

**“El teatro testimonial
tiene el poder de
convertir en asunto
político lo íntimo,
aquello que está
oculto, silenciado,
o menospreciado
por el sistema”**

ENTREVISTA DE FRANCESCA DENEGRI Y DIANA CUEVA

MARIANA DE ALTHAUS (LIMA, 1974), ES DRAMATURGA Y ESCRITORA, Y HOY UNA DE LAS JÓVENES DIRECTORAS DE TEATRO QUE CUENTA CON UNA OBRA SÓLIDA Y EN ASCENSO. HA DIRIGIDO, ENTRE OTRAS: *EN EL BORDE* (1998), *LOS CHARCOS SUCIOS DE LA CIUDAD* (2001), *TRES HISTORIAS DE MAR* (2003), *LA PUERTA INVISIBLE* (2005), *RUIDO* (2006), *CRIADERO, INSTRUCCIONES PARA (NO) CRECER* (2011), *EL SISTEMA SOLAR* (2012), *TODOS LOS SUEÑOS DEL MUNDO* (2018). RECIENTEMENTE HA PUBLICADO EL LIBRO *TODOS LOS HIJOS* QUE REÚNE SUS OBRAS *CRIADERO* Y *PADRE NUESTRO*. EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA CON *ESPINELA* NOS HABLA DE SU PROCESO CREATIVO Y DE LAS CLAVES PARA ENTENDER QUÉ ES Y CÓMO CONSTRUYE Y CONCIBE EL TEATRO TESTIMONIAL QUE HA VENIDO EXPLORANDO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.



Mariana de Althaus. Foto: PuntoEdu.

Ruido es una obra que se contextualiza en un período de nuestra historia y está contada desde tu propio lugar y experiencia. ¿Hay algún otro momento de la historia peruana del cual te interesa hablar?

Me interesa una época o un contexto social determinado en una obra en tanto que este sirva para reflexionar sobre algo más grande: nuestras contradicciones como peruanos, o como personas en general. No me interesa contextualizar una obra en una época específica para ilustrarla ni para alentar a la tribuna. En *Ruido* no me interesaba retratar una época que viví para que los que no la vivieron se enteren. Me intrigaba cómo habíamos hecho para llevar una vida “normal” mientras moría tanta gente, me interesaba indagar en los mecanismos de sobrevivencia y negación que desarrollamos ante la adversidad y la amenaza de la muerte: cómo hicimos los adolescentes para convivir con una angustia que no se verbalizaba y cómo hicieron nuestros padres para criar en un mundo que se desmoronaba. Creo que el reto que tenemos los que hacemos teatro en el Perú es revisar el pasado reciente con nuestras obras, pero no bajo una fórmula ilustrativa o didáctica sino con la conciencia de que en los hechos del pasado podemos encontrar luces sobre lo que nos pasa ahora; en las guerras del pasado podemos encontrar claves que nos sirvan para ver con más claridad las contradicciones y trabas que aún arrastramos en nuestro país.

El proceso de escritura de una obra es tan particular como el autor. Hay quienes suelen hacer un esquema, otros escriben sin tener claro el final, o quizás empezando por una

escena que tienen más definida. ¿Cómo trabajas en este sentido?

Cada obra tiene un proceso de escritura distinto: en *Ruido* yo sabía que al final la vecina iba a ser expulsada de la casa, porque ella es una mujer abandonada, un espejo incómodo para la familia. Pero en la mayoría de obras empiezo a escribir con una imagen, unos personajes borrosos, y los voy siguiendo en su camino hacia el final. En *Todos los sueños del mundo* yo quería contar los últimos días de ensayo de una obra con todo en contra, quería hablar de la resistencia del teatro en un mundo que promueve la acumulación económica, la irreflexión y desecha la empatía. Puse a un grupo de personajes

ensayando una obra que hablaba de la locura como resistencia, y los enfrenté a los peores obstáculos. Me costó encontrar la obra que los personajes trataban de montar. Cuando encontré “La sala número seis” de Chejov, se me ocurrió que los personajes podrían tratar de hacer una obra de autoficción que se apropiara de los personajes de Chejov, y esto me dio la clave para toda la obra. En la obra hay varios planos de realidad: está el plano de los ensayos, el plano de la obra dentro de la obra (que a su vez tiene una obra dentro de una obra, como cajas chinas), y el de los recuerdos y los fantasmas de Adriano Fontana. Adriano Fontana es un actor que se enfrenta a un mundo que lo encierra y lo juzga

“En las guerras del pasado podemos encontrar claves que nos sirvan para ver con más claridad las contradicciones y trabas que aún arrastramos en nuestro país”.



