

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Título

**La batalla por el teatro:
La creación colectiva en el campo del teatro limeño
(1971-1990)**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

AUTOR

Luis Alfonso Santistevan de Noriega

ASESOR

Gino Luque Bedregal

Septiembre, 2020

A Mario Delgado,
que fue de los primeros en
librar esta batalla,
y a Hugo Salazar del Alcázar
con quien me hubiera encantado
discutir esta tesis.



RESUMEN

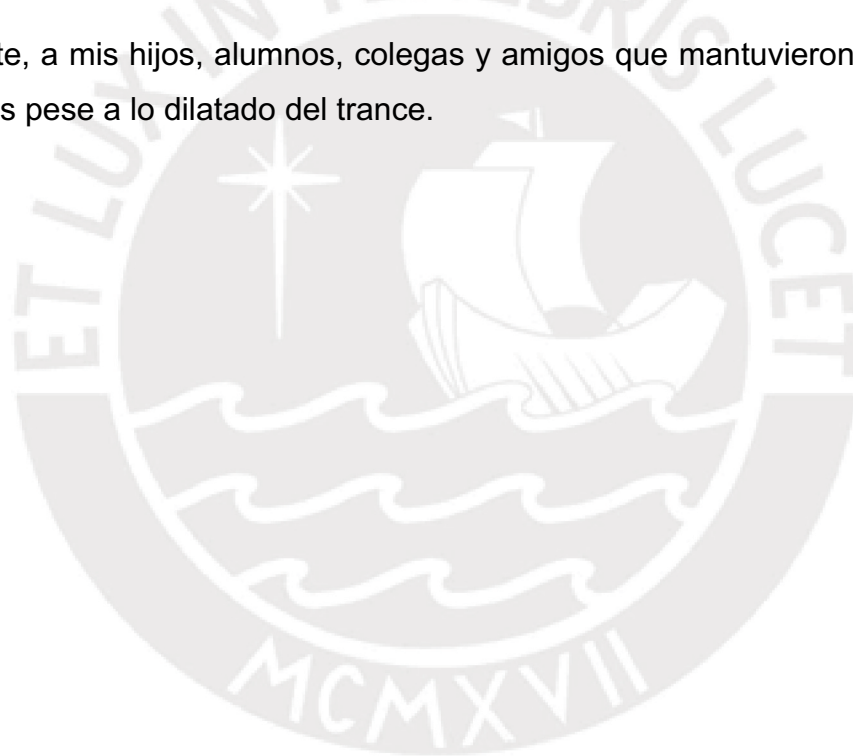
El presente trabajo aborda el fenómeno de la creación colectiva en el campo del teatro limeño entre los años 1971 y 1990 con la intención de explorar las respuestas del sector del teatro de autor y sopesar en qué medida la irrupción de este nuevo modo de producción y creación transformó el campo. Para analizar el fenómeno estético, se revisan el concepto de teatro posdramático sostenido por Hans Thies Lehmann, el de estética performativa trabajado por Erika Fischer-Lichte, las herramientas de análisis de la puesta en escena propuestas por Patrice Pavis, así como las diversas confluencias de las que deriva la creación colectiva en nuestro teatro como son las ideas de Artaud, Brecht, Grotowski, Barba, Buenaventura, Boal y otros creadores latinoamericanos. Para analizar el fenómeno en su aspecto sociológico, me sirvo de las ideas construidas por Pierre Bourdieu para abordar el campo de la creación artística. El material de estudio es el producido por creadores y críticos limeños entre 1971 y 1998 y está constituido por artículos, críticas, reseñas periodísticas, testimonios así como por los registros de las obras de creación colectiva. En algunos casos se ha complementado con entrevistas y testimonios a los creadores. También me sirvo de mi experiencia como creador y testigo en el campo en esos años. Se trata pues de visitar las ideas respecto al teatro peruano que entraron en conflicto entonces para tratar de ofrecer una lectura más completa de un fenómeno muy poco estudiado y sin embargo fundante para el campo del teatro peruano contemporáneo.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis profesores de la Maestría de Literatura Hispanoamericana Mariana Libertad Suárez, Carmela Zanelli, Celia Rubina, Luz Ainai Morales, Luis Fernando Chueca, Eduardo Hopkins, Ezio Neyra; de la Maestría de Artes Escénicas Michelle Nicholson y Gino Luque; y de la Maestría de Estudios Culturales Carolina Arrunátegui por iluminarme el camino.

También agradecer a Francesca Denegri, directora de la Maestría de Literatura Hispanoamericana, por su paciencia y sus consejos, y a mi asesor Gino Luque sin cuyo aliento y orientación no hubiera llegado hasta acá.

Finalmente, a mis hijos, alumnos, colegas y amigos que mantuvieron el interés en mi tesis pese a lo dilatado del trance.

