

## **Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80**

**Domingo Piga**

### **I. Introducción**

El desarrollo social, económico y político del Perú en los últimos 25 años, determinó cambios fundamentales en el teatro Peruano. Aparece el teatro de Grupo en el que participan además de la gente de teatro, antropólogos, sociólogos, músicos, psicólogos. De este haz de profesionales de las ciencias sociales y del arte, surge, con identificación, una nueva dramaturgia, nacida de la necesidad de una obra que diera respuesta a los cambios y reflejara la transformación social. El teatro necesitaba mostrar en el escenario al hombre peruano en busca de su identidad y es esto lo que hacen los grupos por caminos variados con tácticas diferentes, pero con una común estrategia: compromiso social y orientación en busca de su identidad. Por esto para ellos resultan paradigmáticos José María Arguedas y César Vallejo, el novelista y el poeta, los que más profundamente llegaron a la esencia peruana. Esta dramaturgia es el rostro del nuevo teatro Peruano.

Esta forma alternativa de hacer teatro como organización y como conciencia, buscando una estética y una ética diferentes, nació como una actividad de aficionados cohesionados en torno a compromisos ideológicos. El teatro de grupo busca calar hondo en lo que es lo peruano, tienta metas a veces sin concepciones claras ni definidas. El teatro es espejo de la sociedad en que se produce y no puede ser otra cosa que lo que es en un Perú icónico. Siendo un fenómeno supraestructural, la ruta peruana no la marca el teatro, sino la sigue. Por eso es reflexión de búsqueda de identidad, ambiciosa a veces, serena otras, tratando de ser profundo o bien un juego escénico o ritualidad.

Este teatro ofrece sobre todo una forma diferente de la del teatro tradicional. Lo que se entiende por teatro burgués ya no puede brindar nada nuevo ni distinto en la forma ni en el contenido después de tantos decenios de occidentalización imitativa. El teatro de grupo sin duda ha sido más ágil y es

vanguardia entre las artes. Pero debemos preguntarnos hasta donde y en qué medida llega su irradiación y cuál es su influencia en la sociedad. Las estadísticas dan la cifra de 20 mil personas de público (Lima tiene más de 6 millones de habitantes).

Como temática preferencial aparece la andinización que subsume al hombre peruano. Pero lo urbano ¿dónde está? Y el fenómeno de la migración, el serrano que baja a la costa, a las ciudades, que va perdiendo su identidad andina y es un transculturizado ¿dónde está? En los últimos 30 años este fenómeno cambió la faz del Perú con un inmenso trasvase cultural. En la novela póstuma de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* surge el tema. La migración no aparece como temática literaria, ni en la novela ni el cuento. Ambos son urbanos. Ideológicamente la mayoría de los grupos están orientados por un compromiso social de amplios matices en un haz que va desde los que hace 15 años creían que iban a cambiar el mundo desde el escenario de donde partía la revolución, hasta los que sin tendencias políticas concretas, no profesan ningún credo específico. Pero todos dan al teatro una clara y definida orientación de conciencia social. El análisis crítico de los problemas de la comunidad, del hombre en la sociedad, absorbe la temática de los textos grupales, con planteamientos de cambios radicales a partir de lo que se llama el desborde popular, comienzos del 80, con el hombre como protagonista de la historia del momento, la que se está viviendo, la que se está gestando. Es la respuesta a un teatro como mera diversión y como pasatiempo.

Los grupos, el teatro de grupo, se han organizado como Movimiento de teatro Independiente (MOTIN) y en la Muestra Nacional de teatro Peruano. MOTIN nace en 1985 agrupando a los teatros de Lima y Callao que son unos 30. Desde 1990 se crea MOTIN Perú y cohesiona más de 100 grupos en todo el país.