Ruido. Fuente: Lima Social Diary.



Pájaros en llamas. Fuente: Lima Social Diary.

por su condición de resistente, y este enfrentamiento alimenta su locura, la cual acentúa su aislamiento, en un angustiante círculo vicioso. De alguna manera, los que hacemos teatro somos un poco como Adriano Fontana, hablando siempre con los fantasmas. El teatro es un animal que llora para no morir.

El sistema solar continúa teniendo temporadas e incluso ha tenido un salto al cine. La historia de esta familia parece resonar en muchos de nosotros. ¿Qué crees que diga esto de nosotros como sociedad?

Todas las historias familiares nos obligan a mirar a la propia familia, y son ocasiones para revisar nuestros asuntos y urgencias familiares. Creo que *El sistema solar* conecta mucho porque es una historia de reconstrucción, no de destrucción. Casi todos nos pasamos la vida tratando de reconstruir nuestras familias, o tratando de evitar que se destruyan, tal vez por eso nos vemos reflejados en la obra. Casi todas las familias están construidas sobre una estructura patriarcal en la que el sol es el padre alrededor del cual todos los otros miembros giran sin cuestionar

su órbita, casi siempre un padre ausente o desconectado. Edurne es un personaje antipático y extremo que, sin embargo, canaliza esa doble pulsión que tenemos muchos: por un lado transgredir ese orden patriarcal, cuestionar al padre y crear un nuevo orden con nuevas reglas, y por otro reconstruir un vínculo sano y profundo sobre la base del amor y la verdad. Hablar de la familia es una buena forma de hablar del mundo, ha sido así desde Edipo y lo seguirá siendo mientras exista el teatro.

¿De dónde provino el salto de la ficción al teatro testimonial?

Había escrito ya varias obras de ficción cuando vi *Mi vida después*, de Lola Arias, en Buenos Aires. Quise probar el género testimonial, que se suele utilizar para temas más abiertamente políticos (las dictaduras, la discriminación de minorías, la inmigración, etcétera) con un tema doméstico, un asunto “menos importante”, un tema que no era un tema literario ni teatral por entonces: la maternidad. Ya lo había abordado en un par de obras de ficción, pero el testimonial me permitía convertir el tema “de mujeres” en un tema

político. El teatro testimonial tiene el poder de convertir en asunto político lo íntimo, aquello que está oculto, silenciado, o menospreciado por el sistema. Hasta hace poco, una madre en escena solo tenía interés en función de en qué contexto vivía o madre de quién era, no por su condición de maternidad en sí. Pero hoy vivimos una crisis de la maternidad, estamos tratando de acomodar nuestro rol de madres armónicamente con los nuevos roles que hemos conquistado. A veces ambos roles chocan, y ese es un problema político.

Nos interesa como ves la dimensión ética de tu teatro testimonial. Pensamos en *Criadero*, *instrucciones para (no) crecer*, *Padre nuestro* o *Pájaros en llamas*, obras en las que manejas historias de vida de tus actores, historias además que exploran las relaciones personales más íntimas de la experiencia humana, como son la relación con la madre, el padre, la pareja y la muerte. La dimensión ética comienza en el momento en que esas historias privadas son contadas frente a un público que probablemente incluye a la madre, el padre o la pareja del actor o de la actriz, y cuya reacción no es posible calibrar. ¿Cómo ves esta dimensión del teatro testimonial, del tuyo en particular?

Yo tengo muy en cuenta las repercusiones éticas de mis obras testimoniales. Me parece muy importante estar atenta a las posibles consecuencias en los aludidos o en los familiares de los *performers*. Una obra de teatro testimonial no puede ser un mecanismo de venganza. No debe herir a nadie, a menos que sea inevitable, y solo si con eso se consigue una reflexión. Cuido mucho eso, principalmente porque se prostituye el objetivo

principal del trabajo: generar pensamiento y empatía. Si se nota que el *performer* está hiriendo gratuitamente a alguien con su testimonio, o que está saldando cuentas con alguien sin ofrecer con esto una reflexión, el público se incomoda y se distancia. El testimonio debe aportar cierta sabiduría a la experiencia concreta, como dice Vivian Gornick. Esto es responsabilidad del dramaturgo y del director. Por supuesto que puede haber cosas incontrolables: finalmente es un testimonio, no pretende ser Historia. El teatro testimonial no cuenta la verdad de un hecho: para eso están los medios periodísticos. Cuenta un testimonio, es decir cómo lo vivió tal persona. Eso, por supuesto, puede incomodar a otras personas involucradas con el hecho. Cada proyecto tiene su riesgo, a veces vale la pena correrlo para poder indagar en algunos temas delicados, como el abandono paterno, la violencia doméstica o el duelo. Si el daño a terceros es muy grande, no vale la pena. Ninguna obra de arte vale la pena si ocasiona más daño que comprensión.

