la de Rivera Saavedra y Alondra, en una conmoción histórica de un país hermano. Nuestra mejor novela histórica y nuestro mejor drama histórico, en consecuencia, no abordan un suceso nacional; lo cual no deja de ser curioso, teniendo en cuenta la riqueza de nuestro pasado, el cual solo admite comparación con el mexicano, a nivel americano.

No obstante, la profundidad de *La guerra del fin del mundo* y *¡Ya viene Pancho Villa!* es tal que calan en verdades esenciales de toda América Latina y, en general, de la humanidad entera. Como lo puntualiza la presentación de *¡Ya viene Pancho Villa!*, “Una obra es peruana no solo por la nacionalidad de quien o quienes la redactan, sino también por la relación que establece con la realidad del espectador que la recibe”.

La perspectiva popular asumida por Alondra aleja *¡Ya viene Pancho Villa!* de la “objetividad flaubertiana” de Vargas Llosa, aproximándola a otras novelas peruanas de gran aliento épico: *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría, *Todas las sangres* de Arguedas, y la saga *La guerra invisible* de Scorza. Las enlaza una interpretación convergente de la injusticia: la revolución y la masacre, y una interpretación de filiación popular.

Estas comparaciones no resultan excesivas, dado que *¡Ya viene Pancho Villa!* es un texto muy bien escrito (“escuchamos” el habla mexicana con gran eficacia expresiva) y engarzado en los recursos teatrales. La movilidad del lenguaje teatral de nuestro siglo (con la clara impronta de Brecht y la asunción de pautas más libres que las del realismo del XIX) se conjuga con procedimientos cinematográficos (encadenados, fundidos, congelados, etc.).

En fin: nuestro notable dramaturgo Rivera Saavedra (ha compuesto más de cien piezas dramáticas) ha fusionado por entero su creatividad con la del grupo Alondra. *¡Ya viene Pancho Villa!* es su cuarta obra de creación colectiva: siendo valiosas las tres anteriores, esta resulta simplemente extraordinaria. La creación colectiva es una de las búsquedas más fecundas del arte contemporáneo en poesía, música, cine, teatro, etc. Los Beatles probaron fehacientemente que un grupo puede ser más y mejor que la suma de las partes. Algo así podemos afirmar del equipo que conforman el escritor Rivera Saavedra, el director Chiarella y el grupo Alondra.

XIV

El advenimiento de Pancho Villa y la escena nacional¹⁸

Por Ernesto Ráez

¹⁸ Análisis para el suplemento cultural *La Crónica*, 1984.

El predominio del teatro urbano en la escena nacional, con su tratamiento de temas ciudadanos e íntimos, y su especial incidencia sobre el idiolecto local, adquiere derivaciones renovadoras en la creación de Alondra y Juan Rivera Saavedra *¡Ya viene Pancho Villa!*

Jorge Chiarella Krüger corona con este montaje un ciclo riguroso de búsqueda y hallazgos cargados de imaginación sobre las posibilidades proteicas del espacio escénico, este espacio escénico que es uno de los indicadores de estilo más característicos de nuestros directores. Las inquietudes que Brook promoviera en Jorge Chiarella con su teoría del “espacio vacío” adquieren en este trabajo una rotundidad que supera las propuestas teóricas del mismo Brook. Porque lo que Jorge Chiarella demuestra en Pancho Villa es que el escenario es un espacio cargado de significaciones que el director puede motivar y ordenar a la imaginación del espectador a partir de la actuación. En esta solución, cobra importancia primordial la música. Nunca antes habíamos visto mejor demostrado el aserto de Appia que la música crea un decorado esencial. La música en el teatro no es temporal: es plástica. A sus sonoridades, cabalgamos con Pancho Villa por el agreste paisaje mexicano. Esta capacidad permite que la obra, toda, pueda adquirir un ritmo cinematográfico, y el montaje se ligue mediante fundidos, fundidos encadenados, disoluciones y hasta fijaciones del movimiento a manera de fotografías.

Dos sustancias soportan la variedad plástica: esteras en el suelo; y el blanco traje alusivo al del pueblo mexicano, pero que el director emplea también como resorte de la variedad de personajes, añadiendo atuendos a su base. Hecho que es roto por el superficial periodista norteamericano y que nos hubiera gustado en el embajador, entes, ajenos ambos, a la epopeya que presentamos; agentes extraños, portadores de enfermedad. Pero la magia de esos trajes se hace mayor por la alegría y el dinamismo de quienes los visten. Hace tiempo no veíamos un elenco tan parejo. Jorge Chiarella ha logrado unificar en estilo a varias generaciones y escuelas de actuación. Y esto también es una superación en nuestro teatro, acostumbrado a dividir en casilleros a sus

cultores. Pablo Fernández -y, con él, toda la historia del teatro peruano de cuatro décadas, incluida la de la televisión y el cine-, tan vital y lleno de simpatía, como la juvenil Chela Pomar, sensible y convincente. En el trayecto generacional, la madurez actoral de Américo Valdez alterna con los alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático y los del Teatro de la Universidad Católica. ¿Cuáles son? Alguien habló de estilo “chiarelliano”. ¿Se referiría a esta capacidad para dirigir actores como deben ser dirigidos? Y, con esta unidad, también gana la escena nacional.

La propuesta nos enriquece. El actor supera la multiplicación de personajes y se convierte en otros seres: los dos gallos de pelea, plástica reminiscencia de la identificación del pueblo con los motivos de su alegría; los épicos caballos; los pintorescos borriquillos; y el preciso y atinado manejo de la utilería mínima y sintética. Alguna vez escribí hablando del teatro para niños que, en su pobreza, no había teatro más sugestivo y rico. Otra afirmación no cabe para este montaje ejemplar.

El desafío persiste a nivel dramático, no en las combinaciones rítmicas ni en las secuencias épicas. Todo esto ya está dominado por Juan Rivera Saavedra. Lo que en *¿Amén?* fue sorpresa ya no lo es en Pancho Villa. La capacidad mimética de nuestro prolífico autor para captar el idiolecto mexicano ratifica esta cualidad. Lo que encomiamos en Pancho Villa es la superación armoniosa del peligro fundamental del teatro histórico que es el de caer en la dramatización. La historia es un “apropósito” en la obra de arte; para ser válida, debe transformarse en discurso. Aquí, la alternancia de los públicos y hechos de los íntimos temores del héroe se encadenan rigurosamente hacia el final. Y queda plenamente demostrado que un momento histórico puede frustrar los sueños de un hombre, pero no las aspiraciones de un pueblo.

XV

De pasar no pasa en los espacios y tiempos de Lima¹⁹

Por Alfonso La Torre (ALAT)

¹⁹ Crítica publicada en el diario *La República*, 1985.

El grupo Alondra aportó al Primer Festival de Teatro Peruano de Cámara, que auspicia el Banco Central de Reserva, una experiencia escénica donde tiempos y espacios narrativos se urden con vertiginosa eficacia. *De pasar no pasa*, transposición de un cuento de Enrique Congrains, dramatiza un hecho urbano que puede ocurrirnos a todos y en el que todos los tipos que lo padecen podemos ser nosotros mismos. El ambiente es limeño; los personajes, limeños; el lenguaje, limeño. Esta cualidad esencialmente limeña se evidencia como una fatalidad, constituida por factores éticos y sociales. La exacta motivación y progresión de esa fatalidad limeña se articula sobre una materia expresiva tan fluida como proteica, y es capaz de extraer de la negación misma una afirmación humana y social decisiva.

La puesta es un desafío al espectador. Es el espectador el que, motivado por la propuesta, pone en acción todo el bagaje de su propia experiencia limeña para precisar los acentos de la fluidez expresiva de tiempos y espacios en los que los cuerpos de los factores son tan mutables como el único aditamento escénico: la escalera de tijera.

La “historia” es muy simple: un taxista atropella a un hombre, que resulta “ahijado” de un funcionario policial, y hace que el carro sea incautado. Perdido arbitrariamente su instrumento de trabajo, el taxista no podrá pagar la multa, no podrá pagar su casa, no podrá pagar la curación de su esposa enferma, atrapado en una maquinaria que lo tritura.

Hay tres actores en escena en una proposición de teatro circular. Uno encarna al protagonista y no mudará de personaje. Los otros dos (Carmen Yervis y Antonio Aguinaga) tipifican diversos personajes limeños.

Así, todo cambia de identidad y de función en torno a un personaje inmutable, cuya profunda mutabilidad, sin embargo, es la razón de ser de la puesta. Se animan, así, varios tipos de mutabilidad: la mutabilidad descriptiva, que hace que en la persona única de cada actor se animen diversos personajes, hasta poblar una tipo-

logía de lo limeño; la mutabilidad de la escalera, que tan pronto es el auto, como el mostrador de un electricista, el instrumento de agresión policial, o la medida de jerarquías de poder social y económico, que incluyen una cama y un ataúd; la mutabilidad narrativa, por la que un espacio de acción se torna en otro espacio (un gesto y, de la calle, pasamos a una comisaría, a la tienda del electricista, etc., etc., hasta trazar un paisaje urbano), mientras los cambios de acción instauran distintos tiempos, aglutinando incluso dos o tres al unísono (el espacio de la comisaría confunde su tiempo con el espacio del hogar, donde el protagonista narra a su mujer lo ocurrido en la comisaría, mientras el diálogo con el policía aún prosigue de un espacio a otro).

Finalmente, la mutabilidad dramática, por medio de la que el personaje inmutable pasa de una dimensión a otra dentro de sí mismo: el limeño precariamente feliz del comienzo, después del “accidente”, cargará al final, en su alma y en su corazón, la aciaga fatalidad limeña que lo agobia; al mismo tiempo, el espectador, que comienza inerme viendo una comedia “costumbrista”, cambiará a una conciencia súbita de la fatalidad limeña que le concierne personalmente; y, a través de esa conciencia, podrá acceder del egoísmo a un unanimismo generoso.

Esta fluidez en la mutabilidad es posible por el despojamiento escénico.

Los actores están equipados solo de sus gestos y sus voces, sin el sustento tipificatorio y colorista de trajes o ambientes escénicos. Un buzo los cubre y, sobre ese buzo, el público imagina todos los demás trajes que cada nuevo personaje convoca. Sobre la desnudez del escenario, se reconstituye un profuso paisaje limeño. Y esa desnudez dinamiza los cambios de tiempos y espacios, apremiando dos hechos fundamentalmente articulados: la presión narrativa casi vertiginosa y el progresivo ahondamiento del drama individual. Lo narrativo horizontaliza la visión; lo dramático lo veticaliza. Y el público accede a este juego sin

entorpecimientos, y su imaginación fluye con las proteicas encarnaciones de la escalera (inanimada físicamente) y la de los actores (animados física y moralmente) con soberana eficacia.

Este juego escénico cumple con rotundidad su función. Deja en claro y desnuda, finalmente, una verdad trágica esencial: el rostro moral de una ciudad en la que estamos inmersos; un rostro que, para configurarse, implica nuestro propio rostro. Al final, somos nosotros mismos los que nos estamos mirando tanto en la víctima como en los victimarios.

La participación final del público, que accede a un gesto ético de unanimidad generosa, es el gesto por recuperar nuestro rostro y separarlo del rostro de la ciudad, que nos acaba de ser revelado como ineluctable; y, desde esa separación moral, se podrá cambiar el rostro aciago de la ciudad.

Ejercicio, al parecer menor, *De pasar no pasa* propone logros progresivamente madurados en las anteriores puestas de Alondra. Juan Rivera, el autor, y Jorge Chiarella, el director, van apuntalando un instrumental expresivo que es, al mismo tiempo, una reflexión sobre las potestades del teatro y una reflexión sobre nuestra condición de peruanos encarados con una realidad aciaga.

XVI

Un zapateo patafísico²⁰

Por Winston Orrillo

²⁰ Comentario para la revista *Gente*, 1999.

El teatro del Centro Cultural PUCP está rebosante. Muy buen signo para comenzar. Que, en medio de una época como la nuestra, tan dada a las tecnologías (que no tan tecnologías son) y ahíta de un neoliberalismo de pacotilla; que en una época así, se pueda (y quiera) asistir al teatro, a uno que no es de un nombre de los que, *per se*, convocan (pienso en Lorca, Brecht, Miller, Pinter), sino al de un autor (en este caso, autora) del Perú raigal, es ya un signo auspicioso.

Y, además, porque la obra no es de aquellas que, con mensaje o planteamiento explícitos, dejan satisfecha la buena conciencia de la pequeña burguesía, público natural de esta clase de espectáculos.

No. *Zapatos de calle*, de Celeste Viale Yerovi, es una de esas piezas memorables que se alojan en el fondo de nosotros y, desde allí, horadan, hacen sus propias preguntas, cuestionan el tinglado de lo existente.

La condición de Amador (excelente interpretación de Bruno Odar), abogado y solitario profesional, coleccionista de zapatos e inventor de sus historias, es una personalidad memorable en la escena contemporánea del Perú.

Su cuasi esquizofrenia corre pareja con el ambiente en el que vive; con la vieja casera Rolanda (otra inolvidable performance, en su lenguaje elíptico, de Ana María Teruel) y su rostro tatuado, verdadero personaje de los delirios del cubismo picassiano; y los varios heteróclitos personajes que compone Mónica Sánchez, una de las divas más sólidas de las tablas del Perú.

La obra puede considerarse como una pesadilla, como una de esas alucinaciones que todos tenemos y que nos permiten saber que somos humanos.

Los códigos metafísicos -o, mejor, patafísicos- que por allí asoman no tienen la menor importancia. Porque pierde quien quiere saber qué significa la obra, cuál es su mensaje (manida palabreja).

Nada de esto: la obra simplemente *es, existe*. Es una pieza del arte teatral (que honra a nuestro país). Y, además, está muy bien montada por esa mano experta de *regisseur* que, más de una vez, ha demostrado “Coco” Chiarella, versátil personalidad de la escena peruana (actor, director de teatro, de televisión y de agencia publicitaria, productor, compositor).

Por otra parte, es bueno decir que obras como esta se sostienen porque son obra de un equipo de producción en el que destacan la iluminación de Guillermo Vásquez; la escenografía, mobiliario y utilería, debidos a Rocío Cáceres y Molly Benavides. La realización escenográfica es de Miguel Cock; el vestuario y el maquillaje, de Attilia Boschetti; la publicidad, de María Lisa Rossel. La secretaria de dirección estuvo a cargo de Guillermo Macchiavello.

La pieza fue presentada para cumplir, para conmemorar -honrosamente, sin duda- el primer quinquenio de vida feraz del querido Centro Cultural PUCP, meca de todos los que queremos encontrarnos con lo mejor del arte y la creación que se hace en nuestro país “triste y luminoso” (Raúl Porras *dixit*).

XVII

Enrique V

Por Gerald Romuald²¹

²¹ Análisis para la revista *Voces*, 2005.

El drama *Enrique V* de Shakespeare pertenece al ciclo de las “Crónicas reales”. Se trata de una obra de teatro excepcional debido a la intensidad de la problemática a la vez existencial, moral y espiritual que conlleva. El recurrente motivo central o leitmotiv de la pieza es el deseo del monarca inglés de apoderarse de la corona de Francia. Tal empeño –justificado o no– habrá de llevar en línea recta al conflicto y al enfrentamiento entre ambos reinos.

La primera parte de la trama narra y representa los preparativos, la partida y las peripecias de la expedición misma ya en el suelo francés hasta la famosa batalla de Azincourt –que marca el clímax o el punto culminante de la acción.

La puesta en escena de Jorge Chiarella es simple y funcional. Todo el elenco despliega un plausible grado de energía, dinamismo y entusiasmo, sin el cual todo teatro languidece.

A pesar de todas las influencias laterales que hubiéramos podido discernir en el estilo de actuación que el director insufla a su elenco, es preciso reconocer que Jorge Chiarella está tratando de crear desde hace años un estilo propio no solo de actuar, sino de hacer teatro *out court*. Sobre la estructura dramática de la pieza, gravita la realidad exterior e histórica convocada por la ficción.

