

Panorama del teatro peruano contemporáneo. Entrevista a César Ernesto Arenas Ulloa

Jesús Miguel Delgado Del Águila
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Perú

Entrevista realizada el 5 de julio de 2021 en la ciudad de Lima, Perú

César Ernesto Arenas Ulloa nació el 15 de septiembre de 1988 en Chiclayo (Lambayeque, Perú). Realizó estudios literarios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, hasta obtener el grado de licenciado. En el 2012, obtuvo un reconocimiento académico por ocupar el primer puesto a nivel de toda la escuela de Literatura. En el 2018, presentó su tesis titulada *Autonomía y especificidad de la obra dramática: una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus*. Asimismo, tiene intereses en el teatro peruano, el psicoanálisis y la escritura. Ha sido docente de Lenguaje en diversas universidades privadas de Lima. Ha publicado en revistas indexadas, así como ha participado en congresos y proyectos financiados. Actualmente, vive y estudia en Italia.

Según las investigaciones que has realizado, ¿qué percepción tienes del teatro peruano contemporáneo?

César Ernesto Arenas Ulloa: Respecto a la percepción que tengo del teatro contemporáneo, es una pregunta bastante amplia, pero quisiera responderla, primero, haciendo una diferencia que me parece importante. En mi tesis de pregrado de Licenciatura, yo hago una distinción entre dos términos: el teatro y el drama. Por esa razón, mi tesis se titula “*Autonomía y especificidad de la obra dramática [...]*”. Yo asumo que el teatro es una disciplina artística que, tradicionalmente, ha consistido en estar en escena o representar una obra. En ese sentido, el teatro articula diferentes lenguajes, tales como los lenguajes sonoros, verbales —el texto escrito o la palabra— visuales, proxémicos, arquitectónicos, etc. Es decir, el teatro se trata de un ensamblaje de códigos semióticos. Por eso es tan rico. En cambio, el drama, tal como yo lo entiendo —más adelante, explicaré de dónde procede esta idea—, es un género literario, al igual que la poesía o la narrativa, dentro de este corpus de textos que son escritos y también orales en los últimos años. Todo ello formaría parte de la literatura. En ese sentido, cuando yo me refiero a teatro, aludo a esta disciplina artística

que —como ya traté de explicar— es un ensamblaje de lenguajes. Entretanto, cuando me refiero al drama, aludo a este género literario en particular, que se caracteriza por un elemento constante en su forma moderna, que es el uso del diálogo, a diferencia de otros géneros que podrían caracterizarse más por la descripción, la narración, etc.

Hecha esta salvedad, retomo la pregunta sobre la percepción que tengo del teatro peruano contemporáneo, en el sentido de este conjunto de disciplinas —el teatro no tiene que ver con la literatura en un modo estricto; incluso, está fuera de ella y va mucho más allá de la misma— al que podríamos denominar como “artes escénicas o performativas”. Estas artes escénicas incluyen a la *performance*, la danza, el teatro en prosa, la ópera, la danza o la música. En general, cuando uno dice “teatro”, lo primero en lo que uno piensa es en el teatro en prosa, pese a que aún se sigue representando el teatro en verso, el musical o la ópera; en fin, aún hay teatros con textos que están descritos de maneras particulares más allá de la prosa. Bueno, eso es lo primero que quería decir, como para tener el panorama más completo y más claro.

En cuanto al teatro en prosa en el Perú de los últimos años, la primera percepción que tengo es que se trata de un teatro caracterizado por el centralismo¹. En mi caso particular, yo viví en Lima por más de 30 años. Entonces, mi experiencia sobre el teatro en prosa y de las artes escénicas en general es muy limeña. A veces, uno confunde el teatro peruano con el teatro limeño. Uno descuida que hay otros teatros más allá del limeño, que se hacen en el Perú. Me estoy refiriendo específicamente al teatro escrito en prosa. El teatro peruano no es teatro limeño, pero muchas veces se piensa que es así, y se reduce a todas las manifestaciones que se hacen en la capital. Y eso se produce por desconocimiento de lo que se realiza en otras regiones. Una diferencia adicional es que el teatro de Lima es muy rico y muy variado. Debe recordarse que Lima es una ciudad muy grande, que concentra un tercio de la población del Perú. Por ende, la visión que uno tiene del teatro que se hace en Lima está reducida al teatro de lo que se conoce como la “Lima moderna”, que se conforma por los distritos que se encuentran en el centro sur de la capital. Ahí es donde está la mayor cantidad de salas teatrales y donde vive el mayor número de personas que escribe teatro en prosa en la actualidad. Sin embargo, el teatro peruano es más grande que el teatro que se hace en Lima—esta sería una de las tres características que considero que tiene el teatro peruano contemporáneo—. Está el teatro de las regiones —que es todo un

¹ Cuando César Ernesto Arenas Ulloa se refiere a que el teatro en prosa es centralista, alude a que hay una mayor predilección en enfocar la producción de teatro a partir de lo que se desarrolla en la capital del Perú, Lima.

mundo y que yo, lamentablemente, no conozco muy bien— y el teatro limeño que se desarrolla en los circuitos culturales y comerciales de los distritos de Miraflores, San Isidro, Barranco, Jesús María, Pueblo Libre, el Centro de Lima, etc.

