



La víctima de la violencia como armador del discurso. Una entrevista a Enrique Olmos de Ita.

Sofía Castaño

(Universidad de Buenos Aires)

Me escurre su caca como un pastel caliente arcadas ganas de vomitar me rompo ligeramente en un grito pero mi nariz me avisa no respire no sientas no existas no ahora y me pregunto dónde estás diosa culera cabrona hija de puta dónde está tu voz tus manos cariñosas uñas rotas dónde tus palabras y rezos dónde estás diosa mediocre de eternas promesas y de perfume barato de mercado de imitación agua de colonia dónde tu clemencia tu resplandor inmaculada diosa de tetas tibias dónde tus pasos tu generosa mirada acaso en esta mierda que se me escurre por encima de la barbilla dónde está tu voz de esperanza y tus manos atadas al amor acaso en este mojón de mierda estás tú verdaderamente.¹

Enrique Olmos de Ita (nacido Llanos de Apan, Hidalgo, México, en 1984), es dramaturgo, director, narrador, crítico de teatro y docente. Actualmente, reside en Cantabria (España) donde dirige la compañía teatral Neurodrama. Como crítico ha colaborado en diversas publicaciones², y en sus diferentes actividades ha sido distinguido con numerosos premios y becas³. Entre sus obras dramáticas (llevadas a escena en México, España y Canadá) se destacan *No ganarás*, *Últimas simientes*, *Un curso de milagros*, *Huelga de bebés*, *Exaudi quaesumus Dómine*, *No tocar* y *Ateo Dios*, además del libro *La voz oval*⁴ que contiene seis piezas teatrales. Sus últimas obras dramáticas publicadas son *Job*, *queja en tres voces para ser silencio y nada*⁵

¹ Enrique Olmos de Ita *Job, queja en tres voces para ser silencio y nada*, en Enrique Olmos de Ita, Luis Santillán, Luis Ignacio Arbesú, *Job. Obras finalistas del Décimo Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda*; Santiago de Querétaro, Instituto Quetaranano de la Cultura y las Artes; p. 34.

² Periódicos *Reforma*, *Síntesis*, *Plaza Juárez* y las revistas *Milenio semanal*, *Paso de Gato*, *Replicante*, *Tierra Adentro* y *El Perro*, *La Tempestad* entre otras.

³ Premio Estatal de Teatro y Premio Estatal de Literatura (INHJUDE, 2001), Finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Gerardo Mancebo del Castillo (2005), del Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda (2006) y del Premio Nacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato (2006).

XI Premio Internacional de Autor Domingo Pérez Minik en Tenerife, España (2008) y Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera (2008) en Querétaro, México. Becario FOECAH 2004, beneficiario de PACMYC 2006, becario FONCA Jóvenes Creadores 2005-2006, becario por la Fundación Antonio Gala, en España 2006-2007, becario Iniciarte Junta de Andalucía 2007 y del Consejo de las Artes y de las Letras de Québec-FONCA, 2007, en Montreal.

⁴ Enrique Olmos de Ita, *La voz oval*; México DF, CONACULTA, 2006

⁵ Enrique Olmos de Ita, Luis Santillán, Luis Ignacio Arbesú, ob. cit.

e *Inmolación*⁶.

Esta entrevista (realizada durante una breve visita que Olmos de Ita realizó a la Ciudad de Buenos Aires, mientras residía en Chile) busca obtener del propio creador un acercamiento al concepto de Narraturgia, pero también profundizar en temas constantes en su obra (dramática y crítica) como la violencia, la relación del teatro con el contexto social y los públicos infantiles y adolescentes.



-En ocasiones anteriores⁷ dijo que las bases biológicas del teatro tienen que ver con la ritualidad y que también hay una teatralidad en la vida cotidiana, fuera del teatro. ¿En qué ve esa teatralidad?

-El tema de la ritualidad lo veo, a partir de Grotowski, como algo inherente al ser humano, sobre todo lo que tiene que ver con los rituales de la intimidad. En la familia misma hay una convención de la intimidad que es una teatralidad en sí

⁶ Enrique Olmos de Ita, *Inmolación*; México D.F., Paso de Gato, 2010.