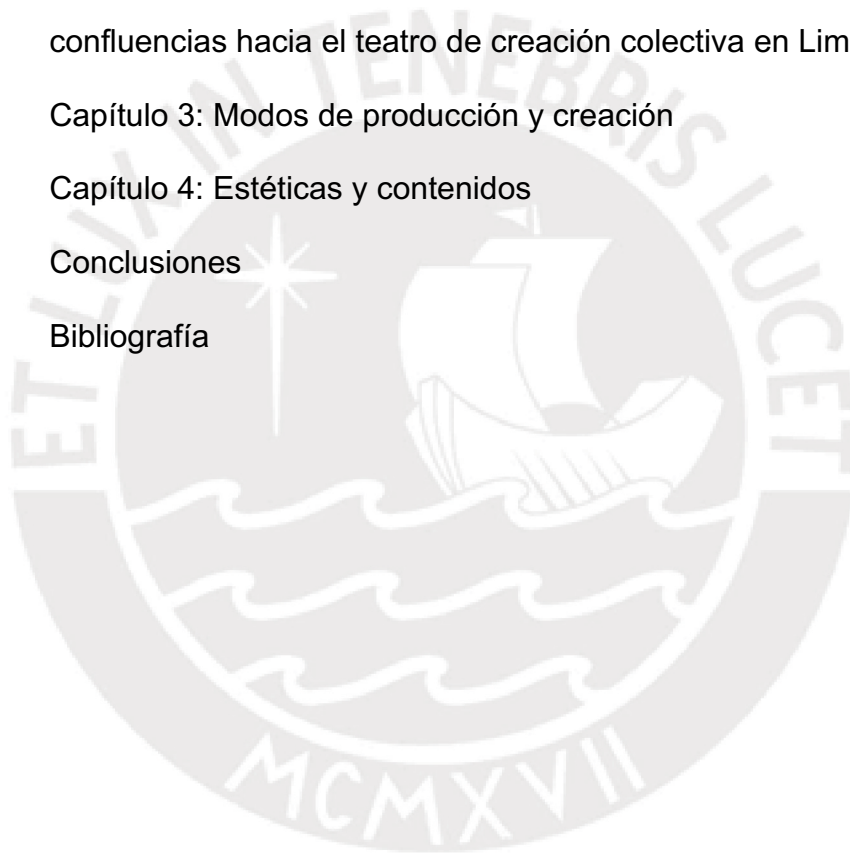


No habrá otro Vitez, pero aquellos que lo entendieron están en la brecha y siempre desean que entre el escenario y la sala oscura haya una dialéctica donde exista la posibilidad de transmitirse, íntimamente vinculados, el esclarecimiento de la indescifrable vida y la orientación posible de la Historia.

Alain Badiou, *Rapsodia para el teatro*.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1: Estado de la cuestión	10
Capítulo 2: La relación conflictiva del teatro y el drama: confluencias hacia el teatro de creación colectiva en Lima	23
Capítulo 3: Modos de producción y creación	56
Capítulo 4: Estéticas y contenidos	110
Conclusiones	253
Bibliografía	259



Introducción

El título de mi tesis alude a una batalla que se da en tres dimensiones: la ruptura radical del teatro con la literatura dramática; la irrupción del modo de producción que plantea el teatro de creación colectiva y que cuestiona radicalmente el campo del teatro independiente limeño; y la incorporación de nuevos agentes, estéticas y contenidos, antes marginados del teatro peruano, que ingresan a través de la práctica de la creación colectiva. Hay una relación de necesidad entre estas dimensiones: los nuevos agentes, estéticas y contenidos en el teatro peruano encuentran el vehículo adecuado en el modo de producción de la creación colectiva que, a su vez, es expresión local de la escisión radical del concepto teatro-drama en el teatro occidental.

Mi intención es dar cuenta de las tres dimensiones de esta batalla, los retos, debates, transformaciones y procesos que se evidencian en el campo a través del análisis de un conjunto de textos, algunos de carácter testimonial, otros en forma de artículos críticos, producidos por creadores y críticos representativos del momento. Recuperando estas voces, intentaré traer al presente las diversas y encontradas preocupaciones, memorias y visiones sobre lo que fue el fenómeno del teatro de creación colectiva en Lima en los años 70 y 80. Igualmente entraré a analizar los procesos de creación y los productos de algunos grupos representativos que el teatro de creación colectiva genera en ese período en la medida que sea posible recuperar o reconstruir las obras a través de registros, reseñas, críticas y testimonios. La importancia de este ejercicio es contar con un primer estudio de este fenómeno y observar cuánto ha marcado nuestro teatro y hasta qué punto estamos enfrascados aun en sus debates.

El primer capítulo lo dedico al Estado de la cuestión dando cuenta de lo que se ha escrito sobre el teatro de creación colectiva en la teoría dramática, los estudios del teatro europeo, norte y latinoamericano, así como lo producido

crítica, documental y testimonialmente sobre la creación colectiva en el Perú. Revisando esto último, hago una clasificación tentativa de acuerdo a las visiones dominantes: teatro imperfecto, institucionalidad alternativa, totalidad hegemónica y teatro popular.

En el segundo capítulo me ocupo del marco en el que se da el teatro de creación colectiva en Lima. En primer lugar, la ruptura de la unidad conceptual teatro-drama que, según la teoría de Hans-Thiesse Lehmann produce lo que denomina teatro posdramático. Intento luego entender cuál es el lugar que la creación colectiva ocupa en la trayectoria de la ruptura entre teatro y drama para establecer en qué medida se opone como modo de producción y estética al teatro de autor. Finalmente, hago un recorrido por las diferentes fuerzas que confluyen hacia la creación colectiva en Lima: Artaud, Brecht, el New Theatre norteamericano, Grotowski, Barba, el teatro de creación colectiva latinoamericano, Buenaventura y Boal.

El tercer capítulo es propiamente el análisis del campo del teatro limeño de los 70 y 80. Aquí explico brevemente los conceptos y herramientas que tomo de Pierre Bourdieu para el análisis del campo. Luego presento un contexto económico, político, social y cultural del Perú de ese período y abordo el análisis de los procesos en el campo desde los modos de producción y creación de los agentes, intentando hacer un mapeo del sector del teatro independiente limeño desde el extremo de los grupos de creación colectiva original hasta los grupos que hicieron exclusivamente teatro de autor.

El cuarto y último capítulo está dedicado al tema de las estéticas y contenidos del teatro de creación colectiva en el campo. Para esto, introduzco brevemente los conceptos desarrollados por Erika Fischer-Lichte sobre la estética performativa y los abordados por Patrice Pavis sobre el análisis de la puesta en escena del texto, desde los cuales analizo los procesos y la producción de los principales grupos de creación colectiva en Lima.

En las conclusiones sopeso lo analizado para tener un panorama general del proceso del teatro de creación colectiva en el campo del teatro limeño

respondiendo a dos preguntas clave: en qué medida el cambio en el modo de producción cambió el peso que el teatro de temática y estéticas peruanas tenía en el campo; y de qué manera esta nueva forma de creación abrió el camino a un teatro posdramático en el campo del teatro peruano.



Capítulo 1

Estado de la cuestión

El término `creación colectiva` es descrito por Patrice Pavis, en su “Diccionario del teatro” como un “Espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo es fijado después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones” ([1984] 1990: 104). También lo define como un movimiento que “se vincula a un redescubrimiento del aspecto ritual y colectivo de la actividad teatral, a una fascinación de la gente de teatro por la improvisación, la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extra-verbales” ([1984] 1990: 105). Marcos Bulhoes, en su “Dicionário da teatro” dice que la creación colectiva “surge con los conjuntos teatrales que, en las décadas de 1960 y 70, asocian todos los elementos de escena, inclusive el texto, en un mismo proceso de autoría basado en la experimentación en la sala de ensayo” (Muguercia 2018: 175). Francisco Garzón Céspedes en su libro “Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva” (1978) hace incapie en el carácter social y político de la creación colectiva: “la importancia renovadora de la creación colectiva dentro del teatro latinoamericano está marcada por sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos y la problemática de la comunidad, zona o sector social específicos” (Garzón Céspedes 1978: 7).

