

Teatro Nacional Popular: Un teatro popular o la popularización del teatro?*

BRUNO PODESTÁ A. [en una entrevista con Alonso Alegría]

Una de las visibles preocupaciones del actual Gobierno peruano es la de vitalizar y reorganizar las instituciones oficiales relacionadas con el mundo de la cultura. (Según afirmaba un comunicado del Consejo General de Cultura aparecido en el Diario "El Comercio": ". . . un plan técnicamente elaborado, para lograr la urgente reestructuración de las instituciones culturales del país dentro del proceso revolucionario peruano"). Con este propósito, la antigua Casa de la Cultura se convirtió, a comienzos de 1972, en el Instituto Nacional de Cultura (INC), organismo que, protegido por una legislación apropiada, intenta hoy revitalizar y administrar, con un criterio más racional y dinámico, el mundo de los museos, la música, los balcones coloniales, los libros, el teatro . . . , el mundo del arte.

Dentro de esta novísima orientación del INC ha nacido el Teatro Nacional Popular (TNP). Por el esfuerzo que esto significa dentro de una exigua vida teatral como la peruana, y por el llamativo nombre de este organismo, es que nos sentimos tentados de ir en pos de una mayor información sobre el tema. El Director del TNP, Alonso Alegría, aceptó gustoso.¹ Sostuvimos dos conversaciones (mayo de 1973); una transcripción de las mismas es lo que aquí presentamos.

B. P. ¿Por qué se ha creado el TNP? ¿Cuál es la idea detrás de todo esto?

A. A. La idea, en realidad, tiene dos partes: una relativa a por qué existe un Teatro *Nacional*, y la otra relativa a por qué este Teatro se llama Teatro Nacional *Popular*. Hay un Teatro Nacional porque parece estar en el subconsciente colectivo que una nación debe tener una orquesta sinfónica *oficial*, un grupo de danza *oficial*, un teatro *oficial*. Es un esquema conocido: en la mayoría de las naciones hay grupos artísticos oficiales. La creación de una compañía oficial de teatro no es algo innovatorio como tal. Ahora, hay dos concepciones pensables para un Teatro Nacional. Una, la concepción tradicional: se forma una compañía a partir de los mejores

actores y actrices del medio, cuyo repertorio y cuya orientación va a ser hacia que se constituya en lo mejor del medio; pero a partir del medio, como una culminación del medio. El mismo concepto que un seleccionado nacional de futbol, las estrellas de los diferentes equipos se reúnen para hacer un equipazo, este equipazo va a tener un nivel superior a los otros equipos individuales, pero de todos modos va a ser un producto del medio.

B. P. ¿Pero entonces por qué se le ha llamado *popular*?

A. A. Aquí viene el cambio. Después de que nosotros (el equipo de trabajo que comenzó a cranear el TNP) hiciéramos un análisis bastante profundo y bastante largo de la situación del teatro en el país, llegamos a la conclusión de que no había un nivel constante, de alta calidad y de gran diseminación, que permitiera pensar en un elenco como una culminación. Siguiendo con la metáfora futbolística, no había veinte, había cuatro equipos de futbol; resultaba que no había ni siquiera cuatro, que eran los mismos once jugadores que rotaban de equipo en equipo y se ponían distinta camiseta para jugar en los diferentes equipos; resultaba que no había una continuidad en los equipos tampoco, los equipos se formaban y se desintegraban, no había nada de lo que uno pudiera decir, bueno, éste es el nivel del futbol, vamos a sacar de ahí una cosa que sea resultado de eso y superior a eso. Entonces la opción nuestra, o sea la opción revolucionaria, es crear un teatro a partir de una base completamente nueva, un elenco oficial que formule una nueva forma de hacer teatro, que formule nuevos sistemas de creación, nuevos repertorios, que haga un trabajo de búsqueda hacia un teatro peruano y adaptado a nuestra sociedad, trabajo que no se ha hecho dentro de los grupos independientes experimentales.