Una segunda característica —que yo podría agregar y que me parece positiva— es que desde el año 2000 ha empezado a expandirse, temáticamente, este teatro escrito en prosa, en cuanto a la dramaturgia que es el proceso de escritura. Las obras han empezado a salir de determinados tópicos en los que estaba entrampado el drama limeño. Y aquí sí ya me estoy centrando específicamente en la escena capitalina, que es la que mejor conozco. El teatro limeño de la década del noventa y los primeros años del 2000 estaba muy encerrado en los pequeños dramas familiares de carácter burgués, que siempre estaban relacionados con problemas intergeneracionales o intrageneracionales —problemas entre padres e hijos, de pareja, de hermanos, etc. En los últimos años, yo he tomado apuntes de tres obras que me parecen que marcan claramente un poco cómo se ha abierto, temáticamente, el teatro en prosa. Por ejemplo, en el 2014, se estrenó *La cautiva* en el Teatro La Plaza. Esta es una obra sobre el conflicto armado interno, y que generó mucho revuelo, porque la acusaron de hacer apología del terrorismo. En el 2018, se estrenó *El arcoíris en las manos* de Daniel Fernández Vargas, que creo que es la primera obra de dramaturgia limeña de temática “trans”. Esta aborda la historia de una “mujer trans” y los problemas que tiene en la Lima contemporánea. Y, en el 2019, se estrenó una obra en el Británico² que se llama *Camasca* de Rafael Dumett. El autor es un escritor bastante conocido, porque también ha escrito una novela muy famosa, *El espía del inca* (2018). Sin embargo, antes de ser narrador, él fue dramaturgo. Dumett aborda una temática algo ausente en la escena contemporánea que es la de las racionalidades no occidentales. En general, nuestra dramaturgia es un producto sumamente occidental. En cambio, *Camasca* es una “obra-ritual”. Exploraciones similares ya estaban en las obras de Yuyachkani, por ejemplo. Pero se había como alejado del teatro en prosa escrita en Lima en las últimas décadas, y está volviendo.

Y una tercera característica con la que ya cerraría esta primera pregunta es que el teatro peruano está en crisis. Y lo está por la pandemia del COVID-19. El teatro en prosa, sobre todo en Lima, había experimentado un gran crecimiento en los últimos años, sobre todo, después de la caída del expresidente Alberto Fujimori. Habían aparecido muchos

² La alusión al “Británico” hace referencia a la institución Asociación Cultural Peruano Británica, donde se imparten clases de inglés. A la vez, esta tiene un Centro Cultural en la que se desarrollan distintas actividades extracurriculares, como las representaciones de teatro.

nuevos dramaturgos, nuevas salas de teatro, un montón de talleres, grupos de escrituras y de difusión de obras y concursos que fomentaban la escritura dramática. También, ponían en escena las obras ganadoras, las editaban o las publicaban. En fin, había un movimiento muy interesante. Asimismo, apareció una Maestría en Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). De ese modo, poco a poco, se iba profesionalizando el quehacer de los estudios sobre teatro y también de la escritura para el teatro. Frente a ello, la pandemia del COVID-19 ha “frenado” ese avance, y ha puesto al teatro actual en una disyuntiva, que es este cambio del teatro presencial al teatro digital y lo que implica. El teatro presencial era mucho más costoso y, también, mucho más restringido en términos de accesibilidad para la gran mayoría de peruanos. Pero, claro, todo eso estaba compensado porque era convivial. O sea, el teatro presencial era una asamblea. Consistía en juntarse con un grupo de gente, estar en simultaneidad y contigüidad con los actores, además de ver el espectáculo en ese momento. Y todo eso no se iba a repetir igual al día siguiente. El teatro digital tiene algunos pros y contras. Es mucho más barato. Es mucho más accesible, porque las obras pueden ser vistas por una persona que no necesariamente viva en Lima; incluso, puede residir en el extranjero. No obstante, hay que tener aquí otro tipo de accesibilidad, que ya no es tanto geográfica, sino que es el simple hecho de tener internet. Este no es un recurso que todos tengan en el Perú. Un usuario pondrá en funcionamiento no una situación de convivio o asamblea, sino algo que el teórico argentino Jorge Dubatti llama un “tecnovivio”, que consiste en este uso o esta experiencia artística que es mediada por la tecnología. Por ejemplo, un libro ofrece una experiencia de ese tipo. Un caso similar ocurre cuando uno ve una obra a través de Zoom u otras plataformas. La tecnología está presente en la computadora, que se encarga de mediar la experiencia. Ante lo expuesto, yo quiero cerrar el tema mencionando solo dos cosas. Este teatro digital está atravesando por dos fases. Una de ellas es la monológica. Esta fue predominante apenas llegó el COVID-19. Muchos teatros de Lima empezaron a subir a YouTube sus obras grabadas para que la gente pudiera verlas. Eso ocurrió con el Británico y algunos colectivos. Subieron sus obras. Yo las recomiendo. Pueden buscarlas en YouTube. También, teatros de otras partes del mundo han subido sus obras. Estas son accesibles. Sin embargo, han empezado a aparecer experiencias mucho más interesantes, que son dialógicas, en las que el espectador que está conectado a través de la computadora o el celular puede participar. Eso está replanteando completamente la noción de teatro digital; sobre todo, en otras partes del mundo. Hay experiencias en Lima. Conozco el caso del dramaturgo Roberto Sánchez