En los autores que he revisado para este trabajo el término `creación colectiva` está asociado a aspectos metodológicos: improvisación, dramaturgia del actor, montaje (Garzón Céspedes 1978, Rizk 1991, 2008; Watson 2000); sociológicos: modo de producción (Hopkins 1986; Watson 2000); históricos: horizonte utópico de los sesentas y setentas, dramaturgia nacional (Garzón Céspedes 1978; Hopkins 1986; Lehmann [1999] 2017; Rizk 1991, 2008; Watson 2000; Balta 2001; Muguercia 2018); y estéticos: lo experimental, las vanguardias, posdrama (Lehman [1999] 2017; Reverte 2006; Rizk 2008).

Sin embargo, el término `creación colectiva` no se mantiene estable. Comienza a mezclarse, opacarse, a cargarse de otros significados y hasta olvidarse. Lo encontramos muchas veces intercambiado por los términos `teatro de grupo`, `teatro experimental`, `teatro de cuerpo`, `tercer teatro` y `teatro popular`. Incluso los propios creadores de los grupos de creación colectiva dejan de usar el término o lo cuestionan. La idea central -que el colectivo toma el lugar que el autor y el director han ocupado tradicionalmente en la creación teatral- pierde vigor en los 90 cuando se consolida el teatro posdramático reconfigurando al autor y al director (Lehmann [1999] 2017: 38). Pavis da una idea muy distinta del colectivo artístico treinta y dos años después, en su “Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo”: “ya no se trata del colectivo brechtiano, socialista e ideológico, en el que todos contribuían al bien común y a la construcción de un conjunto coherente, sino de un colectivo fragmentado, desfasado, que interviene en momentos y según estatutos diferentes.” (2016: 54).

Interesa entender que el fenómeno de la creación colectiva en el teatro se inscribe en la crisis de ruptura de la unidad conceptual del teatro y el drama. De acuerdo con lo que sostiene Hans-Thies Lehmann en su libro “Teatro posdramático” (1999), desde los años 70 del siglo pasado se verifica una tendencia clara de divorcio entre un teatro basado en la literatura dramática - centrado en el eje acción-trama, basado en un conflicto dramático y esencialmente mimético- y un teatro que busca su autonomía escénica desjerarquizando los elementos que lo componen y, sobre todo, quitándole al texto dramático el lugar central que ocupó por milenios. Lehmann analiza en especial la trayectoria de esta ruptura: la concepción anti-dramática del teatro simbolista, lo performativo de las vanguardias históricas, Artaud y su radical ruptura con la tradición dramática, Brecht y su teatro anti-aristotélico, la dramaturgia de la neo-vanguardia (existencialismo, teatro del absurdo), hasta el aporte de creadores escénicos como Jerzy Grotowsky, Peter Brook y Eugenio Barba. Es de especial interés para mi investigación el señalamiento de una línea que “conduce desde Artaud y Grotowski hasta el Living Theatre y Robert Wilson” ([1999] 2017: 54) porque señala precisamente algunas de las fuentes fundamentales de la creación colectiva en el Perú.

En el teatro norteamericano de vanguardia de los 60 y 70 también se produce la ruptura y es interesante porque se trata de un ámbito de cercana influencia para Latinoamérica. Michael Kirby es quizás el crítico que con mayor visión observa desde el primer momento lo que significa ese nuevo teatro que surge en su país: sostiene en el año 1965 que el nuevo teatro que se está produciendo en los Estados Unidos debe ser tomado como un “theatrical development of real importance” (1965: 23) porque subsana el retraso del teatro respecto a la música, la pintura o la literatura que han logrado superar antes el arte tradicional de Occidente. Kirby despliega su visión de este nuevo teatro poniendo el énfasis en algunos puntos que vale la pena destacar: no concibe el nuevo teatro como una entidad limitada sino como un continuo que se mezcla con las otras artes; sostiene que la espina dorsal del nuevo teatro son los trabajos experimentales del músico John Cage que no acepta límites para la música y que incluso llega a negar su existencia separada de la experiencia con la vista, el tacto, el olfato y el gusto; deconstruye la idea de actuación y habla de *non-acting* que sustenta la idea de la performance y el happening; cuestiona la función estructuradora de la información en el teatro y explora el concepto de *alogical* rompiendo el binarismo de lógico e ilógico; analiza el nuevo lugar que ocupa el espectador, su participación incidental y las emociones que el nuevo teatro le suscita; estudia la indeterminación, la improvisación y el azar como herramientas fundamentales de la creación; reflexiona sobre las fronteras entre vida y arte que el nuevo teatro quiere romper (Kirby1965: 23-43). Es decir, da cuenta de un teatro esencialmente experimental que no solo se aleja del teatro convencional sino del concepto de teatro que se ha manejado hasta entonces. Son de especial relevancia sus observaciones sobre temas como la literatura y el teatro, la actuación y lo político en el nuevo teatro.

Profundizando en la `línea´ a la que se refiere Lehmann en la cita anterior, Ian Watson se ocupa en su libro “Eugenio Barba y el Odin Teatret: hacia un tercer teatro” (2000), del surgimiento y desarrollo de lo que Barba denomina `tercer teatro`, término que veremos también intercambiado por el de `teatro de grupo´ o `teatro de creación colectiva´. Watson hace un detallado recuento de la historia del Odin Teatret de Dinamarca y del trabajo de su director Eugenio Barba,

abundando en aspectos históricos, metodológicos y dramaturgicos. Este libro interesa por la presencia de Barba y el tercer teatro en el campo del teatro peruano de los 70 y 80 y porque la metodología y los elementos estéticos del Odin Teatret serán de enorme influencia en la creación colectiva en el Perú.