“El gesto, el cuerpo todo, en la invención contrapuntística de Chiarella... conforma un lenguaje, un subtexto visual de gran densidad” (La Torre). A lo largo de la acción, los actores asumen diferentes roles y esta técnica de “ping-pong” actancial (a menudo vertiginoso) los obliga –para identificar con precisión a los diferentes personajes/máscaras que interpretan, y para reconocer y reconocerse en la piel de los mismos– a fijar ciertos elementos o signos relativamente estables, tales como ademanes caracterizadores, gestos, posturas y/o ritmos de desplazamiento. Por ejemplo, Wendy Vásquez, al metamorfosear de Carlos VI a Catalina y viceversa, despliega la cortina de su cabellera, flexiona

o endereza la postura, modifica el ritmo, el timbre y el tono de voz, modifica su forma de caminar y hasta su mirada brillante (Catalina), o se vuelve opaca (Carlos VI).

La referida “trans-corporación” o metamorfosis requiere crear y aplicar un código actancial especial, riguroso y exigente.

Bruno Odar, de impecable dicción y fuerza verbal, en particular en los monólogos de reminiscencia hamletiana, asume el papel del protagonista: Enrique V. Su actuación resulta al mismo tiempo sobria, convincente y funcional. El rey Enrique V desencadenó el conflicto que lo enfrenta a Luis, delfín de Francia, su principal antagonista y oponente. Es posible que la falta de estatura del delfín, personaje algo monocorde, habrá de impedir a Enrique alcanzar plenamente la dimensión trágica.

A su vez, Alberto Isola pertenece al grupo de actores quienes, como Chaplin, en vez de “proyectarse” hacia los cuerpos y mentes de los personajes que interpretan, los atraen más bien hacia sí para imprimirles el sello indeleble de su propia personalidad y experiencia.

El clímax es la complejidad máxima en el desarrollo de la acción y designa el momento de máxima tensión. A partir de este, se inicia el proceso que culminará en el desenlace.

La trama se sitúa en Azincourt, donde “la flor y nata” de la caballería francesa habrá de enfrentarse con el harapiento y maltrecho ejército inglés. Aquí, se sitúa también la peripecia o cambio súbito e imprevisto de la situación. Aquí, el destino del héroe toma un camino inesperado.

La batalla de Azincourt habrá de significar el triunfo y la gloria para Enrique, y la derrota y catástrofe para el delfín Luis, su antagonista. Este habrá de pagar así su exceso de temeridad y orgullo (*hybris*). No olvidemos que la catástrofe es siempre la consecuencia del error de juicio.

El director decidió “dar cuerpo” a la decisiva batalla mediante una polifónica coreografía en cuya creación contaba con el extraordinario aporte de la experimentada Mirella Carbone. El resultado ha sido una verdadera obra de arte.

“El baile de San Crispín”, ejecutado por la “Caballería Rusticana” de Chiarella, sintetiza y estiliza, al mismo tiempo, el magno acontecimiento del siglo XV, acaecido en Azincourt durante la llamada “guerra de los cien años”. El baile es la escena obligatoria, el *clou* de la pieza. La utilización del contrapunto exige del director, de la coreógrafa y del espectador la facultad de “componer espacialmente”, y de reagrupar los elementos a priori no relacionados y de considerar la puesta en escena como orquestación muy precisa.

Dentro del elenco que emprende la danza que yo llamo el “Baile de San Crispín”, destaca Salvador del Solar por el eficaz grado de zoomorfismo que alcanza. Por ejemplo, al interpretar al heraldo francés Montloy, nos ofrece la imagen perfecta de un centauro mitológico.

También, en este caso, la música bien seleccionada coadyuva en el cumplimiento del propósito central del mismo: mediante evoluciones rítmicas y acompasadas, transmutar el caos de la batalla, la muerte, el dolor y la angustia en armonía superior, restañar las heridas y restablecer la armonía perdida. La tragedia -y cualquier forma en la que planea la muerte y el destino- está en condiciones para soldar al público y conseguir que este se adhiera al bloque.

La trama alcanzó el punto culminante en la catástrofe (francesa) y el triunfo (inglés). Para todos Azincourt significa un cambio dramático e histórico a la vez (*metabole*), que habrá de reflejarse en el destino de ambos reinos.

A partir de la catarsis o liberación que produjo el fin de la guerra, la intriga habrá de discurrir apaciblemente hacia el esperado final feliz.

XVIII

*Hamlet*²²

Por Gino Luque

²² Fragmentos extraídos del artículo “Hamlet, nuestro contemporáneo. Relecturas desde la escena peruana de cambio de siglo”, 2016, *Apuntes de Teatro*, (141), 75-86.

...En el caso específico del teatro peruano contemporáneo, curiosa y reveladoramente, Shakespeare es el autor con mayor presencia en la cartelera de los teatros comerciales de la capital (mucho mayor incluso que la de dramaturgos históricamente más cercanos a la tradición teatral peruana, como aquellos del teatro clásico español, o que los propios autores nacionales del siglo XIX y primera mitad del XX)²³. Además, *Hamlet* es la pieza que con mayor recurrencia vuelve a los escenarios en diferentes versiones y reinterpretaciones. Ante esta evidencia, cabe preguntarse ¿qué particularidad poseen las concretizaciones de la historia del príncipe danés en los escenarios del Perú actual? ¿En qué reside su originalidad o novedad (o, al menos, su frescura)? ¿Qué nuevo aspecto del texto original iluminan estas actualizaciones? ¿Cuál es el aporte de estas lecturas para la interpretación del drama de Shakespeare? ¿Qué peculiaridades de la tragedia de Shakespeare y, simultáneamente, del Perú del cambio de siglo revela la forma en que ha sido resuelto escénicamente el drama de *Hamlet* en estos montajes?

Lo que más poderosamente llama la atención, casi a manera de una constante, es que las puestas en escena de *Hamlet* en el Perú actual poseen un alto valor simbólico, que rescata –o resalta–

²³ En el período que va desde 1990 hasta 2016, solo en teatros comerciales, ya sea oficiales o administrados por instituciones o asociaciones privadas, se han estrenado alrededor de treinta montajes de piezas de William Shakespeare (y se han anunciado ya dos nuevos estrenos para 2017). Entretanto, durante el mismo período, las puestas en escena de obras de dramaturgos del Siglo de Oro español, que incluyen tanto montajes profesionales como de escuelas de teatro, no superan la cifra de diez (considerando un estreno que recién se dará en 2017). El número de puestas en escena de obras de autores peruanos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX es similar. Para un análisis más detallado de este tema, véanse “Segismundo vs. Hamlet. Breve reflexión sobre la (poca) presencia de la tradición clásica española en los escenarios limeños contemporáneos”, por G. Luque, 2010, *Bolicho*, pp. 18–25; y “Recepción, apropiación y usos del teatro del Siglo de Oro en el Perú”, por J. A. Rodríguez Garrido, 2014, *Cuadernos de Teatro Clásico: El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, 30, pp. 185–237 (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/23/el-siglo-de-oro-al-otro-lado-del-atlantico/>).

más precisamente $\frac{3}{4}$ de la fuerte connotación política del drama original. En tal sentido, la hipótesis de este trabajo, basada en la observación y análisis de los montajes teatrales en Lima de obras de Shakespeare en general y de *Hamlet* en particular en los últimos veinticinco años, es que esta tragedia se ha convertido, en la escena peruana de finales de los siglos XX e inicios del siglo XXI, en un motivo alegórico para repensar determinados problemas políticos vigentes (y urgentes) en el Perú del cambio de siglo desde la libertad y flexibilidad que otorga la ficción teatral.

Frente a este repertorio, surgen algunos interrogantes. ¿A qué podría responder esta clase de interpretación del texto? ¿A qué se podría deber este peculiar uso performativo de la tragedia de *Hamlet*? ¿Por qué se ha optado por *Hamlet* para establecer esta suerte de diálogo entre una coyuntura histórica determinada y una metáfora de carácter político cuando existen otras obras de Shakespeare que parecen prestarse más evidentemente para esta tarea, en la medida en que plantean la relación entre drama y política de forma más transparente (como, por ejemplo, ocurre en las piezas históricas o en ciertas tragedias en las que la trama política es un elemento axial en el conflicto central de la historia)?

Se podrían arriesgar algunas respuestas para explicar esta predilección de la escena peruana actual por *Hamlet*. La más obvia estaría relacionada con el prestigio simbólico de la obra. Y es que, dentro del imaginario colectivo local, *Hamlet* sintetiza la esencia de un clásico, lo cual le permite añadir, a la riqueza semántica y poder de interpelación propios de una pieza que trasciende a su tiempo, una gran capacidad de convocatoria de público y, por tanto, altas probabilidades de poder realizar una producción exitosa en términos económicos. Por otra parte, el motivo de un Estado corrupto resulta una imagen triste y lamentablemente cercana para el espectador peruano, dado que ha sido una situación recurrente y con referentes locales específicos a lo largo de la historia republicana del país. Asimismo, creo que la figura de una familia quebrada y, más específicamente, el drama familiar ocasionado como consecuencia de la ausencia paterna, es una elaboración ficcional que ha servido, en la tradición

literaria peruana, como alegoría de la nación y que ha resultado productiva, en el terreno de lo simbólico, para pensar nuestro drama en tanto comunidad imaginaria. Al respecto, pienso que la eficacia y productividad de esta estrategia reside no solamente en el impacto emocional que produce en el público la inmediatez propia de la representación teatral y la ilusión de ausencia de mediaciones que lo caracteriza, sino en que, en tanto espectáculo –como sostiene Marvin Carlson con respecto a la performance (aunque lo que afirma es perfectamente válido para esta dimensión del fenómeno teatral)–, el teatro dota a la comunidad donde se practica de una ocasión privilegiada para reunirse, confrontarse, plantearse preguntas, ensayar respuestas y proyectar futuros posibles por medio del poder de la imaginación²⁴.

El montaje de Jorge Chiarella pretendió resaltar dos ejes temáticos presentes en el texto de Shakespeare: la trama de corrupción y la reflexión metateatral. Con respecto al primero, el director, en su proceso creador, partió, por un lado, de la frase “Algo se pudre en Dinamarca”, por medio de la cual Horacio manifiesta su intuición (acertada, ciertamente) de que existen una serie de acontecimientos ocultos sobre los cuales se asienta oscuramente el reinado de Claudio. Por otro lado, utiliza el célebre aforismo “El poder tiende a corromper y el poder absoluto corrompe absolutamente”, formulado por el historiador británico Lord Acton en una carta al obispo Mandell Creighton en 1887. El propósito final perseguido por Chiarella en su montaje era, en última instancia, establecer un diálogo entre la historia de traición y crimen que se relata en *Hamlet*, y las lamentables historias de corrupción en las que se han visto envueltos los últimos gobernantes de Perú²⁵.

²⁴ M. Carlson, *Performance: A critical introduction*, Routledge, 1996, p. 196.

²⁵ La entrevista concedida por Chiarella al diario *La República* puede tomarse como ejemplo de reflexión del director acerca de las motivaciones e intenciones de su proceso creativo.

Específicamente, Chiarella tenía como referente de esta reflexión al expresidente Alejandro Toledo, quien gobernó el Perú entre los años 2001 y 2006, luego del gobierno de transición de Valentín Paniagua, que siguió a la caída de la dictadura de Fujimori. Toledo encarnaba, por medio de su ascenso a la presidencia de la nación, un verdadero mito de superación personal, así como de reivindicación de la población andina, históricamente marginada en el país. En un comienzo, fue tenido como un líder fundamental de la oposición al gobierno de facto de Fujimori y como un tenaz defensor de la democracia. Sin embargo, una vez asentado en la presidencia, su imagen se fue deteriorando paulatinamente debido a una vida personal desordenada y a una moral ambigua, hasta que, años después, precisamente alrededor de la época del estreno del montaje de Chiarella, terminó siendo acusado de malos manejos políticos, tráfico de influencias, malversación de fondos y lavado de activos²⁶. De esa manera, la historia de Toledo acabó convirtiéndose en la historia de la debacle moral y envilecimiento de una persona que, en principio, tuvo nobles intenciones.

Para conseguir esta asociación alegórica, Chiarella no siguió el impulso más obvio de acercar el mundo ficcional original a una serie de referentes locales contemporáneos. Por el contrario, de una forma bastante flexible y sin demasiado rigor histórico, planteó una propuesta plástica y de vestuario que evocara la época isabelina. De esa manera, el director basó su propuesta en la noción de distancia crítica, así como en el poder de sugerencia de la propia trama original (cuya semejanza con una serie de acontecimientos reales y recientes de la historia nacional debía ser actualizada por el espectador). La única intervención mayor que le hizo al texto para subrayar este contenido fue la eliminación del personaje de Fortinbras, precisamente para que el desenlace de la tragedia no fuera el restablecimiento del orden (o

²⁶ Actualmente, la Fiscalía de la Nación imputa a Alejandro Toledo los delitos de tráfico de influencias, lavado de activos y colusión, y pesa sobre él una orden de captura internacional.

la fundación de uno nuevo) por medio de la llegada de este personaje ajeno al caos de Dinamarca, el cual, como se ha mencionado ya, pese a ser un invasor, es también el salvador de un reino que ha quedado a la deriva. Por el contrario, en el montaje de Chiarella, al cerrar el drama con la muerte de Hamlet, se potenciaba la sensación de caos, incertidumbre y destrucción radical propia de un pueblo que queda sin nadie que lo gobierne.

De todos modos, para guiar la lectura del espectáculo en el sentido que quería que se le diera, el director reforzó su interpretación por medio de dos recursos complementarios: uno de corte paratextual, a saber, el material gráfico que acompañó al montaje; y otro de naturaleza escénica, a saber, el diseño del espacio.

Con relación al primero, en el afiche diseñado para la puesta en escena, se observa como imagen central, de color negro sobre fondo azul, un rostro partido por la mitad. El lado derecho corresponde a la silueta de un rostro humano, mientras que el lado izquierdo corresponde a una calavera formada por un mosaico de moscas. La imagen juega con la connotación de degradación moral a partir de la asociación de las moscas con la materia en descomposición y la corrupción corporal. La composición es rematada con la ya citada frase de Horacio a un costado como para cerrar el sentido que el elemento gráfico pudiese tener.

Con respecto al segundo recurso, el montaje aprovechaba la forma circular del escenario del Teatro Ricardo Blume (octogonal, para ser más exactos) para, por medio de esta disposición espacial más próxima al ritual (donde no hay espectadores, sino que todos son participantes), propiciar la incorporación del público en la anécdota e implicarlo con mayor énfasis en los problemas actuales con los cuales el director quería confrontarlo²⁷.

Esta suerte de homenaje al teatro que también aspiraba a ser el montaje de Chiarella se concretaba, fundamentalmente, mediante la introducción de prólogos y epílogos a cada acto a cargo del actor primero, con lo cual parecía querer resaltarse el carácter ficcional de los hechos que se estaban presentando o comentando (según sea el caso), a la manera de la función que cumplen los coros de otras piezas del autor como *Enrique V* o *Romeo y Julieta*.

Asimismo, los cambios de escena eran realizados por los integrantes de la compañía de actores que llega a Elsinor en el segundo acto, con lo cual se aumentaba la presencia y participación de los cómicos dentro de la historia y del espectáculo. De hecho, el efecto buscado parecía ser crear la ilusión de que eran los propios cómicos quienes construían delante de los espectadores esta historia trágica, que poseía no pocas implicaciones alegóricas. Por medio de estos recursos, que creaban, en cierto modo, un efecto de distancia crítica y resaltaban, de forma indirecta, el carácter artificial del espectáculo (o, por lo menos, su naturaleza no mimética), no se restaba contundencia al drama ni se disminuía tampoco el impacto de los temas que buscaba subrayar el montaje.

Mediante estas convenciones escénicas, se generaba, más bien, una suerte de juego o dinámica metateatral por medio de la cual se pretendía resaltar el poder de la ficción en general y del teatro en particular para convertirse en un medio de conocimiento.

²⁷ Cabe señalar que esta línea de interpretación política del montaje parece haber correspondido más a las intenciones (y declaraciones) del equipo artístico liderado por Chiarella que a la percepción que tuvo la crítica especializada de la puesta en escena. Una de las pocas reseñas que comenta la posible connotación política del montaje (y su reflexión en torno a la corrupción) fue la publicada en la *Revista Velverde*. Por el contrario, la amplia mayoría de reseñas dedicadas a la puesta en escena resalta, más bien, aspectos tales como los juegos metateatrales presentes en el montaje (tómense como ejemplo las críticas publicadas en los blogs *Oficio Crítico* y *Crítica Teatral Sanmarquina*).