## II. Recuento y análisis de algunos de los teatros de Grupo

TELBA. Fue creado en 1969. Sus integrantes realizan estudios y se perfeccionan en una escuela que ellos mismos organizan. La crítica social y humorística fue la línea dominante bajo la influencia de autores como Rafael León y Fedor Larco. Preocupación constante de Telba ha sido el teatro para niños. En esta línea destacamos *Las televisiones* de Jorge Chiarella en la que abunda crítica a los programas televisivos orientados a los niños. Sus filas se han enriquecido con actores venidos de otros grupos. Su repertorio ha tenido entre otras obras *El cuidador* de Harold Pinter, un arreglo escénico del *Son entero* de Nicolás Guillén, *La empresa perdona un momento de locura* de

Rodolfo Santana, *Lucía, Manuel y un viejo cuento*, creación colectiva del grupo, *El que se fue a Barranco* de Rafael León y Fedor Larco, *Amor de mis amores* versión de R. León de la obra de ICTUS de Chile, *Marité* de R. León y F. Larco, *Tres Marias y una Rosa*, versión peruana de la obra chilena de David Benavente, *AM/FM* de R. Dumett y Roberto Angeles, *Guayasamán en Senegal* de R. León y F. Larco, *El terno blanco* de A. Alegría, *Made in Perú*, creación colectiva. Telba busca una dramaturgia propia en la temática urbana de contenido social dentro de la realidad peruana. Se orienta a una cultura popular trabajando con historias, tradiciones, experiencias y lenguaje del pueblo peruano. Tiende a la profesionalización.

**ABEJA.** Creado por Ismael Contreras y Juana Medina en 1971; hace teatro para niños y jóvenes. Realiza investigación psicológica en este aspecto cuyos resultados ha llevado a congresos especializados. Abeja integra música, danza, canto, la expresión del cuerpo con la palabra en todas sus creaciones. Su repertorio (28 obras) comprende adaptaciones de autores como Brecht, Manuel Asencio Segura o de autores que escriben para niños como Estela Luna, Juana Medina, Luis Valdivieso, Ismael Contreras. También aspiran a la profesionalización, lo que ya han conseguido en cierta medida.

**CUATROTABLAS.** Creado en 1971, realiza sus producciones basadas fundamentalmente en la expresión corporal. Es notoria la influencia que revelan sus espectáculos de otros, realizados por grupos latinoamericanos o europeos. Metodológicamente están insertos en las experiencias grotowskianas a través de Eugeno Barba y el Odin. La búsqueda actual es el encuentro con íntimas vivencias para aureolarse más que para representar.

**PIQUERAS.** Teatro de mimo. Su historia empieza con la Compañía Nacional de Mimo de 1962 de Emilio Galli, de brevísima vida. La actividad surgió luego en la institución musical y folclórica *Jueves* en 1966. En 1970 se constituye el grupo Piqueras (Juan Piqueras y Carmen Caro). Realizan obras para niños y también mimo para adultos. Su tarea de investigación y de innovación es altamente encomiable. La experimentación es su preocupación permanente. Han realizado congresos y festivales internacionales.

**LOS GRILLOS.** En 1963 varios jóvenes entusiastas y con orientación artística crearon este grupo con la finalidad de hacer teatro para niños. Luego lo ampliaron a un público adulto. Organizaron la primera muestra del Teatro Peruano que luego quedó, rotativamente la idea impulsora del estímulo al teatro nacional auténtico. A partir de 1980 terminó su actividad teatral de representaciones, dedicándose ahora a las ediciones de autores peruanos. Sus principales gestores fueron: Homero Rivera, de quien tomó el nombre el grupo que se llamó *Homero, Teatro de Grillos*, Aurora Celina, J. Castro, A. Elliot, V. Galindo y Sara Joffré.

YEGO. Con el agregado de teatro comprometido, inició sus actividades en 1963 con obras escritas colectivamente. El nombre Yego lo tomó el año 1964, uniendo ye-ye y go-go para mostrar su relación y procedencia urbano-juvenil de los comienzos de la década y que su compromiso era con esa juventud. Libertad como oposición a la norma, búsqueda con autenticidad, experimentación permanente, demostración de energía que incidía en el contraste y el absurdo, tales fueron sus características. El grupo terminó como tal en 1978 cuando ya había tenido muchas deserciones. La conducta formal de Yego se observa en otros grupos actuales como influencia o herencia de quienes ahí se formaron. La autenticidad, como actitud contraria a toda copia fue su norma, que no se ha mostrado en otros grupos que constantemente copian producciones y hasta reproducen resultados escénicos.