Respecto al ámbito del teatro latinoamericano de creación colectiva, sin duda "Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva" (1978) compilado y prologado por Francisco Garzón Céspedes, es un libro cuya importancia documental, testimonial y crítica no ha alcanzado ninguna publicación posterior sobre el tema. Da cuenta, en primer lugar, de la diversidad de grupos que practican la creación colectiva en toda Latinoamérica, aunque advierte el compilador: "El término creación colectiva lo aplicamos en este volumen en su más amplio sentido [...]" (Garzón Céspedes 1978: 7). Lo interesante del libro es que está concebido como un esfuerzo por entender desde diversas perspectivas un fenómeno aun joven entonces -recién se cuentan las primeras experiencias latinoamericanas desde la segunda mitad de los años 60- Así, por ejemplo, una figura emblemática del teatro latinoamericano como el maestro Atahualpa del Cioppo da la bienvenida a este nuevo método de creación porque entiende que ayudará al movimiento del que, de alguna manera, todos los participantes en el libro se sienten parte (Garzón Céspedes 1978: 109-115). Junto a del Cioppo encontramos voces como las de María Escudero del grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina; Alonso Alegría, a la sazón director del Teatro Nacional Popular del Perú; Manuel Galich, director de la revista Conjunto de Cuba; Augusto Boal director del Teatro Arena de Brasil; y a través de estudios críticos, documentos y testimoniales, las voces de diversos grupos ya consolidados: Teatro Experimental de Cali; Teatro Colectivo de Albuquerque, chicano; Aleph de Chile; Ollantay de Ecuador, Cuatrotablas del Perú; Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico; grupos Teatro Escambray y La Yaya de Cuba; Teatro Libre de Medellín.

Son especialmente iluminadores de lo que fue el teatro de creación colectiva latinoamericano en sus primeras décadas, las palabras Garzón Céspedes en el prólogo (1978: 7-23) cuando caracteriza el movimiento. En primer lugar, hace la importante distinción de que no se trata de un estilo sino de un método para

conocer y recrear la historia, la realidad social. Esto, gracias a un modo de producción que permite a cada miembro del grupo emplear toda su capacidad creadora devolviendo al teatro su origen como hecho popular y colectivo, alejándolo de los escenarios tradicionales. En segundo lugar, rescata que, por la misma dinámica del método los textos producidos no son cerrados, sino que surgen de entrevistas, indagaciones, testimonios, de la confrontación con la realidad, y que son enriquecidos por el debate. En tercer lugar, la creación colectiva, al salir de las salas, las convenciones y los textos tradicionales permite a gente excluida del teatro a tener la experiencia y adquirir el hábito de producirlo y consumirlo. En cuarto lugar, señala que el método de creación colectiva es un instrumento esencial en la indagación de la identidad latinoamericana para lograr un alto grado de eficiencia política y social para transformar la realidad.

Beatriz Rizk ha producido dos importantes libros sobre el trabajo del director y escritor colombiano Enrique Buenaventura – “Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva” (1991) y “Creación colectiva, el legado de Enrique Buenaventura” (2008) - constituyen una vasta reflexión, histórica y crítica, sobre una figura de gran influencia en el teatro latinoamericano y especialmente en el peruano. La autora analiza, además de la metodología, las diferentes etapas del colectivo Teatro Experimental de Cali y las obras que produjo. Su análisis de las creaciones colectivas es especialmente interesante por las categorías que utiliza.

Concepción Reverte, en su libro “Teatro y vanguardia en Hispanoamérica” (2006) dice que, en las últimas décadas, se ha pasado del estudio textual y literario del teatro a su análisis “en el acto efímero de la puesta en escena, provocado por los avances en la misma gracias a su concepción como un todo orquestado de diversos elementos que tiene como figura preponderante el director” (2006: 9). Hace un acertado recuento de las vanguardias en el teatro hispanoamericano, señalando la doble influencia: sagrada (Artaud, Stanislavsky y Grotowsky) y política (Meyerhold, Piscator y Brecht). Dice, sin embargo, que la línea política no cobra auge hasta después de los años 50 “alcanzando su mayor proyección internacional con la llamada creación colectiva” (2006: 22). Es también interesante lo que la autora reflexiona sobre la dificultad de consolidar

dramaturgias nacionales en Hispanoamérica y los datos del repertorio común de autores extranjeros modernos que influyen nuestros países.

Magaly Muguercia en su libro "Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo" (2018) dedica 80 páginas (174-252) a la creación colectiva y propone una hipótesis que resulta muy similar a la que postula Reverte: "hay una creación colectiva más claramente político-brechtiana; la otra, tiene tendencia ritual-antropológica". (2018: 176). Siguiendo esta idea, Muguercia cita lo que propone Gustavo Geirola de distinguir dos momentos de la creación colectiva: uno 'clásico' y otro que busca otras aproximaciones al montaje y a la escritura teatral. Esto marca dos momentos históricos que Muguercia llama 'la creación colectiva militante' y 'la otra creación colectiva'. El cambio está en la desconfianza que algunos colectivos comienzan a mostrar a la ideologización y al significado, y en el desplazamiento de lo político hacia el cuerpo. Esta tendencia en Latinoamérica se verifica también para el caso peruano.

Sobre el campo del teatro peruano, hay que decirlo, la historiografía es muy escasa y cuando ha surgido algún trabajo, desgraciadamente resulta incompleto y con poca elaboración crítica. El libro "Historia General del Teatro en el Perú" de Aida Balta (2001), pese a tener serios problemas de fuentes (sobre todo en lo referido a las últimas décadas del siglo pasado, que son precisamente las que interesan para este trabajo) y una posición crítica endeble, intenta una visión abarcadora que resulta sugerente: la década de los 80 está tratada bajo el título de "el retorno del autor y del director" (2001: 269). Esta idea da cuenta de una pugna en el campo del teatro peruano, que está en la línea de lo que pretendo explorar en este trabajo; sin embargo, la autora se limita a hacer un listado (incompleto) de las obras creadas o estrenadas en la época sin tomar en cuenta el modo de producción ni el componente estético teatral de estas.

Sobre el campo del teatro peruano en los años 70 y 80, encontramos un vasto material cuyo primer orden clasificatorio está dado por el criterio de la autoría: testimonios de creadores, de un lado, y construcciones críticas del otro. Si bien esta taxonomía inicial debe ser tomada en cuenta dadas las diferentes

posiciones que ocupan los creadores y los críticos en el campo, propongo clasificar estos trabajos de otra manera: de acuerdo a los diferentes puntos de vista que los sostienen y que nombro como `teatro popular`, `teatro imperfecto`, `institucionalidad alternativa` y `totalidad heterogénea`. Sin embargo, debo advertir que una parte de estos textos será el objeto de estudio que desarrollaré en el siguiente capítulo, de modo que lo que adelanto ahora es solo un primer acercamiento a ellos.

