

El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa

Luis A. Ramos-García

Antecedentes

En el contexto de sus reflexiones analíticas sobre el desarrollo teatral en el Perú, críticos como Luis Peirano, Hugo Salazar del Alcázar, Domingo Piga, y Malgorzata Oleszkiewicz¹ se refieren a dos hechos importantes en la construcción institucional del teatro nacional: la creación de las Muestras de Teatro (1974) – su continuación hasta la Muestra XVIII en Comas-Lima (1999) – y la fundación en 1985 del Movimiento de Teatro Independiente (MOTÍN), organización gremial que reunió docenas de grupos limeños en sus inicios. A pesar del carácter insuficiente en la difusión masiva de sus programas y en la dispensa de subvenciones estatales, el MOTÍN alentó una política de permanente superación técnica y teórica de sus teatristas, enfatizando la autonomía como rasgo esencial de su trabajo y gestando un lenguaje propio basado en las múltiples expresiones de la cultura popular. En 1990, en la XIV Muestra Nacional en Cajamarca, el Congreso Nacional de Organización del Movimiento Teatral Peruano llegó a consolidarse orgánicamente, asumiendo el nombre de MOTÍN-PERÚ, y repartiéndose en seis coordinadoras regionales – Norte, Sur, Suroriente, Oriente, Centro, y Lima-Ica-Callao – las cuales pasaron a representar más de doscientos grupos nacionales durante toda la década.²

En cuanto a la percepción estética, una nueva tipología permitió que el MOTÍN-PERÚ desafiara la asunción lapidaria de que el teatro estaba en perpetua crisis,³ aún cuando la activación de sus regiones provincianas había dado lugar a la probada existencia de un substrato teatral que rebullía, más o menos intacto, en el imaginario nacional desde la Colonia hasta la época republicana. Sólo había que adentrarse en el despliegue ochocentista de las obras del ciclo teatral urbano-andino, para engarce al renovado encuentro entre la investigación antropológica y la teatral, cuya adopción de temáticas afines, convergencias paradigmáticas y demandas metodológicas gozó de vigencia por el resto del siglo veinte. La indagación sobre el terreno y el diálogo con “el otro” instauró en definitiva un modo y un método interdisciplinario e

historiográfico que llegó a cotejarse con los modelos teóricos y de dirección planteados por Hugo Salazar del Alcázar, Mary Soto, Eduardo Valentín, Carlos Vargas, Santiago Soberón, y el armazón crítico detrás de la revista *Textos de teatro peruano* (Lima, 1992-1998). De esta manera, al fijar su atención en las bases teórico-prácticas de las fuentes populares/indígenas, en su recuperación, transformación, y adaptación de ritos y espectáculos conservados en la tradición oral y/o en las celebraciones populares del ande y en los substratos urbano-andinos del flujo migratorio, Barricada, Yawar, Cuatrotablas, Clavo y Canela, Yuyachkani, Aviñón, Audaces Teatro y Expresión pusieron en práctica lo que se había fraguado anteriormente, pero que por razones de fuerza mayor había sido contenido por la situación de guerra interna y depresión económica.

Los noventa sirvieron para regenerar el interés en la producción antropológico-teatral, y además permitieron la creación de un sistema de cronologías y periodificación que ayudó a demarcar historiográficamente el desarrollo teatral: la muerte de Hugo Salazar (1997) y Guillermo Ugarte Chamorro (1998) interrumpió parcialmente este proceso. A pesar de ello, desde otra óptica, no resulta difícil documentar las líneas generativas del “nuevo teatro,” si nos fijamos primero en un inventario de hechos que responden sistemáticamente a los retos propios de la profesión, a saber: la continuidad de las Muestras Nacionales (1990-1999); la intervención del Estado a través del Teatro Nacional – el nombramiento de Ruth Escudero (1995) y la génesis de los Encuentros Nacionales (1995-1997) – y de PromPerú, cuyo financiamiento permitió que se organizara la IX Reunión del Teatro de Grupo en Ayacucho en 1998; la reafirmación cualitativa del teatro del interior y el de la mujer, representantes de la “otredad escénica” y vinculados a la institucionalidad alternativa; la celebración de los aniversarios de Telba, Yawar, Yuyachkani y Cuatrotablas; el brote de voces juveniles en el prolífico teatro urbano-rural; la edición de obras y antologías dramáticas, dentro y fuera del Perú; la difusión de información teatral en el “Internet-WEB” por medio de “La página de los dramaturgos peruanos” de César de María y “La colección de videos teatrales Hugo Salazar del Alcázar,” digitalizada y depositada en la Universidad de Minnesota; y finalmente el resurgimiento del teatro callejero, el infantil y el de mimo, apoyados por los dominicales de Yuyachkani, la Asociación Mimo sin fronteras, y El Averno de Jorge Acosta, entre una variedad de grupos. Si nos limitáramos a los aspectos externos al teatro, es decir, al ambiente político-social de la década, cabría mencionar el renovado flujo migratorio, los procesos de urbanización acelerada y movilidad social, la privatización de las empresas estatales, la derrota de la subversión, la repoblación y vuelta de los desplazados por la guerra interna⁴ – escenificada por Eduardo Valentín en *Voz de tierra que llama* (1994) y Yuyachkani en *Retorno* (1996) – la reelección de Alberto Fujimori (1995, 2000), y el

protagonismo de un vasto contingente periférico (segunda generación migratoria) ocupado en deconstruir los simbólicos productos culturales de una hegemonía criollo-neocolonial por medio de la “informalidad,” la “cultura chicha” y la “cholificación” sociológica.⁵

Inventarios teatrales

Al caducar los noventa, continúa en el “Nuevo Teatro” una sensación de aguda carencia y de que existen lagunas fundamentales en los trabajos sobre la dimensión pragmática de la actividad teatral. En su terreno se ha argumentado una dicotomía fundamental, en la cual anida la convicción minoritaria, y desconfiada, de que ciertos espectáculos y públicos teatrales son probadamente pasivos y elitistas, opinión extraída de la “situación teatral,” o sea el sentimiento de aislamiento en la multitud anónima, la pasividad motora forzada, el enfoque en las paredes convencionales del escenario, la certeza de que uno se haya frente a un espectáculo que sólo genera emociones estéticas y, más que nada, la incapacidad de interpelar el proceso creativo, puesto que sus autores pertenecen a un canon separado de la realidad cotidiano-popular. Por el otro, existe la convicción mayoritaria de que, en los últimos lustros, el teatro nacional no ha podido, ni ha querido abstraerse de su profunda herencia ancestral – de su sincretismo afín a las ciencias sociales – ni de sus muy cercanos fenómenos socio-políticos y económicos, aún cuando muchas de sus manifestaciones teatrales se hayan orientado también a la búsqueda del fenómeno estético.

Al hacer una revisión de sus objetivos, la crítica reconoce que los criterios duales, en vigencia en los años setenta y ochenta, han servido para crear una política de exclusión mutua en la que todavía se discute ¿Qué es el teatro? y ¿Para quién va dirigido? Algunos como Luis Peirano (*Textos*, 1995), anticipan en sus manifiestos el eclecticismo que, parece dictar la política teatral del *laissez-faire* para el fin de siglo; es decir, citando a Peirano: “Soy [somos] ferviente[s] partidario[s] de dejar que se desarrollen todos los estilos y maneras del teatro, especialmente en un país como el nuestro.” Lo cierto es que no hay nada que objetar en esta receta, y más bien se podría añadir que, acorde con el postulado barthiano de la “espesura” de los signos teatrales – los múltiples y diversos mensajes emitidos por el espectáculo – habría que considerar que estas acciones sólo son posibles si es que hay primero teatralidad implícita (calidad) en la representación escénica, y segundo, si es que éstas ocurren en virtud de la especial relación dialéctica entre el espacio histórico y el espacio dramático, o dicho de otra manera, si es que estas categorías responden cabalmente a un intento de recuperación mnémica, como parte esencial en la construcción del sujeto nacional.