Conocimiento que, como nos recuerda la lección dejada por la tragedia de Hamlet, debería traducirse luego en acción, y no limitarse solo a una actitud pasiva de queja o malestar, que juzga desde una supuesta superioridad moral. Cómo debería convertir el espectador en acciones precisas, eficaces y, sobre todo, justicieras la invocación que se le hacía por la vía del desengaño para salir de la pasividad era quizá el mayor desafío que se le encargaba al público asistente.

CUARTA PARTE

Respondiendo

XIX

Alondra: una propuesta de creación para el teatro peruano²⁸

²⁸ Entrevista concedida a Edwin Argandoña Zavala, del suplemento dominical del periódico *La Industria* de Trujillo, 1982.

El Grupo de Teatro Alondra, fundado en 1981 por Jorge Chiarella Krüger (director), Juan Rivera Saavedra (dramaturgo), y Celeste Viale y Antonio Aguinaga (actores), inicia su actividad escénica con *¿Amén?*; después, *1/2 kilo de pueblo*; y, para noviembre próximo, prepara el estreno de *Dos mañanas*, que sería su tercer montaje... *¿Amén?*, considerado por la crítica capitalina como uno de los mejores trabajos de 1981, tuvimos oportunidad de verlo en Trujillo con ocasión del II Festival Teatral de Agosto 82°. Su reposición obedece a que ha sido invitado a presentarse en el Festival Internacional de Teatro de Guayaquil, a efectuarse la segunda quincena de octubre de 1982.

¿Qué significado tiene el montaje de *¿Amén?* en la producción teatral de Alondra?

Nuestro grupo tiene entre sus objetivos hacer prioritariamente, aunque no exclusivamente, teatro peruano. Que trate de nuestros problemas desde una óptica popular y presentando de una manera novedosa, viva, participativa; que interese e involucre directamente al público... *¿Amén?* se ajusta a estos propósitos. En su forma, implica también un pequeño laboratorio de búsqueda de nuestros procedimientos que comprometan al espectador. Siempre he pensado que la conocida frase “no hay teatro sin público” debe incidir también en el espectáculo mismo. De ahí que lo nuestro sea una propuesta que el espectador debe completar, ya que no utilizamos escenografías ni utilería ni vestuarios corpóreos ni tampoco gran cantidad de actores. Todo esto lo tiene que imaginar y poner el público.

La trasposición de personajes bíblicos que notamos en *¿Amén?*, ¿en qué sentido resulta contemporánea?

El tema bíblico fue una interesante manera de unir dos épocas para aplicar aquello de “te lo digo, Pedro, para que me escuche Juan...”. Resultaba demasiado obvio y muy cercano hacer la obra aludiendo directamente a la Ley Antiterrorista y la represión indiscriminada que sufren los progresistas en virtud de ella. Haciendo una investigación de la época de Cristo -la obra ocurre

cinquenta años después de su muerte-, vimos que el paralelo podía darse con suma facilidad y servir perfectamente de modelo “distanciado” para observar los hechos con mayor objetividad.

En el plano de la dirección teatral, ¿qué criterios justifican un trabajo como el de *¿Amén?*, tan sencillo y despejado en sus elementos formales, luego de haber emprendido algo tan espectacular y millonario -cerca de 20 millones- como *El pájaro azul* de Maeterlinck, con 140 actores, escenografías y vestuarios ampulosos, es decir, una de las producciones más caras realizadas en nuestro país?

Efectivamente, creo que son dos extremos perfectamente definidos. En primer lugar, debo decir que para el montaje de *El pájaro azul* cumplí con una tarea profesional. Fui contratado por el Teatro Nacional Popular, que dependía del INC [Instituto Nacional de Cultura]. *¿Amén?*, en cambio, es una producción de nuestro propio grupo y se ajusta plenamente a objetivos demarcados según lo que nosotros queremos hacer en el teatro... *El pájaro azul* cierra en mí una etapa de concepción teatral sobre la que he reflexionado mucho y que me permite partir nuevamente de cero... Mi concepción directriz ha variado, pero no significa que en alguna otra oportunidad pueda asumir un trabajo como el de *El pájaro azul*, sino que la forma de encararlo sería totalmente distinta.

¿Alondra ha definido su proyección de obras al público adulto o piensan también abordar, debido a la experiencia que tienes, teatro para niños?

Por ahora, solo estamos trabajando con teatro para adultos, pero está en perspectiva abordar el teatro para niños. En este sentido, Celeste Viale, autora y directora de teatro para niños, está ya diseñando el trabajo en ese tipo de montajes, pues ella asumiría la dirección de esa actividad.

La creación colectiva... ¿cómo se encuadra en el trabajo de Alondra? ¿Es una modalidad transitoria o definitiva para el teatro?

Nosotros todavía no hemos realizado ningún montaje en esa modalidad. Nuestros trabajos han sido una combinación de creación colectiva con trabajo de autor. Esto significa que el autor, como un miembro más del equipo, se integra en la creación colectiva para después escribir la obra diseñada por todo el conjunto. Durante el proceso de escritura, el autor somete también su trabajo a las observaciones del grupo. Al final, obtenemos la obra que todos queremos realmente hacer... La experiencia ganada con Juan Rivera Saavedra ha sido valiosísima y nos ha permitido demostrar la necesidad de romper las barreras entre elencos y autores para buscar, en grupo, la obra “ideal”. Finalmente, pues, tenemos una obra escrita colectivamente con el autor. Su montaje no es colectivo: corresponde al director. Esto hace posible que la obra pueda ser montada por otro grupo en una versión totalmente diferente, según la concepción de cada grupo o director. Esto no nos impide que, en caso de faltarnos el autor, abordemos la creación colectiva incluyendo el papel del dramaturgo o que trabajemos la obra escrita de determinado autor. De ahí que, como es una forma de obtener un texto, no te pueda responder de manera tajante si esta modalidad es transitoria o definitiva.

La labor periodística que realizas a través de “El Dominical” de *El Comercio* te permite estar habituado a las entrevistas “inquietas” con la gente de teatro del país. ¿Cómo te sientes tú, ahora, al ser entrevistado para otro dominical?

Bueno... me permite comprender mejor a mis “víctimas” y ser, quizá, un tanto más benigno con ellas. Depende, en realidad, de la arrogancia del entrevistado. También, me permite visualizar que, cuando uno acepta una entrevista, debe estar muy empapado de su tema y de lo que quiere decir, pues uno no sabe por qué lado se van a “disparar” las preguntas. No puedo negar que siempre ante el periodista he sentido algo de nerviosismo, pero depende mucho también de él y de sus intenciones... Siempre he creído

que la labor periodística es fundamental para la difusión del pensamiento de la cultura, de la educación. Un buen periodista es aquella persona que tiene claros estos principios y que busca la verdad como un servicio a su comunidad. Admiro la lucha que tienen que hacer muchos de ellos para ganar espacios culturales, y a los periódicos que comprenden esta misión y los apoyan. Creo que este es tu caso y el de *La Industria* de Trujillo.

XX

Un camino más
hacia la definición
de un teatro peruano²⁹

Con Jorge Chiarella, a propósito de
1/2 kilo de pueblo

²⁹ Entrevista concedida a Ernesto Ráez para *X Suplemento Cultural*, 1982.

¿Cómo se generó el asunto de la obra?

Dentro de las diversas formas que utilizamos para motivarnos en la creación de una obra, nos hacemos siempre una pregunta que resulta un buen punto de partida para las discusiones posteriores: “Si en este momento tuvieras tú que gritar al mundo entero qué es lo que más te angustia en tu relación social, ¿qué es lo que gritarías, qué es lo que exigirías a la sociedad?”. Cada uno de los miembros del equipo da su respuesta, incluido el autor como uno más, y buscamos los puntos comunes. Desde allí, viene un análisis de las causas que han producido estas angustias y cuáles son los ejes sociales que las motivan; así mismo, como condición sine qua non, una rápida confrontación con la gente que nos rodea, esa clase media a la cual queremos dirigirnos, de la cual formamos parte, y a la que interesa tocar en sus problemas.

De este modo, en *1/2 kg de pueblo*, el punto común fue la agresión económica que estamos sufriendo. Esa agresión que cada día nos pauperiza más y a la que, si no ofrecemos una reacción, corremos el peligro de que nos convierta en salchichas. Esto tiene que ver, lógicamente, con propuestas de alternativas y estrategias. De ahí, salen los objetivos secundarios. Con respecto a ellas, y siendo nosotros un grupo de teatro, nos interesa exponerlas como conflicto y contradicción. Es el público el que, finalmente, tiene que reflexionar sobre esto y definir su propia solución.

En la obra, hay referencias al teatro del desconcierto y ciertos recursos humorísticos marcadamente reconocibles como de Juan Rivera Saavedra. ¿Esta comprobación se debe a que los actores, al improvisar, se mimetizaron con Juan Rivera Saavedra; o a que, en el momento de fijar el texto, simplemente Juan Rivera Saavedra agregó estos recursos?

La creación colectiva con autor no pretende, tal como la enfocamos nosotros, quitarle en ningún momento la personalidad al autor. La obra está firmada por Juan Rivera Saavedra y Alondra. Antes de iniciar las improvisaciones, intentamos en grupo trazar un boceto de estructura que sirva de guía para el desarrollo de los objetivos y de la anécdota. La experiencia del dramaturgo en este momento es vital y determinante. Lo que ocurre es que está sometida al sentir teatral de los actores y director. Todo es discutido y analizado en perfecta armonía con suficientes razones y argumentos. En el momento de improvisar, ya existe una pauta del lenguaje, de atmósfera, de forma. En cuanto a la forma, la intervención del director es también vital y determinante. En el fondo, lo que se busca es que cada parte -director, actor, autor, música, etc.- controle al máximo lo que más conoce, y aporte todo lo que pueda en su propio terreno de manera fundamental y secundariamente en el de los demás. Con todo este material, el autor trae escenas escritas en las que ha agregado ya no solo (en este caso) textos de humor, sino una mayor profundidad en el desarrollo de los personajes y de las escenas. Estos textos son sometidos nuevamente al grupo, que lee; en algunos casos representa; y opina sobre sus bondades y defectos, proponiendo también alternativas que modifiquen positivamente la obra. Es importante aclarar que nosotros trabajamos colectivamente para la creación del texto de la obra. El montaje es ejercido no colectivamente, sino por el director.

En la obra se plantea, en su primer nivel de lectura, la agresión del “progreso” a un pueblo campesino, y cómo esta empresa (La Progresora) va absorbiendo y transformando la economía local. Sin embargo, la generalización de Tinta Fuerte a todos y ninguno de los pueblos similares de América Latina, cosa que también percibimos en la música, parece querer referir la obra al problema del campesinado latinoamericano, aunque también podría derivarse a la agresión que sobre nuestras individualidades -en tanto pertenecientes a un país subdesarrollado y dependiente- nos viene haciendo el capitalismo (salchicha)

desde hace algún tiempo. ¿Cuál de estas alternativas ha regido la composición del espectáculo? ¿O se ha querido conscientemente dejar esto en un nivel ambiguo?

Lo que ha regido la composición de la obra es la esencia del problema: la agresión del capitalismo. En este hecho, hay dos partes: el agresor y el agredido. El punto de ataque siempre es el mismo: el económico. Al campesino lo están convirtiendo en salchicha; al urbano, también. El problema es uno: la explotación. En esencia, pues, no hay posibilidad de ambigüedad. Sin embargo, en la forma puede en algún espectador crear confusión por aquello que Santiago García llama “la enciclopedia”, es decir, lo que cada espectador trae consigo al momento de ver un espectáculo. Es natural que, si el espectador ve en escena un pueblo campesino de sierra -trátese del Perú, de Latinoamérica o totalmente imaginario, pero con características que lo hacen perfectamente identificable-, tratará de ubicarse inmediatamente como espectador y dirá “ah, van a contarme un problema campesino”. Y, efectivamente. Desde el punto de vista formal, eso es lo que inicialmente queríamos: alejar al espectador ciudadano formalmente de una realidad cotidiana y tratar de aprovechar, un tanto brechtianamente, esa dualidad que nos ofrece la situación y el personaje campesino. Lo sentimos distante de nuestro diario quehacer, pero, a la vez, nos es íntimamente familiar. Podemos emocionarnos con él y adjetivar su problema para, así, un tanto fríamente, deducir que su problema es igual al nuestro, que es el mismo, que ambos estamos en situación de agredidos y explotados. La anécdota resulta, así, una metáfora y esta ha llegado -lo comprobamos semana a semana- de manera clara al espectador común. Es en la intelectualidad donde nos han surgido las mayores objeciones debido al problema “enciclopédico”. Lo grave hubiera sido que sucediera al revés. De todas maneras, estamos reflexionando al respecto, y en próximas obras trataremos de satisfacer a unos y otros, porque estamos empeñados en hacer un teatro para todos los públicos.

¿La inclusión de la música fue una necesidad del argumento y el tema se forzó con anterioridad a la creación? ¿Por qué y de qué manera? ¿Cómo se ha realizado la integración de la música al desarrollo de la obra? ¿La indefinición melódica, la no localización musical obedece a los mismos intereses de la generalización de Tinta Fuerte?

La elección de hacer una obra que tuviera música, que esta fuera compuesta e interpretada por el excelente grupo Puka Soncco, de igual manera como que fuera una comedia con mucho humor y que se desarrollara en un ambiente campesino, fue realizada previamente. Nosotros establecemos primero el lenguaje con el que vamos a contar una anécdota. El lenguaje también está sujeto a nuestro sentir. Y pensamos que de este modo hablaremos mejor, porque responde a una primera necesidad de expresión. Sin embargo, esto no condiciona la forma de utilizarlo. La música irá donde la necesidad de la acción nos la imponga, al igual que los chistes de la obra brotan con espontaneidad en una improvisación. Como la obra es planificada globalmente, tenemos amplia libertad para que el lenguaje sirva de vehículo eficaz para cada necesidad. Se amplían, así, nuestros recursos, los que utilizamos conforme convengan más a la acción y objetivos de la obra. Ahora bien, como en *1/2 kg de pueblo*, contamos una historia que concierne a un público urbano, pero que está situado en un pueblo campesino. Vimos por conveniente utilizar la música como puente, como un coro que comenta, anticipa o reflexiona acerca de los hechos que suceden en la escena. Este principio, mezcla de coro griego y recurso brechtiano (¿se podrá?), cumple con la función específica de dimensionar la obra y contribuir a la reflexión del espectador. En cuanto a la no localización específica de la música -no su indefinición, ya que está definida en estos términos-, efectivamente, obedece a la generación de Tinta Fuerte. Los ritmos latinoamericanos ofrecían una cobertura más rica de integración obra-música y pensamos que su eficacia sería mayor que si nos limitáramos a centrar todo en un lugar específico de Perú. En este caso, como en la pregunta anterior, ha sucedido la división público común y público intelectual. También estamos reflexionando sobre esto.

Un mérito reconocible de este último trabajo de Alondra es el nuevo espacio escénico ganado por el teatro (que es otra forma de pelea de gallos). El Coliseo Sandía es un espacio acogedor y sugestivo. ¿Cómo se llegó a él? ¿Estaba en los planes iniciales de creación?

No. No estaba en los planes iniciales de creación. Se llegó a él porque se conjugaron la necesidad de un espacio para trabajar (¿Cuándo se comprenderá esta urgente necesidad de los hombres de teatro?) y una vieja idea de utilizar algún día un teatro que fuera... como un galpón: acogedor, céntrico, de fácil acceso a todos los públicos. Y ahí estaba el Coliseo de Gallos Sandía. Con gran temor, me acerqué a su gerente, el señor Arístides Gonzales, a quien no conocía. Le propuse esta “locura” de alternar los campeonatos de gallos con teatro. Le interesó, nos prestó todas las facilidades del caso, y ahora público y comunidad teatral le están agradecidos. Es evidente, por otra parte, que *1/2 kg de pueblo* no podía haber encontrado mejor lugar para presentarse. La tierra natural y hasta los cantos de los propios gallos en vivo le dan a la obra un encanto que, unidos al humor y la música, y al contenido que tienen, la han convertido en un éxito de público y sectores de la crítica especializada.

XXI

Chiarella: Pancho Villa... a mi manera³⁰

Un joven teatro peruano y su
enfoque personal

³⁰ Entrevista concedida a Rosa Juárez para el diario *La Crónica*, 1984.