Piérola, que está trabajando “de la mano” con la Casa de la Literatura Peruana. Él tiene un grupo que se llama El Quipu Enredado. Justo, desde este mes, ellos están poniendo una obra, que es una experiencia multimedial, llamada *Eso que nos altera*, que ya tiene que ver más con interactuar. Eso está trayendo el teatro digital. Y parece que ha llegado para quedarse y desarrollar su propio espacio. O sea, no es un sustituto del teatro presencial, sino que va a convertirse en un lenguaje paralelo a este.

¿Cuáles son los exponentes del teatro peruano contemporáneo y sus obras fundamentales?

CEAU: En realidad, es una pregunta muy difícil. Primero, ¿a qué llamamos “teatro contemporáneo”? Yo diría que se delimita al teatro que se ha hecho en las últimas tres décadas. También, tiene mucho que ver con cómo, a nivel de nacional —pero también a nivel mundial—, hemos entrado en un momento histórico particular. Vivimos en un mundo marcado por la caída del Muro de Berlín. A partir de allí, empezamos a vivir en un tiempo distinto. Antes, el mundo estaba dividido entre Estados Unidos y Rusia, el capitalismo y el comunismo. Esa distinción era muy clara también en el arte y, obviamente, en el teatro. En ese sentido, yo diría que, para mí en particular, lo “contemporáneo” es aquello que viene después de eso. Allí es notoria una cantidad muy grande de dramaturgos nuevos de teatro en prosa —vuelvo a disculparme, porque los que yo conozco son dramaturgos que sobre todo han escrito, han publicado o han estrenado sus obras en Lima—. Por otro lado, hacer una selección es siempre complicado y difícil.

En mi investigación, a esta dramaturgia —que se la suele llamar como “dramaturgia del cambio de siglo”—, yo la he distribuido en tres grupos. Para ello, he seguido la vieja segmentación de las generaciones. Considero que hay una primera generación de autores que surge a fines de los ochenta y comienzos de los noventa. A la vez, yo creo que esta tiene tres grandes exponentes —hay muchos más, pero solo voy a referirme a los que me parecen de lectura ineludible para contar con un panorama de esta dramaturgia contemporánea escrita aquí en Lima—. La primera obra es *Pequeños héroes* (1988) de Alfonso Santistevan. Voy a procurar resumirla muy rápido solo para incentivar la curiosidad. Esta trata sobre una maestra anciana que recuerda un poco su vida y a personajes claves, como a su papá que era un exhacendado, a su novio que era un militante aprista y a un muchacho que ella había enseñado y que se vuelve terrorista. Esta es una gran obra. Es de 1988, y dialoga con el contexto de violencia política de la época. Una segunda

obra, que para mí es muy importante, es *¡A ver, un aplauso!* (1989) de César de María, otro gran dramaturgo de esa primera generación. Esta obra trata sobre la historia de dos cómicos ambulantes o cómicos callejeros que pasan su vida en la Plaza San Martín. El drama está en que uno de ellos está muriendo de tuberculosis. Se encuentra en un proceso ya crónico. Y, bueno, ocurren otras cosas más. De ese modo, estos personajes van reescribiendo continuamente en sus diálogos sus vidas marginales desde su propia visión, así como los principales sucesos de la historia oficial del Perú. Es muy interesante. Y una tercera obra que me parece importante es *Números reales* (1991) de Rafael Dumett. Esta trata sobre la difícil relación entre un padre y un hijo. Allí se encuentra la idea del parricidio. Para mí, esas tres obras serían las más importantes de esa primera generación.