Por ahora, lo que se perfila como el objeto más urgente de la investigación teatral debe ser el de definir cómo la dilatada esfera espectacular se conecta con sus públicos y entre sí. En otras palabras, cómo el teatro peruano podría incrementar sus posibilidades futuras a través de la coexistencia del colectivo tradicional – Yuyachkani, Cuatrotablas, Audaces Teatro, Clavo y Canela, Yawar, Arena y esteras, La gran marcha de los muñecons – y la autoría teatral – Alonso Alegría, César Vega, Aureo Sotelo, César de María, Sara Joffré, Eduardo Adrianzén, Rafael Dumett, Javier Maraví, Alfonso Santistevan, María Teresa Zúñiga, Delfina Paredes y Eduardo Valentín. Habría por lo demás que analizar los imperfectos pero transparentes acuerdos orgánicos de MOTÍN-PERÚ (1990-1999), las Muestras (1974-1999) y los Encuentros Nacionales (1995-1997), para de ese modo determinar con paridad la calidad interpretativa de los grupos del interior – Expresiones y Barricada (Huancayo), Aviñón, Ilusiones, y Audaces Teatro (Arequipa), Yatiri (Puno), Rayku (Tacna), Kapulí (Cusco), Yurimaguas (Yurimaguas), Olmo (Trujillo), Ikaro (Iquitos), Kuntur (Huaraz), Algovipasar (Cajamarca), y Yawar Sonqo (Ayacucho) – tanto como la contribución de los directores – Roberto Angeles, Ruth Escudero, Carlos Vargas, Alberto Isola, Miguel Rubio, Edgar Saba, Luis Peirano, Ana Correa, Mario Delgado, Mario Sifuentes, Fernando Zevallos, Jorge Rodríguez, y Fernando Ramos. Desde luego, y a partir de la Muestra XVI, Yurimaguas (1994) merecería atención incontinentemente la problemática expuesta por los colectivos teatrales amazónicos – Urcutu en *Sabiduría humana* (1999), Amanecer en *Reclamo justicia* (1988), Yurimaguas en *Sueños en el Panarupa* (1990) y *Norinalda* (1999) de Javier Acevedo, e Ikaro de Iquitos, que celebró su quinto aniversario en 1996 con *Al borde del silencio* y en *Conjurios al viento* (1994) – cuyo desencuentro con el neo-liberalismo económico denuncia la extinción ecológica, las nuevas epidemias, las formas de interacción cultural – por ejemplo, el controversial rol del Instituto Lingüístico de Verano – la extinción de las lenguas aborígenes, y la sistemática desaparición de docenas de “tribus amazónicas” adversas a la marcha del progreso.⁶ Por su parte, la gran propuesta teatral peruana de los noventa” – sin distinción de grupo o región –de sugerirse como el lugar de fiesta común, sin ruptura ni discontinuidad entre el espacio del actor y del espectáculo y el espacio del público del espectáculo, sigue siendo para muchos la propuesta teatral de Yuyachkani en su dialéctica concepción andino-migratoria, y la de Cuatrotablas en su interiorización del sujeto urbano, moldeado por los avatares de su realidad cotidiana.

Aunque las publicaciones de textos individuales y antologías dramáticas— *Siete obras de dramaturgia peruana* (Teatro Nacional, 1999), *Dramaturgia peruana* (José Castro Urioste y Roberto Angeles, Lima-Berkeley, 1999), *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* (Luis A. Ramos-García y Ruth Escudero, Lima-

Minneapolis, 2000)—escasean tanto como los críticos e investigadores de profesión—Hugo Salazar, Santiago Soberón, Mary Soto, Alberto Villagómez, Luis Paredes—habría que observarse con detenimiento su participación concreta en la difusión del teatro dentro del Perú tanto como en el extranjero. Entregadas así las prendas y sus principales protagonistas, ¿Cuál podría ser pues la relación histórica, simbólica o analógica con otros espacios concretos? ¿De qué modo desde la fusión física, escenográfica, de sala y escena, podría llegarse a un nuevo y eficiente sistema de correspondencias entre dos espacios históricos separados por un paralelismo colonial y desconfianzas de clase? Respondiendo parcialmente a los dimes y diretes de la profesión, la última década trajo consigo ciertos modos de superar la dicotomía teatral, incluyendo en su ecuación nuevas aproximaciones hacia los tipos de textos y géneros de público, y respetando las particularidades socio-políticas y culturales, propias de las áreas donde se desarrollaban sus actividades teatrales. Para acceder a una posmodernidad teatral peruana se buscó una equivalencia que a la vez fuera expresión simbólica y dramática de la complejidad social y dramática del país. En ese preciso instante, como adivinando el dilema irresoluto de sus viejos paradigmas, irrumpió en el imaginario teatral una nueva generación que provenía tanto de los talleres grupales como de los teatros de la *Universidad de San Marcos* – encomiable la labor de Walter Zambrano en la producción de festivales universitarios (1998-1999), como en la reapertura de su colección teatral – del Teatro de la Universidad de Ingeniería, la Escuela Nacional de Arte Escénico, del Teatro de la Universidad de Lima, y del Teatro de la Universidad Católica cuyo Rector, Salomón Lerner, designó 1997 como el “Año del teatro.” Esta nueva generación no se hacía problemas en alegorizar en sus complejos dramáticos el carácter de deshumanización heredado de un estado precario de miedo, y violencia ciudadanas. No suprimían en sus obras la factura del neoliberalismo como causante de la pauperización general, ni tampoco, tal como lo sugiere Castro Urioste (1999), se sentían propensos a desmontar el individualismo, la competencia o el resquebrajamiento del núcleo familiar en beneficio del colectivo. Citemos entre muchos a Roberto Sánchez-Piérola (*Busca un nombre en el silencio*), Daniel Dillon (*Sólo dime la verdad*), Claudia Besaccia (*Lucía*), Fernando Ramos (*Gorilas en puntas de pie*), Eduardo Adrianzén (*El día de la luna*), César de María (*Kamikaze o la historia del cobarde japonés*), Rafael Dumett (*Números reales*), César Bravo (*Hay que llenar la noche*), José Castro Urioste (*Ceviche en Pittsburgh*), Juan Manuel Sánchez (*Paralelos secantes*), Angel Barros (*La ciega*), y María Teresa Zúñiga (*Zoelia y Gronelio y Madres Medus*).

Entre los temas tratados por esta generación, figuran la génesis de un desconsolado futuro mecanicista y falto de sensibilidad, el contrato social luego de la catástrofe nuclear, el encierro y la soledad, las cuestiones de género, la

homosexualidad y la homofobia, los estilos de vida alternativos, el uso de las personas como experimentos, los abusos de la prisión, la analogía de la sociedad como un prostíbulo, la angustia existencial, la pobreza y el hambre que llevan a la enfermedad y la muerte frente a la indiferencia total. Tal escritura dramática expresa sus interrogantes, problematiza, antagoniza y pone al descubierto los esperpentos de la posmodernidad, allí donde no se engendra la poesía, ni la magia, ni ese espacio utópico al que tanto anhelan los personajes grotowskianos de Freddy Frisancho (*Tierra marcada*), el poeta de Fernando Ramos (*Gorilas en puntas de pie*), o la pareja posnuclear de María Teresa Zúñiga (*Zoelia y Gronelio*): sólo voces y gestos de un interior metafórico que, al amparo de su condición de sobrevivencia, reflexiona en voz alta como para ser bien entendido. Sin embargo, a pesar de su derroche de tecnicismo – de final abierto, de recursos comunicativos, de fragmentación o de falsos finales – la madurez textual en algunos de estos autores no cuaja aún con la temática, detectándose carencias en el lenguaje, en las estructuras dramáticas y en las propuestas estéticas. Para hacerlas operativas y genuinas, las obras deben responder a ello desde su interior, desde el tratamiento del contenido y de la estructura y desde la infusión cualitativa de las relaciones entre directores, autores y elenco. Para concluir esta sección habría que contemplar – haciendo especial constancia y reconocimiento de las seminales propuestas e hipótesis de los colectivos nacionales y las de los grupos independientes, y a partir de sus respectivas estéticas teatrales – la muy necesaria tarea de activar los intrincados mecanismos de la memoria colectiva, elaborando un sistema integral de pesquisa histórica que podría servir, no sólo para “recordar” artísticamente, sino también para cimentar las bases de una auténtica identidad nacional.