B. P. Pero la idea de *popular* fácilmente se asocia con la idea de un teatro del pueblo, o con la idea de un teatro proletario o campesino, y por lo que usted me dice se trata más bien de un teatro nacional experimental, en el sentido de buscar nuevas formas, pero no popular en el sentido ortodoxo de la palabra.

A. A. Claro, y esto sucede porque estamos utilizando asociaciones restringidas de las palabras popular y experimental. Normalmente se piensa en experimental como tirado a la onda muy ultra moderna, se piensa experimental y uno imagina un teatro muy plástico, un teatro muy poco conceptual, teatro del absurdo, un teatro europeizante. Y luego si seguimos pensando dentro de un esquema tradicional, supondremos que nosotros vamos a hacer un teatro de alta calidad para difundirlo, popularizarlo, en la convicción de que el arte tiene, intrínsecamente, un valor. ¡Ese no es el caso! Nosotros estamos movidos por una convicción muy fuerte: hay que hacer un teatro que le sirva al público para conocerse mejor a sí mismo y para conocer mejor el mundo que lo rodea, porque solamente a través de un mejor conocimiento de sí mismo y del mundo que lo rodea va a poder controlar esos dos aspectos de la realidad y de ese modo realizarse. Entonces nosotros estamos buscando, a través de una experimentación, mejores formas y más viables sistemas para que el teatro tenga una muy grande importancia para el público.

B. P. Pero este teatro que quiere que el público tome conciencia de una serie de

cosas, que se enfrente a sí mismo, ¿a quién se va a dirigir? ¿a las barriadas, a provincias, sólo a Lima?, porque yo creo que el lenguaje tendría que ser distinto.

A. A. Nosotros vamos a ir muy lentamente en ese sentido. Nosotros, por el momento y por razones transitorias de simple infraestructura, tenemos como base este local, el Teatro La Cabaña, y por lo tanto vamos a funcionar en parte hacia el público que pueda ser llamado y movilizadado para que vaya al teatro en forma normal.

Pero la mitad de las funciones semanales las haremos en otros lugares, estableceremos un circuito determinado de locales que podemos visitar y vamos a hacer funciones cada semana en determinados locales, no necesariamente en pueblos jóvenes, sino también en locales escolares, gremiales, etc. . . . Para ir tanteando el terreno. Porque de lo que se trata es esto: el teatro actualmente tanto por lo que dice como en su forma, o sea la manera como lo dice, no atañe, no le compete a la gente. Lo meridiano es esto, a ningún nivel social, ni cultural, a nadie le interesa nada el teatro. ¡Ni a los universitarios!

B. P. ¿Van a guardar alguna relación con los teatros universitarios; sobre todo con los que han intentado hacer teatro-difusión, o teatro-popular?

A. A. Tenemos las mejores relaciones con los grupos que están empeñados en la búsqueda de un lenguaje y la búsqueda de un acercamiento a un nivel popular. No tenemos buenas relaciones con los grupos que están dentro de una onda antigua, por ejemplo, a nosotros no nos merece ningún respeto hacer Pirandello o hacer Bernard Shaw, y nos merece el más absoluto repudio llevar Pirandello a la barriada, o llevar Bernard Shaw, por más calidad intrínseca que pueda tener este repertorio.

B. P. ¿Qué tipo de obras van a llevar ustedes?

A. A. Eso es lo que está por verse. Esa es la gran búsqueda, eso es lo terrible, que no existe material escrito que se adecúe plenamente a los intereses del grupo humano al que nosotros queremos referirnos. Entonces tiene que haber un proceso de elaboración, de adaptación, de reescritura, un proceso de búsqueda de materiales nuevos, un proceso de decantación de gente para que escriba para el teatro de acuerdo a este nuevo lineamiento. O sea: nos interesa el teatro como un medio de comunicación más que como un arte puro.