QUINTA RUEDA. Se formó en 1978 por actores que habían egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, que era la mejor escuela en esa época. Presentan obras para niños y para adultos. Su compromiso con los problemas de la mujer constituyó una preocupación importante. Busca formas eficientes de comunicación con el público. Su creación de la comedia de Darío Fo, *Isabel, tres carabelas y un actor* fue especialmente reveladora de las posibilidades del grupo. Directora Ruth Escudero.

TEATRO DE CAMARA. Formado en 1982 por algunos actores que pertenecieron al desaparecido teatro oficial subvencionado llamado Teatro Nacional Popular (que nunca tuvo nada de nacional ni de popular). Realizan teatro de autor destacando la presencia actoral en obras de gran contenido. Es un grupo profesional. Los autores son Anouilh, García Lorca, Calderón. Sus directores son dos excelentes teatristas Oswaldo Fernández y Alfonso Santisteban.

COLORIN COLORADO. Es otro de los grupos orientado al público infantil. Creado en 1979 por Alfredo Ormeño, cuenta entre sus miembros a egresados de la ENAD. Su intención es mostrar a los niños un texto realizado con la mejor técnica, con calidad artística, usando apoyo sonoro y musical, plástico, a fin de provocar, con niveles óptimos, la imaginación infantil.

TEATRO DEL SOL. Fundado en 1979 por Felipe Ormeño y Alberto Montalva. El nombre no es original, pues está inspirado en el Théâtre du Soleil de Vincennes en París. Realizan investigación al mismo tiempo que profundizan el trabajo actoral con intensivo entrenamiento. Dan más importancia al actor que al texto de autor que es siempre reelaborado. Sus espectáculos están desnudos de escenografía, a lo más un elemento sustitutivo del todo (idea brechtiana). Mantienen un taller de actores desde 1983. Su vinculación con los movimientos extranjeros constituye una preocupación permanente. El grupo realizó la adaptación libre de la novela de Manuel Puig

*El beso de la mujer araña* para dos actores, con muy buen éxito. En su repertorio hay adaptaciones de Brecht, de novelas de Vargas Llosa y un hermoso homenaje a F. García L. de F. Ormeño. Trabajan con el método de creación colectiva. Invitan actores profesionales.

**COMUNIDAD DE LIMA.** Creado en 1976 su director y animador es Carlos Padilla. Es la prolongación organizada como grupo independiente, de los mejores elementos que constituyeron el teatro de la Universidad de Lima. Su actividad fundamental es ahora la investigación y la docencia en Seminarios y talleres para nuevos actores. Han producido hasta 1986 nueve espectáculos. También está, entre sus preocupaciones, el teatro para la infancia y la juventud. Hay una constante búsqueda de formas dramáticas nuevas usando metodológicamente el análisis, la documentación y la observación para dar una respuesta acorde con el momento actual y la identidad nacional. Comunidad de Lima es el único centro de documentación y de investigación organizado sobre toda la actividad teatral independiente que hay en el Perú.

**NOSOTROS.** Partiendo del grupo *Aquí y ahora* se crea este Centro Cultural en 1975 por el matrimonio Miryam Reátegui-Ernesto Ráez. Su trabajo se orienta al teatro infantil y juvenil. En 1976 organiza el primer Seminario sobre el Niño y el Arte de gran trascendencia nacional e internacional. Ernesto Ráez ha publicado varios libros sobre la especialidad de teatro infantil. Ráez es egresado de la ENAE y es uno de los hombres de teatro del Perú más integrales, pues reúne al actor, al director, al maestro y al investigador. Además es uno de los teatristas peruanos de mayor cultura teatral.

**RAICES.** Es otro grupo dedicado en especial al teatro infantil y juvenil, pero también con actividad para adultos. Se creó en 1982. Rechaza el texto de autor y sus obras resultan de un trabajo colectivo de investigación y creación. Su acción se orienta a un público de barrios marginales y pueblos jóvenes. Realizan talleres en función de su técnica actoral. El grupo ha participado en los festivales que se han realizado en el Perú. Los componentes de Raíces viven sólo dedicados a la actividad teatral. Lo fundamental es la expresión corporal, la música, la danza, usando durante el espectáculo objetos que cobran valoraciones y significaciones diferentes según las necesidades del espectáculo. Su director es Ricardo Santa Cruz.