Las muestras nacionales de teatro peruano

En la presentación de El libro de la Muestra de Teatro Peruano (Lima, 1997), y refiriéndose a las primeras diecisiete muestras (1974-1996), María Reyna afirma que “Veintitrés años después [de su origen en el Grupo Homero Teatro de grillos, en 1974] es posible afirmar, y los testimonios lo corroboran, que la ‘Muestra de teatro peruano’ ha sido el punto de partida para que sus mismos protagonistas encuentren vías de interrelación y de manera paulatina se articule lo que hoy se conoce como el Movimiento de Teatro Independiente.” Durante la década se organizaron cinco muestras nacionales (Cajamarca ‘90, Cusco ‘92, Yurimaguas ‘94, Huancayo ‘96 y Comas ‘99), las cuales continuaron el proceso de descentralización y demanda pedagógica que, desde la VI Muestra: Cajamarca ‘79, se había iniciado como respuesta a la necesidad de especialización y profesionalización de los grupos del interior. Es importante señalar también que los talleres de formación teatral y clases maestras

pasaron a ser parte orgánica en la programación de las muestras, reglamentándose de manera ordenada, desde la XIII Muestra: Andahuaylas '87, su estructura y objetivos pedagógicos, dedicados a la dramaturgia como tema, a la dirección entre el actor y el director en el proceso de creación, y al tema del personaje. En este lapso, se escenificaron nuevos prototipos de textualidad y la unidireccionalidad teatral en cuanto a modelo devino en un útil espacio hacia el diálogo y el pareamiento de tendencias. Desde entonces, la labor de dirección empezó a dimensionarse como una suerte de mediación entre la autoría y la creación de grupo. Significativamente, la XIV Muestra: Cajamarca '90 añadió elementos formativos seminales que, debido a una serie de mecanismos operativos, redundaron en beneficio del teatro independiente y sirvieron de pauta constitucional para un centenar y medio de agrupaciones teatrales en todo el Perú.

A nivel artístico y representacional, la Muestra XIV destacó por primera vez en mucho tiempo una saludable equivalencia entre las obras de autor y las de los colectivos. María Teresa Zúñiga (*Corazón de fuego*), Ismael Contreras (*Por una flor*), Javier Maraví (*Pillpintuy Wayta*), Edgar Pérez Bedregal (*Sucedió una vez*), Javier Acevedo (*Sueños en el Paranaपुरa*), entre otros, dividieron sus espacios y créditos con los colectivos Yuyachkani (*Contraelviento*), Maguey (*Ande por las calles*), y Barricada (*Preludio al verdadero día del maestro*). La crítica nacional otorgó sus laureles a *Corazón de fuego*, poderoso montaje del grupo Expresión (Huancayo), y a la compleja puesta de *Contraelviento* de Yuyachkani. Las gratas sorpresas de la XV Muestra: Cusco '92 fueron Algovipasar (*1992 . . . Extraña raza*), Barricada (*Voz de tierra que llama*) y autores como César de María (*A ver un aplauso*) y Luis F. Ormeño (*Mitos del fuego*). La calidad indiscutible de *1992 . . . Extraña raza*, y *A ver un aplauso*, puesta por Telba (Lima), las señalaron como las mejores obras de la muestra. Sin duda alguna, la XVI Muestra: Yurimaguas '94, donde la creación grupal volvió a imponerse a la creación autoral, se prestó para difundir el trabajo de grupos amazónicos como Ikaro (Iquitos), Sangre amazónica, Polifacético (Alto Amazonas), Daphne Viena (Iquitos), Jeberos y Yurimaguas. También se hicieron presentes Yactaimanta (*La carreta de los sueños*), Los Tuquitos (*La conquista*), Yatiri (*Hatun Yachaywasi*), y Arenas y esteras (Lima). Con la obra de Eduardo Valentín, *Voz de tierra que llama*, Barricada no sólo ocupó el puesto de honor en la muestra, sino que además se hizo acreedor al reconocimiento internacional, en una gira posterior, atestando con ello una excepcional sensibilidad artística comparable a la de los mejores grupos latinoamericanos. En 1996, la XVII Muestra: Huancayo '96, mixturó por igual los trabajos colectivos y los de autor exhibiendo a grupos como Yawar Sonqo (Ayacucho), Aviñón (*Vladimir*), Ilusiones (*El público*), Yuyachkani (*Retorno*), Clavo y Canela (*Trabajos de calle*), Imágenes (*Versos libres*),

Cuatrotablas (*Sueño de una noche de verano*), y a dramaturgos como Alfonso Santistevan (*Vladimir*), María Teresa Zúñiga (*Zoelia y Gronelio*), Sergio Arrau (*El premio Nóbel*), y Javier Maraví (*Con nervios de toro*). Las excelentes puestas de Aviñón (Arequipa), Barricada con *Voz de tierra que llama*, y la de Waytay en *Con nervios de toro*, se constituyeron en los mejores trabajos del festival. Por su parte, a nivel de espacio de cámara, y mimo / pantomima, merecen mención honrosa las obras de Fernando Ramos (*Trabajo de calle*) y la de Edgar Pérez Bedregal (*Monólogo*).

Por último, en la XVIII Muestra: Comas '99, se presentaron grupos como Estación (*Clowns*), Audaces Teatro (*Tierra marcada*), Ilusiones (*Esperando a Godot*), Aguas vivas (*La madriguera*), Arena y esteras (Villa El Salvador), Gestos (*Suciedad anónima*), Aviñón (*Como arponear al tiburón*), Cexes (*Andamios*), Barricada, Algovipasar (*Sitio al sitio*), Geniecillos (*Remember Tarapoto*), Cuatrotablas (*Oye, nuevamente*), La Tarumba (*Maroma*), Yawar (*Paco Yunque*), y autores como César de María (*Una sirena sobre el iceberg*), y Fernando Ramos (*Gorilas en puntas de pie*). La muestra fue dominada una vez más por la inmensa calidad interpretativa de Aviñón, Ilusiones, Audaces Teatro, Cuatrotablas, La Tarumba y Barricada, aunque bien podría decirse que la "performance" de Mirelis Alba en *La sirena sobre el iceberg*, el poderoso trabajo actoral de Freddy Frisancho en *Tierra marcada*, las dinámicas puestas musicales de *Arenas y esteras*, *Cexes* y *Yawar*, y la emblemática y hermética puesta de Fernando Ramos en *Gorilas en puntas de pie*, se constituyeron en los puntos altos del festival. La XIX Muestra: Arequipa 2000, se realizará en esa ciudad en noviembre, anticipándose una posible hegemonía autoral sobre los trabajos de grupo.

