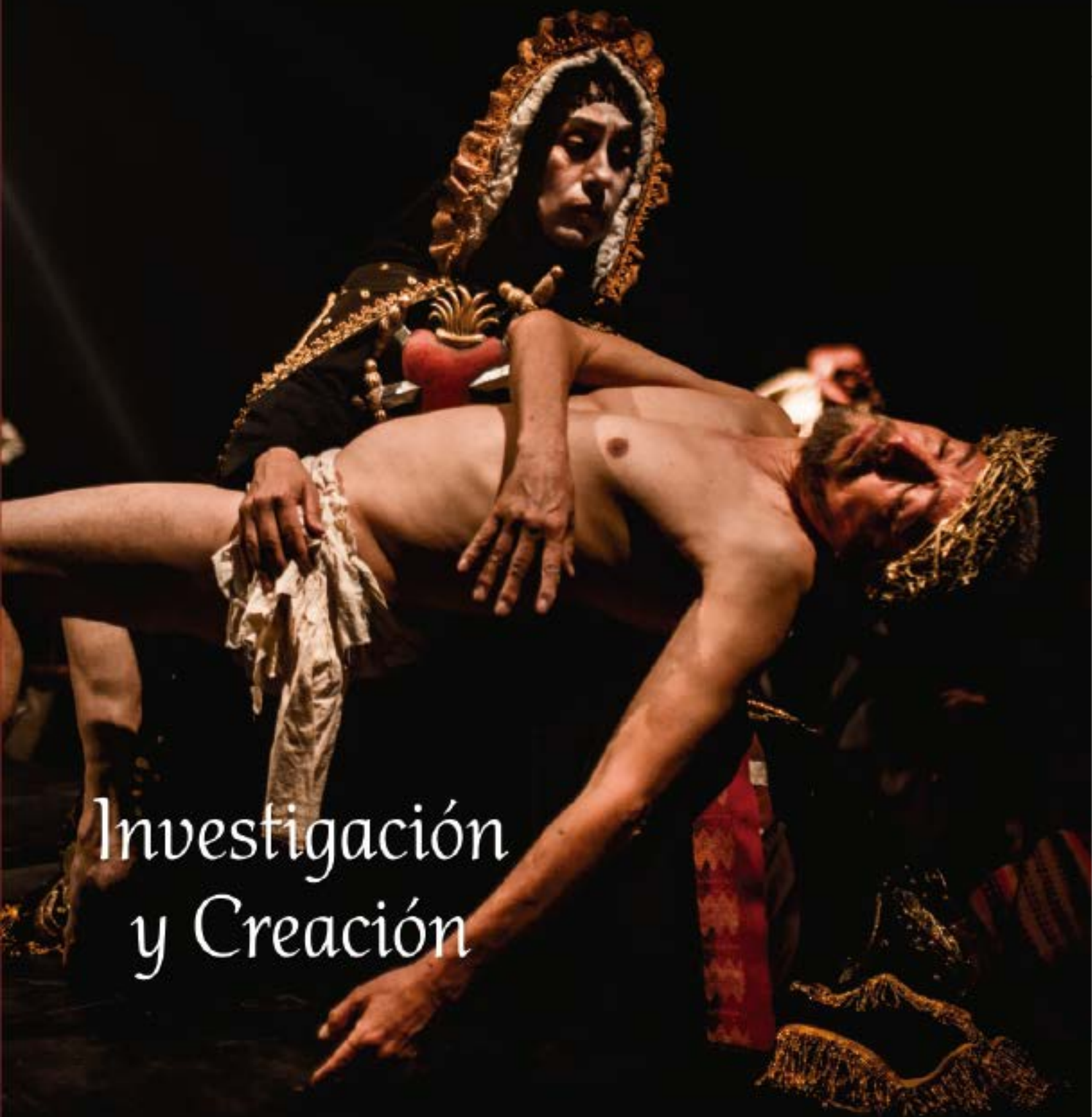


Estudio TEATRO

2018

Tercera Etapa.
Año 1, N°2



Investigación
y Creación

AUTORIDADES ENSAD

Director General: Jorge Sarmiento Llamosas
Director Académico: Juan Basauri Peralta
Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas
Director de Producción: Dante Marchino Checa
Secretario General: Santos Cadillo Jara

Editor y coordinador del Fondo Editorial: Santiago Soberón Calero

Editora: Mirella Quispe Ramos

Revista Estudio Teatro Tercera etapa Año 1 N° 2

© De los textos: los autores

© De la foto de portada: Musuk Nolte

© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro»

Av. Abel Bergasse du Petit Thouars N° 195, Lima

Edición a cargo del Fondo Editorial ENSAD

Diseño y diagramación: Julio César Chujutalli Palomino

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin autorización expresa de la unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».