⁷ Iván González Vega "El teatro está más allá de los espacios que llamamos teatro" en *Milenio*; Guadalajara, México, 7 de junio de 2010.



misma. Las familias tienen su propio lenguaje, sus propios ritos, sus propias formas de acercarse, de mirarse, de trabajar sus relaciones y yo creo que ahí empieza la teatralidad. Esa teatralidad en la sociedad está íntimamente relacionada con la ritualidad. Eso es el reducto más básico de teatralidad que está fuera de los teatros. Y, por otro lado, se está comprobando que hay unas bases biológicas que tienen que ver con la representación del otro, el genoma ya lo ha perpetuado, la especie ha dicho que el cerebro humano distingue al otro a partir de ciertas acciones.

-¿Cómo ve la ritualidad en el deporte?

- El deporte tiene un sentido de ganar o perder, un fin último, y ése no es el caso de la ritualidad, que existe para sí misma, que reflexiona en el sentido etimológico de la palabra. El fin del deporte es que alguien sea mejor que otro; por eso la ritualidad en el deporte está en función de la competitividad, mientras que en las artes y en todo lo que tiene que ver con el rito (inclusive desde el punto de vista sagrado) sólo es algo que sucede. Sólo necesitamos que sea espontáneo. Ese componente de competitividad en el deporte le da una ritualidad distinta, arrancada del presente. Es como lo que decía Peter Brook: el problema de los festivales de teatro donde se premia a uno, donde unos ganan y otros pierden, es que convertimos al arte en un deporte. Y entonces deja de tener esa combustión espontánea de sensibilidad.

- En una ocasión⁸ definió la Narraturgia como una partitura escénica, una forma de articulación de una escritura con posibilidad de ser teatralizada. ¿Cómo podría explicar la Narraturgia a alguien que jamás vio ni leyó una de esas obras?

⁸ Enrique Olmos de Ita "Narraturgia, una narcoteoría" en *Revista Replicante, ideas para un país en ruinas* (<http://revistareplicante.com>) año VIII, nº 20 , mayo 2010. (<http://revistareplicante.com/columnas/purodrama/narraturgia/>)



- Yo diría que es el mundo diegético por encima del mundo dramático, es llevar la fábula a su máxima expresión en la escena. La idea es que haya un texto que sea dramatizable por actores, pero que su estructura sea absolutamente narrativa, que prescindiera de los diálogos. Pero, lo más importante es que sucedan cosas en distintos planos: no sólo un plano narrativo en primera, segunda o tercera persona, sino que haya personajes narrando, sintiendo, diciendo lo que piensan. Eso articula una especie de corifeo contemporáneo donde suceden muchos registros que no están en función de un tiempo verbal, lo cual es muy interesante para un actor o para varios actores. Desde el punto de vista de la dirección escénica, lo que es muy complicado de la Narraturgia es que, al prescindir del diálogo, la estructura dramática se vuelve el único reducto desde el que parte la obra. Si una obra tiene mucha narración, muchos detalles, encontrar la estructura dramática es muy complicado. Pero tengo la impresión de que la buena Narraturgia sigue teniendo conflicto y sigue teniendo personajes muy identificados. Si no los tiene, es sólo escenificar algo que se escribió como narrativo, y creo que esa es la diferencia.



Inmolación en la puesta dirigida por Alberto Lomnitz, en el teatro Galeón, México, 2010.



- Si hablamos de escribir un texto que puede ser teatralizable, ¿entonces anticipa formas de escenificar en el momento de escribir una obra?

-Depende la obra. Sí en algunos casos, sobre todo cuando hay una direccionalidad del público. En casi toda mi generación (y lo observé en particular en el teatro de Quebec), cuando se escribe para niños o para jóvenes, hay una cualidad de significación muy clara; se está tratando de poner las cosas muy claras en escena desde la escritura. Esto se dice así y se busca que se diga de esta forma. En cambio, el escribir para adultos puede ser mucho más experimental, más abierto. Ésa es mi experiencia: cuando escribo para adultos dejo las cosas menos atadas, mientras que para públicos jóvenes sí hay una partitura de escenificación. En esos casos también estoy buscando incentivar el video; estoy trabajando mucho con intertextos. Por ejemplo, ahora escribí una obra que tiene que ver con cómic.

-¿Por qué hay esa diferencia según al público al que se dirige?