El Teatro Nacional y los Encuentros de teatro

Facultando al *Teatro Nacional* como interlocutor legítimo y oficial para realizar acciones que estimularan la creación, abrieran espacios de trabajo, ofrecieran posibilidades de intercambio y aprendizaje, produjeran puestas en escena de teatro peruano y en general, favorecieran la difusión del teatro, en 1995 el Instituto Nacional de Cultura nombró a Ruth Escudero como su directora. Cinco años después, la vertiginosa y altamente productiva administración de Escudero, arroja un saldo positivo en cuyo haber resaltan el ambicioso Proyecto de Descentralización del Teatro Peruano, los Encuentros de Teatro Nacional, el patrocinio en el establecimiento de paradigmas teatrales, la apertura de espacios para fomentar la actividad teatral dentro y fuera del país y, sobre todo, su gran interés en generar espacios pedagógicos y de integración orgánica por medio de talleres, conferencias maestras, concursos, montajes, intercambios internacionales, publicaciones y otros menesteres. Por otra

parte, afirma Escudero, es menester establecer desde un principio las diferencias con el MOTÍN-PERÚ y con su órgano de difusión, las Muestras nacionales. Sin pretender aparecer como una alternativa, el Teatro Nacional se ve a sí mismo como una célula gubernamental y de carácter colegial, apta para cubrir las carencias del MOTÍN-PERÚ, aplicando rigurosamente un criterio cualitativo de selección para sus Encuentros, a diferencia de las Muestras, en las que suelen participar grupos con bajo nivel artístico, formados recientemente, y preferidos algunas veces por razones ajenas a los principios calificadores de sus muestras regionales. También, cabe señalar que, a pesar de los crónicos recortes presupuestales, el Teatro Nacional se define en su obligación de convertirse, en lo posible, en un promotor teatral nacional y en un agente oficial del proyecto de descentralización del teatro peruano.

En diciembre de 1995 se dio inicio al I Encuentro de Teatro Nacional en las salas del Teatro Británico de Lima y en el que participaron el grupo Huerequeque (Chiclayo) con *La sombrerera*, unipersonal de creación colectiva dirigida por José Velásquez; la compañía Olmo Teatro (Trujillo) con *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente dirigida por Violeta Garfias; y el grupo Llactaymanta (Huancayo) con *Manchego* escrita y dirigida por Edith Vargas, y cuya mixtura de canto, danza y música confirmó su filiación al poderoso discurso teatral emitido por los experimentados grupos de Huancayo. En 1996 se montó *El día de la luna*, de Eduardo Adrianzén, primer premio del Concurso de Dramaturgia Peruana, obra que recorrió el interior dirigida por Miguel Iza y que se estrenó en Bulgaria, dirigida por Ruth Escudero, cerrando su temporada en el Minifestival del Teatro Nacional, en el Teatro Británico. Allí mismo se realizó el II Encuentro de Teatro Nacional, evento al que asistieron el grupo Trama (Trujillo) con *Una historia para ser contada*, de Osvaldo Dragún bajo la dirección de Luis Vargas; Barricada (Huancayo) con *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertold Brecht dirigida por Eduardo Valentín; Yatiri (Puno) con *El zorro y el cuy*, adaptación libre de *Yawar Puma* dirigido por Juan Vilca; y Aviñón (Arequipa) cuyo elenco presentó *Vladimir* de Alfonso Santistevan con la dirección de Carlos Vargas. Relevante a este encuentro fue primero la exigencia artística de sus directores en mantener rigor y transparencia en el proceso de evaluación hacia los grupos del interior, y en segundo término la de responder adecuadamente a los procesos de descentralización en busca de una coherente y pragmática definición de lo que se entendía por “teatro nacional.”

En lo que respecta a los Festivales de Teatro Peruano Norteamericano, inaugurados también en 1996, se puede decir que en los primeros cuatro compitieron más de 95 proyectos, de los cuales 73 proponían obras peruanas. Entre los ganadores se dieron a conocer varios jóvenes dramaturgos – Juan M. Sánchez, Daniel Dillon, Claudia Besaccia, Angel Barrós, Gonzalo Rodríguez, Santiago Weksler, César Bravo

– los cuales se han venido insertando en el ambiente teatral con diferentes resultados. Otro evento que reafirmó la voluntad descentralizadora del Teatro Nacional, tuvo lugar en el III Encuentro de Teatro Nacional (Cusco, 1996) y en el cual participaron Ikaro (Iquitos) con el monólogo de Carmita Pinedo *Conjureros al viento*; Expresión (Huancayo) con *Zoelia y Gronelio* de María Teresa Zúñiga; Yuyachkani (Lima) con *Retorno*; Kapuli (Cusco) con un trabajo colectivo; y el Teatro Nacional (Lima) con *El día de la luna*. Paralelamente al III Encuentro se exhibió la muestra fotográfica de Pablo Chaparro, Treinta y ocho años de Teatro Peruano, así como Roxana Peñaloza ejecutó su montaje dancístico-teatral *La Otra Huaranga* desde el atrio del Convento de Santo Domingo.

En 1997 se convocó al concurso Proyectos de dramaturgia para provincias, cuyos ganadores fueron premiados en 1998, con las puestas *in situ* de María Teresa de Zúñiga, *Pinocho, el último viaje* (Expresión de Huancayo); César de María, *El poeta, la mujer y la maleta* (Olmo de Trujillo); y César Vega Herrera, *Ipacankure* (Aviñón de Arequipa). Alentado por la pluralidad y polifonía del ‘Nuevo teatro,’ ese mismo año el Teatro Nacional convocó a los concursos “Hacia una dramaturgia joven” – que recibió 60 propuestas y que fuera ganado por *Paralelos secantes* de Juan Manuel Sánchez, y el Enrique Solari Swayne, que recibió 12 proyectos, otogándosele el primer premio a *Qoyllor Ritti* de Delfina Paredes. De esta manera, auspiciada por el Teatro Nacional, fue publicada *Siete obras . . .*, antología que reúne los bisoños trabajos de Juan Manuel Sánchez (*Paralelos secantes*), Claudia Besaccia (*Lucía*), Angel Barros (*La ciega*), y Rolfe Mejía, (*Avaricias*), con las sezonadas voces de Delfina Paredes (*Qoyllor Ritti*), Maritza Kirchhausen (*Con guitarra y sin cajón*), y César Vega Herrera (*Las noches de luna*): ante el logro de su primera versión, el Teatro Nacional ha convocado a la segunda edición de los Solari Swayne y Hacia una dramaturgia joven. Quepa mencionar que, sin mermar su apoyo a la nueva creación, el Teatro Nacional también auspició las puestas de clásicos peruanos, entre ellos a Julio Ramón Ribeyro (*Santiago el pajarero*, 1995), Enrique Solari Swayne (*Collacocho*, 1997) – en homenaje a la última dirección teatral de Luis Alvarez – y Manuel Ascencio Segura (*Un juguete*, 1997), cuya temporada se extendió por todo el año, atrayendo miles de espectadores, gran parte de ellos público escolar.

El Teatro Municipal de Trujillo fue escogido en 1997 como lugar para el IV Encuentro de Teatro Nacional, en el que participaron los mejores trabajos realizados en 1996. De este modo subieron al escenario Olmo Teatro (Trujillo) con *A ver un aplauso* de César de María; el Teatro Nacional (Lima) con *Un juguete* de Manuel Ascencio Segura; el Grupo Teatral Yurimaguas (Yurimaguas) con *Expiación*; Yawar Sunqu (Ayacucho) con la obra colectiva *Qantu*; Retama (Cusco) con *Chaskoso* de César Vega Herrera; e Ilusiones Teatro (Arequipa) con *El público* de García Lorca.