La relación entre el director/a y el guion del teatro testimonial

es compleja y elástica. Hay directores que prefieren trabajar con un guion mínimo, otros en cambio prefieren tener un texto más o menos armado. ¿Cuál ha sido tu experiencia con el guion y la dirección?

Yo soy dramaturga por sobre todas las cosas, me gusta la palabra, la relación que se establece entre los textos, construir desde la escritura algo que aspire a elevar el testimonio a un plano poético. Por eso, una vez que he entrevistado a los *performers* y tengo todo el material documental, escribo una obra con una estructura que organiza el sentido de todos los testimonios y documentos. Sobre esta estructura y esta primera versión del texto empezamos a ensayar. A lo largo de dos o tres meses de ensayos, editamos la obra, escenificamos, improvisamos nuevos momentos, insertamos textos y eliminamos páginas enteras que no sirven. Hay muchas cosas que el papel soporta pero el escenario expulsa, el director debe tener un desapego total hacia su texto para saber detectar sus excesos y defectos, y estar como un perro oliendo dónde está el tesoro escondido, promover durante los ensayos la aparición del inconsciente de los

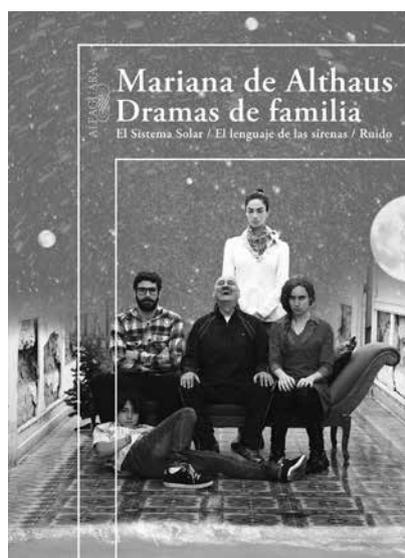
actores, lo que no se atreven a decir, lo inconfesable. Y luego saber cómo escenificar lo que no se puede decir, por pudor, por miedo o por elegancia. Y para cuidar la dignidad y las emociones de los actores. Todo esto es tremendamente difícil, mucho más que en una obra de teatro de ficción que ya está escrita.

Podríamos decir que el teatro testimonial es un acto de fe en el sentido de que para que fluya tiene que existir una cierta dosis de confianza mutua entre el director/guionista y el actor/actriz. ¿Qué pasa cuando en el proceso tu actor deja de entregarte sus historias y sus recuerdos? ¿Qué pasa cuando los nudos y conflictos de esa historia son silenciados por el mismo actor, y tú como guionista, ves que las necesitas para el texto? En otras palabras, ¿cómo manejas la relación entre la lógica del actor como sujeto social que debe seguir ciertos mandatos ajenos a la obra, y la lógica del texto que no admite esos silencios ni esos mandatos?

Muchas veces es una negociación permanente y a veces incómoda. Yo privilegio las necesidades emocionales de los *performers* que las necesidades de la obra. Nunca presiono a un *performer* a contar algo que no quiere contar. A veces quiere contarlo pero no puede, entonces trato de ayudarlo a encontrar una manera de sugerirlo escénicamente, o que lo cuente otro. En *Criadero*, las historias más duras de Lita no las cuenta ella sino Alejandra, o las cuenta mientras realiza una acción física que la distancia de la emoción del relato. En otras obras he tenido que eliminar páginas enteras porque el *performer* no quería contar algo, y lo he respetado. La obra sufrió, pero más hubiera



Portada de *Todos los hijos* de Mariana de Althaus.



Portada *Dramas de familia* de Mariana de Althaus.



Mariana de Althaus. Foto: PuntoEdu.

“Hay muchas cosas que el papel soporta pero el escenario expulsa, el director debe tener un desapego total hacia su texto para saber detectar sus excesos y defectos, y estar como un perro oliendo dónde está el tesoro escondido”.

sufrido mi *performer* si yo lo hubiera obligado a contar, o tal vez no hubiéramos llegado al estreno, él hubiera renunciado antes. Mi trabajo no es obligar. Es tratar de sacar la mayor cantidad de verdad de cada *performer* con respeto y cuidado. Y no cualquier verdad, sino aquella que me sirve para generar las interrogantes que yo quiero que la obra genere.

En casi todas tus obras, sobre todo en los últimos años, diriges a un grupo de actores, pero no fue siempre así. En *Los charcos sucios de la ciudad* fuiste directora y actriz. ¿Cómo fue esa experiencia?