- Porque hay un riesgo moral cuando escribes para un público infantil o juvenil; quieres menos la interpretación del director, más tu mensaje o tu propuesta. Eso pasa mucho con el teatro español también. Es un teatro para niños y para jóvenes muy mediocre, porque no han sabido ver lo que yo creo que es el gran condimento de escribir para niños y para jóvenes: escribir desde su perspectiva. Hay tradiciones como la española que siguen escribiendo desde la perspectiva del adulto y eso hace que no tengan esta responsabilidad moral con los espectadores. Cuando adquieres esa responsabilidad tienes que diferenciar, porque un director que dirige una obra para adultos puede hacer cualquier cosa, puede destruirla, pero cuando trabajas con niños o con jóvenes hay más riesgo, tienes que ser más precavido, que no haya posibilidad de salirse de lo que plantea.

-Al hablar de niños y adolescentes comentó que son un público subestimado. ¿Dónde está el límite entre la protección y el subestimar al público?



- En situarte en su visión, en su perspectiva, y para eso es necesario hacer mucho trabajo de investigación. La ventaja de Internet es que te permite investigar en tiempo real cosas muy sencillas y muy directas, porque incluso entras muy rápido en su convención lingüística. Creo que subestimarlos tiene que ver con seguir escribiendo desde el adulto. "Como son espectadores tontos o un poco retrasados yo les voy a seguir diciendo lo que tienen que sentir y cómo se tienen que entretener". Para supuestamente proteger a ese público a veces se les da mucho entretenimiento y poca calidad emocional. Algo que pueden ver en el cine o en los dibujos animados, algo con cualidad emocionales muy escasas. Pero entonces estás haciendo un teatro para que durante una hora o una hora y media los padres dejen a los niños allí y no sucede nada después. En cambio el teatro que deja de subestimar a los niños es el que se preocupa por sus emociones, sobre todo entiende que son seres humanos que también sufren, que también tienen esta sensibilidad que los adultos sentimos. Creo que es muy importante ubicar esa sensibilidad en su contexto, que los personajes sean niños, sean adolescentes.

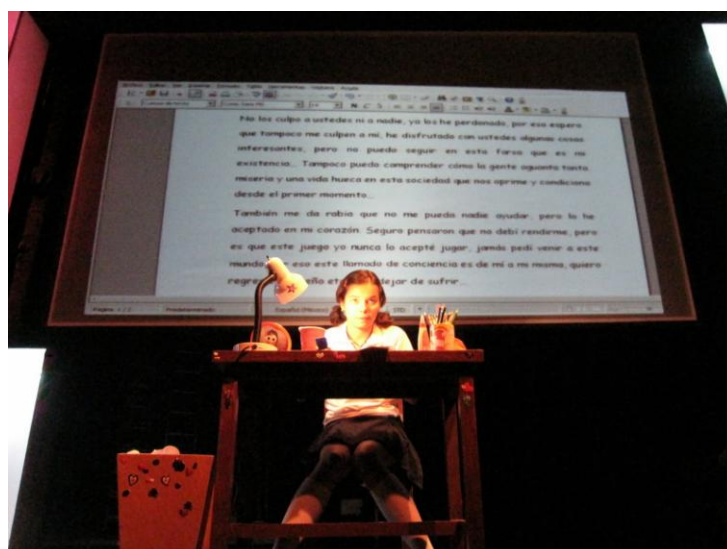


No tocar en la puesta dirigida por Paulino Toledo, en el Centro Cultural Helénico, México, 2008.



- Retomando el tema de la Narraturgia, dijo en un par de oportunidades que el rechazo al diálogo tiene raíces sociales en la sociedad mexicana que está descreída del diálogo. Esto es algo muy parecido a lo que pasa en *Inmolación* que no se puede dialogar con los personajes: quieren hacer una cosa y lo hacen y el único diálogo que hay es en cuanto a consejos de cómo suicidarse. En este contexto ¿es posible un diálogo entre público y escena?