B. P. Pero ustedes ya están entrenando gente, ¿hasta cuándo no van a decidir qué obras poner? Me imagino que también tienen limitaciones de tiempo y dinero.

A. A. Claro, nosotros tenemos ahora un primer contingente de dieciocho actores con quienes estamos trabajando seis horas diarias todos los días de lunes a viernes. Esto va a continuar durante cinco semanas. Una vez cumplido este ciclo vamos a comenzar a trabajar sobre un texto. En este momento lo más posible es que hagamos *Joaquín Murieta* de Neruda. Esta obra nos permite una gran flexibilidad en el planteo teatral, una gran experimentación en la forma y para nosotros es muy importante la forma. Es muy importante una forma que de algún modo toque algún resorte del sub-

consciente colectivo para que la gente diga ¡ah, que bien, esto es lindo. Esto es más lindo que el cine!

B. P. ¿Les ha servido de algo la experiencia de los que han hecho este tipo de intento, en concreto el TUC, por ejemplo?

A. A. Por supuesto.

B. P. ¿En qué medida. . ?

A. A. El TUC nos ha hecho llegar un informe sobre su experiencia con *Santa Juana de los mataderos*, que nosotros hemos leído cuidadosamente. Nos ha servido mucho en la medida que les ha servido a ellos también, o sea, para darse cuenta de que hay serias limitaciones y serios problemas de comunicación. Yo personalmente pienso que es indispensable establecer una comunicación a nivel sensorial, tanto como a nivel intelectual, que para que una obra impacte debe ser visual y auditivamente insólita, y emocionalmente insólita también. Y ese carácter insólito es lo que va a poner a la gente en un estado de ánimo de poder apreciar perfectamente la o las ideas que el espectáculo trata de transmitir.

B. P. ¿Pero cómo van a hacer? Yo me imagino que dirigirse a la clase media de Lima, con una sensibilidad y una apreciación determinada, y dirigirse, por ejemplo, a los sectores urbanos más populares, con una sensibilidad y apreciación diferente, les supone a ustedes un problema: tienen que usar un lenguaje, unos mecanismos, distintos, para lograr tocar esos resortes a los que ustedes se refieren. ¿Cómo van a resolver esto? ¿A quién se van a dirigir? ¿Con quién en mente van a montar una obra? ¿O van a montar dos tipos de obras para dirigirse a los dos públicos distintos?

A. A. Por el momento vamos a hacer una sola obra para dirigirnos a ambos públicos. Nosotros estamos muchísimo más interesados en un público popular.

B. P. ¿Por qué razón?

A. A. Porque a nosotros nos interesa, como a todo hombre de izquierda le interesa, una transferencia del poder. En cuanto al teatro, nosotros entendemos la transferencia del poder como darle al pueblo la capacidad de hacer teatro. ¿Cómo se enlaza esto con lo anterior? Si nosotros inventamos una manera de hacer teatro, que sea emocionante, que sea atractiva, insólita, que sea fácilmente reproducible, que sea muy libre, que sea muy expresiva, entonces esto les puede hacer pensar a ciertos sectores de gente, a nivel popular, que el teatro es una cosa muy linda, muy útil y muy fácil y muy satisfactoria. A través de las formas que nosotros empleemos, tratar de llegar a un lenguaje nuevo que sea fácilmente asimilable y repetible por la gente.

Decirle a la gente que no sabe lo que es teatro, ¡esto es teatro!, ustedes lo pueden hacer, porque esto se hace así. Ahora, el grupo de clase media que es posible que venga a La Cabaña tiene una idea preconcebida de lo que es teatro, o sea, tiene la idea preconcebida realista. Considera teatro las obras conocidas, desde Ibsen, Shaw, O'Neill, hasta Tennessee Williams. Si juntamos a seis personas de la clase media a que hagan teatro, lo primero que harán será memorizar un texto, pero no se atreverán, salvo que

se las den de vanguardistas, a cantar, gritar, bailar, dar palmadas, a hablar con el público, a improvisar, y una serie de cosas más.