Estudio Teatro alberga y difunde periódicamente investigaciones sobre temas del campo disciplinar del teatro.

Ni la revista ni la escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» se solidarizan necesariamente con las críticas y opiniones de los autores de los textos aquí publicados que son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Tiraje: 1000 ejemplares

Impreso en: Advertising Creativity

De: Iván Ancocota Catacora

Calle las Margaritas 359 Lima 07 Lima

R.U.C. 10444079806

ÍNDICE

REVISTA ESTUDIO TEATRO

Tercera Etapa. Año 1, N.º 2

6 Presentación+

8 Teatro y memoria: hacia una reconfiguración de la subjetividad social

Sala de ensayos

10 *¿Amén?* de Juan Rivera Saavedra: entre la alegoría religiosa y la violencia política |
Elton Honores.

14 Descentramiento y heterotopías en *Sin título: técnica mixta* | **Lucía Lora.**

26 Ideología y política de resistencia fallida en *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani |
Oswaldo Bolo Varela.

31 La mujer de negro de *Adiós Ayacucho*: la no presencia | **Ana Correa.**

34 La teatralidad como lugar de la memoria: análisis del caso de *¡Ay, Carmela!* de José
Sanchis Sinisterra | **Carlos Vargas Salgado.**

42 Espacio y puesta en escena. Tejiendo relaciones en el acontecimiento convivial | **Beto
Romero.**

47 Fotografía y teatro. Dos universos en busca de un autor | **Miguel Gutiérrez Chero.**

51 El proceso de diseño (mi proceso de diseño) | **Mario Ráez Luna.**

Reseñas

56 El teatro poético de Manuel Pantigoso: una propuesta de teatro total | **Ernesto Ráez.**

59 *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas. 1890-1945* | **Sonia M. Chacaliaza
Cruz.**

61 *Entre colinas y senderos*: necesario ejercicio de memoria | **Sergio Velarde.**

64 *Señora de los ahogados*: Lo trágico en Rodrigues desde un enfoque contemporáneo |
Santiago Soberón.

Teatro leído

68 *Los 15 mil* | **Mavi Vásquez.**

74 Fichas de autores de la revista



CIRCUITO CAPITAL PARAHYBA

07/OUT -21h
Teatro do SESI
(Trincheiras)

«...Y PREFIERES SEGUIR DURMIENDO»
PERFORMER SANDRA CASTRO PINEDO - ENSAD
(LIMA - PERU)



REVISTA ESTUDIO TEATRO

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN



PERÚ

Ministerio
de Educación

PRESENTACIÓN

Los ensayos reunidos en este volumen dialogan con las investigaciones realizadas en nuestra institución, así como con otros tantos textos publicados este año por el Fondo Editorial de la ENSAD, enmarcándose así en el contexto de ese estallido de los antiguos paradigmas de la hechura teatral y la teatralidad, que han formado parte de esa historia de mutación de las ideas-imágenes utópicas en el espacio cultural y social de nuestra realidad, en los cuales se manifiestan los discursos ficcionales.

En el libro *Los imaginarios sociales* de Bronislaw Baczko, el autor sostiene que en «los sueños de una sociedad distinta ya no están ubicados en islas imaginarias, sino que es en el futuro donde la esperanza los proyecta como si estuvieran al alcance de la mano». Este argumento sugiere que si los límites mismos de la utopía comienzan a desmoronarse, entonces las ideas-imágenes utópicas actúan, cada vez más, como relevo a otras formas del imaginario colectivo, en especial de los mitos políticos modernos.

A lo largo de las últimas décadas, actores, directores, diseñadores y dramaturgos peruanos, como los que se mencionan en este número de la revista *Estudio Teatro*, han hecho historia entregándose a una invención permanente sobre sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales han forjado una identidad cultural, han percibido y legitimado el poder local o elaborado modelos formadores para los ciudadanos. En ese orden de pensamiento se manifiestan las propuestas de: «El proceso de diseño, mi diseño» de Mario Ráez, «La mujer de negro de *Adiós Ayacucho*: la no presencia», de Ana Correa, «Descentramiento y heterotopías en *Sin título: técnica mixta*», de Lucía Lora, «La teatralidad como lugar de la memoria: análisis del caso de *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra», de Carlos Vargas-Salgado, «Espacio y puesta en escena. Tejiendo relaciones en el acontecimiento convivial», de Beto Romero, «Fotografía y teatro. Dos universos en busca de un autor», de Miguel Gutiérrez Chero, «¿Amén? de Juan Rivera Saavedra: entre la alegoría religiosa y la violencia política», de Elton Honores o «Ideología y política de resistencia fallida en *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani», de Oswaldo Bolo Varela.