Teatro popular:

Este enfoque concibe la creación colectiva como parte de la tradición del teatro popular. Sin embargo, hay matices importantes que vale la pena señalar. Alberto Villagómez en su artículo "El nuevo teatro popular" (1988a) dice de la creación colectiva que es un teatro "experimental, festivo, urbano, es una forma de toma de partido por las clases populares [...] una conquista popular, uno de los bastiones de la cultura de la resistencia contra los embates de la cultura y el arte extranjerizante" (1988a: 332). Del otro, Domingo Piga, en su artículo "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década de los 80" (1992), igualmente sostiene que se trata de teatro popular, pero piensa que: "la temática radicalizante de los setenta pierde función inmediatamente 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" (1992: 146).

Villagómez está más cercano a una concepción marxista del teatro popular como la postula Augusto Boal, mientras que Piga ve una secuencia que va de lo universal a lo nacional: "Influencia ideológica y técnica teatral de Brecht, Stanislavski, Grotowski, Brook, Arguedas, Vallejo" (1992: 145). En lo que coinciden estos autores es en que se trata de un "teatro nuevo" o un "nuevo teatro" llamado a redefinir, si es que no a definir por primera vez en el siglo, la identidad del teatro peruano.

Desde el punto de vista testimonial, las palabras que Henry Romero, teatrista trujillano, publica en 1978 describen muy bien esta visión: "De esta manera los grupos toman argumentos específicos, nacidos de la información e investigación

de la problemática del sindicato o barrio, al cual llegarán con sus obras, encuadrándolo dentro del contexto nacional; implementando, incluso, en su recreación las diversas manifestaciones culturales propias de la región o localidad: música, danzas, canciones y algunas formas pre-teatrales” (1978: 84).

Teatro imperfecto:

El segundo enfoque lo he titulado con un término que extraigo del citado artículo de Piga: “un teatro imperfecto que responde a las necesidades del momento, del lugar y del público. [...] Por eso no es un teatro imperecedero (como texto), porque lo social y lo ético son nuevos elementos que antes no participaban como determinantes de lo estético” (1992: 145). Piga ve en este teatro una “[...] preferencia por la creación colectiva y la re-creación, abandono de la obra de autor” (1992: 145). Esto nos centra en el debate percibido por los protagonistas del período como el más importante: teatro de creación colectiva *versus* teatro de autor. Piga ve estos dos teatros como opciones igualmente válidas que conviven dialécticamente. No será este el punto de vista de otros.

Luis Peirano, uno de las principales figuras del teatro peruano de esas décadas, parece compartir este punto de vista. Su tesis doctoral “Una memoria del teatro (1964-2004)” (2004) es ilustrativa de esto pero, sobre todo, su artículo “Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta” (1998), publicado en el tercer número de la revista “Textos de teatro peruano”, donde expresa claramente la oposición creación colectiva *versus* autor como el centro mismo de la pugna en el campo. En primer lugar, el hecho de limitar su objeto de análisis a los años ochenta le permite no dar cuenta del surgimiento del teatro de creación colectiva y afirmar: “no creo que a nadie le moleste reconocer que durante los años sesenta y setenta las posibilidades del teatro peruano eran bastante más pobres que las que nos ofreció la década pasada” (1998: 45). Dice que prefiere no categorizar y que no cree en “una suerte de pureza de uno frente al otro” (1998: 45), refiriéndose a la oposición grupo/autor, sin embargo, su concepción sostiene justamente eso pues ve el fenómeno del teatro de grupo como una etapa superada: “Hoy todo eso es parte del pasado [...] durante la década del 80 se superó, al fin, la exaltación del grupo *per se*, que fue una de las enfermedades que alguna vez llamé grupismo [...] y que surgió como

reacción exagerada al excesivo peso del autor y del director, que intentaban perfilarse como autoridades individuales, verticales y definidas para dictar el sentido y calidad estética de un espectáculo” (1998: 51).

Debemos entender entonces que para Peirano la irrupción de la creación colectiva sirvió para corregir un desequilibrio y que una vez logrado esto debe reducirse: “no porque el teatro de grupo haya muerto. Al revés, tal vez porque luego de esta experiencia ha recuperado su más legítima dimensión” (1998: 51). Esta `legítima dimensión´ sería la reconversión de los grupos en escuelas. (1998: 48).

En la misma línea de Peirano, encontramos la monografía de Italo Panfichi y José Manuel Lázaro “El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después” (1992), basada en extensas entrevistas a directores de grupos de teatro, dramaturgos, actores y críticos. Los autores de la monografía señalan algunas características del teatro de creación colectiva, entre estas, una que me parece muy relevante: “Se quiebra el mito de hacer `teatro´ y se ingresa a una popularización de este: todos pueden hacer teatro, no de manera profesional y, así, el teatro se encuentra más al alcance del pueblo. Se busca nuevos públicos y nuevos espacios” (1992: p. 548). Este acceso del `pueblo´ al teatro que la creación colectiva propicia, tanto a producirlo como a consumirlo, se enmarca en la oposición teatro de elite *versus* teatro popular que, junto al debate creación colectiva *versus* autor, se da en el período.

También reconocen otros `aportes´ de la creación colectiva: la metodología (básicamente la improvisación), la técnica corporal, el entrenamiento, la organización y la mística grupal, etc. Pero encuentran que este tipo de teatro no ha logrado desarrollarse: “[...] los resultados de los trabajos de creación colectiva no llegan a tener una consistencia importante” (1992: 557). De este modo encontramos en la visión de los autores, como en la de Peirano, la idea de que la creación colectiva ha sido un accidente, un exabrupto: “Hablar de la creación colectiva, llega a ser anacrónico e irreal porque pensamos que ya no es posible entender la c.c. sin la presencia de un director (antes llamado coordinador) e incluso de un dramaturgo o escritor teatral” (1992: 555). De hecho, en toda la

monografía los autores usan el tiempo pasado para referirse a la creación colectiva. Más allá de lo elaborado por los autores, quizás el valor mayor de este trabajo está en las extensas entrevistas a más de una docena de directores, autores, críticos y actores que estaban vigentes a inicios de los años 90.