Un episodio de la historia que convulsionó a los mexicanos fue la aparición de un personaje de leyenda: Pancho Villa. Y el grupo de teatro peruano Alondra, en un reconocido trabajo con solo diez actores, reconstruye el drama desatado de una vida legendaria y verídica que cambió, a su manera, el curso de la historia mexicana.

Mostrando los avances en las técnicas de teatro, este grupo ha logrado, en un pequeño escenario, caracterizar a los personajes principales, las escenas épicas con las íntimas -dramáticas y humorísticas- a todo nivel: el pueblo en su cotidianeidad con su gracia, humor, miedos y temores; Villa, con sus dudas, genialidades e ignorancias; en suma, la dimensión humana de un pueblo con sus alegrías y sufrimientos. Así lo narra el director de *¡Ya viene Pancho Villa!*, Jorge Chiarella.

Alondra Grupo de Teatro, que ha cumplido tres años de continua y exitosa actividad, ha introducido en nuestro medio la modalidad de creación colectiva con autor. Sobre la obra *¡Ya viene Pancho Villa!*, nos habla su director Jorge Chiarella:

La Revolución mexicana es compleja y confusa. ¿Cómo lograron la síntesis y el didactismo que la obra ofrece?

Fue lo más difícil. Era esencial que nosotros tuviéramos absolutamente clara la “historia” que queríamos contar. En el proceso de investigación, llegamos a delinear el esquema básico: situación de México antes de 1910 tras los treinta años de tiranía de Porfirio Díaz; la conversión de Pancho Villa al bandolero como protesta individual ante esta situación; su pase a las filas revolucionarias de Francisco I. Madero; y, a partir de ese momento, el papel que le cupo a Villa en la ascensión de Madero al poder, su caída ante el traidor Huerta y su unión con Carranza para derrocar a Huerta, hasta la toma de Ciudad de México por Villa y Zapata. Para nosotros la obra termina allí.

¿Por qué escogieron a Pancho Villa para hacer teatro?

La gesta mexicana de principios de siglo y la controvertida personalidad de Pancho Villa se adecuaban perfectamente a nuestros fines. Nos interesan temas que, de una u otra, sirvan para ayudarnos a comprender mejor el mundo latinoamericano.

La elaboración de la obra la empezamos en el mes de enero, formando nuestro equipo de dramaturgia integrado por Antonio Aguinaga, Gerardo Angulo, Juan Rivera Saavedra, Beatriz Roca Rey, Américo Valdez, Celeste Viale Yerovi, Carmen Yervis y yo. Dedicamos todo nuestro tiempo a la investigación histórica. Revisamos muchos libros, en especial, los de José Grigulévich, John Reed y Vasconcelos, así como la *Revista Hechos Mundiales*, múltiples narraciones literarias, y canciones y corridos mexicanos de la época. Buscamos documentarnos al máximo en lo histórico, la idiosincrasia del pueblo mexicano y su idiolecto.

¿Y el tratamiento de la violencia?

Aparece en un segundo plano. Nos interesó indagar más los entretelones políticos del manejo del poder y los problemas humanos e individuales de los hombres de la revolución. De ahí la combinación de escenas épicas con las íntimas -dramáticas y humorísticas- a todo nivel: el pueblo en su cotidianeidad con su gracia, humor, miedos y temores; Villa con sus dudas, genialidades e ignorancias. En suma, la dimensión humana de un pueblo.

El montaje ha sorprendido por lo parejo de su actuación, y por su novedad y espectacularidad. ¿Cómo resultó todo esto?

¡Ya viene Pancho Villa! es resultante de todo el trabajo desplegado en los montajes anteriores, en los que hemos indagado mucho el manejo del espacio, el manejo del tiempo, la síntesis, el poder de sugerencias teatrales, y las posibilidades que nos ofrece el público para complementar nuestra propuesta con su propia imaginación. En cuanto a lo parejo de la actuación, a pesar de conjugarse actores de distintas escuelas, es necesario resaltar

la absoluta entrega y convicción con su trabajo: Américo Valdez, fogueado actor de la Triple A [Asociación de Artistas Aficionados] que, a pesar haber estado alejado siete años de las tablas, interpreta extraordinariamente a Pancho Villa; Pablo Fernández, cuya capacidad actoral es ampliamente conocida y que, en esta obra, resuelve nueve papeles diferentes con una vitalidad y energía envidiables para sus 75 años; David Lozano, Graciela Pomar y Vicente Bulnes, alumnos de la ENAD que con gran respeto por los ya profesionales han sacado garra para no quedarse atrás. La experiencia de Ramón García y Gerardo Angulo han permitido también una rápida conjugación con el estilo que con gran solvencia viene ya ejercitándose en Alondra con Antonio Aguinaga, Beatriz Roca Rey y Carmen Yervis. Ha sido, pues, un verdadero trabajo de equipo.

¿Por qué el presidente Madero es interpretado por una mujer?

Nosotros también nos preguntamos “¿y por qué no?” En el teatro, los artistas y el público se ponen tácitamente de acuerdo sobre las reglas del juego escénico. Y el juego funciona si las reglas están bien dadas y se juega con honestidad. No es travestismo; no tratamos que la actriz se “disfrace” de hombre. El espectador sabe todo el tiempo, porque así lo representamos, que es una mujer que interpreta el papel de un hombre. Y, así, aceptada la regla de juego, se nos permite explorar matices del personaje que quizá un actor no diría. La sensibilidad femenina le aporta al personaje de Madero una dimensión -incluso, a niveles simbólicos- más poderosa y eficaz.

XXII

La historia como espectáculo: Alondra busca volver a vernos³¹

³¹ Entrevista concedida al diario *El Comercio*, 1988.

En refrescante temporada al aire libre, en el patio de la Alianza Francesa de Miraflores, Alondra Grupo de Teatro está presentando con gran éxito la obra *Volver a vernos* de Max Silva Tuesta, Fedor Larco Degregori y Jorge Chiarella Krüger. Con un numeroso elenco, que utiliza el teatro, la música y la danza en una producción espectacular, esta singular obra nacional toca alegóricamente la historia de nuestro país en una multiplicidad de lecturas que van más allá de lo que la anécdota puede hacer suponer. Sobre esta pieza que se ofrece de viernes a domingos a las 8 de la noche, conversamos con el director Jorge Chiarella:

¿Cómo ha sido trabajada *Volver a vernos*?

De una manera muy cuidadosa y a riesgo pleno. Hay mucho de búsqueda interior liberada de patrones racionales. Se elaboró una anécdota con un prólogo que permite la certidumbre de que se trata de una alegoría sobre la historia del Perú. Una historia ofrecida teatralmente como una maqueta o un cuadro sinóptico; con personajes paradigmáticos manejados maniqueamente, que utilizan ex profesamente el lugar común, la situación espejo, la situación repetida en otra circunstancia, y a través de frases iguales o similares...

¿Por qué así?

Porque creemos que el peruano no solo es producto de su historia, sino que se empeña en repetirla circularmente, de manera reiterativa. Somos reiterativos hasta el agotamiento.

¿Y el humor, la criollada, el chiste espontáneo?

Generalmente, lo reservamos para el desahogo o la crítica mordaz. Cuando queremos decir o hacer cosas importantes, nos ponemos solemnes y usamos el lugar común para pontificar. Por eso, nuestra opción en este sentido ha sido absolutamente cruda, sin colchones humorísticos que amortigüen este “volver a vernos”. Para resaltar esta intención, hemos colocado una escena en que se alude a la niñez. El contraste ayuda a entender lo que hemos

perdido en frescura, espontaneidad, carnalidad, creatividad. Partir de lo que somos, del lugar común, de nuestro esquematismo es precisamente volver a vernos retomando a aquello que cotidianamente vemos, pero no miramos porque creemos que ya lo sabemos. Esta parte de la propuesta –esta visión, que nuestra historia corrobora– la mostramos en primerísimo plano, en una anécdota de narración lineal, para así quedar liberados de ella.

¿Liberados? ¿Por qué liberados?

Para seguir avanzando en lo que nos interesa profundizar. Detrás de la anécdota, se proponen otras lecturas. Algunas articuladas, y otras en planos sueltos y superpuestos. El tema del choque de culturas y un mestizaje no resuelto, el problema de la raíz y la búsqueda de identidad, el problema de la mujer y su angustia por encontrarse a sí misma y en su relación de pareja, el tema de la educación “profesional” y la “garantía de título” como aparente posibilidad de solución a nuestros males, el problema de la alienación y nuestra pérdida de memoria, la dificultad del proceso para tomar una decisión...

¿No es demasiado y ambicioso?

Simplemente necesario para la composición de un cuadro multiangular que proporcione una imagen fuerte y penetrante de lo que somos. Imagen que no pretendemos que sea racionalizada por el espectador en su globalidad, sino en la particularidad que él elija. Lo demás queda en su sensibilidad. No hay que olvidar, por otra parte, que los autores somos tres, y que Max Silva y Fedor Larco, además de excelentes artistas, son connotados profesionales del psicoanálisis y la psicología, respectivamente. En este caso, sus conocimientos han jugado un rol importantísimo en la creación de la obra.

La obra conjunta teatro, música y danza. ¿Cómo han abordado la integración?

La puesta en escena tiene un ritmo inicialmente sereno, de adagio, pero jugado a golpe de corazón normal y no taquicárdico. Nuestra convulsión cotidiana nos tiene al borde de la taquicardia y queremos que el corazón de la obra recoja ese pulso acelerado. Al no encontrarlo, sentimos una inicial desazón, un no empate rítmico entre cómo hemos llegado al teatro y lo que el teatro nos da. He aquí nuestra primera propuesta de desafío formal. Sin embargo, no es nuestra intención irritar en ese sentido al espectador. Entonces, damos una compensación musicalmente articulada. El golpe de corazón se expresa en ritmo de 6/8, que es el que se usa para la marinera y el tondero. De este modo, tomando como partida nuestro pulso vital, llegamos a la expresión de nuestra propia música, música que articulamos también en el prólogo incaico con melodía pentafónica para transferirla suavemente a la marinera y al tondero. Entonces, entramos a la danza, como una segunda propuesta de estructuración formal: Urpichaymi es capturada en danza. Su prolongación transformada y sometida -Belén Gallardo- no puede ya danzar. Marcelo Belleza enfrentará a Cayetano Agüero. Con la danza -a ritmo de corazón, pulso vital-, los peones enfrentarán al agresor. Con la danza, Jesusa y Sabino manifestarán su amor.

¿No hay demasiada racionalidad en esta creación?

Toda creación tiene un grado de racionalidad y otro de intuición. Es después de su confrontación con el público cuando ya, tomando distancia, se puede reflexionar sobre los resultados. Estos servirán posteriormente como base racional para otra obra que también tendrá su grado de intuitivo. Sobre esta dialéctica es que se avanza en firme.

¿Por qué no han continuado en la línea de ¡Ya viene Pancho Villa!?

La línea está, solo que, en esta oportunidad, se corre hacia adelante y se engrosa para indagar en profundidad. El arte es un proceso y no un fin. No podemos instalarnos en logros que devienen fórmulas. Buscar, experimentar, arriesgar como producto de una necesidad expresiva implica seguir un proceso. Es este proceso el que ofrecemos al público para compartirlo. En él, el público se encontrará en parte o en su totalidad. Lo nuestro, como siempre, es una propuesta que el público debe completar. De la unión de artistas y público, nace la creación: la propia, la individual. No hay error posible, puesto que no hay maniqueísmo en el objetivo. De pronto, quizá en un instante de la obra, actores y público nos encontramos totalmente, y eso es suficiente. De pronto, ese instante se prolonga y la comunión se hace más global. Puede también que ese instante no se produzca. Cómo saberlo si no se hace la confrontación.

Las obras de Alondra se caracterizan por tener una exposición casi cinematográfica. En *Volver a vernos*, la escena del incesto es espectacular en ese sentido. ¿En qué se basa, teatralmente hablando, este manejo escénico?

Fundamentalmente, en la utilización del espacio vacío. Esto permite la mutación violenta e instantánea de locaciones como en el cine; así, obtenemos absolutamente libertad para cambiar la acción en tiempos y espacios en función de claras referencias para que el espectador sepa con rapidez en qué lugar se encuentran ubicados los personajes. El espacio vacío permite también hacer “fundidos” a través de la simultaneidad de las entradas y salidas de los personajes, así como la exposición de escenas muy breves. Si a ello agregamos algunos recursos, como el de la cámara lenta en la escena del incesto, o el disloque de una acción simultánea en acciones sucesivas para obtener un “primer plano” de cada una de ellas -como la escena en la que Hipólito Pacora le pega a Sabino Zegarra-, se logra, efectivamente, una exposición de tipo cinematográfico.

Una pregunta final. Ante la posibilidad de múltiples lecturas, ¿con cuál se queda usted?

Creo que todas se complementan. Sin embargo, con la que más me identifico personalmente, como síntesis de lo que siento y pienso que pasa en Perú, es aquella que se da cuando Belén Gallardo intenta bailar la marinera y no le es posible.

XXIII

Un Vallejo en el Perú de hoy³²

³² Entrevista concedida a Federico de Cárdenas para el suplemento “Domingo” del diario *Opinión*, 1990.

El Vallejo de Alfonso La Torre completa, luego de Túpac Amaru [*El halcón y la serpiente*], [*Un día en la vida de*] Santa Rosa y Garcilaso [*el inca*], una suerte de tetralogía en la obra teatral de ALAT, en la cual, interrogando a figuras históricas de la peruanidad, se busca responder a interrogantes que hoy nos siguen atormentando. Aquí, una entrevista a Jorge Chiarella, director de la obra, sumamente esclarecedora de esta propuesta teatral.

Vallejo es un punto de referencia en la cultura peruana y su obra uno de los mayores aportes del Perú al arte del siglo XX. Simplificando, para ser didácticos, te pregunto: ¿cuál ha sido el camino elegido para tu puesta en escena? ¿El del respeto? ¿El de la irreverencia? ¿Los dos? ¿Algún otro?

No soy irreverente ni reverente. No creo en la sacralización de las personas. Creo que hay seres humanos que tienen una enorme intuición, que trabajan muchísimo, y que se adelantan a su tiempo y espacio. No hay, entonces, motivo para colocarlos en un pedestal con un letrero que diga “No tocar”. Hay respeto en este trabajo. Un profundo respeto. Primero que nada, por nosotros mismos; por nuestra honestidad; por la sinceridad de sentirnos capaces de un intento, de una propuesta, de una motivación para que todos sigamos conociendo cada día más a César Vallejo, que es una manera de conocernos más a nosotros mismos y al Perú. Y aquí no solo hablo por mí, sino por el autor y los actores. En segundo lugar, y esto es obvio, un respeto infinito por este gran artista que logró en su poesía asir lo inasible, que no pudo hacer lo mismo en sus obras escénicas, pero que sí nos legó sus *Notas sobre una nueva estética teatral*, en las que deja claros lineamientos teóricos del teatro al que aspira.

¿Qué problemas de puesta en escena se te presentaron con la obra de ALAT?

No he tenido mayores problemas de puesta en escena, en la medida que la obra de Alfonso me viene estupendamente para el teatro que me gusta hacer y que ya en 1934 Vallejo proponía, en sus

notas a las que aludo, un teatro liberado de “yugos y trabas... que condenan a la escena a un anquilosamiento de momia”, un teatro que se relaciona con la locura, con las leyes del pensamiento, que trabaja las escenas con esa arbitrariedad y libertad del sueño, que muestra la incoherencia de las metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de superficie³³. Vallejo aspira a una emoción caótica que debe organizarse y sintetizarse en el espíritu de cada espectador. Este es un magnífico derrotero, pues para mí el espacio escénico no es el escenario, sino el espacio espiritual del espectador. Creo que ahí está el meollo, el secreto de la poderosa fuerza sugestiva del teatro. Por otro lado, La Torre utiliza inteligentemente un elemento incorpóreo (la fuerte impresión que le causó a Vallejo el haber sido encarcelado en Trujillo) para construir una simplísima anécdota teatral: un carcelero trata de despertar a Vallejo para presentarlo ante sus jueces y, de pronto, descubre que está muerto. En el instante que dice “¡Despierta!”, entramos a la vorágine de su agonía, y aparecen los temas fundamentales de la poesía de Vallejo, sus angustias, sus anhelos, preocupaciones, momentos felices, su lenguaje, sus relaciones humanas más importantes. Entonces también es cuando aprovecha al autor para dejar oír su propia voz: la del Perú de hoy, la que nos permite hacer un teatro para nuestro tiempo y no una reproducción de museo. La forma en la que La Torre aborda su obra y la manera como ha sido tratada la puesta en escena permiten, creo, sin falsas modestias, mostrar materialmente una posibilidad escénica de la teoría estético-teatral de Vallejo.