Solo fui actriz y productora. Casi todos los directores y dramaturgos empiezan como actores. El impulso inicial es hacer teatro, y lo natural es querer ser actor. Ya en el escenario uno descubre si es bueno o le gusta o no, y si tiene capacidad para

desempeñar otros roles. Además en la época que yo empecé no había muchas mujeres dramaturgas o directoras; los modelos escaseaban. Otra cosa es que para decir “quiero ser directora” hay que estar un poco empoderada, tener una autoestima alta, haber sido muy elogiada en el entorno privado y formativo, y ese no era mi caso. En general a las mujeres nos cuesta más, al menos en mi época, atrevernos a imaginarnos a nosotras mismas en un puesto de poder desde jovencitas. Encima en el colegio me sacaba malas notas, me sentía un desastre. Pero me encantaba estar en el taller de teatro, cada vez que podía actuaba, además me gustaba leer. Mi autoestima solo me alcanzó para estudiar Literatura y formarme como actriz. Pero como actriz tampoco obtenía muchos elogios, y cuando actuaba a veces me sentía incómoda con el rol de actriz, no me gustaba que otros tomaran

las decisiones. En general no me gusta que me digan lo que tengo que hacer, lo detesto. Cuando escribí mi primera obra a los 24 años y vi la respuesta de la gente, sentí que una pared inmensa se desplomaba ante mí, y yo podía avanzar hacia un lugar que intuía, pero que antes no veía por dónde estaba. Mis profesores me animaron a dirigir, y una vez que dirigí mi primera obra, a los 28 años, abandoné la actuación, creo que para siempre.

Tu última obra, *Todos los sueños del mundo*, fue de corte biográfico en el sentido de que cubría la vida del actor desde su infancia hasta hoy. ¿Te interesa repetir esta experiencia con alguna otra persona en particular?

Si se me permite hablar de mí misma y de los asuntos que me obsesionan, claro que sí. Adriano Fontana está



Alberto Isola y Matías Raygada en *Todos los sueños del mundo*. Fuente: Lima en escena.

“Creo que el reto que tenemos los que hacemos teatro en el Perú es revisar el pasado reciente con nuestras obras, pero no bajo una fórmula ilustrativa o didáctica sino con la conciencia de que en los hechos del pasado podemos encontrar luces sobre lo que nos pasa ahora”.

inspirado en Alberto Isola, porque él representa para muchos la apuesta por el teatro, la resistencia, la tradición y la búsqueda. Pero el personaje está ficcionado a tal punto que no necesita de Alberto para existir; lo podría interpretar cualquier otro actor de su edad en cualquier lugar

del mundo. Adriano Fontana es también una proyección de mí como persona y como artista, una excusa para hablar de mis obsesiones, para tramitar mi ira, mi encierro y mi miedo. En realidad todas mis obras tienen personajes inspirados en mí misma o en personas que conozco,

pero ficcionados y transformados al punto de ser irreconocibles. Es lo que hacemos todos los escritores. Lo que pasa es que como Alberto Isola interpretó a Adriano, para el espectador la identificación fue más evidente.

¿Podrías contarnos sobre el nuevo proyecto que estás escribiendo? ¿Tiene fecha de estreno?

No tiene fecha de estreno, pero supongo que será en el 2020. Es una historia familiar, una historia de madres e hijas. La relación entre madre e hija es quizá la relación más complicada que hay en este mundo, mucho más que madre e hijo o padre e hijo/as. La cosa es especular, la herencia de los miedos, la competencia, la necesidad de control, el dramatismo, el cuidado y la herida, quiero explorar todo eso en un contexto preapocalíptico: el cambio de siglo, cuando decían que en el 2000 el mundo se iba a acabar. Mi vida es muy de madres e hijas, estoy metida en ese universo, y creo que no hay muchas obras de teatro que se meten en ese huracán. No sé qué forma ni estilo tendrá, por ahora cada vez que puedo me pongo a soltar textos, a ver qué sale. Es una fase un poco incómoda y agobiante porque es como entrar a una cueva oscura sin saber qué hay dentro, sin saber por dónde ir, sin saber siquiera si hay algo bueno, sin saber si uno está perdiendo el tiempo, cuidar que no se apague la vela mientras uno camina a tientas, porque a veces demora encontrar cosas buenas y uno puede perder el interés. Me guía la intuición, una emoción, un par de imágenes. No mucho. Creo que si empiezo a escribir con un esquema o una historia demasiado delineada, pierdo la oportunidad de dar paso al inconsciente, a lo que está oculto, a lo que no sé que sé o a lo que no sé que siento.