**ALONDRA.** Es un grupo que trabaja profesionalmente, creado en 1981, con obras nacionales de creación colectiva con autor. Su director es Jorge Chiarella, otro de los importantes hombres de teatro del Perú. Alondra se dirige a un público de poblaciones y a estudiantes. Utilizan tanto la creación colectiva propiamente tal como la creación colectiva con autor. Realizan seminarios, mesas redondas y editan obras. Escenario circular con mínimos

elementos escenográficos y de utilería, cambios de vestuario ante el público, apoyo de música, cine o video son las características de Alondra. El autor Juan Rivera Saavedra está estrechamente vinculado al grupo y escribe, como texto acabado y definitivo, lo que se crea colectivamente por todos los actores y el director. En ocasiones la obra es tratada como una composición musical o bien como narración periodística. Utilizan técnica brechtiana y algo de las ideas de Peter Brook sobre el espacio escénico. Sus resultados son atractivos e interesantes y consiguen plena comunicación con el público.

**MAGUEY.** Sus aspiraciones partieron con su fundación 1982: realizar profesionalmente la actividad teatral, integrar en la producción de obras la investigación, la creación, la difusión, y la formación del actor. Van a un público urbano o rural. El aporte de la cultura popular es recogido por sus miembros en busca de una dramaturgia nueva, peruana y latinoamericana. Sus programas son para niños, jóvenes y adultos. Anhelan crear un teatro de comunidad a través de la formación de actores con metodología que surge de la experimentación con una organización que resulta de relaciones entre sus participantes. Su director es Willy Pinto. Su creación y su dramaturgia surgen de su acción recíproca. Su accionar tiene como sustento: a) La relación espacio-temporal permanente, b) las concepciones estéticas emanadas de la cultura popular y la organización social, y c) la vida y la historia vueltas a ver a través de la proyección transformadora del actor.

**SETIEMBRE.** Desde 1979 iniciaron sus trabajos y ensayos con acento en lo físico y psíquico bajo la dirección de Walter Ventosilla en Corongo, departamento de Ancash a raíz de la fiesta patronal del mes de Setiembre. Han actuado en Lima, Cerro de Pasco (centro minero), en Tacna, en Cusco. Para el grupo Setiembre el teatro no debe ser didáctico, tampoco una simple diversión frívola, como tampoco debe ser una vía de difusión cultural. El teatro no cambia la historia, sólo la interpreta, la juzga, la cuestiona. El teatro es testimonio. El grupo corresponde a un estrato social y eso lo muestran en forma teatral. Se sienten profesionales por su devota dedicación a este arte aunque no obtengan ganancias pecunarias.

Sus obras son adaptaciones de relatos, de poemas, de cuentos y textos de su director W. Ventosilla. Sus palabras son estas:

... Buscamos al actor que siempre estuvo en la tierra ... un curioso que ha sabido contar lo que vio. ... Buscamos al actor sabio, al que se enfrenta con mística armado con sólo su cuerpo y sus gestos, con la palabra o sin ella.

**LA TURUMBA.** Con el nombre del teatro de títeres de Francisco García Lorca y dirigido por Fernando Zevallos, este grupo parte a la vida del espectáculo peruano en el año 1983, con obras de creación colectiva para niños pero de gran reflexión social. Sus aspiraciones son investigación y estudio del teatro y el público, usar el humor con sentido crítico para cuestionar el conformismo, lo caduco y estático, hacer reflexionar al público sin darle moralejas como recetas, usar la fantasía dentro de lo real del medio en que se desarrolla.

**MAGIA.** Comenzó en 1983 organizado como una comunidad de gente de teatro que se inició a modo de laboratorio para formar actores, ampliando luego su quehacer a otras artes. Magia es un centro cultural que ofrece conciertos, exposiciones, conferencias, talleres, danza, mimo y teatro para niños y adultos, alternando con sus preocupaciones pedagógicas. Los espectáculos de teatro reflejan esa diversidad artística. Obras de autor que van desde García Márquez y Grégor Díaz hasta las de sus directores Luciana Proaño y José Carlos Urteaga.