B. P. Sí, pero toda esta idea de improvisar, de dar palmadas, de gritar, también provienen de una sensibilidad de clase media. Para comenzar, la extracción social de todos ustedes es de clase media. . .

A. A. ¡Ah, por supuesto!

B. P. ¿Entonces en qué medida puede tener eso un origen diferente?

A. A. ¿Cómo un origen diferente?

B. P. En otras palabras: ¿todo esto no proviene de una sensibilidad de clase media que busca renovarse, que es un poco distinta, más sofisticada. . . ?

A. A. ¡Claro! pero nosotros provenimos de la clase media, al igual que muchos dirigentes de izquierda provienen de la clase media y siempre han provenido; nadie más burgués que Marx. O sea: no nos interesa nuestro nivel social, nos interesa nuestra orientación. No tenemos ningún complejo en cuanto a nuestra extracción social, nosotros pensamos que si nos dedicamos a hacer un teatro para la clase media no vamos a hacer mayor mella, pero si nosotros nos metemos en una investigación formal y conceptual, para hacer un teatro que prenda, esa es la palabra operativa aquí, que prenda, dentro de las capas populares, entonces estaremos haciendo un servicio mucho mayor. Esto está enlazado con un proyecto de promotores teatrales que vamos a empezar a implementar en cuanto tengamos la seguridad suficiente.

B. P. Usted se ha definido y ha definido al grupo del TNP como un grupo de izquierda. ¿Esto lo mantiene en términos un tanto vagos o en concreto ustedes se identifican con algún tipo de corriente política?

A. A. Nosotros somos un grupo estatal (esto es muy importante para una definición política), por lo tanto el grupo en conjunto y cada uno de los integrantes del grupo está, unos más y otros menos, todos comprometidos con el proceso actual y en una actitud de apoyo al proceso actual.

La orientación específica, digamos el partido específico, si somos marxistas-leninistas, maoistas o fidelistas, o cualquiera de las muchas definiciones que puedan haber, eso ya es cuestión de cada quien. Este gobierno merece apoyo y se ha ganado el derecho al apoyo de un gran número de diferentes grupos de izquierda. Yo pienso que dentro del TNP hay una definición específica quizás en un cincuenta por ciento de los integrantes del grupo. Unos serán más de izquierda y otros menos, pero de todos modos en todos hay un compromiso visible y tangible con el proceso.

B. P. Yo tuve oportunidad de asistir a alguna reunión del intento que hubo de formar un frente único de teatros populares. Un poco la idea que allí se tenía era que el TNP formaría finalmente parte de un proyecto de pan y circo, en el cual la función del TNP iba a ser la de ofrecer entretenimiento y sin duda también ideologizar al público.

A. A. Claro, claro, aquí puedo por un lado reiterar lo que dije antes: a nosotros nos interesa hacer un teatro que sirva al público, que le sirva al público para su liberación, para su realización como seres humanos individualmente y como conjunto. Esto es francamente antagónico a un criterio de pan y circo. Esto es un teatro que busca un esclarecimiento dentro de los

cerebros del público, individuales y colectivos, no que busca una obnubilación, este es el claro planteo nuestro.

Ahora bien, los problemas son inmensos, nosotros estamos acá tratando de encontrar un nuevo lenguaje, esto puede ser una simple formulación teórica de mentes inteligentes sin la capacidad para verdaderamente encontrar ese nuevo lenguaje en términos reales encima del escenario, pero eso lo dirá el tiempo. Nosotros estamos perfectamente conscientes de que es una tarea inaudita, una tarea posiblemente superior a nuestras fuerzas y a nuestro talento, pero también estamos perfectamente conscientes de que cualquier otro tipo de proyecto teatral está condenado al fracaso.