Una segunda generación ya empieza a escribir en la segunda mitad de los noventa y en los comienzos del 2000. Para este caso, yo recomiendo a tres autores; primero, a Eduardo Adrianzén. Él es muy famoso, debido a que es un escritor de telenovelas y series. Seguramente, muchos lo conocen porque él también comenzó actuando en una película, *La ciudad y los perros* (1985), que fue dirigida por Francisco Lombardi. De ahí, se hizo dramaturgo. Tiene muy buenas obras. La crítica ha aseverado que su escritura es muy “posmoderna”. Yo diría que es muy irreverente para una sociedad pacata como la limeña. Tiene una obra muy buena que se llama *Respira* (2009), que trata sobre todo este tema del abuso de niños y jóvenes en la iglesia. Además, está Jesucristo que conversa con el protagonista en tono sarcástico. Es una obra muy buena. Otro autor que me gusta mucho de esta segunda generación es Daniel Dillon. Él no es limeño, sino de Chimbote, pero ha escrito y ha publicado en la capital. Él tiene muy buenas obras, aunque hay una que me parece la mejor de todas, porque da una nueva arista a todo lo que estoy mencionando. Esta es *La tercera persona* (2011). Esta obra es metateatral. En ella, el protagonista está todo el tiempo escribiendo en una pila de hojas que sostiene en sus manos y, mientras escribe y llena estas hojas, las va botando, y ocurren cosas alrededor de él. Da la impresión de que lo que sucede es lo que escribe. Es muy interesante. Luego, se encuentra una obra de una dramaturga, cuya producción no es tan vasta en realidad, que se llama *Escuela vieja* (2013) de Patricia Biffi. Esta es una obra testimonial, porque también hay que recordar que, a partir del 2009 y el 2010, entra en la escena local lo que llamamos el “teatro testimonial”. Es este teatro en donde lo que se cuenta tiene un anclaje documental, ha ocurrido o está basado en las experiencias reales de alguien o de un grupo. Además, *Escuela vieja* trata sobre los problemas de la educación tradicional en el Perú.

Bueno, ya para terminar, cierro con una tercera generación de autores que tienen mi edad; es decir, están en los treinta años, y que ya desde los veinte han escrito obras. Por ejemplo, Johuseline Porcel escribió una obra que se llama *Parientes lejanos*, premiada por el Ministerio de Cultura. Esta habla sobre el conflicto armado interno y los desaparecidos. Otra obra importante es *Cachorro está perdido* (2016) de María Inés Vargas —ella es sanmarquina³—. Su obra trata sobre el mundo de la delincuencia juvenil, en el que el protagonista está siendo buscado por las pandillas para matarlo. Es una buena obra, que usa sucesos y lenguaje muy contemporáneos. Me recuerda bastante a las obras de Aldo Miyashiro; por ejemplo, a *Misterio* (2005) o *Los hijos de los perros no tienen padre* (2002) —por cierto, Miyashiro también pertenece a la segunda generación de estos autores—. Bueno, un tercer autor de esta generación es Daniel Amaru Silva. Entre el 2014 y el 2015, él ganó un montón de premios en varios concursos. En el 2017, con ayuda de migrantes venezolanos, compone *Por ahora* con sus testimonios y con ellos como actores —para ello, hizo un *casting*—. Por ello, creo que es importante tenerla en cuenta.

Diría que estas son algunas obras que puedo recomendar, que sería bueno ver o leer. Muchas de estas han sido editadas, por ejemplo, por Roberto Ángeles. Hasta el momento, me parece que él ha editado cuatro antologías de teatro peruano contemporáneo o de dramaturgia peruana contemporánea. Las obras de César de María también han sido editadas por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). De igual modo, las obras de Rafael Dumett han sido editadas, así como *Respira* (2009) de Eduardo Adrianzén. *La tercera persona* (2011) también ha sido editada por la ENSAD. *Escuela vieja* (2013) me parece que no. *Parientes lejanos* fue editada por el Ministerio de Cultura, porque ganó el premio, y *Cachorro está perdido* (2016) también. Incluso, me parece que el libro está editado de manera virtual. Y, en el caso de *Por ahora*, no, porque esta es una obra testimonial. Entonces, hay formas de buscar estas obras y poder leerlas.

¿Qué autores estudias en particular y sobre qué temas abordas del teatro peruano contemporáneo?

CEAU: Bueno, yo diría que básicamente a mí me interesa lo que yo llamo “la dramaturgia del 900” —justo, hace unos meses atrás, publiqué un artículo que aborda este tema, que se

³ El término “sanmarquino” o “sanmarquina” hace referencia a quien pertenece a la institución de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ya sea como docente o alumno.

titula “Breve cartografía del drama peruano del novecientos” (2021)⁴—. Para comprender esta denominación, es necesario que realice un panorama muy rápido sobre la dramaturgia en el Perú. Para ello, también retomo la idea de que el drama se conforma por estos textos que pertenecen a la Literatura.