**ENSAYO.** Es la asociación de profesionales de teatro que experimentan, estudian y producen en forma realmente constante desde su creación en 1983. Constituida por maestros que venían de la Escuela de teatro de la Universidad Católica, es el teatro de mejor nivel artístico entre los teatros independientes y profesionales de Lima. Sus directores son Alberto Isola, Jorge Guerra, Luis Peirano y Gianfranco Brero, quienes son también excelentes actores. Todos unen a sus cualidades artísticas la de maestros formadores de jóvenes. Sus espectáculos por lo general presentan soluciones escenográficas y de utilería, inteligentes y hasta espectaculares a pesar de la modestia de medios económicos. Siguen metodológicamente a Stanislavski en la creación del personaje y a Brecht en algunas obras en que la técnica narrativa lo admite, además de estar al día en las nuevas corrientes del teatro. Su repertorio es de autor, aunque en alguna ocasión han hecho felices recreaciones.

#### CENTRO DE COMUNICACIONES DE VILLA EL SALVADOR

En un pueblo joven de Lima, más populoso y extenso que muchas ciudades, Villa El Salvador, modelo de organización y actividades comunitarias, se ha desarrollado una excelente actividad teatral. Se ha trabajado en adaptaciones con intencionalidad muy vigente poemas de César Vallejo. También partiendo de la fuente literaria, José María Arguedas el paradigmático novelista antropólogo. Obras: *Diálogo de zorros*, *El carnaval por la vida*, en donde testimonian imágenes dramáticas de la violencia. En su expresión corporal los actores personifican símbolos de la cultura de la

violencia. Aparece la Muerte que puede interpretarse como la presencia del terrorismo de Sendero como también la represión. En el *Carnaval por la vida*, con música y baile, este carnaval surge como símbolo de la alternativa de la comunidad que vence a la Muerte, para poder vivir.

Vallejo está presente en las escenificaciones de tres grupos de Andahuaylas en lengua quechua (grupos J. M. Arguedas, Qallary y Javier Heraud). *Voces del silencio* es otra de las creaciones colectivas del grupo del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, con temática de la cultura de la violencia. La violencia aparece como el desorden que destruye el ayllu, base social, y la familia. Esta temática es urbana, pero sobre todo serrana, en donde el campesino vive y muere entre dos fuegos. La vida cotidiana pierde su orden y su estructura y éste es el tema de la fiesta teatral, tanto en Villa El Salvador como en la sierra, lejana y paupérrima.

INTEGRO. Otro grupo, enclavado en la paroxística proclividad a la cultura de la violencia, es Integro, que creó una excepcional versión vallejana en su obra *Si después de tantas palabras . . .* a través de la gestualidad corporal de un lenguaje de danza. La temática llega como un todo simbólico en la fusión del verbo y lo quinético.

YUYACHKANI. Con actores que habían formado fila en Yego teatro Comprometido, Teresa Ralli y Miguel Rubio, se creó Yuyachkani en 1971 dirigido por M. Rubio. Es un típico teatro de comunidad (ideológica, de acción y de vida) que realiza sus espectáculos con una concepción de práctica de relación humana y artística en un quehacer de responsabilidad colectiva. Su adhesión a las causas mineras, campesinas, obreras y de estratos marginales ciudadanos, da el sustento del contenido ideológico de sus obras, todas de creación colectiva del grupo. Son los testimonios, las luchas, las tradiciones, la temática que toma vida en sus producciones en las que la palabra vale tanto como la música, la danza, el canto. Para mostrar los mitos, las fiestas las tradiciones, las celebraciones dramáticas y de profundo contenido de la cultura popular, se ha formado un actor nuevo, múltiple, lleno de sentido vital, que lo encontramos caminando en zancos, con máscara, bailando, tocando instrumentos, cantando, para buscar la comunicación con el público. Realizan constantes investigaciones, talleres, seminarios, publicaciones, actividades diversas con teatristas invitados del extranjero. En sus obras parten a veces de Arguedas o bien de Brecht tanto como de hechos reales para sus creaciones colectivas, siempre con el objetivo de conseguir una comunicación consciente y creadora con el público, a su vez interesado y comprometido en la transformación de la sociedad. El teatro tiene por su acción, responsabilidad como ente necesario en la transformación del hombre. Así como nace un nuevo actor, nace también un nuevo público.