Estas son representaciones (diseños, textos y acontecimientos) de la realidad social (y no simples reflejos de esta) inventadas, elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, que tienen una realidad específica que reside en su misma existencia representacional, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos convivenciales, y en las múltiples funciones que crecen en la vida social. Sin embargo, en toda esta discursividad sobre la experiencia artística de la «realidad como texto», se ha omitido la discusión sobre lo que es «la realidad» y la separación de lo

que es «la apariencia» que parece tener más contundencia, más definición estética y opera más en la vida de los pueblos que lo verdaderamente real, puesto que es solo una construcción más del lenguaje, un aparato lingüístico determinado; en tanto «la realidad», según Del Estal «es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas», el lenguaje que «no puede capturar el acontecimiento».

La revisión y análisis de las experiencias expuestas por los autores de los artículos, los conducirá, amables lectores, a comprender que el manejo del lenguaje artístico que nuestros actores/directores/performs en cuestión hacen, en medio de una «crisis de la representación» es arduo, pues deben encarrillar a las cosas en esas cadenas discursivas que ofrecen como «la realidad», a pesar de que la realidad se resista a «ser dicha». En el desarrollo de cada experiencia de nuestros actores encontraremos que hay recursos para decir con situaciones lo que esas situaciones «no pueden decir» y transformar las metáforas en reflectáforas como recurso que opera a partir de reflejar en un pequeño detalle del objeto fabricado artificiosamente (texto o hecho escénico) la totalidad u otras partes de ese mismo objeto.

En el cierre de la publicación contamos con una miscelánea de reseñas: «El teatro poético de Manuel Pantigoso: una propuesta de teatro total», de Ernesto Ráez, sobre el libro *Teatro poético de Manuel Pantigoso; Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas. 1890-1945*, de Sonia Chacaliza, sobre el libro de Gustavo von Bichoffhausen, del mismo nombre. Se suman dos críticas de espectáculos: «Entre colinas y senderos: necesario ejercicio de memoria», de Sergio Velarde y «Señora de los ahogados: Lo trágico en Rodríguez desde un enfoque contemporáneo», de Santiago Soberón, y la infaltable sección «Teatro leído» donde se presenta el texto dramático *Los 15 mil*, de Mavi Vásquez.

Nuestro agradecimiento a todos los autores de la publicación por sus aportes en el análisis y praxis teatral.

Jorge Sarmiento Llamosas
Director General de la ENSAD.



Fotografía: Piin Rodríguez.

TEATRO Y MEMORIA: HACIA UNA RECONFIGURACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD SOCIAL

Lucía Lora
Directora de Investigación ENSAD

El teatro, desde siempre, construye la memoria social del pueblo que lo produce, y nuestro país no es la diferencia. Los textos aquí reunidos intentan dar cuenta del proceso que en ese sentido hemos vivido desde el teatro —y de la manera como lo estamos reflexionando— en los últimos años; ejercicio necesario tomando en cuenta que en cierto sentido no hemos dejado de repetir algunas de las más nefastas características de muchos de los acontecimientos de nuestra historia; muestra de que, como sociedad, no hemos podido procesar simbólicamente estos sucesos. Es necesario entonces, seguir simbolizando a través del arte nuestra memoria social y reflexionar estos procesos de simbolización.

La memoria social cumple varias funciones en la construcción de la cultura; por un lado, presenta y representa hechos pasados; por otro, determina la construcción de una subjetividad colectiva desde la cual construiremos nuestro futuro. Adicionalmente, aquello que llamamos identidad cultural está también edificado sobre la base de la memoria colectiva, que a manera de bucle estará definida por la subjetividad que ella misma ha construido.

Este proceso de simbolización, paradójicamente, puede dar como resultado también la naturalización de aspectos que lejos de ser naturales son culturales; ahí es donde la reflexión sobre estos procesos se vuelve determinante. Pierre Bourdieu en *La representación política, elementos para una teoría del campo político*, nos dice que:

Por el hecho de que los productos ofrecidos por el campo político son instrumentos de percepción y expresión del mundo social (o, si se quiere, principios de di-visión), la distribución de las opiniones en una población determinada depende del estado de los instrumentos de percepción y de expresión disponibles y del acceso que los diferentes grupos tienen a esos instrumentos (p. 2)

Así, si nos abstenemos, como productores y reproductores de cultura que somos, de activar una memoria crítica de nuestra historia, pasada y reciente, y no construimos nuevos instrumentos de percepción y de expresión, como demanda Bourdieu, estaremos condenados a seguir viviendo en una sociedad violenta y corrupta.