Institucionalización alternativa:

El tercer enfoque lo extraigo de la idea que esboza el crítico Hugo Salazar del Alcázar en dos apuntes publicados póstumamente en el cuarto y último número de la revista *Textos de teatro peruano* y que, al parecer, apuntaban a un mismo proyecto: “Institucionalidad alternativa” (1998i) y “Diversas calidades estéticas” (1998j). Salazar entiende que el teatro de creación colectiva es expresión de los tiempos: “Los 70 peruanos en más de un aspecto son de refundación y de proposición. El proyecto nacional seguía enunciándose. El teatro no se quedó inerte frente a ello” (1998j: 89). A partir de esta premisa formula la hipótesis de que los nuevos grupos de teatro surgen en el contexto de decaimiento del teatro institucional y cuando el teatro universitario aun tenía presencia: “En este orden de cosas, es necesario hablar de una nueva capa social y generacional que subía de la escena social a la escena teatral. [...] Se trata de la irrupción de una franja juvenil, gran parte de ella de procedencia migrante, mestiza y andina” (1998j: 90). Este fenómeno crea, para Salazar del Alcázar, una ‘institucionalidad alternativa’, que tiene un aspecto político y otro estético, del cual “se larvan y procesan los primeros esbozos de creación colectiva” (1998j: 91).

El postulado de Salazar del Alcázar se opone al enfoque del “teatro imperfecto” porque sostiene que la “institucionalidad alternativa” de la creación colectiva no fue un incidente pasajero sino un hecho que redefine el teatro peruano. En su artículo “1968-1988: Modernidad eclecticismo y ruptura” (1988a) refiriéndose al Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo realizado en Ayacucho en 1978 dice: “Naturalmente, la reacción tanto de los grupos oficiales como de los radicales no fue positiva. [...] casi una década después, podemos decir que la mayor parte del movimiento teatral posterior y sus montajes tienen más de una deuda con lo que ocurrió en Ayacucho 78” (1988a: 302).

La visión de Salazar del Alcázar es dialéctica. En su artículo “Cuatro tablas y Yuyachkani: los heterodoxos del teatro peruano” (1989b) propone pensar la creación colectiva como el surgimiento de heterodoxias teatrales que, con el tiempo, se han “convertido en dogma, es decir, en ortodoxia” (1989b: 313) y ve en el futuro el surgimiento de “nuevas propuestas, nuevas heterodoxias” (1989b: 313). Es un punto de vista diametralmente opuesto al que sostienen Peirano, Panfichi y Lázaro.

Totalidad heterogénea:

El último enfoque recoge el punto de vista de Carlos Vargas Salgado que en su tesis doctoral “Teatro peruano en el período del conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización” (2011), dedica un acápite al estudio del “campo del teatro peruano y sus heterogéneos sistemas de producción” (p. 100). Usando las ventajas que le da la distancia del tiempo, el autor propone revisar la producción y recepción del teatro peruano para descubrir su “totalidad contradictoria” (2011: 119), siguiendo el concepto propuesto para la literatura peruana por Antonio Cornejo Polar. De este análisis surgen la idea de que “un texto de creación colectiva es un diálogo con el otro grupo en pugna del teatro nacional, el teatro de autor” (2011: 125).

Vargas Salgado cuestiona las visiones de Piga y de Salazar del Alcázar cuando hablan de un ‘nuevo teatro’ porque “borran las entidades culturales diferenciadas que se puede apreciar en grupos teatrales gestados en y para las zonas periféricas de Lima, como Villa El Salvador, Comas, así como experiencias de hibridación discursiva que operaba ya mismo en zonas que contaban con experiencias teatrales de vanguardia con el repertorio cultural indígena [...]” (2011: 127). Propone tres grandes fuerzas a considerar en el campo teatral: el teatro hegemónico, “enraizado en la tradición del autor occidental (paradójicamente no autor peruano)” (2011: 135), con respaldo económico e institucional; el teatro independiente, que “ha podido aglutinar al teatro experimental o de grupo, y el teatro de autor (sobre todo de autor peruano)” (2011: 136), de bajo presupuesto y mayor riesgo estético; el teatro comunitario, generalmente desarrollado en distritos de la periferia de Lima, con “formas teatrales emparentadas claramente con el teatro llamado popular,

especialmente el de las décadas precedentes, aunque el término popular posee una carga ideológica de izquierda que no necesariamente se aplica a todo el teatro comunitario” (2011: 137).

Desde este esquema, Vargas Salgado sostiene que “la pugna entre el teatro de autor y el teatro de grupo facilitó la caída del teatro independiente, y la consolidación del teatro hegemónico”. Sin embargo, encuentra que hay “desde inicios de los ochenta un permanente contacto entre los tres circuitos, y una interrelación que ha producido influencias” (2011: 141). Aunque puede resultar matizable la categorización planteada por Vargas Salgado, sirve para repensar el campo desde otros debates a los heredados del propio período.

Finalmente, hay dos textos referidos al teatro peruano de los 80 que considero importantes para mi trabajo y que no se ajustan a los enfoques en los que he clasificado los textos anteriores: “Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima” de Eduardo Hopkins (1986) y “El teatro peruano” (1994) publicado por la revista Hueso Húmero, transcripción de una mesa redonda en la que participan Luis Peirano, Albero Isola, Matilde Ureta de Caplanski y Miguel Rubio y Hugo Salazar del Alcázar. El texto de Hopkins contiene una somera descripción de la trayectoria, la producción y las premisas ideológicas y estéticas de los grupos de teatro en actividad en ese momento en Lima. Esto constituye un registro único de gran valor para mi investigación y la de quien se interese por este período de nuestro teatro. Igualmente valiosa es la breve introducción a este material porque elabora algunas ideas que los demás críticos y creadores quizás no llegan a postular tan claramente: la profesionalización de la actividad teatral a través de la unidad de producción que es un grupo; el cambio del rol del director de ‘déspota inteligente’ a “provocador y coordinador de sólidas voluntades creativas” (1986: 136); la conciencia de los grupos sobre su arte y su función social; lo medular en la búsqueda grupal del rescate y la creación de la propia identidad cultural; la importancia de la organización de los grupos en el Movimiento de Teatro Independiente; el horizonte utópico que sostiene la idea del grupo. La mesa redonda convocada por la revista Hueso Húmero, es un largo debate (cuarenta páginas) en el que se pasa revista al estado del teatro peruano. Lo interesante de este texto es que quienes debaten representan dos de las

tendencias del teatro independiente: el de autor y el de creación colectiva. Muchos de los temas que se revisan son tópicos que están también en los otros documentos: la constante referencia a la década anterior, la de los 80, como una etapa decisoria de la identidad del teatro peruano; la permanencia de la brecha entre teatro de grupo y teatro de autor y su imposible conciliación; la debilidad general de una dramaturgia nacional. Igualmente interesante resultan los elementos referidos a las perspectivas a futuro del teatro peruano que se discuten.



