

ENTREVISTA A MARÍA DE LA LUZ HURTADO¹

Martes, 14 de agosto de 2001

EDITORA DE REVISTA APUNTES Y DIRECTORA DEL PROGRAMA DE ARCHIVO
ICONOGRÁFICO DEL TEATRO CHILENO

Jaime Hanson — **¿Cómo surgió su inquietud, al margen de su labor en teatro, por trabajar en el área de la docencia, la investigación y la publicación?**

María de la Luz Hurtado — Soy una profesora de escuela de teatro bastante peculiar. He realizado un camino propio, buscando la manera de hacer coincidir mis intereses con el campo teatral. Yo soy socióloga. Tengo formación en la investigación, en la sociología, que trabaja con datos duros, científicos, cuantificables. Sin embargo, ese aspecto de la sociología no me interesaba, sino más bien el ser humano y su dinámica interior. Debido a esto, me fui acercando a las artes, al teatro, a un momento peculiar de la historia del teatro en Chile que poseía una vigencia social muy fuerte. Eran los tiempos del gobierno militar. Había pocos lugares de expresión libres y abiertos, y sin embargo el teatro cumplía una función muy especial, ya que mantenía abiertas la memoria y la discusión crítica. Y todo tenía que ver con mi mirada de socióloga, de entender el teatro como un hecho social, activo, participante, cuestionador. Aparte, me fue cautivando también la mirada desde el arte. O sea, tenemos una propuesta relacionada tanto con el problema de los contenidos como con el de la forma: por ejemplo, cómo se estructura el lenguaje, que tiene una conformación particular, una síntesis; esa forma te hace cuestionar, te emociona, te conmociona, te lleva a la interioridad, anima tu subjetividad, y desde la subjetividad, el pensamiento.

Primero me introduje en el teatro como hecho social y después como arte. Al sumergirme en los lenguajes del teatro, me di cuenta de cómo era de importante tanto la dramaturgia (que es el lenguaje escrito del dramaturgo que diseña sobre las palabras, en el lenguaje hablado, y ahí articula y programa un hecho artístico) como la escena. La escena constituye un hecho vivo que se da en el escenario con un tiempo y con un espacio, mediante esa convención mágica que es el actor. El actor se desenvuelve en un diseño, un diseño que a veces él mismo llega a constituir, un diseño vivo.

En definitiva, si bien inicialmente me había guiado por los contenidos temáticos de las obras teatrales, después comprendí que otro aspecto encarnaba el hecho de pensar el teatro como puesta en escena. Así, como investigadora del teatro, bien contingente como me preocupé de ser en mis principios, al final de los años setenta entendí que debía dirigirme hacia la historia, para no obviar qué es el teatro, qué ha llegado a ser y qué grandes hitos se han aportado. Tenía que ir a la historia. Por eso me transformé en historiadora del teatro, algo distinto de estar reflexionando sobre el teatro contingente.

J.H. — En aquel momento, ¿sintió usted que estaba sola, o existía gente trabajando en ese ámbito?

M.H. — Yo fui bastante innovadora. En un primer momento trabajé en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica. Desde sociología me vinculé muy rápidamente con don Eugenio Dittborn, a quien le interesaba mucho la investigación teatral, y nos brindó un espacio a un grupo de investigadores. Diseñé, tanto aquí como en el Séneca, una metodología de trabajo. Una «investigación activa», como la llamamos. Se trataba de trabajar con los creadores de teatro, llevándolos a sistematizar sus propuestas, sus pensamientos estéticos. Casi los forzábamos a que hicieran sus manifiestos estéticos, políticos, artísticos. Trabajé sistematizando juntamente con los creadores: organizaba seminarios, hacía estudios profundos de grupos creativos (los cuales publicaba), etc. Queríamos generar polémica y aportar un material base sobre el cual construir una reflexión que también ayudara a la docencia. Sin embargo, en países como los nuestros hay poca tradición de investigación y sistematización. Por tanto, ¿qué ocurre? Cuando tú enseñas a los alumnos metodologías, estéticas, propuestas históricas, te vas a los europeos y norteamericanos porque ellos sí que han hecho el trabajo. Tienen libros maravillosos y grandes teorizadores, y por ello sigues aprendiendo desde fuera. Mi proposición en ese tiempo, con gente de la escuela, consistió en fundar un referente nacional: un referente que valorizara a nuestros propios creadores y que los convierta en pioneros y maestros, algo que los alumnos pudieran heredar o transformar: todo tiene que estar vivo. Pero no podemos decir que no existieron, que sólo hay un Stanislavski, Ionesco, un Chéjov que nos guía. ¿Por qué no incluimos también a Jorge Díaz, Pedro Orthous o Alejandro Flores? También ellos han abierto caminos. Por todo ello, llevar a cabo una investigación parecía importante, a fin de rescatar memoria, cuerpos e imágenes en escena que hicieron mucho por la vida cultural de este país; movilizaron a la gente, la emocionaron, la llevaron a momentos importantes de su vida afectiva. Queríamos construir esa memoria organizada desde dentro del arte, con categorías internas, porque no queríamos un relato desde fuera, como lo harían de repente periodistas u otros. No queríamos relatar esta memoria, sino descubrirla en su dimensión creativa, que alimentara a los creadores de hoy. Una historia para alimentar el presente, no para que quedase congelada, y poder decir «¡mira cómo era!» Lo importante es qué nos pueden enseñar dichos pioneros, qué es rescatable hoy día. En definitiva: ¿por qué el teatro es como es? Pues porque hubo gente que fue abriendo el camino.