Yuyachkani, vocablo quechua, significa *Soy tu pensamiento*. El grupo evoluciona desde un realismo crítico de mostración teatral en un contexto social inmediatista con marcado radicalismo político, hasta años después a una dramaturgia alegórica, enraizada en la tradición y en los grandes problemas nacionales, con fuertes componentes oníricos y míticos, estilísticamente en un marco expresionista. En la primera etapa la anécdota prima sobre el lenguaje teatral y la riqueza estructural dramática. En la segunda, a partir de la adaptación de *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm, con el nombre *Los músicos ambulantes*, el lenguaje y la estructura se enriquecen y son fecundos y llenan de necesaria complejidad el contenido de la historia narrada. La estructura dramática aporta significados y reflexiones incorporando ritos y mitología andinos, personajes simples, significativos y profundos, la música, la máscara, el vestuario, la lengua. Todo esto posibilita al público lecturas profundas de la producción de este grupo de teatro alternativo.

### III. Características generales y constantes del teatro de grupo

- a) Influencia ideológica y técnica teatral de Bertold Brecht, Stanislavski, Grotowski, Peter Brook, Arguedas, Vallejo.
- b) Preferencia por la creación colectiva y la re-creación, abandono de la obra de autor.
- c) Búsqueda de identidad nacional haciendo un teatro cuestionador e intérprete de las grandes mayorías, con temática de compromiso social.
- d) Aspiración al profesionalismo tanto en la creación artística como medio de subsistencia.
- e) Hacer un teatro nuevo que represente el protagonismo del pueblo a partir de la década del 70.
- f) Descubrimiento de lo auténticamente andino, de lo peruano, de la tradición campesina.
- g) El grupo es como un colectivo, en el que todos son partícipes iguales, con la práctica del multioficio.
- h) Importante gravitación en el teatro del Perú como búsqueda de nuevos caminos, de un nuevo actor, un nuevo público, de una expresión real y auténtica de la peruanidad, mostrando el rostro verdadero del teatro nacional.
- i) Importancia del fenómeno teatral en cuanto compromiso revolucionario en el proceso de cambio social.
- j) Muchas veces el resultado es producto de la urgencia a las respuestas impostergables, es coyuntural, un teatro imperfecto que responde a las necesidades del momento, del lugar y del público. Así como hay un arte

imperfecto en los procesos revolucionarios, lo hay para servir una necesidad social o para establecer una comunicación. Por eso no es un teatro imperecedero (como texto), porque lo social y lo ético son nuevos elementos que antes no participaban como determinante de lo estético.

- k) Incorporan la fiesta popular, lo tradicional, con el hombre del pueblo como protagonista dramático de su creación, carnavales, bailes, cabezones, zancos, música, coros, diálogos en lengua quechua, aymara o español.
- l) Espacios físicos no convencionales, la plaza pública, la cancha deportiva, un aula cualquiera, una ladera de un cerro, todo es útil y efectivo en lugar de la sala convencional, escasa y cara, inaccesibles al público popular.
- m) Permanente reflexión sobre el quehacer teatral a través de la investigación, de seminarios, de talleres, en labor individual y colectiva.
- n) teatro sin apoyo ni subvenciones ni del estado, ni municipios u otras instituciones.
- ñ) La característica de anomia de la sociedad, como proceso contemporáneo e inmediato, se refleja en el discurso dramático que le interpreta.

#### IV. Reflexión crítica sobre las características del teatro de Grupo

En este nuevo teatro peruano no hay un manifiesto, porque no es un movimiento, como lo fue el Surrealismo, el Dada, el Futurismo, por ejemplo, un movimiento unitario, con principios teóricos comunes o con una ideología. Lo que hemos señalado como características del teatro de grupo, no lo son en su totalidad válidas para cada uno de los grupos. Hay tendencias y propuestas diversas, pero hay unidad de acción y de estrategias, así las tácticas sean diferentes. Todo esto nos da una visión de cambios fundamentales en los últimos 20 años, más en los últimos diez y más en los últimos cinco años y sobre todo en el minuto que vivimos. Es la dialéctica.