B. P. ¿Y eso por qué?

A. A. Porque ya ha fracasado, porque en este país hay un movimiento teatral desde por lo menos el año 1943, que se fundó la ENAE y hay un movimiento teatral experimental desde por lo menos el año 1953 que se fundó el Club de Teatro. Y todavía a nadie (salvo a la gente de teatro) le importa un rábano el teatro. Esto quiere decir que ese no es el camino.

B. P. ¿No podría ser también que el teatro ha dejado de cumplir una función? Quizás en países europeos o en Estados Unidos el teatro mantiene cierta vigencia frente al cine o la televisión, pero en países como el Perú, el teatro no ha tenido mucho que decir y no parece cumplir ninguna función.

Y aún más: si lo que ustedes desean es concientizar o propagar ciertos ideales o metas, como parece ser el caso, ¿no constituirían un medio más apropiado para dichos fines la televisión o la radio, artefactos de una gran difusión en nuestro medio?

A. A. Es perfectamente posible que el teatro sea un arte ya superado en cuanto arte de masas. Digamos ya superado, que ya ha cumplido la función que tenía en la sociedad griega, o en la sociedad isabelina. Es perfectamente posible eso. Ahora, lo que yo no me atrevo a pensar es que el teatro tenga tan poca importancia que sólo le interese a diez mil personas en un país de doce millones.

Digamos que el teatro ha dejado de tener una función de difusión, de información y de sensibilidad y de sentimientos a nivel masivo. Pero no puede ser que la elite tenga que estar reducida a un porcentaje mínimo, no, no es posible eso, no es posible pensar eso. Esto no puede ser.

B. P. ¿Y por qué no?

A. A. Porque el teatro tiene una función específica y una característica específica que lo hace insustituible, y es la comunicación directa entre el artista y el público. Esto no lo da la televisión. El teatro es más verosímil y más convincente y más eficiente como medio de comunicación que la televisión. Lo que a uno le dice un tipo de carne y hueso parado delante de uno, tiene que ser mucho más convincente que lo que le dice un tipo a través de una pantallita de televisión que no se sabe si está de verdad o si es grabado.

B. P. ¿Sería lo mismo para el cine?

A. A. Sería lo mismo para el cine, por supuesto.

B. P. ¿Para esto cuentan ustedes con el ejemplo de algún otro país donde sí haya funcionado esto que ustedes esperan que funcione en el Perú? O

sea: ¿conocen alguna experiencia con pretensiones similares a las de ustedes y que haya funcionado?

A. A. Sí, hay intentos, hay ejemplos importantes, ha ya habido antes de la represión en el Brasil, el Teatro Arena de Boal que le abrió los ojos a muchísima gente. Hay el ejemplo del grupo La Candelaria de Colombia que hace un teatro donde interviene muchísimo la improvisación. Hay el ejemplo del Teatro Experimental de Cali, también en Colombia. No se trata sencillamente de encontrar nuevos contenidos haciendo el mismo tipo de montajes, con los mismos decorados, con los mismos actores maquillados, con los mismos vestidos, con la misma convención; se trata, sí, que tenga un mensaje revolucionario. O sea: no se trata de cambiar el contenido para retener el envase, se trata de cambiar también el envase. Se trata de poner contenidos nuevos en formas nuevas. Eso es lo que verdaderamente significa un arte revolucionario.

B. P. Cuando le pregunté el por qué tenía que existir un teatro oficial, usted me contestó que de igual forma como existían una orquesta sinfónica o un equipo de fútbol, oficiales, algo que usted llamaba el 'subconsciente colectivo' y la tradición hacían que existiese también un teatro oficial.

Sin embargo, leyendo un trabajo suyo que apareció en la revista *Amaru*, número 11, "El teatro chicano en California, ¿un teatro necesario?", allí se manifestaba en contra del teatro-cultura y abogaba (en lo que se refiere a un teatro no-burgués) por un teatro que nazca de las necesidades propias del pueblo; señalaba como ejemplo la aparición del teatro chicano a raíz de la huelga de los trabajadores mexicano-americanos.