J.H. — ¿Cuáles fueron las primeras dificultades?

M.H. — Una de las principales fue la falta de acumulación. Había muy poco sobre lo cual apoyarse. Nosotros generábamos los materiales, conversando mucho, llevando hacia el pensamiento sistemático a los creadores. En eso fue muy importante la *Revista Apuntes*, pues se trató de un órgano de difusión que estaba al día, y en el cual la gente escribía, se veía una salida concreta al pensamiento. Pero lo que ocurre con la historia es muy distinto. Como este país no valora su arte como patrimonio (al cual se debe cuidar, respetar y elaborar), no hay un museo del teatro, no hay un archivo como en otros países. Llegamos a la conclusión de que la gran carencia se daba en la escena. Y la única manera de reconstruirla consistía en buscar materiales de época que dieran cuenta de cómo se constituía la escena en aquellos tiempos. De aquí nació el Archivo Iconográfico de la Escena Teatral en Chile, que yo misma fundé. Recopilamos material visual, iconográfico (diseños, dibujos, *sketchs*); más adelante litografías, fotografía, sonido y, muy últimamente,

vídeos. Todo lo que grafica cómo era el actor, cuáles eran sus convenciones teatrales, cuáles sus espacios, cómo era su rostro maquillado, el rostro de persona, los teatros de antes, cómo participaba el público. Rescatar esa herencia.

Hasta el minuto llevamos un archivo con más de diez mil quinientas imágenes de la historia de nuestro teatro, desde los orígenes hasta nuestros días. Nos vale tanto un cuerpo indígena pintado como las fotos de Ana González por sus distintas etapas. Recopilamos y fichamos a fin de ver para qué sirve. Nuestra idea era poner todo esto a disposición de alumnos e investigadores que se relacionen con la escena, no sólo con los textos dramáticos.

La docencia, como tú decías antes, es fundamental. Puedes preguntar a alumnos de hace diez y cinco años. Hoy, por ejemplo, hay mucho material visual, y éste puede reemplazar el hecho de decir «existió Alejandro Flores o Juan Casacuberta». Hoy se les puede ver, escuchar en audio. Se propicia por tanto la vitalidad, el contacto humano, emocional. Es otra calidad sensible de cómo se conecta el alumno, cómo aprende. Inestimable, creo, en tanto que aporte para un arte que es audiovisual. En este aspecto, hay que pensar en cómo se constituye la disciplina: es sonido, movimiento, cuerpo, diseño, luz. Estos elementos confluyen en la capacidad que el teatro finalmente posee: conmover al espectador; hacerle llegar una visión de mundo, un pensamiento. En resumidas cuentas, otra calidad para el alumno y otra potencialidad para la investigación. Así, cuando se consolide todo el archivo, podrá ser solicitado e investigado en cualquier parte del mundo.

J.H. — **¿Cómo permite la formación de este archivo vincular a los alumnos de la Facultad?**

M.H. — Un terminal estupendo de la docencia curricular regular consiste en la elaboración de tesis. Estamos incentivando mucho la elaboración de tesis sobre temas históricos. Ha habido muy buenas tesis. Yo misma dirigí una del alumno Gabriel Sepúlveda sobre Víctor Jara, director de teatro. Por ejemplo, sacas a la luz un personaje que no estaba descubierto, lo descubres y miras cómo contribuyó en la escena. Hay tesis sobre Patricio Bunster, hay un grupo que va a investigar a La Troppa. De esta manera, los alumnos eligen momentos de la historia y, en el archivo, obtienen un material bastante a la mano.