En líneas generales se observó que había una revalorización del dramaturgo, una mayor presencia en la dirección teatral, deficiencias actorales, y un renovado espíritu contestatario problematizando con Yurimaguas la “situación de fronteras” en relación a la Amazonía – pobreza, asimilación, pérdida de la espiritualidad – y con Yawar Sunqu la imposición de un “neocolonialismo” contrario a la recuperación de la memoria colectiva andina dentro de sus parámetros socio-culturales. Tal vez lo mejor de estos Encuentros, haya sido la formalización de metas pragmáticas y urgentes que, no sólo incentivaron la búsqueda estética, sino que además estimularon la creación dramática, testimoniándola, y escenificándola en los circuitos tradicionales limeños y, a través de sus montajes itinerantes, en las ciudades de provincias.

Sobre talleres teatrales en los años noventa

Dentro del ambiente de los Encuentros Nacionales, destacan también los talleres de dramaturgia, las mesas de críticos y los conversatorios con la dirección del Teatro Nacional en relación a los problemas que aquejan al teatro. En lo referente a talleres pedagógicos, además de los de dramaturgia, ofrecidos por Eduardo Adrianzén (Cusco), los de dirección por el pedagogo y director búlgaro Chavdar Kretev (Trujillo) y los de luminotécnica por Jorge Moscoso, Samuel Adrianzén, Zita y Daniel Elías y Guillermo Vásquez (Lima), se formó un taller en el Museo de la Nación con Nikolai Sotirol y Chavdar Kretev (“De la preparación del director para el espectáculo”), otro con Carolina Pecheny, del Theatre du Soleil y un final con Stefano Di Pietro y Alfredo Colombaioni (Italia), los cuales dieron un taller de “clown,” género practicado en el Perú, desde los mimos Jorge Acuña y Fernando Ramos, hasta los “clauns” de July Naters en *Pataclaun en la ciudad* (1993), y Fernando Zevallos, director de La Tarumba en *Cállate Domitila y Kalimando* (1996).

Ante la falta de escuelas dramáticas y de un *curriculum* universitario que profesionalice concienciadamente a sus estudiantes, el reto de entrenar a los jóvenes ha sido asumido por los grupos más establecidos, *v.gr.* los talleres de formación actoral de Cuatrotablas, y por un plan de tutelaje – caso Ana Correa con *Cexes* o Ruth Escudero con un joven elenco en *Viva el Duque nuestro dueño* de José Alonso de Santos – o el de los talleres-montajes, tipo Quinta Rueda, cuyo *Alesio una comedia de tiempos pasados* de Ignacio García incluyera en su grupo jóvenes de la marginalidad limeña. A pesar de los esfuerzos del ETUC y de una institución como el Club de Teatro o de la Escuela de arte dramático de Trujillo, falta rigor y continuidad en la formación sólida de directores, actores y técnicos en todo el país, puesto que aunque necesarios, los talleres son incapaces de proporcionar la preparación integral que podría ofrecer una institución educacional con solvencia.

Otras actividades teatrales

La tarea de canonizar la marcha del teatro convencional en los últimos diez años no sólo es quimérica debido al cupo editorial, sino que además se ajusta a estéticas particulares de distinción que de por sí son excluyentes y argumentativas. Una rápida ojeada al grueso de las obras montadas en los noventa revela una estrecha relación entre sus directores y su franca asociación con los productos del canon clásico y de la posmodernidad occidental, de lo que se infiere y espera una especificidad de producción regida por patrones estéticos de extrema calidad. Hecho este reparo, convendría cotejar esta pauta con la faena de directores como Alberto Isola, del grupo Umbral, cuyas mejores puestas involucran *La Nona* de Roberto Cossa (1993), y *Números reales* de Rafael Dumet (1994); Roberto Angeles con *La noche de los asesinos* de José Triana (1993), y *Kamikaze* de César de María (1999); Ruth Escudero con *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1994), y *Qoyllur Ritti* de Delfina Paredes (1999); Edgar Saba con *La vida es sueño* de Calderón (1994), y *Edipo rey* de Sófocles (1995); Miguel Rubio con *Hasta cuando corazón* (1994); José Carlos Urteaga con *La ópera de los tres centavos* de Bertold Brecht (1995), Carlos Cueva con *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (1995); Eduardo Valentín con *Voz de tierra que llama* (1994); y Mario Delgado con *Oye, nuevamente* (1999).⁷ Asociadas a la dirección teatral, quepa recordar la sólida trayectoria de grupos como Ensayo con *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, Cuatrotablas con *El pueblo que no quería dormir*, Umbral con *La conquista del Polo Sur*, Telba con *Estado de sitio* y *La casa de Bernarda Alba*, y el grupo Perú Fusión Teatro con *Los tambores* de Reiner Zimnik. La década atrajo también una inusitada labor autoral en la que descollaron César de María *Kamikaze o la historia del cobarde japonés*, Alonso Alegría, *Encuentro con Fausto*, Delfina Paredes, *Qoyllor Ritti*, Rafael Dumett, *Números reales*, Edgard Guillén, *Sin paradero oficial* y *Solo Guillén solo*, Alfonso Santistevan, *Vladimir*, y María Teresa Zúñiga, *Mades Medus*.

En cuanto al listado de acontecimientos significativos, y por cuestión de espacio, nos referiremos únicamente a aquellos eventos que hayan tenido un especial impacto en la marcha del teatro; así por ejemplo, las *Bodas de Plata* de Telba (1995), grupo urbano por excelencia y en cuyo honor se llevó a las tablas *Amor de mis amores* dirigida por Gustavo Bueno, *Puro bla bla bla* dirigida por Gino Lértora y *La casa de Bernarda Alba* montada por Roberto Barraza. En 1995, el Grupo Yawar cumplió 32 años de actividad – un año después de que volviera del Festival del Nuevo Mundo en Holanda – escenificando *El gran circo Perejil*, bajo la dirección de Bruno Ortiz. También en 1995, representando al Perú, acudieron a los Festivales Internacionales del Teatro Avante (Miami) y del Teatro Intar (New York), el grupo Yuyachkani que escenificó *Serenata*, la obra de Mario Vargas Llosa *La Chunga*, y el investigador

teatral Luis A. Ramos-García que formó parte de un panel internacional de teatristas y que disertó sobre los teatros callejeros e independientes en el Perú. Por la misma época, Mario Delgado y Cuatrotablas hicieron su debut en el Smithsonian Institute, Washington D.C., con *Canto a los santos* de William Shakespeare y *Cuando el sol se apaga* de Felipe Buendía, trabajos que fueron ovacionados de pie por una de las audiencias más exigentes de los EE.UU. De vuelta en Lima, en 1995 se organizó “El teatro en el Perú: visión histórica,” simposio que reunió a expertos como Guillermo Lohman Villena, Silvio de Ferrari, Guillermo Ugarte Chamorro, y Alberto Isola. De mayo al 14 de julio de 1996 – reponiendo trece obras de su repertorio – Yuyachkani celebró “Veinticinco años realizando nuestros sueños,” temporada en honor a sus Bodas de Plata. Otro tanto ocurrió con Cuatrotablas cuyas Bodas de Plata fueron festejadas con un homenaje a Edgar Guillén y por un extenso programa en el que se reconocieron las sucesivas generaciones de teatristas moldeados por el grupo. Finalmente, de septiembre a diciembre de 1999, el “Centro de artes escénicas” organizó el Segundo Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima, invitando a 14 compañías de Francia, Suiza (Da Motus!), España (Els Joglars con *Daaali* y Nat Nuts Dansa con *19-99*) y el Perú.⁸