Ahora, cuando uno analiza el drama, se percata de que a veces hay dramas que no se pueden representar. Menciono un caso concreto y, de ahí, vuelvo al ámbito peruano. *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas fue un texto en diálogo —también yo diría que es un drama—, pero no fue escrito para ser representado. Al parecer, el autor nunca pensó llevarlo al teatro. Es muy interesante eso. Es verdad que la mayoría de dramas se escribe para ser representados. De hecho, es esa su función. Generalmente, uno escribe un drama porque dice “quiero ponerlo en el teatro” y “quiero que lo representen los actores”. Los dramas que se han escrito en el Perú se han elaborado con la forma del drama occidental desde la llegada de los españoles. Lo que hay antes son otras manifestaciones escénicas. Por ello, yo no las llamaría propiamente “dramas”, porque sería muy forzado usar esa categoría. En el caso peruano, hay una dramaturgia que sigue las corrientes europeas.

Por consiguiente, en el Perú tenemos el drama renacentista, el gran drama barroco, el drama quechua colonial —estos dos últimos son muy estudiados—, el drama neoclásico —como el del autor Pablo de Olavide— y el drama costumbrista en el siglo XIX. Este último es muy estudiado y tiene una vida muy larga en realidad: nacerá a fines del siglo XVIII y va a durar hasta la actualidad. La fuerza del drama costumbrista —y el costumbrismo en sí— en el teatro y la dramaturgia peruana es muy poderosa. Yo diría que el último gran costumbrista fue Leonidas Yerovi, un gran autor teatral de comienzos del siglo XX. Él muere en 1917, durante la Primera Guerra Mundial. Lo que viene después es lo que yo llamo “el drama del 900” o “la dramaturgia del 900”. Esta denominación la hago por el periodo en el que surgió: se hace presente entre 1900 y algo, y sostengo que se desarrolló hasta hace poco —antes de la pandemia del COVID-19—. Entonces, durante esos cien años, hay un corpus de obras que son las que a mí me interesa investigar. Allí están el drama y la dramaturgia del 900, que, a la vez, incluyen muchos periodos. Está el drama vanguardista de principios del siglo XX de entreguerras o el nuevo teatro peruano de mediados del siglo XX con Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne. Y también está la escritura colectiva de los setenta. Empieza a notarse mucha colaboración entre estos

⁴ El artículo “Breve cartografía del drama peruano del novecientos” (2021) se ha publicado en el n.º 2 de *¡Mierda! Una revista de resistencia teatral*, pp. 16-23.

grupos colectivos, dramaturgos, ensayistas y poetas. Por ejemplo, el Yuyachkani⁵ ha hecho obras con José Watanabe, como *Antígona*, que fue escrita por él para que la represente una actriz de esa agrupación. Asimismo, han trabajado con Peter Elmore, que es un gran conocedor de la obra de Julio Ramón Ribeyro.

De todo este panorama de la dramaturgia del 900, lo que me interesa más es el periodo último, a lo que se ha denominado “la dramaturgia del cambio de siglo”, que es el teatro que está comprendido entre 1985 y 1990 en adelante.

En ese contexto, un autor que he estudiado es César de María. Él es un gran autor —lo he mencionado en la respuesta anterior, con su obra *¡A ver, un aplauso!*—. Tiene una vasta obra; sobre todo, concentrada en personajes marginales de la sociedad. En realidad, posee una gran capacidad inventiva. Yo recuerdo su obra *Super Popper*, que trata acerca de unos niños neurodiversos, que viven en un asilo infantil frente al mar —de inmediato, uno piensa en el Puericultorio Pérez Aranibar⁶, que está en Magdalena y donde se encuentran niños sin esos problemas psicológicos—. Entonces, lo que hace De María es usar la situación real como pretexto para transformarla y abordar un tema tan delicado como la salud mental.

Una autora que a mí me gusta mucho también es Mariana de Althaus, que es una autora que nació en los setenta. Ella ha escrito bastante; sobre todo; acerca de las relaciones interpersonales, la desconstrucción de la feminidad limeña —en particular, de la clase media y la media alta—, con los roles de la mujer, el género, la maternidad, etc.

Por último, Roberto Sánchez Piérola —que mencioné en la primera respuesta— es un dramaturgo joven, que ahora está mucho más vinculado con lo que es la *performance* y, últimamente, todo lo asociado con el teatro digital. Pienso que sus propuestas son bastante interesantes. Eso es lo que me interesa estudiar por el momento.

Ahora, ¿me preguntas qué hago sobre estas obras? ¿Por qué investigo estas obras contemporáneas? Al respecto, me gustaría responderte con otra interrogante: ¿qué cosas se pone en escena o qué se está poniendo? Para resolver eso, yo necesito leer la obra o verla. Es mejor si puedo hacer ambas cosas. A veces, no se puede; en algunos casos, solo puedo leerla; en otros, solo verla; en otras ocasiones, solo mirarla desde YouTube, porque, bueno, con esto de la pandemia del COVID-19, hay obras que no había visto en estreno y que ahora he estado viendo. En fin, siempre hay maneras. Lo primero es qué cosas se ponen, así como de qué trata el texto. En fin, debo reconocer también que —aquí hago un

⁵ El Yuyachkani es un grupo artístico peruano.