En todo esto yo veo una aparente contradicción: un teatro-oficial es un teatro-cultura, que además tiene el peligro de caer en cultura-oficial. No es un teatro nacido de las necesidades populares, por más buenas intenciones que el grupo que lo conforma pueda tener.

¿Cómo me explica usted la contradicción entre el teatro chicano que propicia como modelo en su artículo, en sus términos un teatro popular y necesario, y el teatro oficial que en la actualidad propicia? El teatro popular vendría desde abajo, mientras que el oficial viene, por definición, desde arriba.

A. A. La forma como veo yo a un teatro oficial en este momento es fundamentalmente como un teatro que propicie, a través de su acción, la formación de grupos de teatro populares que hagan el teatro de abajo hacia arriba.

Cuando yo hablaba del subconsciente colectivo y comparaba el teatro oficial con la orquesta sinfónica, yo hablaba no pensando en que ese era el modelo que nosotros íbamos a adoptar, sino que esas circunstancias, el hecho de que el público, el gobierno, en fin, el hecho de que se acepta perfectamente la necesidad de un teatro oficial, eso es como la coyuntura, como lo que permite la implementación de este teatro particularmente.

Hay frascos, un Instituto de Cultura que merezca su nombre tiene que tener un frasco que se llama orquesta sinfónica, otro que se llama coro, otro que se llama teatro, otro que se llama ballet, otro que se llama folklore,

Usted se pone a diseñar en este momento un Instituto de Cultura y le sale con su teatro y todo el mundo lo acepta, porque *hay* que tener un teatro oficial. A eso me refería yo cuando hablaba de que esto está en el subconsciente colectivo y es una cosa perfectamente aceptada. Ahora, ¿cuál es el contenido de ese frasco?, eso es lo insólito, eso es lo sorprendente, eso es lo que causa y está causando y va a causar más aún, infinidad de problemas; porque todos caemos, en primera instancia, en la concepción del teatro oficial como teatro “de arte”, teatro de conservatorio, el teatro que depura, limpia, y da esplendor a lo mejor del ambiente.

No pensamos en una contradicción de términos como la de este teatro, porque un teatro oficial/experimental/revolucionario, es una contradicción de términos. Normalmente uno piensa en un teatro oficial como la Comédie Française, como una cosa así, lo mejorcito del medio, con los mejores actores, para hacer un repertorio establecido, solo que mejor, todo igual sólo que mejor.

Aquí no vamos a hacer una selección de fútbol, con los mejores jugadores de cada equipo, sino que buscamos a los jugadores que nos interesan, para hacer un fútbol nuevo, que tenga ocho delanteros y tres arqueros. O sea un fútbol insólito, de otro tipo; sigue siendo fútbol pero es otro tipo de fútbol. Porque pensamos que un fútbol con ocho delanteros y tres arqueros va a tener impacto sobre la masa y es el fútbol más fácil de jugar, y que rápidamente se va a diseminar este nuevo estilo de jugar fútbol.

Ahora, conectando con eso que decía yo en mi artículo de la revista *Amaru* sobre el teatro chicano: yo veo que la función primordial de nuestro teatro debe ser la de propiciar un teatro a nivel popular, que se haga labor teatral a nivel de base, yo veo este organismo de difusión de teatro como un organismo que ultimadamente debe propender a la promoción de un teatro a nivel base. Eso es a lo que queremos llegar. Y esto lo vamos a hacer por varios conductos: uno, el estilo de nuestros montajes, que esperamos sea un estilo emocionante, fácilmente repetible, fácilmente ensayable, que permita una gran libertad de creación a los individuos; eso a nivel artístico y luego a un nivel muy práctico, nuestros actores destinarán parte de su tiempo de trabajo ya no a ensayos sino a una labor específica de promoción. En última instancia, el trabajo del TNP no es un trabajo simplemente de crear bellos montajes y montajes vigentes y de presentarlos sino de, al mismo tiempo y prioritariamente, suscitar la creación de montajes dentro de toda la población, a través del permanente contacto personal.