Mimos en el teatro peruano de los noventa

Circunscrita en un contexto nacional donde la pantomima y el hacer mimo sirven para ilustrar metafóricamente la ausencia de la palabra de la ciudadanía, se celebraron en Lima (1999) y Chiclayo (2000) los primeros Encuentros metropolitanos Mimo sin fronteras, organizados por la Asociación Mimo sin fronteras, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y el Centro Cultural El Averno. La segunda conferencia nacional reunió las propuestas de José Navarro (Animalía), Jesús Alegría (Danzando el entorno), Julio César Tuesta (DDHH), Escuela popular de mimo (Espectáculo de mimo), Carlos Criado (Performance de mimo), y Fernando Ramos (Gorilas en puntas de pie). Concebidos para desarrollarse en espacios que por tradición han sido el germen de numerosos movimientos teatrales callejeros y de espacios abiertos, los espectáculos y eventos de mimo se perciben a sí mismos como la base técnica de una metodología de comunicación pedagógica, esencial en los procesos de enseñanza y aprendizaje teatrales. Al respecto, habría que mencionar, tras los pasos de Jorge Acuña y desde los paradigmas de los Talleres latinoamericanos de mimo-pantomima en Cuba, Perú y la Argentina, la excelente labor de Fernando Ramos (director de Clavo y Canela, Lima), cuyos montajes muestran cada vez más el uso de un prodigioso arsenal de lenguaje gestual y corporal, actualizando ritualmente los nexos subjetivos que se manifiestan en la edificación de la libertad, los derechos

humanos, el poder individual y la administración ética de una justicia que se construye en la arbitrariedad.

La oficiosa perplejidad de un público acostumbrado a la rutina de las reflexiones parlantes y poco adepto a los significados metateatrales del teatro de mimo hace difícil, pero no imposible, la tarea de entretener lo social con lo personal – el espacio público frente a la privacidad – cuyas características de verosimilitud y vigencia incomodan al espectador de gestos, precisamente por recordarles intuitivamente su vulnerabilidad. Rompiendo con la tradición, Fernando Ramos politiza y subjetiviza los problemas de responsabilidad, culpa e inocencia, dirigiéndose a una comunidad de espectadores que guarda para sí la experiencia trágica que significa el ser testigo y recipiente de la agresión, pero que también ha aprendido a guardar silencio. Sin entrar de lleno en esta relación, afirmemos que la escenificación de imágenes de violencia inherentes al presente nacional es una forma crítica de la memoria colectiva, plasmada por primera vez en el Perú a través de las técnicas del teatro de mimos.

La mirada desde el extranjero

Para los que viven en el sentimiento de la nostalgia, el desarraigo, el olvido, la pérdida de las raíces comunes, o en medio de la resistencia a un idioma y cultura extraños, la preparación y publicación de dos antologías nacionales fuera del Perú – *Dramaturgia peruana*, y *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana*, constituye un evento para sopesar en qué medida tales sentimientos se insertan en las constantes de la conciencia nacional. Y lo notable, como lo afirma York Febres en su prefacio a *Voces del interior*, es que “frente a los tradicionales mecanismos de reproducción o contenimiento, surjan inevitables múltiples visiones estético-teatrales complementarias basadas parcialmente en el extrañamiento territorial.” Se trata pues, no de reproducir las consabidas fórmulas de la academia liberal euroamericana, sino de explorar –siguiendo los modelos latinoamericanistas de Juan Villegas, Hernán Vidal, y Beatriz Rizk –estructuras completas de períodos fructíferos en la historia del teatro nacional, y en objetivar sobre esos dichos la convicción de un sentido localista y universal. Más aún, podríamos inferir que la diáspora teatral, en lugar de diluirse en la “otredad adoptiva” de las culturas dominantes, se aferra más bien a diversas constantes que la hacen inexorablemente peruana. En otras palabras, siguiendo con Febres, “que al comparar el paralelismo de constantes como la resistencia, la conciencia histórica, los nexos familiares o nuestra percepción de realidad y fantasía, se hace evidente que lo único que nos abisma, por decirlo de alguna manera, es lo cotidiano o el entendimiento pedestre de compromisos y estrategias culturales diarias.” Por eso mismo, más allá de coyunturas asociadas con la diáspora, habría tal vez que mencionarse la publicación de esas antologías y los esfuerzos de críticos y

creadores peruanos que, desde el extranjero – en los festivales del XV International Hispanic Theatre Festival (Miami, 2000) y del The State of Iberoamerican Studies Series. United States Latino Theater (Texas, 2000) – mantienen intrínsecamente, que “la expresión artística peruana (en la capital, las provincias y fuera del país) continúa revelándose cualitativa y equilibrada en su fatigoso afán por descentralizar los numerosos discursos escénicos generados por sus culturas canónicas y subalternas, aún cuando recién se vayan descubriendo los concretos aportes de la diáspora peruana.” Por ejemplo, en 1995, la Universidad de Minnesota dio paso a la inserción curricular de autores peruanos en su cátedra de estudios teatrales alternativos; también en 1997, Minnesota y el Instituto Nacional de Cultura ofrecieron su auspicio a un programa de ayuda editorial y financiera a *Textos de teatro peruano* (Lima, 1998), fundándose ese mismo año la Hugo Salazar del Alcázar Peruvian Theater Video Collection at the University of Minnesota, primera colección de videos teatrales sistematizada, digitalizada y puesta al alcance de los usuarios del WEB. También habría que incluirse en la lista la prestigiosa conferencia internacional, The State of Iberoamerican Studies Series, fundada en Minnesota por la cátedra de estudios teatrales alternativos y el President’s Multicultural Faculty Grant, cuyos tributos a Hugo Salázar (1998) y a Yadi Collazos (1999), consolidaron la presencia teatral peruana, estableciendo en definitiva un núcleo internacional de estudios peruanos entre la Universidad de Minnesota, el College of St. Catherine y el Teatro Nacional del Perú.

Teatro peruano en el World Wide Web

Debido a una iniciativa personal, el dramaturgo César de María creó en los noventa un espacio teatral en el Web <http://www.geocities.com/Athens/3248/fichaenpl.html> en cuyo contenido figura un directorio de dramaturgos peruanos, fichas biobibliográficas, estrenos, direcciones, y correo electrónico, y una sección de venta de libros. El espacio también contiene ocho libretos⁹ y “Diecisiete autores a solas con el texto,” serie de entrevistas hechas por César de María para la revista *Conjunto* (Casa de las Américas, Cuba) julio-diciembre, 1995. Entre los entrevistados figuran Eduardo Adrianzén, Alonso Alegría, Miguel Angel Pimentel, César Bravo, Juan Rivera Saavedra, Hernando Cortés, Grégor Díaz, Áureo Sotelo, y Maritza Kirchhausen. Todos ellos responden a las preguntas ¿Cuál es la situación de la dramaturgia en el Perú? y ¿Cuál es su papel dentro de ella? Según los editores cubanos:

las respuestas arrojan un universo polémico e inquietante. Entre sueños y anhelos, declaraciones de irresponsabilidad naïf y escepticismo afloran singulares perspectivas personales y motivos reiterados, al

mismo tiempo que sugerentes contradicciones: el regreso al texto y el colapso del grupo, la crisis del autor dramático peruano y la aparición de ciertos rasgos de madurez, los aportes artísticos de la creación colectiva y su visión crítica y mordaz, la necesidad de un basamento ideológico y la decadencia de las ideologías ortodoxas, la complejidad de una realidad social extremadamente difícil que marca al teatro y el apremio de impulso para la actividad escénica y de un público propio, el desconocimiento del teatro del interior del país, la precariedad del autor y su divorcio de los mecanismos de producción y el predominio de la vertiente comercial. Una aproximación plural, desde la perspectiva del autor dramático, a la escena peruana de hoy.