⁶ El Puericultorio Pérez Aranibar es un orfanato que se encuentra en la ciudad de Lima.

paréntesis— me interesan, sobre todo, obras de índole aristotélica —aunque no siempre las son—; es decir, obras que cuentan una historia. Por el momento, ese ha sido mi centro de investigación. Hay todo un campo nuevo que se llama el “teatro posdramático”, que es un teatro que se aleja de la idea de contar una historia —en el sentido aristotélico—. Por ejemplo, yo diría que el único al que leo, veo y sigo de estos autores es a Roberto Sánchez Piérola, quien no hace obras aristotélicas.

Una segunda interrogante que me formulo es “¿cómo se pone la obra en escena?”. Ahí sí necesito ver la obra. Así empieza el trabajo. En realidad, esta pregunta me la he empezado a hacer en los últimos años. Por ejemplo, yo hice mi tesis sobre Mariana de Althaus, basándome solo en el texto —solo en el drama—. De ahí, después de hacer la tesis y sustentarla, me percaté de que me había quedado mucho material acerca de la puesta en escena. Una de las razones fue porque Mariana de Althaus, además de ser dramaturga, también es directora. A ella le gusta dirigir sus propias obras. Entonces, con todo ese material que me quedó, escribí un artículo que se publicó justo sobre la puesta en escena: “Estructura de teatralidad y discursos dramaturgicos en *El sistema solar* de Mariana de Althaus” (2019)⁷. En ese sentido, esta segunda pregunta de “¿cómo se pone en escena la obra?”, me conlleva a preguntarme “¿dónde se pone?”, “¿cuáles son los actores?”, “¿quién es el director?” o “¿cómo es la escenografía?”. Es necesario recordar que todos estos otros códigos semióticos se encuentran presentes, al igual que el código verbal —del lenguaje articulado—, en la puesta en escena.

Y, por último, la tercera pregunta que siempre me hago es “¿para qué se pone la obra? Y esa es una interrogante que ya excede lo literario; incluso, lo teatral. Se relaciona más con lo social y lo político. Me cuestiono cuál ha sido el propósito, que está más allá de la historia, porque, por lo que he podido ver, siempre hay una finalidad. La obra siempre nos está hablando directamente acerca del presente; más aún, si se trata de la dramaturgia contemporánea, que se refiere continuamente a los problemas, a los *impasses* de la sociedad limeña y peruana actual. En ese sentido, yo creo que la dramaturgia peruana es mucho más contemporánea a su realidad que la poesía o la narrativa. Yo siento que estos dos últimos géneros están unos pasos atrás sobre sus preocupaciones. Por eso, me parece tan importante la dramaturgia peruana contemporánea, porque está hablando casi con uno o dos años de diferencia de lo que está ocurriendo en el presente. Y eso es fundamental.

⁷ El artículo “Estructura de teatralidad y discursos dramaturgicos en *El sistema solar* de Mariana de Althaus” (2019) se ha publicado en el año 2, n.º 3 de la revista *Estudio Teatro*, pp. 64-70.

Tuve la oportunidad de leer fragmentos de tu tesis *Autonomía y especificidad de la obra dramática: una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus*, y me percaté de que empleaste a autores occidentales para construir tu soporte teórico. Ante eso, ¿podrías mencionar cuáles son esos referentes que utilizaste para el análisis de estas obras que pertenecen al teatro peruano contemporáneo?

CEAU: Sí, tienes totalmente razón. Yo utilizo un marco teórico occidental. Una de las razones —tal como mencioné anteriormente— es para no forzar el objeto de estudio con el marco teórico. Yo creo que lo importante es tener una flexibilidad metodológica, pero una rigurosidad teórica. Voy a tratar de explicar esto de una mejor forma. Cuando me refiero a una flexibilidad metodológica, me refiero a que uno puede escoger las herramientas —las categorías o los instrumentos de análisis— con mucha libertad. También estoy de acuerdo con crear conceptos, porque estas son herramientas para pensar o acercarnos a la realidad —siempre parcialmente—. Por eso, para mí, era muy importante delimitar un objeto de estudio; de ahí, vuelvo a la idea de rigurosidad teórica.

Entonces, ¿qué es lo que crea un campo estudio? ¿Qué es lo que justifica un campo de estudio? Para mí, lo que justifica un campo de estudio es la existencia de un objeto. En ese sentido, si hay un objeto de estudio, hay un campo de estudio. Por lo tanto, yo creo que hay un campo de estudio para el drama y otro para el teatro. En realidad, no son iguales. En principio, podría parecer que son similares, pero no. Su distinción es clave. Es muy importante diferenciar el drama del teatro.