-Yo creo que sí, pero que es muy complicado lograr un diálogo real, un diálogo continuado. Hay mucha interacción, mucho roce, pero no un diálogo. Para mí, un diálogo es algo que avanza, que va más allá de las cortesías. Tengo la impresión de que estos paréntesis dialógicos que a veces se abren son muy precarios, que no hay un diálogo sostenido. Pero lo ideal es que haya un diálogo entre la escena, los espectadores y yo diría que también con el contexto social. Es que si no entendemos nuestro contexto social es muy difícil emprender estas nuevas experiencias estéticas. Ese diálogo será imposible. En México hay un rechazo al diálogo, porque somos una generación en la que el diálogo no ha servido. Hay un montón de muertos todos los días por causa de algo que hace unos diez años se dijo que se solucionaba dialogando.

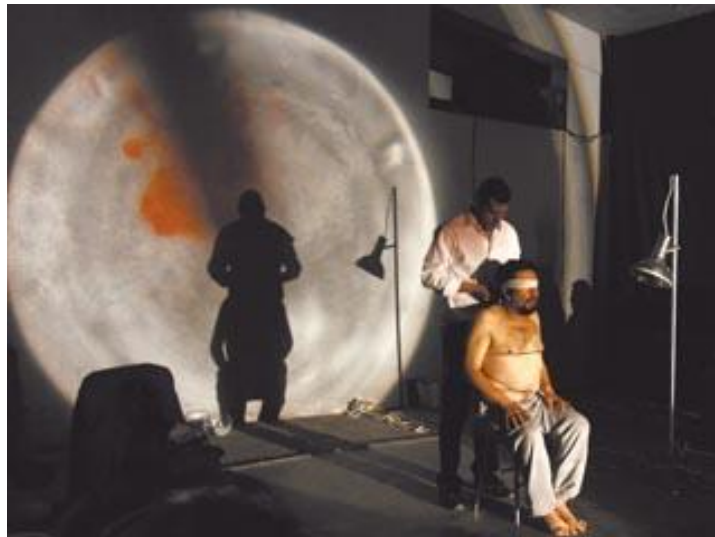


Inmolación en la puesta dirigida por Alberto Lomnitz, en el teatro Galeón, México, 2010.



- ¿Cuáles son sus elecciones éticas en el momento de representar la violencia?

- Creo que la violencia en mi caso tiene un componente principal: la violencia impacta a un personaje o a un grupo de personajes, y no al revés. Es decir, no son mi personajes los que ejercen la violencia, sino que la violencia se filtra en sus casas, en sus vidas, en sus posibilidades de emocionarse. Ésa es mi elección; procuro que sea así, que sea el personaje que transita en un contexto que se va violentando y no al revés. No me gusta escribir de ladrones, o que el violento sea el detonador de la puesta en escena o de la obra. Creo que esta también es la elección de muchos en mi generación. Los 80 y los 90 sí fueron la época del violento héroe, el violento como el gran armador del discurso. Y creo que ahora es al revés, que ahora es la víctima el gran armador del discurso, lo cual tiene una explicación social muy evidente. Pasamos de admirar al Robin Hood a ser las víctimas de Robin Hood.



Job, queja a tres voces para ser silencio y nada. Puesta dirigida por Darío Pantaleón en teatro Ferrocarril, México, 2010.

- ¿Cuáles son las diferencias entre Corrido y Narraturgia?

- Primero, el Corrido es una partitura exclusivamente musical, está pensado sólo para ser cantado y, segundo, tiene la particularidad de que es épico. Hay una hazaña, lo cual no pasa siempre en la Narraturgia. El Corrido es una muestra cultural de la heroicidad de la violencia, porque básicamente son héroes violentos que han derivado de algún hecho trágico a partir de la violencia, de la fuerza bruta. Creo que ésa sería una de las grandes diferencias. Y que el contexto social del Corrido está muy arraigado en sociedades que hasta hace relativamente poco tiempo eran rurales y se han ido convirtiendo en sociedades muy urbanas. Por el contrario, la Narraturgia es un fenómeno que va más de lo urbano hacia la provincia y lo rural.



Actores de *Ateo Dios* en la puesta dirigida por el autor, en Córdoba, España, 2007.



-¿Cuál es la importancia de la religión en su obra?