El tema de las tesis es muy importante. Los alumnos pueden profundizar y, ellos mismos, aportar; dar un paso sobre lo que ya está hecho. Luego, claro, tenemos a ex-alumnos que pasan a ser investigadores. De otro lado disponemos de lo que hemos llamado «colaboraciones», que las forman un grupo voluntario que por su cuenta trabaja en la preservación del archivo y, de puro amor por todo esto, nos brinda su aporte, un sobre con fotografías, por ejemplo. Es fantástico que diversas personas ofrezcan su ayuda, porque la construcción de un archivo necesita mucho trabajo y no disponemos de todos los recursos.

J.H. — **¿Existe alguna colaboración fruto de los vínculos que se crean con otras universidades u organismos?**

M.H. — Nosotros no estamos haciendo esto nada más que para destacar. Sirve para la *Revista Apuntes* y para la formación del archivo. Hemos sido institución: el Teatro de Ensayo de la PUC y la Escuela de Teatro. Se pensaría quizás que todo el trabajo que nutre sesenta años de teatro de este país es un eje y, por ende, nos podríamos dedicar a nosotros mismos. Pero no es lo que queremos, sino más bien estar dialogando, estar en relación con el movimiento teatral en su conjunto y en red con el movimiento artístico nacional. Estamos siempre pensando en la totalidad y, de tal forma, este trabajo se valora afuera. Un archivo de este tipo no puede existir sino me-

diante la confianza del medio teatral. La persona que me entrega sus fotos, sus vídeos, sus diseños, me involucra en un acto de confianza, debido a que para ella esos materiales son únicos; tiene que creer que vamos a cuidarlos y que van a tener un fin didáctico. Con la Universidad de Chile tenemos unas excelentes relaciones, así como con todas las compañías teatrales de este país. Nos han dado acceso a sus mejores archivos, han pasado por aquí brindándonos sus materiales. La colección del archivo se ha constituido de puros aportes, por la voluntad de terceras personas y del medio.

Cuarenta años de Revista Apuntes

J.H. — **¿Cómo se ha ido insertando Revista Apuntes en tanto espacio de validación de toda la actividad que rodea a la misma Escuela de Teatro?**

M.H. — La revista se fundó en los años sesenta. Cumplimos cuarenta años, y esto representa un fuerte aporte a los teatros aficionados. En aquel tiempo existía en mucha gente de teatro una preocupación por la vida social. De hecho, había muchas organizaciones sociales. Era la idea del servicio, del servicio social. Con el tiempo, se ha ido transformando, y hoy la revista es un espacio abierto, de pensamiento múltiple. La revista, en su número del cuarenta aniversario, lo muestra muy bien en la sección «Confesiones: mi vida en el teatro». Escriben los principales realizadores teatrales de Chile. Narran sus memorias teatrales y advierten que van a quedar allí como patrimonio, lo celebran con todos nosotros. En *Apuntes* siempre publicamos un texto completo de dramaturgia chilena, y los autores nos ceden sus obras para que las publiquemos. Te diría que el 85% de los artículos son publicados por personas que no pertenecen a la Escuela. No es una revista institucional, sino abierta al medio teatral chileno. Todos escriben en ella cuando quieren, cuando se les pide o cuando ofrecen algo. También dispone de un espacio internacional: no estamos cerrados exclusivamente a Chile, estamos mirando al mundo e incorporados a él.

J.H. — **Y ahora que cumplieron cuarenta años, ¿qué se ha discutido respecto a los aspectos que debieran mejorar?**

M.H. — Tenemos unos nuevos impulsos. Ahora, mejorar la representatividad. Las personas que dirigimos la revista tenemos entre cuarenta y cincuenta y cinco años. Es un desafío para nosotros mantenernos en contacto con las nuevas generaciones. Mucha gente ha entrado en el espacio teatral. Es muy distinta la manera con que los más jóvenes ven y sienten sus tareas en el teatro. Las dramaturgias son diferentes, involucran una diversidad que se abre (y no hay fenómeno más rico que éste), pero que hace complicado darles espacios. Como docentes, dialogamos con los alumnos, nos abrimos a ellos lo que más podemos. Veo que hay un movimiento generacional nuevo que tendría que obtener más cabida, la cual no sé cómo dársela. Quizás habría que disponer de otros diseños, pues la era audiovisual les hace pensar en términos mucho más directos, más sintéticos, mediante una ludicidad que incorpora otros elementos. ¿Cómo pensar una revista más abierta para que coexista con ellos? Lo que te decía antes, acerca de la relación viva del arte, lo del vínculo de la forma y el fondo, debe pasar por la revista. *Apuntes* tiene que poseer una forma que recoja el espíritu y el fondo de las nuevas generaciones. Aquí se las va a «tener que jugar» el próximo año.