Para mí, el campo de estudio del drama, los estudios dramáticos o la dramaturgia tiene dos grandes exponentes o dos autores a los que yo vuelvo siempre. Uno lo justifico por razones teóricas y otro, por razones metodológicas. El autor que a mí me parece fundamental para el estudio del drama —es decir, el texto escrito— es Jiri Veltrusky. Él es un autor checo de una escuela de estudios semióticos de los años treinta en Praga. En una discusión de la época, él fue uno de los primeros en defender la idea de que el drama es parte de la Literatura, es un género literario y tiene ciertas características específicas. Entonces, él justificó la existencia de un objeto de estudio; y, por lo tanto, de un campo de investigación. Él tiene dos libros, de los cuales recomiendo en particular *El drama como literatura*. Es un gran libro. Si pueden conseguirlo, búsquenlo y léanlo. Y otra autora más útil, en términos prácticos, es Anne Ubersfeld. Ella ya falleció el 2010. Escribió un libro que traducido al castellano se llama *Semiótica teatral*, aunque su traducción literal sería “Leer el teatro”. Yo lo hubiera traducido como “Leer el drama”. Sin embargo, es un bonito título,

porque justamente lo que intenta hacer es brindarnos herramientas —a partir de la semiótica estructuralista de los cincuenta y los sesenta— para acercarnos semióticamente al texto escrito, que yo llamo, junto con Jiri Veltrusky, “drama”. Entonces, ellos dos han sido grandes pilares para lo que yo llamaría “un estudio inmanente de la obra”. Debo confesar que en un inicio me interesaba eso, porque me inclinaba por ese tipo de investigaciones. Sin embargo, durante la elaboración de mi tesis y al finalizarla, trataba de hacer justamente una especie de periodificación de la dramaturgia del 900. Ante eso, me di cuenta de que era imposible no hablar de la evolución de la dramaturgia de ese siglo sin mencionar un poco el contexto histórico. Y, de inmediato, recordé a Antonio Cornejo Polar. Todos los sanmarquinos han oído hablar de él y creo que lo han leído. Entonces, a partir de los últimos años, me han empezado a interesar dos autores que uso para hablar, por ejemplo, ya no del texto, sino de la puesta en escena o del contexto. Uno de ellos es Jacques Lacan. Él tiene todo un desarrollo muy interesante del psicoanálisis, que está basado en la existencia de tres órdenes: lo simbólico, lo imaginario y lo real. En mi caso, esos tres órdenes me han servido mucho para empezar a salir del texto. Y otro autor es Louis Althusser, que me ha resultado fundamental en el último año, sobre todo, para lo que estoy escribiendo en la actualidad. Él cuenta con un texto breve y muy bonito que se titula *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Este me ha permitido empezar a entender el teatro —ya no el drama— como una institución, que se conforma por el edificio físico (lo arquitectónico), las personas que trabajan allí (los actores, los técnicos, los dramaturgos) y todo lo que está alrededor. Louis Althusser me ha servido bastante para comprender el teatro como una institución ideológica; muchas veces, al servicio del poder, y otras, en su contra. Para mí, eso resulta muy interesante. En fin, estos autores me son bastante útiles para lograr el acercamiento a un texto o a una representación, así como al teatro en general.

¿De qué manera tu formación en Literatura en la universidad contribuyó a tu interés por investigar el teatro peruano contemporáneo?

CEAU: A ver, voy a tratar de responder esto muy rápido. Justamente, como yo estaba tan apegado a mi formación literaria, decidí no hablar de la representación ni de la puesta en escena en mi tesis de pregrado. Más bien, me centré en el texto, porque consideraba que estaba mejor y más preparado para hacer un análisis textual de la obra —de forma similar a como se hace con un poema, una novela o un cuento—. Por eso, cuando encuentro a Jiri Veltrusky, me digo “este autor me permite acercarme a un artefacto de naturaleza textual,