Es, desde estos nuevos instrumentos por construir, o en el caso del teatro, desde estos nuevos dispositivos de producción de subjetividades, que nos es posible no solo repensar nuestra historia aún viva, sino también, generar nuevas reparticiones de lo sensible, o en otras palabras, nuevos accesos a lo que nos es posible percibir, reconfigurando así, no solo el campo político de nuestra sociedad, sino también aquella subjetividad desde la cual observamos el pasado para construir el futuro. Bourdieu, nos dice, que:

La frontera entre lo que es políticamente decible o indecible, pensable o impensable, para una clase de profanos, se determina en la relación entre los intereses expresivos de esta clase y la capacidad de expresión de esos intereses que le asegura su posición en los aportes de producción cultural y, por tanto, política. (p. 2)

Rancière, por su parte, en *El reparto de lo sensible*, explica que existe un reparto de lo sensible que sería esa producción cultural común que podemos percibir, y la manera como esta producción está repartida de modo que solo tenemos acceso a una parte de ella. (p.9). En este sentido, Rancière, al igual que Bourdieu, defiende la hipótesis de que no tenemos acceso ni a toda la realidad ni a toda la producción cultural que una sociedad produce en ella. Sino que nuestro acceso es parcial y es el contexto específico de cada individuo o grupo de individuos el que determinará qué es lo que le está permitido percibir, y, por otro lado, será su memoria social la que determinará cómo es que va a percibirlo. Halbwachs (2006) define la memoria social como algo del pasado que aún está vivo, o que se mantiene en la conciencia de un colectivo (p. 102), y ese es el caso de lo vivido en el país durante la época de la violencia y la corrupción que, de hecho, aún no termina.

Hablar de memoria en este país es hablar de violencia política, es hablar de muertos y desaparecidos, es decir, es hablar de cuerpos ausentes que paradójicamente no dejan de ser la presencia fundante del capital simbólico de una buena parte del teatro peruano; para Bourdieu, el capital político es una forma de capital simbólico, (p.16), yo diría que lo más peligroso es que el capital simbólico se convierte en capital político. De ahí que poner el cuerpo, para que aparezcan estos cuerpos ausentes, poner la propia voz, para que hablen aque-



Fotografía: Musuk Nolte.

Escena de *Sin título: técnica mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani, en escena Julián Vargas.

llos que ya no están, y acceder a otra narrativa de la historia puede ser la herramienta más poderosa para sanarnos y reconstruirnos, como sociedad y como cultura.

Es por todo lo anteriormente mencionado que reconfigurar simbólicamente nuestra memoria social a través de los objetos culturales que producimos, y por medio de la redistribución de nuestro acceso a los diferentes discursos en relación a la violencia política y la corrupción, es y será determinante para construir un futuro de paz. No existe, de otro lado, un teatro político y otro que no lo sea, el teatro siempre será político, en tanto implica un desacuerdo, otra mirada del mundo y de la historia.

Si pensamos el teatro peruano desde esta perspectiva, encontraremos que incluso en los circuitos tradicionalmente considerados comerciales el asunto de la memoria social ha encontrado un espacio de resignificación de la época de la violencia. Lo mismo ha sucedido en los demás circuitos teatrales, desde el teatro de grupo hasta el teatro comunitario; desde la dramaturgia de autor hasta la creación colectiva, han estado visibilizando, modificando el reparto de lo sensible a través de la memoria social, para reconfigurar la subjetividad común.

Según afirma Lehmann, «Toda experiencia estética que se merezca este nombre participa de una reflexión» (*Tragedia y teatro dramático*, p. 22), y el teatro es una de las formas estéticas en las que, a través de cada una de sus transformaciones históricas, ha reflexionado sobre la relación del individuo con su historia y con su contexto. Quizás la clave ra-

dica justamente en propiciar, a través de las transformaciones de los discursos escénicos que se dan en los cambios de época y de aquellos que se construyen, entorno a los primeros, una resignificación simbólica de la historia de la violencia en nuestro país. Es decir, redefinir por un lado las maneras como estamos construyendo los discursos en nuestro hacer teatral, y redefinir también por otro lado, la «articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones» (Rancière, p. 7), o como diría Žižek en su teoría del acto, redefinir los contornos de lo que es posible para que así cree las condiciones de su propia posibilidad.

Finalmente, es importante mencionar que la representación simbólica de la violencia y la corrupción (que también es un tipo de violencia) históricas reviste un carácter ético al confrontarse con la subjetivación que de esta época estamos haciendo desde el arte, con la representación simbólica que estamos haciendo como sociedad y como cultura, y al colocar en el centro del debate académico estas cuestiones, para intentar sanar, desde la reflexión, las enormes heridas y vacíos que ha dejado en nosotros esa misma violencia.