³³ C. Vallejo, “Notas sobre una nueva estética teatral”, En C. Moreano & R. Silva-Santisteban (Eds.), *Teatro completo* (Vol. 1, pp. 501-514), Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 506-507.

¿Cómo distinguirías tu trabajo anterior con *Garcilaso el inca*, la otra obra teatral de ALAT que has llevado a escena, del realizado con *Vallejo*?

Si debo ser sincero, esta experiencia la tengo aún demasiado cerca como para evaluarla en términos globales y de avance. Puedo adelantar, sin embargo, que el uso de elementos expresionistas en este trabajo me ha permitido mayor soltura. Me he sentido más cómodo. En este caso, he trabajado la puesta de modo más sensorial, recogiendo el espíritu del texto y del Vallejo que me es afín. He buscado lograr con el teatro lo que Vallejo hace en su poesía. No me importa que el espectador no pueda seguir la lógica de la obra en determinados pasajes si el texto le resulta a veces un tanto “cerrado”; o la puesta en escena, un tanto desconcertante debido a algunos nuevos códigos, convenciones que he utilizado. Lo realmente trascendente es que la obra le entre por los poros como una sensación, como una música que a lo mejor no puede explicar, pero que le provoca nuevas comprensiones a partir de nuevas sensaciones.

Ofelia Lazo encarna a tres personajes distintos. ¿Significó esto un problema? La distancia existente entre la madre del poeta, Georgette y una india es apreciable. ¿Cómo ha sido su trabajo con Ofelia Lazo para este triple rol?

No fue problema porque Ofelia es muy buena actriz. Mi trabajo se centra en motivar al intérprete para que busque, encuentre y camine en el ritmo interno del personaje. Esto es lo que hace que un actor vaya sintiendo desde dentro los matices de cada cuerda sensible del personaje. Le ayudo a descomponer las frases, las palabras, las letras, el sonido, el silencio. Es una tarea muy delicada, muy sutil de ir traspasando las fibras de ese ser que construyó el autor.

Una de las dificultades que se dan al trabajar con personajes contemporáneos es que el espectador va con una idea preconcebida del modo de hablar de ellos. En el caso de Vallejo, esto se agradece por la idea que se hace el lector de su obra. ¿Cómo ha sido tu acercamiento a este problema? ¿Cómo has resuelto la cotidianeidad de Vallejo?

Es absolutamente cierto que cada espectador va al teatro con su Vallejo personal, por lo que resulta inevitable una confrontación. Pienso que este es el riesgo más fuerte que se ha corrido. Sin embargo, el primer paso para resolver el problema lo dio La Torre cuando, absolutamente consciente de los múltiples Vallejo que hay en la platea, optó por una síntesis muy definida. Apostó a fondo por su propio Vallejo, sin ambigüedades, sin irse por peteneras. De este modo, redujo la opción del público. Desde el ángulo de la puesta en escena, hay, asimismo, una asunción del Vallejo de La Torre como premisa para trabajar un Vallejo propio sobre su ritmo interior. La selección del actor que iba a encarnarlo era esencial. La primera condición era que su físico fuera aceptado por el público como un posible Vallejo. Todo un reto para el actor. El escoger a Carlos Gassols para tal responsabilidad ha sido un acierto comprobado. Hay similitudes con el caso de Mariátegui y la interpretación de David Sandumbí. La escena de Vallejo y Mariátegui resulta impresionante por la veracidad que produce en el espectador. Uno siente que está viendo en vivo y en directo a Vallejo y Mariátegui, como si una máquina del tiempo los hubiera traído al escenario.

XXIV

Entrevista a Jorge Chiarella Krüger, director de *Historia de un caballo*³⁴

³⁴ Entrevista encontrada en el archivo personal de Jorge Chiarella. No se encuentran datos del medio ni del entrevistador. Por los datos del artículo, se estima que fue realizada en el año 1997, a razón del montaje producto de la celebración de los ochenta años de la PUCP.

Jorge Chiarella Krüger, uno de los más importantes directores teatrales de nuestro medio, retorna a las tablas tras cinco años de ausencia. Y lo hace con un montaje espectacular: *Historia de un caballo*, adaptación de un bellissimo cuento de Tolstói que conjuga a un elenco de veinte actores que cantan, bailan, se transforman en caballos y conmueven al público que asiste de jueves a lunes, a las 8 pm, al Juan Parra del Riego, en Barranco. Todo ello con música en vivo y sin micrófonos.

Chiarella responde a nuestras preguntas.

¿Por qué tanto tiempo sin dirigir?

Reflexioné mucho sobre las condiciones que nosotros mismos nos creamos para hacer arte en Perú. Reflexioné sobre el teatro que hago. La reflexión y la madurez te tornan artísticamente más sutil. Para mí cada montaje es un hito en mi vida.

¿Y por qué *Historia de un caballo*?

Porque es un cuento maravilloso; porque, al no ser una obra original de teatro, sino una adaptación escénica, permite que toda la belleza literaria de Tolstói llegue al público con una simpleza y fuerza fuera de lo común. Uno ríe, se pone nostálgico, triste; pasa por todos los estados de ánimo, disfruta de la música, de la coreografía y de actuaciones extraordinarias. Y, sobre todo, porque es una obra humanísima que trata del amor, de la vida, de la juventud y de la vejez, de la dicha, y la amargura. En suma, porque es un espectáculo muy completo.

¿Que usted quería montar hace diecisiete años?

Así es. La vi en San Francisco en 1980 y no la pude olvidar. Nunca tuve el dinero para pagar los derechos. Hoy, gracias a que la Pontificia Universidad Católica del Perú está festejando sus ochenta años con un “año teatral” de cinco grandes montajes y que fui gentilmente invitado para encargarme de uno, es que ha sido posible su puesta en escena en el Perú.

Desde el punto de vista técnico, ¿cómo ha trabajado el montaje?

El trabajo se centró en desentrañar el texto, armar el elenco, unificarlo, darle una preparación intensiva en trabajo de grupo en improvisaciones, expresión corporal, ejercicios de voz, en ejercitar la manera de contar la historia. Ya con la música, Fernando De Lucchi, que no solo es un excelente músico, sino un hombre con gran experiencia escénica, preparó grabaciones de ensayo y conformó el elenco musical que nos acompaña en vivo. Josefina Brivio preparó vocalmente al elenco. Gina Natteri lo entrenó corporalmente y creó las coreografías.

Bruno Odar hace una interpretación increíble del caballo. ¿Cómo trabajó con él?

Digamos, primero que nada, que es un gran actor: humilde, estudioso, disciplinado, generoso, de una enorme sensibilidad. Un ejemplo que los jóvenes deben seguir muy de cerca. No es difícil entender, entonces, que su gran interpretación de Patizanco, el caballo de la historia, alcance niveles notables. Su personaje tiene muchos planos interpretativos: por un lado, su enorme humanidad; por otro, su expresión animal. Bruno tiene que contar y cantar la historia como actor y como caballo; y, además, como caballo cuando recién nace, cuando es joven, maduro y viejo. Por tanto, había que penetrar “el alma” del caballo y conocerla en todo su proceso vital. La indagación comenzó por los ojos. Por los ojos, se conoce el alma. También la del caballo. Para ello, visitamos caballerizas y Gina nos ayudó a plasmar los movimientos. Creo que es una actuación que no se olvidará.

¿Como la de Pancho Villa?

He tenido suerte de dirigir a actores que han logrado, efectivamente, actuaciones memorables: Pablo Fernández en *El cuidador*, Américo Valdez en *¡Ya viene Pancho Villa!*, Carlos Gassols en *Vallejo* y ahora a Bruno en *Historia de un caballo*.

¿El espacio del Parra del Riego ha sido modificado?

Hemos agrandado el escenario. El elenco es numeroso y la obra requiere de un espacio amplio en el que se desarrolle la acción con comodidad.

¿Alguna anécdota?

Muchas. Una: ante la falta de algunos instrumentos de percusión que no pudimos conseguir, el maestro Juan Chávez creó artesanalmente un excelente paquete alternativo que bien podría patentar. Le estoy agradecido por su entrega e ingenio.

XXV

Charla con Jorge Chiarella³⁵

³⁵ Entrevista concedida a Gerald Romuald de la revista *Voces*, a propósito del montaje de *Enrique V*, 2005.

La entrevista tiene lugar en la Casona (hoy conocida como “Preludio”), ubicada en el cruce de las avenidas Javier Prado y Salaverry, hasta hace poco, sede de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Allí, ubicamos a Jorge Chiarella, el prolífico director que puso en escena *Enrique V*, una de las obras más comentadas del primer semestre del año.

¿Por qué elegiste a *Enrique V*? ¿No te ha sucedido jamás querer “medirte” en cierto modo con un autor, con una obra literaria y/o dramática, y constatar que el momento todavía no había llegado?

Sí, sucedió varias veces. Por ejemplo, con Dostoievski. Yo he pensado durante varios años montar una obra de Sartre. Y “el sueño se hizo realidad” recién hace tres años con *Las manos sucias*. Me acuerdo bien. Además, hemos hablado largo y tendido de la pieza. Pero volvamos a *Enrique V*. Shakespeare también me atraía desde hace mucho tiempo, pero recién hace pocos meses encontré la fórmula adecuada. El escritor polaco Jan Kott escribió en su libro *Shakespeare, nuestro contemporáneo* que el dramaturgo inglés sigue vigente no solo por su genio artístico, sino también por la acuciante actualidad de los grandes temas morales, existenciales y hasta políticos que toca. Ciertamente, aquí está la cristalina honradez de Enrique, quien cree en los valores, cree en la moral. Cree también que en el hombre hay algo que vale más que el mismo hombre.

¿Te refieres al despiadado rigor con el que el rey persigue y castiga sin excepción de alguna clase todo latrocinio y todo delito?

¡Desde luego! Alejandro Sakuda afirma que es relevante el rol que desempeña *Enrique V* como gobernante, por medio del cual se desempeña con responsabilidad y defiende los derechos humanos.

¿No crees que Enrique se siente impelido a tratar de cumplir su rol de monarca como modelo, ya que, según Astrana Marín, todavía pesa sobre él la urgencia de legitimar con sus obras la herencia real “injustamente habida por su padre”?

Es cierto, pero también es cierto que el rey, independientemente de las motivaciones, se convierte en modelo de rectitud, desprendimiento y honorabilidad.

Para potenciar estas características, ¿te inspiraste en cierta medida también en Enrique IV?

Al referirse a la puesta en escena de *¿Amén?*, Alfonso La Torre habla de la “técnica contrapuntística de Chiarella a nivel dramático”, mediante la que se relatan diversas acciones o historias simultáneas, protagonizadas por varios personajes distintos en lugares diferentes, y que esta opción por el o los relatos paralelos rompe con la propuesta tradicional de unidad de acción.

¿Crees que esta afirmación podría aplicarse al montaje de *Enrique V* en general y al “Baile de San Crispín” en particular?

Solo parcialmente.

¿Cuál ha sido la tarea actoral que consideras como la más difícil de todas las que deben cumplir los intérpretes al retomar al personaje (o la máscara) que previamente habían asumido y luego dejado en el “limbo”?

Posiblemente, evidenciar la evolución experimentada por el personaje en cuestión, ya que no se trata de repetir de manera monótona y automática la forma de ser y la manera de hablar propia de la anterior etapa evolutiva del mismo, sino de evidenciar qué, por qué y cómo este había cambiado. Personalmente, creo que se trata de una tarea bastante difícil.

XXVI

“La esencia del teatro
habita en la palabra”³⁶

³⁶ Entrevista concedida a Mateo Chiarella para la revista *LaLupe*, 2014.

Basas tu trabajo de creación teatral en la palabra. ¿Por qué?

La esencia del teatro habita en la palabra y, más concretamente, en el subtexto de la palabra. En el texto de una obra, se encuentra toda la información que se necesita para escenificarla. La palabra es música y también instrumento de poesía. Ambas, música y poesía, bien estructuradas, crean, de modo instantáneo, la atmósfera (el puente) que se requiere para vincular al espectador con el actor. Sin atmósfera, no hay teatro, solo una serie de acontecimientos fríos a los cuales se accede sin involucrarse. Si se domina la palabra, se tiene prácticamente el mayor porcentaje del montaje resuelto. Es la herramienta de comunicación que distingue al ser humano; contiene vías racionales, y, a la vez, vías sensibles de proyección infinita que, según su manejo, permite hacer visible lo invisible; y, entonces, aparece el arte.

¿Cómo afrontas el tema del “espectáculo”, tomando en cuenta que tu trabajo parte del espacio vacío?

“Vacío” si nos referimos al escenario en el que los actores realizan su presentación, un espacio desprovisto de escenografías propiamente dichas, despoblado o que solo incluye algunos elementos referenciales. Pero, en realidad, el verdadero escenario, el espacio en el que el actor trabaja, es el espíritu del espectador. Y este espacio no está vacío. El teatro, visto así, es un encuentro de espíritus. En este encuentro, no cabe mucho “lo material”. El “espectáculo”, entendido comúnmente como todo aquello que “nos llena” el ojo, aquel que, utilizando el aparato teatral, prioriza lo accesorio del teatro convirtiéndolo en dominador del hecho escénico, minimiza el carácter artístico del teatro (mostrar esencias), aunque aparente lo contrario. No hablo del que se usa para relevar las relaciones de los personajes, sino del efectismo, de la gratuidad, de enturbiar el agua para que parezca profunda. Se trata de trabajar teatralmente lo que está en nuestro interior. No hay nada más espectacular que dos espíritus fusionándose. En latín, *spectare* significa mirar atentamente, penetrar. “Espectáculo” no es simplemente “lo que se ve”. Recordemos que el

Principito sentenció “lo esencial es invisible a los ojos...”, pero no al espíritu. La función espectacular del teatro tiene un sentido mucho más hondo, más trascendente.

¿Cuál es la principal característica que debe tener un director en una ciudad como Lima?

En Lima y en cualquier parte del mundo, el teatro nos atrapa porque nos entretiene, cuenta historias y, a través de ellas, nos muestra cómo se comporta cada uno de los personajes, de manera individual y social, ante los sucesos en los que aparece involucrado. Por eso, fascinan tanto las telenovelas, las miniseries y el cine, que no son sino el “drama” teatral expresado de manera masiva de acuerdo con la tecnología del tiempo que vivimos. De este modo, el teatro cumple un rol social al apuntar a que penetremos de manera más profunda en la relación entre los individuos, tanto en los aspectos trascendentes como en los urgentes de su quehacer cotidiano, de sus necesidades de aquí y ahora, para que, entendiendo mejor la naturaleza de su sociedad, pueda accionar transformadoramente en ella y contribuir a su superación. Las obras dramáticas son vida, en síntesis, objetivada para aprender de ella. De ahí la responsabilidad de quien escribe una obra o del director que la elige. Brook dice que Shakespeare es el mejor autor del mundo “porque nos da más por el valor de la entrada”. Creo que el director debe hacer suyo este principio también en las obras que elige y dar lo mejor de sí en su puesta en escena, pensando en que la unión actor-público produzca consecuencias, de modo que el espectador salga más enriquecido que como entró.

¿Y crees que el teatro es capaz de cambiar el mundo?

El teatro no puede cambiar el mundo, pero sí a una persona que pueda cambiarlo.

¿Cómo ves al público limeño de hoy?

Todavía pequeño para una ciudad como la nuestra. Hay que hacer con él un trabajo casi religioso de “evangelización” teatral. No hay que olvidar que el arte sensibiliza, gratifica y engrandece el espíritu. Por lo tanto, debemos actuar como misioneros del teatro informando, enseñando, demostrando que el buen teatro hace de nosotros mejores seres humanos; que “ir al teatro” tiene un buen símil con “ir a una iglesia”; que el teatro entretiene, enseña y nos hace buenas personas. Quienes hacemos teatro debemos tener esa misión conjunta: buscar lo más alto del repertorio teatral y luchar por conseguir que los medios nos ayuden a informar seriamente sobre su existencia. No es posible que no haya un solo periódico masivo que tenga una cartelera (no pedimos más) que dignamente informe de manera completa, diaria, permanente y actualizada, sobre todo, lo que la comunidad ofrece en el ámbito cultural. ¿Dónde está la responsabilidad social, el apoyo de los diarios a la actividad privada en lo que atañe a la cultura? ¿Se la dejan solo al Estado? Provoca jugar con el doble sentido de la frase “a los diarios masivos les falta cultura”.