que tiene características distintas del poema, la narración, el cuento o la novela corta”. Entonces, continué diciéndome “puedo usar mi formación en Literatura, porque hago lo mismo que cuando analizo un cuento: lo debo segmentar, etc.”. Por ejemplo, yo usé la semiótica en mi tesis de pregrado. Por esa razón, de inmediato, me dije “vamos a ver cómo se estructura actancialmente la obra”. Todo se reducía a un enfoque muy semiótico estructural; en realidad, muy tradicional. Ni siquiera usé la semiótica tensiva que es más reciente. Por lo tanto, me adentré a través de eso, porque también tenía la intención de que la tesis de Licenciatura fuera un reflejo de lo que había estudiado en el pregrado. Ese fue el propósito. Quise poner en práctica mis conocimientos adquiridos para el análisis de un texto que me parecía interesante. Además, esto me abría la posibilidad de ingresar a otra disciplina, que es el teatro. No obstante, en la actualidad, estoy empezando a pasar de la Literatura a los estudios del espectáculo. Conforme transcurre el tiempo, estoy ingresando más en todo lo que está fuera del texto escrito. De hecho, ahora me interesa la escenotecnia, la dirección teatral, el teatro como institución, el vínculo del teatro con el Estado, así como con la sociedad. Entonces, he comenzado a salir un poco. Sin embargo, para mí, es fundamental —y con esto cierro— leer el texto de la obra si esta lo tuviera. Eso es lo primero que uno tiene que hacer. Uno debe leer para no cargar al texto con intenciones que el mismo puede no tener. Entonces, es fundamental leer el texto, hacer un trabajo sobre el texto y, luego, empezar a hacer un trabajo sobre los demás códigos semióticos que están acompañando el texto. Eso debe ocurrir siempre y cuando la obra — bueno, esto también ya depende de la obra— tenga el código verbal como un código importante y principal. Digo esto porque hay obras que no usan el código verbal, obras sin palabras o que las emplean muy poco y donde lo fundamental va por otros lados —se orienta a lo proxémico, la mímica, lo gestual, la iluminación, la música, el sonido, el vestuario, la escenografía, etc.—. Entonces, ahí el código verbal empieza a dejar de ser importante, y se articulan otros códigos, otras semióticas y otras herramientas para acceder, justamente, a esas puestas en escena.

Para sintetizar y desde tu perspectiva, ¿cuál es el propósito de analizar el teatro peruano contemporáneo?

CEAU: Bueno, para mí, hay tres motivos principales. El primero es que me gusta, o sea, a mí me gusta “leer” teatro. Es mi género literario favorito —junto con la novela corta. Ese es mi primer propósito. Me gustan los dramas. Al respecto, creo que hay grandes dramas

que son parte de la Literatura universal; por ejemplo, las obras de William Shakespeare, Antón Chéjov, Henrik Ibsen, Esquilo y Sófocles, que son leídas en los estudios literarios, además de que han sido representadas. Entonces, ese es el primer propósito que tengo.

Ahora, otro motivo —menos egoísta— es que yo creo que hay necesidad de crear archivos, publicaciones y ediciones de teatro peruano. Hay mucho teatro, no solo en los últimos cuarenta años —yo diría en los últimos cien años—, que no se ha editado o que se ha editado una sola vez. En el caso de César Vallejo, me parece que la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) ha editado toda su obra completa, en la que está un tomo de teatro. Con respecto a Jorge Eduardo Eielson, están *Maquillaje* o *Primera muerte de María*, que yo he leído en ediciones muy cortitas. Asimismo, hace unos años, pude comprar una edición de una obra de Juan Gonzalo Rose, *Carnet de identidad*, que, aparte de ser una obra de teatro, es de ciencia ficción. Se necesita que se reediten estas obras; y, además, se deben empezar a hacer ediciones críticas. Eso es fundamental. Hay ediciones, pero no ediciones críticas. No solo se debe editar la obra, sino contextualizarla, estudiarla y ponerla en relación con otros textos. Eso es lo que falta.

Y un tercer motivo es que necesitamos más discusión académica, más reflexión sobre la “dramaturgia del cambio de siglo”. Por ejemplo, la crítica teatral casi ha desaparecido de la prensa. Cuando uno ve hasta los años noventa —incluso, hasta el 2000—, había mucha labor crítica en prensa. Había columnas y columnistas. Uno grande fue Sebastián Salazar Bondy, que no solo era dramaturgo, sino además gestor cultural. Eso ha desaparecido de la prensa. Es cierto que han empezado a aparecer revistas teatrales, las cuales tienen una vida difícil y debemos cuidarlas bastante. Estas han llenado un vacío fundamental. Es verdad que hay otros espacios, que son muy buenos, donde se hacen entrevistas o se expresan las poéticas de los autores, porque los dramaturgos también reflexionan sobre sus obras, su proceso creativo, en fin. Sin embargo, además de esa reflexión, que es valiosa —los dramaturgos la hacen—, se necesita una reflexión académica y la construcción de una academia relacionada con estudios teatrales o dramaturgicos. De hecho, hay una comunidad académica, pero está desperdigada —yo diría— entre la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) y la Universidad Científica del Sur. En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, conozco muy pocos, lamentablemente. Entonces, me gustaría que hubiera más personas que quieran investigar sobre el teatro peruano en general, sin importar la época, aunque sería de mucha utilidad si se enfocaran en el teatro peruano contemporáneo en

particular o, por lo menos, de los últimos cien años. De este teatro, todavía queda bastante por explorar y mucho por escribir e investigar*.

© Jesús Miguel Delgado Del Águila

* Esta entrevista se realizó el 5 de julio de 2021.