J.H. — **¿La recepción de la revista sigue siendo favorable por parte de las nuevas generaciones?**

M.H. — Sí, yo creo que sí.

J.H. — **¿El formato sigue funcionando?**

M.H. — Sí, sigue funcionando. En el último número hay esmero en el diseño, en cuidar la forma. Cómo hacer que las imágenes no sean ya sólo ilustración, sino que de por sí sean aporte. Pero hay mucho por hacer todavía. Un espacio así puede hacerse muy dinámico.

La imagen como patrimonio

J.H. — **En cuanto al registro, ¿cree que existe una tradición del registro, un interés por el cuidado de las imágenes, por ejemplo?**

M.H. — Muy poco... Nada. Nosotros hemos incentivado a los grupos a poner más ojo en un tema muy subvalorado. La mayoría de la gente toma registro desde su propia práctica creativa; muchas veces desde la publicidad, por ejemplo, llaman al fotógrafo porque tiene que salir en el cartel, el diario. Resulta que eso no es registro, va de la mano de la publicidad. Por tanto, no tenemos fotografías de ciertas puestas en escena, porque figuran todos posando. Y nosotros esto no lo aceptamos. Nos importa el momento de antes o durante la puesta en escena, no intervenida de manera directa por el registro. Por otra parte, la gente no guarda nada. Hay grandes creadores que no saben de sus registros. A aquellos que suman veinte o treinta obras en su haber, les pedimos que por favor registren el proceso, y te dicen que se perdió todo en el camino, porque se cambiaron de casa o no saben dónde quedó el material. Por tanto, no hay ninguna foto ni banda de sonido. Nuestros creadores se hallan tan exigidos por la creatividad y por las condiciones precarias propias de este país, que más encima dirigir plata para el registro... Simplemente no se hace. Hoy quizás las tecnologías se han abaratado, y la gente está teniendo mayor conciencia. No obstante, te diría que muchas veces el problema es la calidad del registro. Fotos mal tomadas, movidas, no apropiadas para dar un mejor testimonio... ¡Y para qué hablar de los diseños! Los diseñadores se olvidan de que están creando. ¿Dónde están los diseños? Se los pasaron al montajista de escenografía y desaparecieron. Y eso es un patrimonio. Estamos haciendo una campaña para que se registre mientras se elaboran los proyectos, que aquella persona que dispone de material lo preste o done aquí; para que se acumule y quede no a modo de tesoritos privados, sino de acceso al público.

J.H. — **Tomando en cuenta que como socióloga se ha desempeñado en un ámbito distinto al de su formación, ¿qué expectativas tiene respecto a los nuevos cruces que se establezcan o afiancen con el nacimiento de la Facultad de Artes, ya no sólo con relación al registro, sino también a la investigación en el campo académico?**

M.H. — Para los que colaboran con nosotros, Ramón López, Milena Grass, que junto con los investigadores, Ana María Harcha, Claudio Burgos, forman parte del comité directivo, y para mí misma, existe una gran expectativa por el hecho de que formemos parte de una Facultad de Artes. Siento que lo que hemos estado haciendo se relaciona con temas que estudiaba la Escuela de Arte, el problema de la imagen, por ejemplo. Y también con el Instituto de Música, con el pro-

blema del sonido. Podemos hacer cruces estupendos. Nuestras perspectivas de desarrollo van por la vía, por ejemplo, de hacer discos compactos, elaborar material especial dinámico e interactivo, y sobre todo de usar la página web como lugar de acceso público. Sería maravilloso si lográramos conseguir que nuestro material lo pudiera tomar cualquier persona por la red. La etapa de elaboración y de diseño es muy importante, y la Escuela de Arte puede colaborar en ello. El sonido es fundamental: la voz del actor; la música; el Instituto de Música nos podría ayudar. Por consiguiente, se pueden generar cruces de rescate y sobre todo de elaboración, de cómo elaborar este material para que sea accesible al usuario de manera creativa, pensando en que hoy el Ministerio de Educación incorpora el teatro en los programas de estudio, y los profesores no saben dónde recurrir ni cómo hacerlo. En caso de implementarse, estás alimentando, introduciendo el alma del teatro en los jóvenes con las formas contemporáneas de pensar. El joven hoy entiende, aprecia y valora audiovisualmente. Nos situamos en una era distinta. Tenemos que arrojarnos a esa era, y por ello una facultad de artes debe potenciar todo diálogo.

NOTA

I. Para más información: <http://www.facultadartes.puc.cl>