-Creo que mucha; últimamente un poco menos, pero sí, es verdad que muchas de las cosas que hago tienen que ver con el conflicto entre la hegemonía religiosa especialmente judeocristiana y otra que no sabría como llamarla. Es que ni siquiera es un ateísmo. Sería una idea menos compleja, pero más versátil de la espiritualidad. Creo que esto también es algo muy generacional, tiene que ver más con el teatro contemporáneo: se está haciendo un teatro que está escarbando mucho en el tema religioso. Veo mucho, en especial en Europa, que el impacto de la inmigración viene acompañado de una carga religiosa. Los musulmanes, los ortodoxos... y eso ha creado en Europa un nuevo movimiento de debate religioso. En el teatro contemporáneo, muchos personajes, historias y conflictos tienen que ver con esta idea de que necesitamos dioses, sí, pero hasta dónde, cuál es su límite en la sociedad y hasta dónde es posible una sociedad laica. Creo que yo también estoy en ese juego.

- Con respecto a la escena, comentó que en Buenos Aires le había llamado la atención la división tan frontal en los teatros, entre escena y público. Como director, ¿qué espacios prefiere?

-Eso se lo escuché también a Martín López Garay que ha visto muchísimas más obras que yo aquí. Para mí, el espacio ideal es el que no es a la italiana, el que es pasarela, teatro de arena, espacio alternativo, móvil. Creo que el teatro a la italiana (por lo menos en mi convención) tiene ya un sabor un poco rancio y tiene una distancia entre público y actores que a mí, a veces, no me hace sentir cómodo. Y siempre busca esa cuarta pared que en los actores implica un registro muy básico. Está bien si funciona, pero el saber que sólo tienen un espacio con público reduce los retos actorales. Yo busco espacios más móviles, me gusta subir gente al escenario, reducir al mínimo la teatralidad, tenerlos muy, muy cerca, que se vea



que son actores. Ya no vas a mentir, ya no vas a decirle al público que eso es la realidad, ya no es el siglo XIX, la gente sabe que va al teatro a ver una ficción.

-¿Qué relaciones encuentra entre su trabajo en la crítica, en la dramaturgia y en la docencia?

-Creo que la principal relación es buscar la capacidad de asombro personal. Inclusive cuando doy talleres que no soy exactamente lo que quiero, puedo seguir sorprendiéndome con la gente. También al hacer crítica trato de que sea un tema que me apasione, que me asombre, que me haga sentarme horas a preguntarme cosas sobre esa puesta en escena o sobre ese personaje. Creo que la relación más clara es buscar la capacidad de asombro y eso origina una motivación que si no la tengo puedo estar diez horas y no escribir nada.

-¿Qué lo llevó a Chile?

-Una beca del Consejo Cultural Chileno y del Gobierno Mexicano para escribir una obra sobre Roberto Bolaño. Creo que entendí por qué Roberto Bolaño no quiso volver a Chile. La primera vez que se exilia es por la dictadura, pero cuando él vuelve, después se va y no regresa a Chile. Descubrí que, después de vivir en México, Chile es muy complicado de entender. Es un país conservador, con una vida cultural muy distinta. Estoy tratando de desentrañar a Roberto Bolaño como un escritor nacido en Chile, formado en México, que realmente terminó en Cataluña escribiendo y que no tiene una patria, no tiene un lugar donde se le rindan homenajes. En Chile no fue muy leído o muy reconocido y, en México, sí es muy leído, pero no es tan reconocido, porque hay 20 escritores locales que tienen que ser homenajeados. En Cataluña es como un forastero, como un inmigrante muy interesante, pero tampoco es de ahí. Entonces en eso estoy, en desentrañar ese conflicto de la patria, creo que lo estoy entendiendo ahora que estoy viviendo en Chile y después de haber estado muy aburrido en Santiago.



-¿Cómo es a lo largo de toda su carrera trabajar en países diferentes y también en contextos diferentes en cuanto a trabajar en ciudades más grandes, más pequeñas, europeas, americanas?

-Lo más interesante fue conocer el teatro norteamericano, incluyendo el de Quebec, porque creo que lo que hacen muy bien es que saben exportar sus modelos sin querer colonizar. Los europeos dicen "este es el teatro que me gusta" y como un imán atraen todo lo que se le parece. En cambio, quizá porque hay una migración más reciente en Canadá y en Estados Unidos, allí hay más búsquedas hacia lo nuevo. Entiendo que yo resulto exótico y el exotismo les gusta. Fue muy interesante la experiencia de Montreal porque, sin que yo hablara francés y con un inglés muy mediocre, logré entender cosas sobre el teatro quebecois y lo más interesante es que ellos lograron entender cosas sobre lo que yo estaba escribiendo y lo que escribí ahí. Eso es muy complejo en un contexto lingüístico tan difuso, pero sucedió y creo que mi experiencia es paradigmática porque hay mucha gente que ha llegado a Quebec y ha llevado sus obras escenas o ha logrado establecer algún puente sensible. Eso sólo pasa ahí. Tengo la impresión de que en América Latina y en Europa hay mucho más recelo y hay un cuidado mayor en las formas. Es más complicado insertarse; la gente está menos ávida de cosas nuevas, entienden ya sus paradigmas y los utilizan, los desgastan hasta que se vuelven anacrónicos.