Lo nuevo ha resultado del ejercicio de hacer teatro frente a un público nuevo, que nunca fue consumidor de teatro. Por esto ha sido y sigue siendo un quehacer muy creador. Decisiva fue la transformación del Perú a partir de la década del 60. La temática radicalizante del setenta pierde la función inmediatesta y cede paso a un lenguaje teatral, cuyo discurso son los problemas sociales y humanos, las tradiciones, el folclor, la crítica social reflexiva, un lenguaje que está creando una nueva dramaturgia. El género dramático ya no es el único para hacer teatro *comprometido* y hacen su entrada el humor y el circo. Se mira al pasado, a la cultura del Ande, pero pensando parabólicamente en el futuro. Este hombre peruano de la ciudad, mezcla tan

heterogénea de razas, de culturas, de lenguas, debe aparecer como tema problema y es además el receptor, el público. Hace algunos años el estado trató de dirigir y orientar el movimiento teatral desde el teatro Nacional Popular y fue, en todo momento, un fracaso total. Ese organismo fue sobrepasado por la realidad de un proceso de cambios emergentes, que era en verdad lo nuevo y lo único nacional y popular.

No niegan estos grupos sus tradiciones, pues ahora las recogen, las investigan y las aprehenden del antiguo Perú pre-colombino o de aquel que, subsumido, existió en el Virreynato. Fundamentalmente el gran cambio emerge de las nuevas formas de producción artística cuya libertad de acción y creación permitía ir generando nuevas metodologías. Por eso cada grupo es una nueva escuela. Este teatro alternativo es siempre dialéctico, por eso subsiste a pesar de los vaivenes socio-políticos-económicos del Perú, transformándose junto con su público. Hay que destacar la importancia de la retroalimentación actor-público.

La dramaturgia actual recibe un aporte sustancial no sólo de la fiesta popular, de las celebraciones, del elemento ritual, sino del mismo público y su quehacer, de la cotidianeidad, como respuesta a la obra imperfecta, en permanente transformación, perfeccionándola. Esta experiencia feliz la vivimos con nuestras creaciones colectivas con los grupos de trabajadores en el TUSM. Este teatro alternativo tiene y tendrá cada vez más, su fuente en la Sierra, en el Ande peruano, en las tradiciones quechuas y aymaras, en el folclor, en la herencia de la ritualidad indígena, en la ética del hombre de la tierra. Pero también está el aporte de la fuente urbana que es otra faz del polifacético Perú. A la ciudad, otra de predominio blanco de origen español, llegó el negro traído como esclavo de Africa, llegó el chino como siervo, el japonés, y en los últimos decenios grandes migraciones de la Sierra de quechua y aymaras parlantes. Lima, especialmente, muestra un rostro multirracial y multiparlante. Esto es lo nacional. La estética teatral va a mostrar este Perú y no es nacionalmente unitario, que es nuevo, inesperado, sorprendente, de un pueblo que carga con todas las crisis del país, pueblo pauperizado y con el cambio social que significa la proletarización de la llamada clase media (pequeña burguesía). Desde un punto de vista político, la vieja aristocracia y la alta burguesía plutocrática, pierden una cuota importante del omnímodo poder que ejercían. La gran masa ciudadana aún no se orienta ni sabe qué hacer con las posibilidades ni oportunidades de este período de crisis. El teatro actual, al terminar la década del 80, es un eco de esta situación. Y abandonó el discurso con acento político contingente y se orienta a otro discurso de un Perú profundo, al decir de Arguedas, una estética que se sustenta en una ética permanente y nacional en el camino hacia una identidad

por descubrir. Es el gran desafío para este teatro joven, independiente, de grupos, de comunidad. Pero algunos grupos tienden a teorizar la realidad, a configurarla según sus propuestas. Esto es idealismo y no sustentación ideológica del materialismo dialéctico. La realidad no se inventa. Está en nosotros, entre nosotros y sobre esa verdad objetiva se hace la construcción dramática.

## V. La cultura de la violencia

La dramaturgia, como creación colectiva, recoge, en su imaginario, la cultura de la violencia, esta nueva expresión de la historia que está determinando un Perú inédito. Ha surgido en los últimos años una interacción entre la creación dramática y las ciencias sociales como actitud reflexiva de los colectivos teatrales frente a los interrogantes que plantea el momento presente. El teatro de grupo asume como desafío histórico la presencia de la violencia y todos los problemas anejos en su nueva dramaturgia. Esta reflexión en y sobre la cultura peruana, ya sea lo andino como lo urbano, es paradigmática en la búsqueda de la nueva estética teatral.