Videoteca en memoria a Hugo Salazar del Alcázar

Fundada en 1998, la Hugo Salazar del Alcázar Peruvian Theater Video Collection, contiene 209 piezas, recogidas a iniciativa personal y con la generosa ayuda de numerosos teatristas peruanos. Este banco visual de teatro nacional – uno de los más importantes en el medioeste norteamericano – se desarrolló en tres etapas: la primera con la colaboración de MOTÍN-PERÚ, Yuyachkani, Rafael Melquiades, Mary Soto y Fernando Ramos; la segunda, debido a la contribución del Teatro Nacional y Ruth Escudero; y la última gracias al aporte hecho por Arenas y esteras, Grupo Arenas de Yurimaguas, Magia, Walter Zambrano, Roberto Angeles, Fernando Ramos, el director paraguayo Agustín Núñez, y por los diversos grupos asistentes a la *XVIII Muestra Nacional* (Comas-Lima, 1999): para ver la lista completa y descriptiva de los videos, ábrase el <http://www.folwell.umn.edu/span_port/videos.html>

Publicaciones teatrales en los noventa

Las ediciones teatrales en los noventa traen sin duda una serie de altibajos en lo que refiere no sólo a la cantidad, sino a la calidad de las impresiones. En algunas instancias, los dramaturgos se autopublican – norma rechazada por la cultura establecida en cuanto al control de calidad – en otros, los menos, sus ediciones son posibles por el auspicio de entidades estatales, privadas y extranjeras. En casi todos los casos, las obras han sido primero estrenadas y luego impresas debido a su impacto en el público y, sólo en pocas ocasiones el proceso ha sido al revés. Debido al escaso tiraje, las obras individuales tienen la tendencia a desaparecer, imposibilitando su estudio textual, mientras que milagrosamente se rescatan obras en copias xerox, en bibliotecas especializadas del extranjero, o en el WEB.

Entre las obras impresas que podrían servir de modelos de representación para la década de los noventa, citemos a Jorge Díaz Herrera y su trilogía, *Los niños*

al teatro (Lima, 1990); Hernando Cortés, *La ciudad de los reyes* (Lima, 1990); Enrique Quirós, *Enrique y su mini teatro* (Lima, 1990); Celeste Viale, *En un árbol sin hojas* (Lima, 1991); Grégor Díaz y su antología personal, *Teatro peruano: quince obras* (Lima, 1991); Alberto Mego y su antología personal, *¿Alguien sabe qué hora es?* (Lima, 1992); Gabriel Figueroa y su trilogía, *La muerte de las palomas / Los excedentes del Fujishok / La lección* (Lima, 1993); César Itier, *El teatro Quechua en el Cuzco* (Lima, 1995); César de María y su trilogía, *Teatro* (Lima, 1995); Aureo Sotelo, *Aprenda teatro: antología* (Lima, 1995) y *Teatro para niños y jóvenes* (Lima, 1996); y por último, César Vega Herrera y su antología personal, *Soñar si cuesta mucho* (Lima, 1999). Por otra parte, en su artículo “Insólita explosión editorial teatral” (Julio, 1999), Alonso Alegría hace un inventario de obras publicadas tanto en el Perú como en el extranjero; por ejemplo, *Siete obras de dramaturgia peruana* (Marzo, 1999); junto a su estreno en escena, la impecable edición de *Kamikaze o el cobarde japonés* (Junio, 1999) de César de María; precedida por el estreno y elegante edición de *Encuentro con Fausto* (Junio, 1999) del propio Alonso Alegría, y por las obras de José Enrique Mavila, *El sol bajo el mar*, y la segunda edición de *Camino de rosas*. Cerrando la mitad del año, José Castro Urioste y Roberto Angeles publican *Dramaturgia peruana* (Julio, 1999), mientras que, según un acuerdo editorial entre el *Teatro Nacional* y la *Universidad de Minnesota*, se empieza a componer en octubre 1999, *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* (Luis A. Ramos-García y Ruth Escudero), antología del teatro de provincias que, con las anteriores compilaciones forma lo que el crítico York Febres ha bautizado como “la trilogía teatral de fin de siglo.”

Entre los libros de crítica teatral mencionemos las obras originales *La ópera de los veinte años* (Lima, 1990) de María Elena Alva y Francisco Basili; *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX* (Varsovia, 1995) de Malgorzata Oleszkiewicz; y el de Raquel Chang-Rodríguez, *Hidden Messages: Representation and Resistance in Andean Colonial Drama* (London, 1999). Tanto *Panorama de tendencias del teatro peruano* (Lima, 1990) de Carmela Sotomayor, como *Críticos, comentaristas y divulgadores* (Lima, 1993) editado por Sara Joffré, son en realidad selecciones de entrevistas y ensayos escritos por diferentes críticos. Finalmente hay que mencionar la edición de revistas como “El reino de este mundo” (Universidad Católica, 1994); los fascículos “Telón de papel” preparados por de María desde 1995; los cinco números de “Retazos de papel,” editado en Huancayo por Abel Montes de Oca; y las cuatro ediciones de *Textos de teatro peruano* (1992-98), dirigidos por Hugo Salazar, Javier Monroy y Mary Soto, y auspiciados los dos últimos números por el Instituto Nacional de Cultura y el de 1998 por la Universidad de Minnesota.

Conclusión: en camino hacia el siglo XXI

Si es verdad que la década trajo consigo la declinación del grupo como modo principal de producción, tanto Yuyachkani como Cuatrotablas, afines a la vida grupal, se adecúan a los nuevos tiempos siempre en una forma particular; en un caso, con producciones de actores que se sumergen en la dirección con obras dirigidas a jóvenes y a mujeres, con propuestas espectaculares de teatro en la calle (CEXES), o poniendo gran acento en la continuidad de sus Escuelas de formación, tal como lo evidenció Cuatrotablas en su desfile de generaciones en la Novena Reunión del Teatro de Grupo en Ayacucho (1998). Lo notable de estos últimos años – a pesar de problemas con la producción y promoción de espectáculos y del pase desmesurado de teatristas a la televisión comercial, es la creciente presencia juvenil tanto en los teatristas como en el público, la cantidad de montajes realizados por jóvenes, y la creciente actividad de grupos en los conos demográficos de Lima— Arenas y esteras, La gran marcha, Clavo y Canela, Yawar, cuyas propuestas evidencian inclinación escénica hacia la imagen, la danza y la música y apuestan por la experimentación teatral, las relaciones interpersonales y la recuperación de la memoria.

Con el incremento de las actividades teatrales en todo el país, se hace indispensable reafirmar la solidaridad del gremio teatral, y batallar contra las antidemocráticas prácticas de individuos y organismos que se oponen por razones ideológicas o por mal entendimiento de la propiedad intelectual al libre intercambio de ideas: las muestras, los encuentros, los festivales y los talleres son y pertenecen a la ciudadanía en general. Lograda esta meta, se podrá crear conciencia en la comunidad mayor para que asuma su responsabilidad y se comprometa, a través de universidades, colegios, instituciones, empresas, y municipalidades, a elevar la calidad de vida apoyando al teatro como vehículo de educación, de recuperación histórica, y de sensibilidad estética.

University of Minnesota

Notas

1. Luis Peirano (“Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta. En *Textos*, 1995), Hugo Salazar del Alcázar (“La memoria teatral de los 80,” en *Textos*, 1995), Domingo Piga (“Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80,” *LATR*, 1992), y Malgorzata Oleszkiewicz (*Teatro popular peruano*, 1995).

2. Véase *Textos de teatro peruano* (Lima, 1992) vol. 1, y “Surge un motín en el teatro peruano,” entrevista de Alberto Stewart a Tomás Temoche en *El peruano* (Lima, noviembre 26, 1990).

3. Para una visión muy particular de “la crisis,” véase “Hemos pactado con los chanchos,” entrevista de María Isabel Guerra a César de María en *Cyberayllu* (6 de abril, 2000).