Capítulo 2

La relación conflictiva del teatro y el drama:
confluencias hacia el teatro de creación colectiva en Lima

La ruptura

Visto desde el presente, es muy claro que el texto dramático no puede seguir reclamando el lugar de privilegio que tuvo en el teatro durante miles de años. Lo que Hans-Thies Lehmann ha llamado el teatro posdramático (Lehmann [1999] 2017) es hoy una práctica global que, si bien no es mayoritaria ni mucho menos, ocupa una posición de gran influencia proyectando sus estéticas sobre el campo del teatro contemporáneo en todo el mundo. No se define el teatro posdramático como diferente al teatro dramático, tampoco como una superación del drama moderno. El teatro posdramático postula una ruptura radical del concepto unitario que ha acompañado la historia del teatro occidental desde las tragedias clásicas: teatro-drama. No se trata pues de una adaptación del texto dramático a la nueva teatralidad que propone el posdrama, como pueden haber sido los casos del teatro barroco, el drama moderno o el teatro del absurdo, sino de liberar al teatro del texto, la literatura, el autor y la ficción, y, una vez liberado, llevarlo a eliminar fronteras con la danza, la música, la performance, las artes plásticas, las artes visuales y las multimedia. El teatro posdramático propone una práctica escénica radical que cuestiona el carácter de realidad aparente, las categorías de representación, mimesis y acción dramática, y la idea del teatro como una totalidad narrativa y cognitiva; es decir, nos habla de un modo absolutamente distinto del uso de los signos teatrales que privilegia la experiencia frente a la comprensión. (Lehmann [1999] 2017: 29)

Antes de avanzar, es conveniente que defina a qué me estoy refiriendo con los términos teatro y drama. En el uso coloquial –y en el académico también– muchas veces aparecen como sinónimos, y es que una distinción enfática entre estos términos no ha sido indispensable sino hasta hace relativamente poco, al hacerse evidente la ruptura del concepto unitario que formaban. Por drama entendemos, en primer lugar, el género literario destinado a ser representado

escénicamente (Pavis [1980] 1990: 149); en segundo lugar, usamos el término para designar un tipo particular de obra de teatro que se configura en el siglo XVIII y que se convierte en el modelo del teatro que conocemos como 'drama absoluto'; más adelante, a fines del siglo XIX, con la llamada crisis del drama vuelve a convertirse en un término genérico para dar nombre a todas las formas del llamado drama moderno (Szondi [1978] 2011: 16-42) El término teatro designa, en principio, el lugar donde los actores representan ante los espectadores pero también nombra la práctica artística de escenificación mediante el cuerpo, la voz, el movimiento y, eventualmente, elementos escenográficos, pictóricos, lumínicos y sonoros (Pavis [1980] 1990: 468-469). El término teatralidad habla del efecto que esta práctica suscita en el espectador, es decir, de la manera específica en que se da la enunciación teatral. Cada producto original genera una teatralidad determinada que no depende del texto dramático, es decir, tiene una existencia autónoma (Sarrazac 2013: 220).

Drama es, entonces, el discurso literario cuya finalidad es ser representado en escena, sea una tragedia, un drama clásico, uno moderno, una obra del teatro del absurdo o cualquier otra forma de drama. Por teatro entiendo el discurso escénico compuesto por los elementos antes descritos y entre los que puede estar la palabra, pero no necesariamente ocupando un lugar central ni antecediendo la realización escénica. La ruptura de la que estoy hablando es, ante todo, la ruptura de la idea de que el teatro es solamente la representación de lo escrito en el drama, es decir, la traslación de la literatura al escenario. De este modo, el teatro posdramático postula la autonomía absoluta del teatro frente al drama. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el concepto de posdrama fue formulado en 1999, una vez que la ruptura terminó de consumarse. Esto quiere decir que en los diferentes puntos críticos por los que pasó esta ruptura no había una conciencia de que el fin último era la disociación radical de la unidad del teatro y el drama, de la escena y la escritura dramática. Cada momento de la larga trayectoria de esta ruptura supuso su propio final, su propia idea de la relación teatro-drama. En este sentido, mi interés es conocer esta trayectoria para determinar el momento al que corresponde el teatro de creación colectiva y cuál es la idea de la relación teatro-drama que genera. Aun así, no debemos perder de vista el concepto de teatro posdramático porque, aunque la

idea de una autonomía total del teatro frente al drama sigue siendo extraña para una gran mayoría de espectadores, actores, autores, directores y críticos, las teatralidades nacidas en el camino hacia el posdrama han dejado formas liminales de gran influencia en la escena contemporánea.

No es posible trazar una línea recta y transparente en la historia de la ruptura del teatro y el drama. Por el contrario, está llena de exabruptos, caídas en el olvido, resurgimientos parciales y batallas perdidas. Tampoco es una historia que haya acabado y que podamos mirar tan objetivamente como quisiéramos. Está llena de polémica y es esto justamente lo que la hace interesante. El momento fundacional de la ruptura está antes de que existan la tragedia, las palabras, y los participantes se escindan en actores y espectadores. Este teatro es solo teatro, o fiesta, como lo imaginó Artaud (Derrida 1969: 10-16), no le debe su existencia y su sentido a la literatura y se ha mantenido como mito –una especie de paraíso perdido del teatro-, como postulado de que el teatro fue originalmente autónomo de la palabra, de la fábula, la representación, y que estuvo fundado en el rito y lo sagrado. Pero este teatro primigenio se constituye a partir de su derrota. La tragedia clásica hace del teatro la forma escénica de una fábula que se expresa fundamentalmente a través de la palabra dialogal y lo vacía de su sentido ritual. Según Lehmann, cuando Aristóteles dice que la tragedia debería prescindir de la *opsis* (la realización escénica visual) está instaurando una jerarquía y poniendo la escena bajo sospecha al decir que es “el reino de lo incidental, los efectos sensoriales – efímeros y transitorios- el lugar de la ilusión, el fraude, la traición” ([1999] 2017: 72). En la “Poética” se usa el término espectáculo para referirse a lo escénico: “[...] es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propicia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”. (Aristóteles, 1450b 1-21, 1999, 151). Esto revela que existe desde el principio una tensión entre drama y teatro que va a recorrer toda la historia del teatro europeo –incluido el teatro europeo que se practica en el resto del mundo- y que quizás se explica por la necesidad de la cultura occidental de someter la escena caótica al orden lógico del texto.