Después de pasar por la difícil experiencia de construir un teatro propio en Lima, ¿recomendarías a otros grupos o personas sin apoyo corporativo hacerlo?

Absolutamente, si es que constituye un objetivo de vida. Es cuestión de encontrar la estrategia a seguir y ser tenaz hasta la desmesura. La falta de apoyo esencial puede cubrir hasta un 99% de la búsqueda. La herramienta para llegar a ese 1% restante es la obstinación inteligente, enfrentando las adversidades con paciencia, entendiéndolas y atacándolas una a una hasta vencerlas. “El que la sigue la consigue” es un refrán que impulsa la perseverancia ante los retos más difíciles. Esto puede incluir un tiempo largo y lleno de peripecias sorpresivas.

¿Tu mirada sobre el futuro del teatro peruano es esperanzadora?

Claro que sí. Pero el futuro depende de nosotros: de lo que cada persona, grupo, sociedad, país quiera construir para los tiempos que nos quedan y los que vendrán para nuestros hijos. Conviene crear conciencia sobre esto para que nuestras esperanzas crezcan.

XXVII

Una entrevista a
Jorge Chiarella, director
de *Yerovi, vida y muerte de
un pájaro cantor*³⁷

³⁷ Entrevista concedida a Andrea Cabel para la página web *LaMula.pe*, 2017.

Esta obra tardó nueve meses en ser escrita por Celeste Viale, y tomó más de 180 horas de ensayo. Cuenta con un elenco de primera y nos presenta un montaje conmovedor sobre la vida de Leonidas Yerovi (1881-1917), quizá el intelectual más representativo de la cultura criolla popular de inicios del siglo XX. Un muy querido peruano que, asesinado a los 36 años, dejó intacto mucho por decir y leer sobre él. Entérate en este post más sobre Yerovi, sobre esta obra, dónde y cuándo ir, y por qué Jorge Chiarella, su director, es un trome.

Aranwa Teatro es una casa enorme. De hecho, cuando llegué, no podría creer que la geografía de la que había sido casa de mi amigo César Flores, un joven con el que estudié hace muchos años en la Universidad del Pacífico, se había convertido en un teatro con amplias salas; y que el jardín ahora era el auditorio principal, donde las acciones y el entramado de la obra se desarrollaban. Esta fue mi primera sorpresa: notar que el Teatro Ricardo Blume, que estaba dentro de Aranwa, en Jesús María, era lo que yo siempre conocí como la casa de mi amigo. Y representaba, con ello, muchos años de recuerdos, de momentos, de eventos disparatados, que, si me pongo a enumerarlos, sería razón de otro post y de otra reflexión. Una locura. Eso representaba para mí cada encuentro con César en lo que ahora es Aranwa: eventos que retaban mi comprensión normal de las cosas y que trascendían todo lo que yo sabía.

Esa casa, que ahora es Aranwa, representaba en mi memoria la geografía de un espacio especial, intocado en mi memoria, que recién ayer destapé cuando llegué a ver *Yerovi, vida y muerte de un pájaro cantor*, y me di con que ni César ni su familia estaban ahí, y tampoco el jardín y tampoco la cocina. No obstante, menos mal, como siempre, había historias que contar, había calidez, había belleza. La obra *Yerovi, vida y muerte de un pájaro cantor* representó en un nivel muy básico este primer reencuentro con mi historia personal: el espacio que no visitaba hace más de diez años. Pero, a otro nivel, representó también otro reencuentro: el de pensar estos temas escabrosos que pueden dolernos porque existen, porque son actuales, porque nos pertenecen tanto o más

que al protagonista: estos temas que son de todos los que los van a ver. Digamos la historia universal a la que apela esta obra. La historia de ser un hijo negado por el padre. La de ser un hijo que se busca a través de su propia historia y que no se encuentra. El drama de ser uno sin saber quién es el otro: el otro que tiene tus gestos, que tiene tus ojos, que tiene tus rasgos. El otro que aparece en el espejo cuando te miras en la mañana y que no lo reconoces. La historia de hacer del desprecio una herramienta para producir belleza o, digamos, poesía.

La historia de Leonidas Yerovi, asesinado a los 36 años, es la historia entre cómica y compleja de un hijo único, que ama la libertad de ser amado y de amar, que se compromete con su trabajo como se comprometen las palabras con el papel, y que hace de sus miedos una forma de enfrentar el día a día. En esta entrevista, converso con Jorge Chiarella, director de la puesta en escena, sobre la vida de este querido personaje que, sin querer queriendo, nos habla a todos de un tema actual, sentido y necesario: el tema del reconocimiento de uno, del reconocimiento del padre, del amor de la madre, de la muerte prematura, de la forma de hablar de lo que no se sabrá nunca como: del dolor.

¿Quién fue Leonidas Yerovi?

Leonidas Yerovi fue un hombre generoso, de espíritu abierto y solidario, rebelde con las ataduras sociales que maniatan la libertad, y víctima de un trato paterno que lo marcó. Soy un convencido de que las personas que sufren e internalizan el dolor del abandono se prometen a sí mismos a nunca actuar de ese modo con sus hijos. Coincido con la autora cuando en su obra *Yerovi* dice “me apenan mis hijos que se quedan sin su padre, como yo me quedé sin el mío”. Yerovi tuvo cuatro hijos: tres mujeres y un hombre. Y, siendo un autodidacta que hizo sus “estudios superiores” en la Biblioteca Nacional a falta de recursos para asistir a una universidad, logró ser un destacado hombre de letras que con insistencia y lucha sostuvo a su madre, su mujer y sus hijos. En el plano profesional, no solo destacó como poeta, periodista y dramaturgo, sino que nos dejó un importante legado: retrató

la esencia del comportamiento peruano como nadie. Por eso, es y será vigente siempre. Lo que describió hace más de cien años parece escrito hoy. Por eso, todas las clases sociales –que, como consta en los periódicos de la época, asistieron a su entierro– se identificaron con él, y fue tan querido como a la vez tan temido por quienes eran cuestionados con su pluma e ironía.

Cuéntanos sobre esta puesta.

Escritura, nueve meses. Ensayos, dos meses y medio, a razón de unas 180 horas de trabajo. A los actores los elijo de acuerdo a su excelencia actoral y a la concepción que tengo sobre el montaje de la obra, en función de lo cual defino las características que requiero de ellos según el rol que les corresponde. En este caso, al tratarse de roles históricos, busqué la capacidad que posee cada actor o actriz de capturar la interioridad del personaje, su sensibilidad, su preocupación por estudiar e investigar el papel, y su entrega en el trabajo. El resultado: un elenco de excelentes actores, totalmente entregado, homogéneo, orgánico y solvente.

El rol del escenario...

Efectivamente, la obra tiene una circularidad en su trama, y gran libertad narrativa proponiéndonos personajes libres de dimensiones, que transitan por su presente, pasado y futuro, y entre la vida y la muerte, como si todo fuera una única realidad. Me lleva a recordar *El Aleph*, pero también a *Crónica de una muerte anunciada*. La circularidad del Teatro Ricardo Blume deviene así en un escenario perfecto, puesto que integra al público con los sucesos que se presentan como si fueran parte de él haciendo que su vivencia sea total.

Las tramas y las ausencias en esta obra...

Toda vida tiene hechos que la marcan y que influyen en su desarrollo. Es indudable que la ausencia de los progenitores son heridas determinantes en la vida de un ser. Si la causa es natural –fallecidos por enfermedad o vejez, por ejemplo–, es dolorosa, pero se

puede asumir de modo menos traumático (aunque siempre hay excepciones). Pero, si es por decisión de los padres –un abandono, una negación de su reconocimiento, un rechazo a su existencia–, es indudable que hiere profundamente a esa persona y la marca para siempre. Ese fue el caso de Leonidas Yerovi y, evidentemente, lo definió. No solo por él, como se presenta en la obra, sino porque no volvió ni lo reconoció, lo que afectó también definitivamente a la madre. Fue una relación furtiva con ella a la que posiblemente le hizo la falsa promesa de regresar y no lo hizo. Así, la mentira, el quebranto de un ofrecimiento tan serio como ese marcó al poeta e hizo que optara por la honestidad, la verdad por encima del dolor que pudiera causar una desilusión en alguien que no acepta posteriormente las condiciones que se establecen en una relación. Hoy, por ejemplo, se concede con gran naturalidad la llamada “amistad amorosa”, y, con otros nombres, encuentros amorosos en los que existe atracción y cariño, sin que haya consecuencias traumáticas posteriores cuando ambos admiten y acuerdan dicha situación. Yerovi “vivió en rebeldía y libertad frente a la rigidez de una sociedad conservadora que, amparándose en valores morales que infringe con comodidad hipócrita, condena a quien cuyos deslices nunca tuvo el descaro de exhibir ni la hipocresía de ocultar”, como señala muy bien la autora a través del alegato del abogado Ulloa.

¿Dificultades para presentar la obra?

El tiempo. El trabajo que desarrollamos en Aranwa es intenso, entre el Centro de Formación Actoral y la administración del Teatro Ricardo Blume, paralelamente a la creación artística y docente que desarrollamos. Todo este año lo hemos dedicado a conmemorar el Primer Centenario de la partida de Leonidas Yerovi, y lo hemos hecho con pasión y contento por la adhesión de instituciones, personalidades, público general y amigos, pero ha sido dura la tarea.

¿Por qué ver esta obra?

Peter Brook dice que las mejores obras son las que te dan más por el valor de tu entrada. Y, sin falsa modestia, creo sinceramente que es una magnífica y conmovedora obra, un espectáculo que atrapa en la hora y cuarenta que dura sobre una figura importante de nuestras letras, como es Leonidas Yerovi. Se exhibe en un lindo y acogedor teatro, como es el Ricardo Blume, que, por su característica de circularidad, hace que el espectador viva la trama como personaje integrado en la historia. Tiene precios al alcance de una gran mayoría, está interpretada por un magnífico elenco y ha sido dirigida con amor. Finalmente, el público nos está manifestando su aprobación directamente en la sala y ya han comenzado a aparecer en las redes opiniones de quienes la han visto.

XXVIII

Espacio íntimo³⁸

³⁸ Extractos tomados de una entrevista para la revista *Escenarios*, 2013.

¿Cómo nace Aranwa Teatro?

Tenemos esa formación que nos dio Ricardo Blume de poder transmitir una visión del teatro mucho más sacerdotal. O sea, la idea de entender que el teatro no es un simple entretenimiento –que lo es, antes que nada, pero que no es solamente eso–, sino que es una herramienta que permite que el hombre pueda mostrar, entender y analizar su propio comportamiento. Lo extraordinario que tiene el teatro es que una misma obra, con las mismas palabras, con los mismos personajes, puede ser escenificada de distintas maneras y tú nunca llegas a conocer del todo a ese personaje que creías ya conocer. Considero que entiendes mejor al actor si, en lugar de decirle “actor”, le dices “médium”. Porque, finalmente, el actor se prepara técnicamente; prepara su cuerpo, su espíritu, su ánimo, su conocimiento para ponerlo al servicio del espíritu de un personaje que va a habitar en él. Lo interesante de mirar así al actor es que le permite ser humilde y no engañar al espectador. Si un actor, en lugar de mostrar al personaje pleno, se exhibe él, lo está estafando. El público no está pagando para ver eso. Está pagando para ver a Hamlet, a Romeo o a cualquier personaje. Entonces, creemos que es obligación nuestra transmitirle este tipo de cosas a los jóvenes. Creamos Aranwa porque queríamos tener una escuela de formación teatral: una escuela que te dé una visión de vida, que busque ser un intermedio entre la formación universitaria de cuatro o cinco años, y los talleres de uno o medio año. Nos interesa darles a nuestros alumnos un golpe vitamínico fuerte para que tengan una alimentación sólida y, a partir de eso, desarrollarse. Sintetizamos esto en dos años de estudios. También, tenemos un año y medio de dirección escénica y un año de dramaturgia. Por otro lado, nos interesa producir obras de teatro y, además, tener una sala para poder no depender. Hoy, lamentablemente, el Estado no hace la cantidad de salas que debería. Las salas que hay son de tipo institucional. Tienes el Teatro Británico, el ICPNA, el CCPUCP. Después, está el teatro independiente. Está el Teatro Marsano, el Teatro de Lucía, nosotros. Y, luego, las salas más pequeñas, como el Racional,

el Galpón. Las principales están siempre ocupadas. Tienes que pedir las con año y medio de anticipación; y, cuando ya empiezas a recuperar, ya se acabó la temporada.

La idea de tener un teatro ¿siempre estuvo presente?

Ricardo Blume dijo alguna vez “Pregúntele a cualquier actor. Todos los actores del mundo tienen el sueño del teatro propio”, así como todos tenemos el sueño del departamento propio. Además, es tu herramienta de trabajo y ahí puedes experimentar. Si te demoras un año, nadie te va a molestar. Eso es en teoría y en la práctica construir un teatro. Tiene, también, una serie de problemas. Construir es difícilísimo y mantenerlo más aún.

¿Llamarlo “Ricardo Blume” fue la opción desde el principio?

Nosotros, en particular yo, recibimos una formación muy fuerte de Blume, que nos marcó. Hasta ahora, nos vemos. Somos como una familia. Nos decía “¿Qué quieres ser? ¿Quieres ser actor? ¿Quieres dedicarte al teatro? Toma, acá tienes una escoba, empieza a aprender barriendo el escenario, porque allí es donde tú vas a estar. Respétalo. Respeta al teatro. Respeta al público que te va a venir a ver. Respeta las obras. No hagas comercio”. Esas son cosas que nos enseñó. Nos enseñó a amar al TUC. Ha sido un maestro. Si bien él no nos enseñó todo lo que sabemos, nos dio la base. Es como si te enseñaran ética: tú ya no puedes robar. Además, cuando fue a México, juntó dinero y vino al Perú para hacer un teatro, pero, diez años estando acá y no pudo hacerlo. Se tuvo que ir de nuevo. En una entrevista, dijo que la única frustración que había tenido en la vida es que no pudo hacer un teatro en su país. Una vez que nosotros lo tuvimos, propuse el nombre y la respuesta fue unánime. Se lo merece. Somos muy amigos. Gracias a él, yo conocí lo que es el teatro; y, dentro del teatro, conocí a mi mujer. Con ella, he tenido dos hijos, uno de ellos también dedicado al teatro. Yo le pregunté si aceptaría que le pusiésemos su nombre y quedó impactado porque no es costumbre ponerle el nombre de una persona en vida. Es como hacerle un monumento.

Se ve que estás muy agradecido con él.

Y es mutuo. Cuando vio nuestro *Hamlet*, me decía “[Los actores] hablan muy bien. Si tú manejas bien la palabra, tienes el 70% ganado”. Por eso, siempre les digo a los alumnos “hablen fuerte para que los oigan y claro para que los entiendan”. Si el espectador no entiende, se desentiende.

¿Por qué hacer una sala circular y no como las convencionales?

Creo que el teatro circular es mucho más libre, más maleable. Si quiero hacerlo frontal, suprimo butacas; si quiero hacerlo a la italiana, igual. Un teatro circular te permite relacionarte mejor con el público. Estás muy cerca del público, no hay trucos. No hay telón, no hay cuarta pared. Es un espacio donde le sientes la respiración. Es como si te metieran en una máquina del tiempo y, de pronto, estás al costado de los personajes sin que ellos te puedan ver. Inclusive, si quieren verte, te ven mejor que en un teatro a la italiana.

¿Qué crees que te faltaría hacer?

Bueno, es que todavía tengo mucho por hacer. Tengo material para escribir un libro de teatro. Hay mucho material que se enseña, pero que no está escrito: dirección escénica, actuación, cosas en general sobre el teatro; desde anécdotas hasta cosas teóricas. Como aquello de que el teatro es una *realidad alternativa*. Se piensa, a veces, que el teatro es ficción y, por tanto, no es verdad. Mentira: es una realidad como esta. Lo especial de esa realidad es que en ella eres absolutamente libre. Puedes ir al pasado, ir al futuro, viajar hasta el fondo del océano, puedes morir y resucitar. Y es una realidad porque en ella vives, sufres y gozas.