Hemos sido jurado en todos los concursos convocados por el TUSM y por CELCIT Perú en los últimos 17 años para autores peruanos y hemos comprobado que en la última década, sobre todo en el último lustro, no menos de un quinto de las obras presentadas tenía argumentos con temática senderista (Sendero Luminoso) en pro o en contra. Ha surgido entre los sociólogos la especialidad de senderólogo. Sendero es un grupo armado, de la vía violenta, inspirado ideológicamente en la doctrina maoista y en el Khmer Rouge de Campuchea (Camboya). Además de las obras conocidas por los concursos, circulan muchas dactiloescritas y en tránsito clandestino en las cárceles y zonas rojas del territorio. Algunas de las obras de los concursos, inspiradas en la cultura de la violencia y no pro Senderistas, las recordamos por su excelente construcción dramática influida por el Brecht de la primera época. Los mismos senderistas en entrevista a un diario local proclive, denominan su teatro *Teatro de guerrilla*, tomando el nombre que le dieron en Brasil durante el período de la dictadura militar de los años 60 al teatro de provocación política que se hacía en las calles, plazas y mercados, con el objeto de inducir la discusión en el público, para denunciar los crímenes del gobierno. Teatro a veces panfletario y siempre de política contingente, coyuntural, del cual fuimos testigos en el Brasil hace unos cinco lustros. El teatro de las senderistas incluye cantos, danzas, música, mimos, sin escenario convencional y ellos de protagonistas. Su origen está en el ingenuo, pobre y esquemático teatro chino de la tristemente llamada revolución cultural.

Ahora bien, al margen del proselitismo de Sendero, el teatro peruano, como toda la sociedad peruana, está, de algún modo más o menos significativo, tocado, influido, conmocionado por la violencia. La violencia se respira, se vive a cada minuto en Lima y mucho más en la Sierra, en donde el campesino está entre dos fuegos, el terrorismo de Sendero y la represión institucional.

Algunos de los grupos han entrado a los comunes procesos de crisis de quienes hacen teatro de compromiso social, con cambios de diverso origen en sus procesos creadores. Han dejado momentáneamente de producir espectáculos para reflexionar al interior. Los últimos cinco años han sido ricos en seminarios, talleres, encuentros, investigaciones para autoanalizarse y para mirar el entorno, lo que está sucediendo y para concebir el futuro, el mañana que vendrá y que está gestándose, germinando por todas partes entre nosotros. Este último lustre ha servido para el aglutinamiento y la organización (aparece MOTIN Lima y el año 90, MOTIN Nacional con todas las regiones).

En la obra, texto y acción escénica, surge la violencia elípticamente o bien el símbolo a la metáfora o el rito, o subtextualmente, pero está presente, referencial o testimonialmente. La destrucción de la estructura familiar, del ayllu en el campo, de la población o la comuna en lo urbano, todo este dolor es el marco referencial de una parte importante del teatro. La vida cotidiana aparece como un fresco anómico de destrucción y de muerte. Aún los modelos del viejo teatro, *Las bacantes* de Eurípides (Grupo Ensayo-Director Jorge Guerra) aparece destacado, contextualmente planteada, la violencia frente al poder. De la versión en quechua de un Wilde adaptado, emerge la violencia actual y peruana.

El balance de lo que estamos viendo lo harán los sociólogos y los analistas del teatro a fines del siglo. Ahora se camina muy rápido. En la década que iniciamos, van a producirse cambios de importancia decisiva. No somos augures para avizorar lo que está más allá del horizonte. Pero si sabemos hacia donde sopla el viento que va a henchir las velas del barco teatral. Y es en busca de tierra, como Colón, pero de una tierra que ya conocemos y en donde está sembrada la semilla que va a germinar. Ese teatro busca sus raíces en el ancestro ritual, porque el teatro es siempre rito. El teatro, arte efímero, quiere ser memoria social, a través de la emoción y la reflexión, y se prende de la conciencia del pueblo para alcanzar sus ideales y sus esperanzas.

*Lima, Perú*