4. Tanto la guerrilla senderista como la Policía Nacional, las Fuerzas Armadas y la Marina en particular, son responsables directos del desarraigo de poblaciones enteras que, a fines de los años ochenta, empiezan el proceso de "retorno" a sus tierras dramatizado espectacularmente por el Grupo Barricada de Huancayo en *Voz de tierra que llama* (1991) y por Yuyachkani en *Retorno* (1996). Véase Orin Starn, Carlos Iván Degregori y Robin Kirk, *The Peru Reader*, Durham-London: Duke University Press, 1995.

5. Se refiere a la informalidad económica, véase al respecto el libro de Hernando de Soto, *El otro sendero*. Se definía *cholificación* como el resultado de la migración rural indígena hacia las capitales de provincia; más recientemente se la entiende como un proceso donde la cultura criollo-castellana recibe, asimila e incorpora a su noción de identidad nacional, características provenientes del sector cholo / indígena de los asentamientos humanos limeños. El sustantivo *chicha* debe su nombre a un fenómeno artístico-musical difundido en el Perú en los años sesenta, y que ha dado su origen al adjetivo "chicha," utilizado para identificar productos culturales y conductas humanas de baja calidad. Véase Wilfredo Hurtado Suárez, "La música chicha en los 90," en *Márgenes*, 1995, Año VIII, 13/14, pp. 171-187.

6. Estas acciones se describen mejor en las llamadas "situaciones de frontera," y que se podrían ilustrar en el caso de las comunidades Yanasha en la selva de Oxapampa-Cerro de Pasco en 1982 cuyos líderes fueron los primeros en denunciar los planes industriales de los EE.UU. para explotar sus recursos. Véase Carol Andreas, *When Women Rebel*. New York: Lawrence Hill Books, 1985; y el artículo de Luis A. Ramos-García, "Rezagos coloniales en el teatro peruano," en prensa.

7. Se adjunta una lista parcial de directores: Alberto Isola con *Dreyfus* de Jean Claude Grumberg (1994), y *Quintuples* de Luis Rafael Sánchez (1995): Gianfranco Brero dirigirá a Isola en el estreno de *Simón* de Isaac Chocrón en 1994. En el haber de Roberto Angeles figuran *Viejos tiempos* de Harold Pinter (1990), *Metamorfosis* de Franz Kafka (1993), *Sexo, mentiras y video tape* (1993), la trilogía *Recordando con ira* de John Osborne, *La noche de los asesinos* de José Triana, y *Principia Scriptoriae* (1993), la reposición de *¿Quieres estar conmigo?* de Augusto Cabada y Angeles (1994). Por su parte, Ruth Escudero montó *Escorpiones mirando el cielo* de César de María (1993) y *Santiago el pajarero* de Julio Ramón Ribeyro (1995). Aunque su trayectoria teatral es más nutrida, Luis Peirano rinde dos magníficas direcciones en *El perro del hortelano* (1992), y en *Ojos bonitos cuadros feos* de Mario Vargas Llosa, mientras que Edgar Saba dirigía *Bodas de sangre* de García Lorca (1994). Marcando un fenómeno de asistencia teatral, July Naters dirigió entre 1993 y 1996 la serie de los "pataclauns," personajes del repertorio de los "clowns" y la comedia musical entre los que se incluían *Pataclaun en la ciudad*, *Pataclaun en el amor*, *Pataclaun en . . . rollado*, y *Pataclaun busca pareja*.

8. Se incluye aquí un reducido listado de eventos teatrales que ocuparon la atención de los teatristas en los años noventa. En 1991 la Universidad Garcilaso de la Vega organizó el Primer Festival de Teatro Universitario, cuya segunda versión fue entregada en 1994 por la Universidad Femenina del Sagrado Corazón de Lima, destacando en esta última el *Cuento del hombre que vendía globos* de Grégor Díaz y *Camino de rosas* de José E. Mavila. En 1992, conmemorando el Quinto Centenario del descubrimiento, el grupo Retablo inició un ciclo de conferencias y puestas teatrales alrededor de "Retablo de 500 . . . memorias (1492-1992)." Poco después, se realizó el Primer Encuentro Nacional de Titiriteros (Huacho, 1992), cuyo objetivo fue el dictado de talleres de formación para sus ocho células y el empadronamiento de sus practicantes en el Segundo Encuentro (Lima, 1993). También se produjo el Encuentro de Jóvenes Directores cuyas mejores puestas fueron *Viaje al confín de la noche* de L.F. Celine; la ambiciosa puesta, con fuegos artificiales, espectacularidad en los desplazamientos y belleza del desnudo, en el *Fausto* de Goethe; *Upa la esperanza* de La Tarumba, y *Yepeto*, *Ardiente paciencia* y *Belenes, sofocos y trajines*, obras interpretadas por Umbral. Miguel Angel Pimentel convocó a un taller teatral para jóvenes en Pamploña (Cono Sur de Lima) llamado "Tren del sur," dirigiendo su versión criolla de *Killing Time* o

Hueveando de Barry Kieffe. En 1994 Cuatrotablas celebró 23 años de fundado presentando *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y reafirmandose en las fases de su proceso creativo: entrenamiento físico, entrenamiento dramático y creación a través de la búsqueda y la experimentación. También el '94 se publicaron *Textos de Teatro peruano* editado por Hugo Salazar y Mary Soto, el *Boletín Yurimaguas* editado por Yadi Collazos; y *El reino de este mundo* publicado por María Luisa de Zela. En 1995, Mario Delgado fue invitado a "Tradicción y fundadores de tradiciones," extraordinario festival organizado por el grupo Odin Teatret (Dinamarca), celebrando sus 30 años de vida.

9. Lista parcial de obras completas y fragmentadas en "La página de los dramaturgos peruanos": Eduardo Adrianzen, *El día de la luna*; César Bravo, *Hay que llenar la noche*; Mariana de Althaus, *En el borde*; César de María, *Kamikaze*; y *Escorpiones mirando el cielo*; Sara Joffré, *La hija de Lope*; y *La madre*; Maritza Kirchhausen, *Con guitarra y sin cajón*; José Enrique Mavila, *Tres hermanos*; Jaime Nieto, *Carne quemada*.

Bibliografía

- Ansión, Juan. *Desde el rincón de los muertos: el pensamiento mítico de Ayacucho*. Lima: Gredes, 1987.
- Cameron, Maxwell. *The Peruvian Labyrinth: Polity, Society, Economy*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1997.
- Chalmers, Douglas, et. al. *The New Politics of Inequality in Latin America*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Colleran, Jeanne y Spencer, Jenny. *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1986.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London-New York: Verso, 1998.
- La Torre, Alfonso. "La muestra de teatro peruano: enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión." *Quehacer* 53 (1988) 96-99.
- Millones, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- Montoya, Rodrigo. "¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?" *Hueso húmero* 31 (1994), 53-80.
- Poole, Deborah A. "Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance." *The Drama Review* 2 (1990) 98-126.
- Ráez Mendiola, Ernesto. "Teatro peruano: descentralización y unificación." *Diógenes* (1986) 113-22.
- Ramos-García, Luis A. "El teatro callejero peruano: proceso de cholificación." *Gestos* 25 (1998) 105-16.
- Schechner, Richard. "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought." *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: UP Press, 1985.
- Sotomayor Roggero, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: CONCYTEC, 1990.
- Stern, Steve J. *Shining and Other Paths. War and Society in Perú*. Durham-London: Duke University Press, 1998.
- Villagómez, Alberto. "Tendencias en el teatro peruano actual." *Conjunto* 70 (1986) 33-40.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997.
- Woodyard, George. "Imágenes teatrales de Túpac Amaru: génesis de un mito." *Conjunto* 37 (1978): 2-68.