Cronología artístico-cultural de Jorge Chiarella Krüger

1943

Nace en Lima el 1 de noviembre.

1949-1954

Estudia la educación primaria en el Colegio La Salle de Lima.

1955-1959

Estudia la educación secundaria en los colegios La Salle de Lima y Santa Rosa de Chosica.

1960-1961

Estudia en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

1961-1967

Se desempeña como profesor de armónica en el Puericultorio Pérez Aranibar.

1961-1962

Estudia en el Conservatorio Nacional de Música.

1961

Junto a un grupo de estudiantes de distintas facultades de la PUCP, funda el Teatro de la Universidad Católica (TUC), en breve bajo la batuta del actor y director Ricardo Blume. Posteriormente, cuando el TUC desarrolla la escuela, dicta en ella cursos de actuación y dirección.

Actúa en la obra *La tinaja* de Luigi Pirandello, bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

1962-1966

Estudia Derecho en la PUCP.

1962

Actúa en las obras de repertorio clásico español *El auto de Magná* y *La Siega*, bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

1963

Actúa y compone la música para la obra *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

1964-1988

Empieza a trabajar en el diario *El Comercio*, en el que desarrollará una carrera de más de veinte años como periodista cultural. A través de sus artículos, crónicas y más de trescientas entrevistas a personalidades del ámbito cultural nacional e internacional, se vuelve un activo promotor de las artes escénicas en el Perú.

1964

Con la interpretación de la *Bourrée* de la *Suite inglesa No 2* de Bach, obtiene el cuarto lugar en el II Concurso Mundial de Armónica por Cinta Magnetofónica, organizado por la Federación Internacional de Armónica con sede en Alemania y auspiciado por la fábrica Höhner. El concurso congregó a cuatrocientos participantes de los cinco continentes.

1965

Actúa y compone la música de la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, bajo la dirección de Ricardo Roca Rey en el Teatro Municipal, con la Asociación de Artistas Aficionados (AAA).

Dirige su primera obra, *La resurrección* de William B. Yeats, como parte del ciclo de Teatro Íntimo, con el que se inaugura la Sala del TUC (TUC).

Estudia armonía con el compositor y docente Rodolfo Holzmann.

Compone la música para el auto sacramental *Auto de la pasión* de Lucas Fernández, bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

Actúa en la obra *El intruso* del espectáculo *Pasos, voces, alguien*, que reúne cuatro piezas de Julio Ortega bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

1966

Actúa y compone la música para la obra *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega, bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

1967

Actúa en las obras *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún (como parte del Teatro Difusión del TUC, con el que hace giras a otras universidades, colegios, etc.) y *La señorita Canario* de Sarina Helfgott. Ambos proyectos son bajo la dirección de Ricardo Blume (TUC).

Compone la música para el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, bajo la dirección de Ricardo Roca Rey, presentado en el atrio de la Catedral de Lima.

Sigue un taller de dirección teatral con el destacado director español José Osuna (ENAD).

Dirige *La sentencia* de Sarina Helfgott, como parte del ciclo de Teatro Íntimo (TUC).

Asume la dirección del Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (TUNI) y dirige allí *La mordida* de León Felipe.

1968

Actúa en la obra *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani, dirigida por Ricardo Blume (TUC). Este espectáculo es seleccionado para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia.

1969

Dirige las obras *El gallo* y *La gallina* de Víctor Zavala, como parte del Festival de Teatro Peruano Difusión y Foro (TUNI).

Es asistente de dirección del destacado director uruguayo Atahualpa del Cioppo en la obra *Ubú rey* de Alfred Jarry y compone la música incidental del montaje (TUNI).

Compone la música para la obra *El hijo pródigo* de Josef de Valdivieso, dirigida por Ricardo Roca Rey.

1970-1971

Asume el cargo de jefe de Relaciones Públicas de la Casa de la Cultura del Perú durante la gestión del doctor José Miguel Oviedo.

1971-1973

Asume el cargo de jefe de Relaciones Públicas del Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) durante la gestión de la doctora Martha Hildebrandt.

1972

Actúa y compone la música de la obra *De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos* de Peter Weiss, bajo la dirección de Clara Izurieta (TUC). Se presenta nuevamente en Manizales.

1973-1975

Toma el cargo de técnico profesional especialista para la Coordinación de Cultura de la Dirección General de Extensión Educativa del Ministerio de Educación durante las gestiones del doctor Luis Alberto Ratto y su sucesor José Rivero Herrera, y el General EP Alfredo Carpio Becerra en la cartera ministerial.

1973

Dirige la obra *El cuidador* de Harold Pinter. Es su primer trabajo con el grupo de teatro Telba.

1975-1977

Dirige el programa de televisión para niños *La casa de cartón*, producido por el Ministerio de Educación y transmitido a nivel nacional. El programa aborda temas como la solidaridad, los recursos naturales, la revaloración de la mujer, el trabajo y el consumismo. Tuvo fuerte impacto a nivel nacional.

1975

Escribe la obra para niños y niñas *Los televisones*, estrenada bajo la dirección de Celeste Viale Yerovi (Telba).

Actúa en la obra *Cuba, tu son entero* de Nicolás Guillén, bajo la dirección de Hernando Cortés (Telba). Se presenta posteriormente en Cuba.

1977

Es nombrado jurado del Premio Nacional de Cultura, otorgado por el INC.

1978

Dirige la obra *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana (Telba). Este trabajo se representó durante seis años en distintos lugares de la periferia de Lima y en múltiples locales sindicales.

1979

Dirige la obra de teatro para niños y niñas *Ya hemos empezado* de Celeste Viale Yerovi (Telba).

Dirige, junto a Celeste Viale Yerovi, la obra para niños y niñas *Jajejijojú* de Mirtha Monge (Telba).

Por encargo del INC, dirige *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck para el Teatro Nacional Popular en la Plaza de Acho. Se trata de un espectáculo de gran formato con la participación de más de trescientos artistas, entre actores, el elenco de la Escuela Nacional Superior de Ballet y el Coro Nacional. Se realizaron diez funciones, a las que concurrieron 40000 personas.

1980

Hace su primer trabajo de creación colectiva con los alumnos del VI ciclo de la Escuela del TUC, finalmente titulado *Como hobby, ¿no?*. La obra participa en la VII Muestra de Teatro Peruano en Iquitos.

Dirige a la primera actriz Elvira Travesí en uno de los dos espectáculos con los que celebra sus bodas de oro como actriz: *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas* de Paul Zindel.

1981

Dirige la obra *Lucía, Manuel y un viejo cuento*, un nuevo trabajo de creación colectiva (Telba).

Por medio de su agencia USICA, es invitado por el Gobierno de los Estados Unidos a un programa internacional de directores latinoamericanos “en mérito a su destacado liderazgo en grupos de teatro”. El programa consiste en visitar cinco ciudades estadounidenses con el fin de hacer contactos culturales y conocer mecanismos de recolección de fondos para apoyar a la cultura.

Funda Alondra Grupo de Teatro con la actriz Celeste Viale Yerovi, el actor Antonio Aguinaga y el dramaturgo Juan Rivera Saavedra. Con ellos, desarrolla en Perú el concepto de “creación colectiva con autor”. La idea consiste en tener un equipo base con el que se experimenta un teatro profesional peruano partiendo de la creación colectiva, y los aportes y la

sistematización del trabajo de un autor. La finalidad es indagar nuevas posibilidades formales.

Estrena la primera obra del grupo: *¿Amén?*, creación colectiva de Alondra y Juan Rivera Saavedra presentada en la Sala del TUC. En ella, experimenta con las posibilidades del espacio vacío, haciendo un montaje “construido” con herramientas escénico-cinematográficas, tales como primeros planos, *travellings*, *raccontos*, rupturas de tiempos y la multiplicación de personajes (solo dos actores, hombre y mujer, interpretan a veinticuatro personajes y al pueblo). El éxito de este montaje lo lleva a utilizar el mismo método de trabajo en las obras posteriores del grupo. *¿Amén?* se siguió presentando por casi seis años en varios departamentos de Perú, así como en Ecuador y Colombia.

1982

Dirige las obras *1/2 kilo de pueblo* y *Dos mañanas*, creaciones colectivas de Alondra y Juan Rivera Saavedra.

1983

Dirige a la actriz brasilera Susana Vieira bajo la producción de Horacio Paredes en la obra *La sucesora*.

1984-1986

Dirige la obra *¡Ya viene Pancho Villa!*, creación colectiva de Alondra y Juan Rivera Saavedra, en el Instituto Italiano de Cultura. Debido al éxito del montaje, realiza dos temporadas más en los dos años sucesivos en el Teatro de la Alianza Francesa. Posteriormente, se presenta en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, invitado por la Embajada de México.

1984

Dirige el concierto de la cantante y compositora Alicia Maguiña en el Teatro Municipal.

Realiza la lectura de poemas de Javier Heraud para el trabajo fonográfico producido por la hermana del poeta, Cecilia Heraud. Alterna la lectura con canciones compuestas e interpretadas por la cantautora Norma Alvizuri, hechas con las propias letras de los versos del vate. Posteriormente, este trabajo se presenta en vivo en el Instituto Italiano de Cultura y en el Teatro Municipal de Arequipa.

1985

Dirige la obra *De pasar no pasa*, creación colectiva de Alondra y Juan Rivera Saavedra basada en un cuento de Enrique Congrains.

El Gobierno cubano lo elige como jurado del Premio Literario Casa de las Américas en la categoría de Teatro.

1986

En reconocimiento al apoyo por promover los festivales de teatro que organizara en sus salas teatrales y en mérito a la calidad de los montajes de Alondra, la Embajada de Francia lo invita a tomar contacto por un año con el teatro francés. En esta visita, sigue un *stage* en París con el director inglés Peter Brook.

1988

Dirige su primera ficción en televisión: la telenovela *Kiatari, buscando la luna*, producida por Proa-Cine70 y transmitida por el Canal 9.

Dirige la obra *Volver a vernos* de Max Silva Tuesta, Fedor Larco y Jorge Chiarella (Alondra) en la Alianza Francesa de Miraflores. Posteriormente, este montaje se presentó en el Festival de Berlín, invitado por la Embajada de la República Democrática Alemana.

1989

Dirige la obra *Garcilaso, el inca* de Alfonso La Torre en la Alianza Francesa de Miraflores, producida por la Asociación Cultural Xanadú.

En reconocimiento a su trayectoria, y sus aportes como innovador y teórico de la puesta en escena, el INC le otorga el Premio Nacional de Teatro Ricardo Roca Rey a la dirección escénica.

1990-1999

Es elegido presidente del Centro Peruano del Instituto de Teatro Internacional (ITI-UNESCO) por cinco años y posteriormente es reelegido por cinco años más.

1990-1994

Después de haber dirigido una serie de anuncios publicitarios, ingresa a la agencia de publicidad Quórum, en la que empieza a desarrollar una carrera como publicista.

1990

Dirige la obra *Vallejo*, escrita por Alfonso La Torre (Xanadú).

1991

Dirige la obra *En un árbol sin hojas* de Celeste Viale Yerovi (Alondra).

Hace una breve aparición en la película *Caídos del cielo* de Francisco Lombardi.

1992

Realiza la lectura de los poemas de César Vallejo en el proyecto fonográfico producido por el grupo musical Tiempo Nuevo. Alterna la lectura con canciones interpretadas por el conjunto, hechas a partir de las propias letras de los versos del poeta.

1993

Dirige la obra *Infame turba*, espectáculo hecho a partir de poemas escogidos del libro del mismo nombre publicado por la PUCP para la inauguración de la Sala Roja del Centro Cultural de la PUCP (CCPUCP). Este es el primer montaje producido por el CCPUCP.

Actúa en la película *Sin compasión* de Francisco Lombardi.

1994-2021

Crea su propia agencia de publicidad llamada Cuarzo Publicidad. Con Cuarzo, realiza importantes campañas comerciales y sociales, que ganan premios nacionales e internacionales, como el Effie de Oro y el Caracol de Plata.

1996

Actúa en la miniserie *La captura del siglo*, dirigida por Cusi Barrio.

1996-2004

Toma clases particulares de composición musical con el compositor y maestro Enrique Iturriaga.

1997

Dirige *Historia de un caballo* (primera versión), adaptación al teatro hecha por Mark Rozovski del relato homónimo de León Tolstói. La obra se realiza como parte de los actos celebratorios por el octogésimo aniversario de la PUCP.

1998

La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Armando Sánchez Málaga, estrena su pieza sinfónica *Encuentro (en marinera)*, como parte de los actos celebratorios del octogésimo aniversario de la PUCP.

Actúa en la miniserie *Polvo para tiburones*, dirigida por Cusi Barrio.

Como parte de los actos celebratorios del octogésimo aniversario de la PUCP, se estrena una nueva versión del auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca en el atrio de la Catedral de Lima, bajo la dirección de Luis Peirano. En la obra, se utiliza la música compuesta por Chiarella para la versión de 1967 de Ricardo Roca Rey.

Actúa en la película *Coraje*, dirigida por Chicho Durant.

Dirige la obra *Zapatos de calle* de Celeste Viale Yerovi (CCPUCP).

Actúa en la novela *Travesuras del corazón*, dirigida por Jorge Tapia, Manolo Castillo y Marisol Palacios.

1999

Diseña y dirige *El concierto en clave de fe*, con la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional, la participación de Luis Alva, Fernando De Lucchi, Tania Libertad y Fernando Lozano (director invitado de México), y con textos escritos especialmente por Antonio Cisneros y la interpretación actoral de Alberto Isola. Este concierto es el primer evento público que da inicio a la campaña de recuperación del Teatro Municipal a raíz del incendio ocurrido meses atrás. Se realiza a cielo abierto en el casco del propio teatro.

Empieza a enseñar en la carrera de Publicidad en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP.

Dirige *Una noche de sol en armonía* de Nicolás Yerovi en el Auditorio del Colegio Santa Úrsula. El espectáculo fue concebido por Martha Mifflin Dañino, creadora y directora de la Radio Sol y Armonía, con el objetivo de obtener los fondos para cumplir con la devolución de la emisora y conseguir otro espacio para iniciar nuevamente el montaje de la radio. Un entusiasmo colectivo hizo que diplomáticos de diversas embajadas amigas, políticos de diversas tiendas, y conocidos personajes de nuestra sociedad y nuestra cultura se prestaran como actores para llevar adelante la misión.

2000

Actúa en la película *El bien esquivo*, dirigida por Augusto Tamayo.

Actúa en la película *Muerto de amor*, dirigida por Edgardo “Cartucho” Guerra.

Empieza a enseñar el curso de Dirección Escénica en la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación en la PUCP.

2002

Actúa en la película *Ojos que no ven*, dirigida por Francisco Lombardi.

Actúa en la película *Polvo enamorado*, dirigida por Luis Barrios.

Dirige *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre en el CCPUCP (TUC).

2003

El Congreso de la República le otorga la medalla Juan Pablo Viscardo y Guzmán en mérito a su trayectoria como director teatral.

Actúa en la película *Diarios de motocicleta*, dirigida por el director brasileño Walter Salles. Esta película, que narra el viaje en motocicleta de Ernesto “Ché” Guevara por diferentes países de Sudamérica, fue reconocida, en sus distintas áreas, con múltiples premios, como en las premiaciones de los Óscar y los BAFTA, y el Festival de Cannes.

2004

La Asociación de Egresados y Graduados de la PUCP lo reconoce como “exalumno distinguido de la Pontificia Universidad Católica del Perú”.

Actúa en la película *Una sombra al frente* de Augusto Tamayo.

Dirige a los alumnos de la Escuela del TUC en la obra *Y finalmente...*, creación colectiva con la dramaturgia de Mateo Chiarella, presentada en el Teatro de la AAA.

2005

Dirige *Enrique V* de William Shakespeare, producida por Preludio Asociación Cultural.

Actúa en la obra *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun, dirigida por Mateo Chiarella, y co-producida por Preludio y Deabríl Teatro.

2006

Funda Aranwa Asociación Cultural junto a Celeste Viale Yerovi, Mateo Chiarella y Jerónimo Chiarella, dedicada a promover el desarrollo de las artes y la cultura en general, y especialmente de las artes escénicas. Con ella, proyectan desarrollar una labor, sobre todo, en la producción teatral y en la formación de artistas escénicos. Aranwa empieza a desarrollar sus actividades en una casa en el distrito de

2007

San Borja con el dictado de clases a la que sería la primera promoción del Centro de Formación Actoral Aranwa (CFT Aranwa).