-¿En Quebec sí hay diálogo?

-En Quebec (como creo que hay en Buenos Aires), hay un diálogo cultural, histórico. Gente que está acostumbrada a ser espectadora y también actores y directores que están acostumbrados a tener público. Eso no pasa en todos lados.

-¿Qué es Neurodrama?

-Es una compañía pequeñita que fundé hace casi dos años con la idea de crear un laboratorio de investigación. La idea primero era hacer sólo un trabajo de investigación pero a los dos minutos te das cuenta de que es muy difícil sólo



investigando, así que planeamos tener un proyecto de investigación que, al mismo tiempo, sea una plataforma para crear espectáculos, tener una compañía de teatro contemporáneo donde documentemos muy bien los procesos actorales, dramatúrgicos, de puesta en escena, a partir de lo que entendemos que pasa por nuestro cerebro en ese proceso. Es un proceso más de documentación, de investigación. El objetivo es montar teatro contemporáneo y tratar de impactar en una sociedad. A mí me toca estar en Cantabri, que es una sociedad un poco conservadora. La idea era crear una compañía - o voy a decir transgresora, porque no lo es, pero sí distinta- nueva. Pero con un acento muy fuerte en la documentación.

-¿Cómo es su proyecto sobre Eulalio Ferrer?

-Es un proyecto muy interesante, porque es un hombre que en México fue importante, pero cuando volvió a España se convirtió en uno de los grandes mecenas del siglo XX español, después de la dictadura. Apoyó un montón de proyectos culturales, tiene una fundación. Rendirle homenaje es una cuestión casi moral y terminará saliendo ese proyecto, no sé cuando, porque esperaba ciertos fondos para hacerlo, que finalmente no se concretaron.

-¿Qué otros proyectos tiene?

-Tengo que hacer una obra para Guadalajara (México) sobre embarazo juvenil, sobre embarazo no deseado, para adolescentes. Eso va a ser muy fuerte, pero tengo muchas ganas. Empecé a investigar un poco y es brutal; las cifras en México son apabullantes. Después tengo que hacer una obra para un director mexicano muy importante, quizá uno de los directores más importantes de América Latina, Martín Acosta.

-Con anterioridad comentó que había que hablar sobre el tema del abuso de niños, porque es algo que está muy acallado en México. ¿Le parece que



el teatro tiene una obligación o una función de hablar de los temas que están acallados por la sociedad?

-Yo creo que sí, sobre todo en estos públicos, en niños y en jóvenes. No se ha escrito para ellos sobre estos temas y son los públicos que tienen el impacto del fenómeno. Cuando hay una necesidad, sí, creo que hay una obligación. En cambio, escribir una obra más sobre las muertes de Juárez sí me parece ocioso. No vas a impactar a un público que comete asesinatos en Ciudad Juárez. Pero sí creo que una obra sobre embarazo juvenil que se presente a chicos entre 12 y 15 años va a tener un impacto real en sus vidas y es una obligación moral que alguien les escriba una obra contemporánea sobre ese tema. No para educarlos, sino para decirles que el fenómeno está ahí. En esos contextos sí lo veo perentorio.

-¿Cuáles son para usted los desafíos del teatro mexicano actualmente?

-Creo que el principal desafío es crear público. A partir de crear público lo demás vendrá por añadidura: vendrán las vanguardias, se abrirá el abanico escénico, las pedagogías. Es un país que está muy centralizado y se está descentralizando. Pero ninguna cuestión va a funcionar sin una creación y renovación del público.

-¿Centralizado en cuanto a Ciudad de México o en cuanto a las instituciones?