B. P. Retomando otro punto: usted definía a los miembros del TNP como izquierdistas, sin embargo, también decía que cada uno era libre de tener su propia ideología dentro de ese término. Yo quisiera preguntarle, si esto es así, entonces ¿cuál es el fundamento teórico—a nivel político—del TNP? Hoy en día en el Perú decirse izquierdista es no decir casi nada. Ser izquierdista puede significar desde ser gobiernista a secas hasta tener una sólida posición teórica y práctica de ultra izquierda, ¿dónde están ustedes?

A. A. Eso está un poco relacionado con en dónde se ubica el gobierno. Yo no

puedo, en este momento, definir la línea política del TNP, porque no puedo definir la línea política de cada uno de sus integrantes. Sabemos que somos de izquierda todos, sabemos que dentro del TNP, igual que dentro de cualquier otro grupo de izquierda, va a haber divergencias muy amplias y eso es natural. La única gente que puede ponerse cien por ciento de acuerdo en este mundo es la gente de derecha, porque es gente mayormente sin principios y que defiende un interés concreto. Pero la gente de izquierda no se pone de acuerdo por la misma naturaleza del pensamiento de izquierda.

Cada quien va a tener su propia ideología de acuerdo a su propia formación. Yo sé que eventualmente va a haber una definición política específica pero esa es una definición que hay que tomar a nivel colectivo. Yo respeto mucho ciertos aspectos del trabajo teatral que tienen que ser necesariamente colectivos. Yo no soy quien para definir la línea política del TNP. Si yo dijera 'ésta es la línea política del TNP' querría decir que yo voy a imponer una determinada línea política, sacando a la gente que no estuviera de acuerdo con esa línea y trayendo a la gente que sí estuviera de acuerdo, para que hubiera una absoluta homogeneidad. Eso no es dable. Yo sólo puedo repetir lo que creo haber dicho antes: por el hecho de trabajar dentro del TNP todo el mundo está tácitamente de acuerdo con el proceso.

Ahora, el nuestro va a ser un planteamiento de apoyo irrestricto a las medidas del gobierno que nosotros consideremos positivas, que nosotros consideremos profundizantes del proceso, aceleradoras del proceso, apoyo irrestricto a este tipo de planteamientos y medidas del gobierno, y luego una función de esclarecimiento y una función de cuestionamiento lúcido a otros elementos del proceso, a otros factores dentro del proceso, pero cuestionamiento que siempre será solidario con el proceso. De ninguna forma, tampoco, vamos nosotros a hacer un teatro panfletario, absolutamente, rabiosamente gobiernista, ni, por otro lado, vamos a hacer un teatro supuestamente neutro, de arte por el arte.

A nosotros nos interesa, en última instancia, lo que suceda con la población del Perú, no nos interesa lo que pueda suceder a este o cualquier gobierno. Por eso jamás haremos un teatro gobiernista. Haremos un teatro popular, que estará a favor del gobierno en cuanto éste es un gobierno de inspiración popular.

Universidad del Pacífico (Lima)

Notas

* Mi agradecimiento a Susana Naudí por su complicidad y colaboración.

1. Alonso Alegría (Santiago de Chile, 1940), dramaturgo y director de teatro, obtuvo, con su obra *El cruce sobre el Niágara*, el Premio Casa de las Américas (La Habana) el año 1969. Se ha desempeñado como director de teatro en diversos grupos capitalinos: TUC, Hebráica, Club de Teatro. También ha ejercido la docencia tanto en Lima como en una universidad norteamericana a la que asistió como Profesor Visitante.