Dirige a los alumnos de la Escuela del TUC en la obra *Esperando la breva*, creación colectiva con la dramaturgia de Mateo Chiarella, presentada en el CCPUCP.

Compone la música de la obra para niñas y niños *La niña perdida* de Mike Kenny, dirigida por Alberto Isola y producida por Coladecometa, Artes Escénicas para la Infancia.

Actúa en la obra *La fiesta del Chivo*, adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa dirigida por el director colombiano Jorge Alí Triana y producida por el Centro Cultural Británico.

Dirige a la promoción I del CFT Aranwa en la obra *Parejas* de Susana Lastreto en el Teatro de la AAA.

2008

Actúa en la miniserie *Rita y yo*, dirigida por Jorge Tapia.

Actúa en la primera producción de Aranwa: *Il Duce*, obra escrita y dirigida por Mateo Chiarella.

Dirige la obra *Amadeus* de Peter Shaffer (Centro Cultural Británico).

2009

Actúa en la miniserie *Rita, yo y mi otra yo*, dirigida por Jorge Tapia.

Dirige a la promoción IV del CFT Aranwa en la obra *Escondidos en una baraja* de Celeste Viale Yerovi.

2010

Aranwa Asociación Cultural se traslada a un espacio propio en Jesús María.

Dirige a la promoción V del CFT Aranwa en la obra *Testa coronada*, espectáculo armado a partir de un compendio de escenas teatrales y un poema.

2011

Interpreta en repetidas ocasiones al narrador del cuento sinfónico *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev junto a la Orquesta del Conservatorio, la Orquesta Sinfónica Juvenil y la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de los maestros Armando Sánchez Málaga, Pablo Sabat y Fernando Valcárcel, respectivamente.

Actúa en la obra *Pequeñas interrupciones*, escrita y dirigida por Mateo Chiarella, presentada en la Alianza Francesa de Miraflores (Aranwa).

Abre el Programa de Dirección Escénica en el CFT Aranwa, en el que sistematizará sus principales ideas sobre dirección.

2012

El Ministerio de Cultura, presidido por el director teatral y sociólogo Luis Peirano, le otorga, junto a Celeste Viale, el título de “Personalidad Meritoria de la Cultura” en reconocimiento a la dedicada labor en la formación de nuevas generaciones de actores, directores y dramaturgos a través de Aranwa Asociación Cultural.

2013

Dirige la reposición de la obra *Historia de un caballo* de León Tolstói en adaptación teatral de Mark Rozovski con un elenco diferente al de 1997 (Centro Cultural Británico).

Inaugura el Teatro Ricardo Blume, diseñado por el arquitecto Eduardo Palacios Ubilluz, en el espacio de Jesús María que, para ese momento, lleva el nombre “Centro Cultural Aranwa”. El Teatro Ricardo Blume es de formato circular y tiene una capacidad de 160 butacas. Para la apertura del teatro, estrena la obra *Hamlet* de William Shakespeare con un elenco compuesto básicamente por egresados del CFT Aranwa. A dicha inauguración, asiste el propio Ricardo Blume.

2014

Dirige *La controversia de Valladolid* de Jean Claude-Carrière, presentada en el Teatro Ricardo Blume; y *Diario de un ser no querido*, escrita por Celeste Viale Yerovi por encargo del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (MINJUSDH), en el marco del programa de actividades del Plan Nacional de Derechos Humanos del MINJUSDH (Aranwa).

2015

Actúa en la película *La última noticia*, dirigida por Alejandro Legaspi.

Dirige la obra *Búnker* de Mateo Chiarella (Aranwa).

2016

Dirige a la promoción X del CFT Aranwa en la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Recibe el reconocimiento de “Personalidad Distinguida del Distrito” de la Municipalidad de Jesús María por su destacado aporte cultural y artístico a la comunidad.

Dirige *Moby Dick*, adaptación de Mateo Chiarella de la novela de Herman Melville (Aranwa).

2017-2018

Dirige *Un ángel sin alas* de Celeste Viale Yerovi como parte del proyecto Un Teatro para la Trata de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR), cuyo fin es llevar la obra a centros educativos de diez regiones del país para prevenir el maltrato y la trata de personas.

2017

Dirige a la promoción XI del CFT Aranwa en la creación colectiva *Compre casera, compre*.

Actúa en la película *Retablo*, dirigida por Álvaro Delgado Aparicio.

La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Luis Antonio Mesa, estrena su pieza sinfónica *Suite para divertirse*.

Actúa en la película *Rosa mística*, dirigida por Augusto Tamayo.

Con la música incidental de su autoría, se reestrena la versión de Luis Peirano de *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca. Además, compone nuevo material musical para esta ocasión.

Dirige a los alumnos de la promoción XII del CFT Aranwa en la obra *Los extraños secretos de Maricastaña*, espectáculo basado en los cuentos de León Felipe.

2018

Dirige la obra *Yerovi, vida y muerte de un pájaro cantor* de Celeste Viale Yerovi como parte del ciclo “Leonidas Yerovi, cien años después”.

Dirige *Ifigenia* de Johann Wolfgang von Goethe (Aranwa).

Actúa en la película *Papá youtuber*, dirigida por Fernando Villarán.

2019

Dirige a los alumnos del octavo ciclo de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP (FARES) en la obra *El pánico* de Rafael Spregelburd.

Dirige a los alumnos de la promoción XVI del CFT Aranwa en la obra *La niña perdida* de Mike Kenny.

2021

Fallece en Lima el 1 de abril.

Dossier fotográfico



El cuidador (1973)
Pablo Fernández y Gustavo Bueno
Fotografía de Aurelio Echeopar

Lucía, Manuel y un viejo cuento (1981)
Celeste Viale, Myriam Lértora, Antonio
Aguinaga y Jaime Lértora
Fotografía de Julio Rissotto





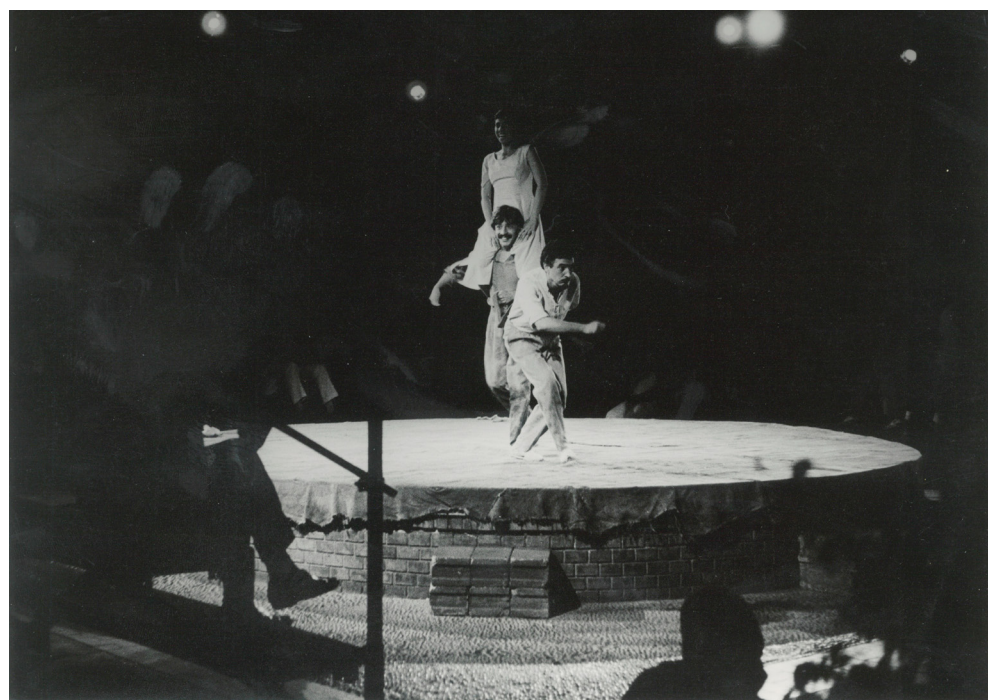
¿Amén? (1981)
Celeste Viale y Antonio Aguinaga
Fotografía del archivo de *El Comercio*

¡Ya viene Pancho Villa! (1984)

Antonio Aguinaga, David Lozano, Carmen
Yervis y Graciela Pomar
Fotografía del archivo de *El Comercio*



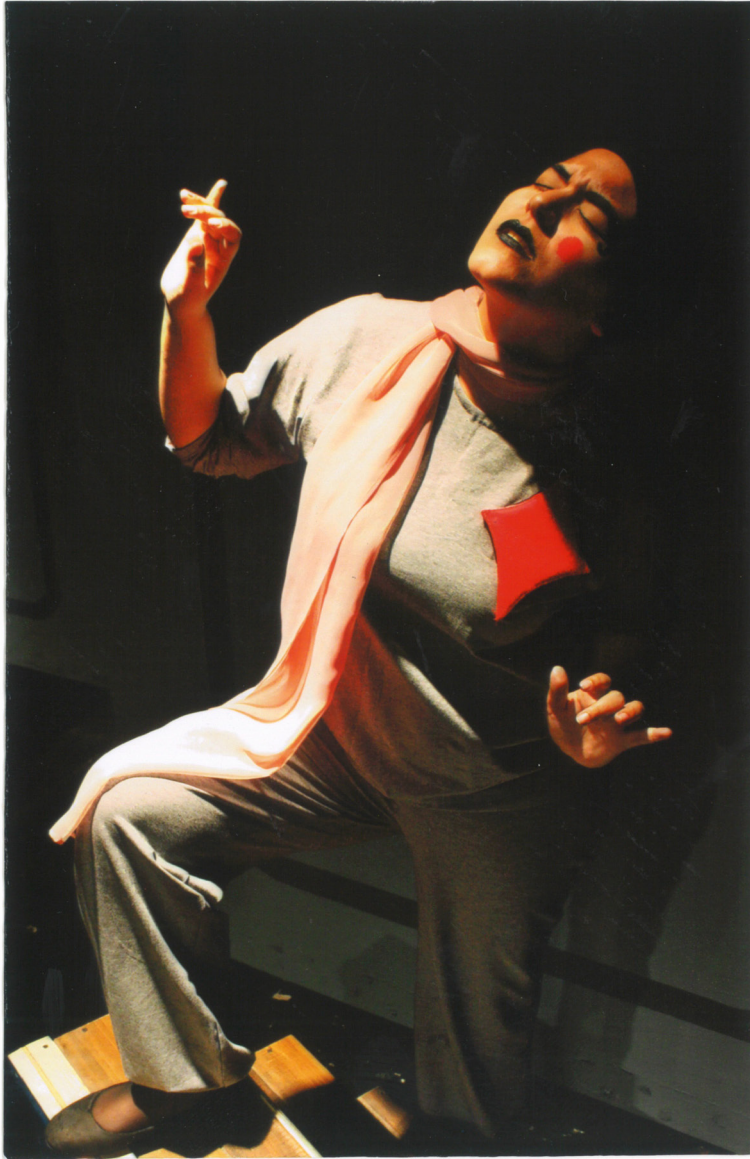
Volver a vernos (1988)
Jorge Chiarella, Graciela Pomar, Celeste Viale, David Lozano, Américo Valdez y Carmen Yervis
Fotografía del archivo de *El Comercio*



Volver a vernos (1988)
Celeste Viale, Antonio Aguinaga y Alfredo Ormeño
Fotografía del archivo de *El Comercio*

Zapatos de calle (1998)
Bruno Odar
Fotografía de Cecilia Larrabure





Escondidos en una baraja (2009)

Nadia Degregori

Fotografía de Luciana Arispe

Hamlet (2013)

Janncarlo Torrese y Celeste Viale

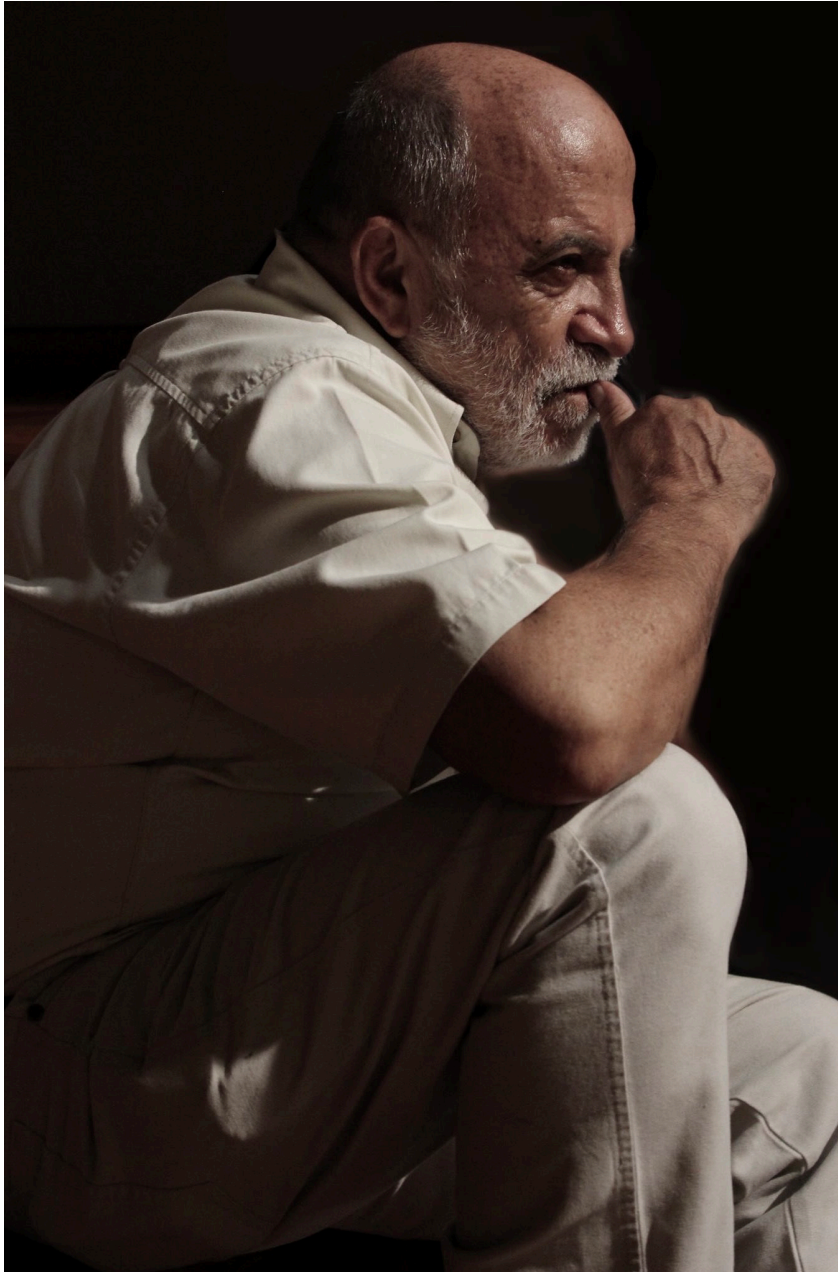
Fotografía de Chayo Saldarriaga



La controversia de Valladolid (2014)
Alberto Isola, Augusto Mazzarelli
y Alberto Herrera
Fotografía de Juan José Calvo



Yerovi, vida y muerte de un pájaro cantor (2017)
Janncarlo Torrese y Daniela Rodríguez
Fotografía de Juan José Calvo



Jorge Chiarella (2016)
Fotografía: Mateo Chiarella

Apuntes sobre la dirección teatral

Una mirada al trabajo de dirección
de **Jorge Chiarella Krüger**

¿Qué es la dirección teatral? A través de la recopilación de clases maestras, artículos periodísticos, entrevistas otorgadas a razón de sus trabajos teatrales y análisis de sus puestas en escena por parte de la crítica periodística, esta publicación nos ofrece la visión del reconocido director peruano Jorge Chiarella Krüger sobre lo que significa la dirección teatral. Poniendo un acento especial en el trabajo de texto, reflexionando sobre su práctica de la creación colectiva durante los años ochenta e inspirado en los fundamentos conceptuales de Peter Brook, el fundador del grupo teatral Alondra da cuenta de aspectos ligados a la dirección de actores, y la estética y la ética teatral. De esta manera, este compendio es un material valioso para estudiantes, profesores y profesionales del quehacer escénico en general.