- En cuanto a todo. Si no es la ciudad de México, son las ciudades capitales de cada estado las que vuelven a centralizarlo todo. Al final, tienes un país muy grande al que tiene acceso a la cultura un porcentaje mediano de la población, ni siquiera pasa del cincuenta por ciento. Entonces, hay muchas obras que se están moviendo en un circuito muy limitado, porque no impacta fuera de las capitales. Y por otro lado, las instituciones tienen que resolver todavía muchos temas de infraestructura para que puedan llegar esas obras a esos sitios y el teatro esté equiparado. Hay muchas diferencias de calidad. Hay cosas semiprofesionales,



profesionales, nada profesionales, compitiendo en el mismo circuito y por el mismo público y eso es muy complicado.

-Habiendo vivido tantos años en España, ¿considera que pasa lo mismo en España?

-No, en España tienen un sistema hacendario distinto. Para ser profesional tienes que pagar impuestos. Si tienes una compañía de teatro y lucras con ella, tienes que pagar seguridad social, seguros de mil cosas. Eso obliga a que sean empresas, que sean empresarios, que se dediquen al teatro profesional. Relegan lo amateur a un circuito muy local, muy escolar. El problema de España es que se ha privatizado el teatro; entonces las grandes empresas se comieron casi todo el teatro alternativo. Allí sí hay público, pero un público que sólo quiere ver la estupidez que ve en la televisión. Hay muy poco público para un teatro alternativo; para empezar porque la oferta es muy pequeña, faltan espacios. Y segundo, la capacidad privatizadora de la cultura en España es avasalladora.

-Mencionó varias veces el tema de la privatización de la cultura⁹. ¿Qué problemas trae esa privatización?

-Creo que el Estado tiene la obligación de incentivar las artes. La cultura es un derecho como es un derecho la salud, la educación y forma parte del tejido social que un Estado tiene que dar a sus ciudadanos. Y, cuando privatizas, eso es como cuando privatizas la salud, dejas en manos de los más ricos la oferta cultural. Si encima esos ricos son ignorantes, la oferta cultural decrece y eso es lo que está pasando en parte de Europa. No en Francia, Alemania, República Checa, Dinamarca, Holanda. Pero los países que tienen una fuerte influencia de la industria del entretenimiento en las artes, lo que están haciendo es privatizar y se están comprando teatros o están comprando actores. Tienen grandes actores haciendo

⁹ Enrique Olmos de Ita "¿Por qué subvencionar a las artes y la cultura" en *Revista Replicante, ideas para un país en ruinas* (<http://revistareplicante.com>) año VIII, nº19, abril 2010. (<http://revistareplicante.com/columnas/purodrama/¿por-que-subvencionar-a-las-artes-y-la-cultura/>)



cosas francamente estúpidas, y el problema es que no se respeta el derecho de la gente a una cultura distinta. Y, además, tiene que pagar. Es increíble que en España, en teatros públicos, la gente pague cantidades exorbitantes por ver una obra que se hace con dinero que está en un teatro público. Entonces, ¿a dónde van esos impuestos? Está todo privatizado o está por privatizarse. Creo que es un problema occidental privatizar la cultura. Y es negarle a los ciudadanos un derecho que les pertenece.

- ¿Encuentra una constante de los sectores de los que recibe problemas y ayudas o cambia en cada proyecto?

-En general, la política cultural es muy estática, cambia poco. Apoyan a la misma gente, se crea un *stablishment* y esa gente es la que encumbran. Creo que, si recibes apoyo, es muy probable que lo sigas recibiendo sucesivamente. El problema es que el público está cambiando esos paradigmas. Porque hay mucha gente que está recibiendo apoyos, pero no tiene un impacto en el público; entonces, el Estado o las instituciones se dan cuenta de que tienen que apoyar un poco a las cosas que funcionan más. Y eso sí está cambiando. Ahora, sí estoy viendo que parte de las condiciones para recibir apoyos se refieren a tus anteriores proyectos en términos de impacto en el público. Y eso está bien, pasa en España, en México, en Chile. Ya es un criterio la cantidad y la calidad del impacto de tu teatro.

sofia.castano@gmail.com

Palabras clave: Olmos de Ita – teatro mexicano – Narraturgia - violencia – teatro para niños

Key words: Olmos de Ita – Mexican theatre – Narraturgia – violence – theatre for young audiences