Lehmann establece tres momentos claves en la trayectoria de la ruptura que describe como “una serie de etapas de *auto-reflexión, descomposición y división*

de los elementos del teatro dramático” ([1999] 2017: 85). El primero, está constituido por el teatro de la Edad Media, Shakespeare y el Barroco cuando aparece lo que llama *drama impuro*, que consiste en la inserción de elementos épicos y que resulta una desviación considerable respecto a la Poética de Aristóteles y al modelo que más adelante se llamará *drama puro*. Recuerda también, en otro pasaje, que en el Barroco aun existe una relación importante entre el texto y la música, la danza, los decorados, elementos que desaparecen con el teatro burgués ([1999] 2017: 85). El segundo momento, es la llamada *crisis del drama* que comienza hacia 1880 y consiste en el cuestionamiento de ciertos elementos del drama que no habían sido cuestionados antes. Esencialmente se trata del debilitamiento de la trama-acción, la concepción del diálogo como dimensión subjetiva, y la dramaturgia del yo que cambia la manera de ver al personaje. Es en este momento crítico que Lehmann señala el inicio del “camino propio del teatro” ([1999] 2017: 86) pues paralelamente a la crisis del texto dramático surge el escepticismo de la compatibilidad entre drama y teatro que crea una conciencia de la autonomía del teatro y, sobre todo, surge la figura del director que no dejara de acrecentarse a lo largo del siglo XX. Todo esto permite incorporar el teatro en “la era de la experimentación” (Lehmann [1999] 2017: 88-91). El tercer momento, que Lehmann sitúa a partir de la segunda mitad del siglo XX es el de las que llama neo-vanguardias. La internacionalización de las vanguardias y de la cultura pop inicia el camino de lo que será la victoria de una cultura juvenil. La consagración de los textos de Beckett, Ionesco, Sartre y Camus, las puestas en escena que ponen en primer plano al director, y la inserción definitiva de las artes plásticas, la danza, el cine, la fotografía y la literatura en la experimentación, impulsan al teatro a distanciarse enérgicamente de las formas dramáticas convencionales. Lo experimental se convierte en el centro de la práctica artística y surgen el *happening*, la performance, el teatro documental, el teatro de provocación y de protesta a la vez que se recupera lo que las vanguardias históricas dejaron (Lehmann [1999] 2017: 91-99).

Es en esta neo-vanguardia que se sitúa el teatro de creación colectiva, no solamente en el tiempo sino en el espíritu que lo impulsa. Sus signos principales serán, además del modo de producción grupal y la tendencia a la vida comunitaria, la búsqueda de una teatralidad autónoma al texto dramático, la

permanente experimentación metodológica y formal, la incorporación de elementos provenientes de otras prácticas artísticas (danza, música, artes plásticas y visuales, poesía) y una constante apropiación de expresiones de la cultura popular.

Hacia un nuevo paradigma

El teatro de creación colectiva, según la hipótesis que intento desarrollar, se sitúa, en el camino de este nuevo paradigma que terminó llamándose teatro posdramático. Interesa establecer cuáles son los elementos que separan el teatro dramático y el teatro posdramático para luego ver cómo se sitúa la creación colectiva respecto a este conflicto:

- Mímesis: el teatro dramático imita acciones humanas, la vida y la realidad que preceden a la representación, esencialmente mediante el diálogo, para crear un cosmos ficticio, lógico y coherente: “Centrada en el programa cognitivo acción/imitación, la mirada soslaya la textura del drama escrito, y también aquello que muestra a los sentidos como acción representada, con el fin de asegurar únicamente lo representado, el contenido (asumido), el significado y, finalmente, el sentido” (Lehmann [1999] 2017: 65). El teatro posdramático postula la total autonomía del teatro, acabando con los conceptos de mímesis, representación, cosmos ficticio, lógica y coherencia al propugnar la fragmentación, la no representación, la no síntesis, la sobreabundancia, la irrupción de lo real, la corporalidad y la afirmación del hecho escénico como acontecimiento (Lehmann 2017 [1999]: 148-184).
- Fábula: como la entiende Aristóteles, es el conjunto de acciones realizadas y también la estructura de la historia que narra la obra (Pavis [1984] 1990: 211). Es indispensable para la “imposición de un orden a la proliferación de acontecimientos, para encadenarlos en una estructura racional; unidad de objeto, que proporciona una piedra angular a esta arquitectura; subrayado de una significación global, que sustrae la representación del azar y permite aprehenderla como un todo” (Abirached [1978] 2011:56). Es un elemento central en el drama aun cuando esas acciones o esa estructura se acerquen a la falta de coherencia y

absurdidad. En el teatro posdramático la fábula no tiene lugar desde que se niega la mimesis y la referencia. Ni siquiera se puede postular que otra estructura ocupa el lugar de la fábula porque se niega cualquier elemento estructurador que no sea el acontecimiento. (Lehmann [1999] 2017: 178-184).

- Totalidad: el drama, al referir a un cosmos ficticio coherente, busca la totalidad y clausura sobre sí mismo. Esta totalidad responde al axioma de la estética occidental de la totalidad del logos. “Casi imperturbable, la complicidad entre drama y lógica, entonces drama y dialéctica, domina la tradición *aristotélica* europea, que se confirma todavía muy presente en el drama *no aristotélico* de Brecht” (Lehmann [1999] 2017: 72) El teatro posdramático enfrenta a la idea de la totalidad lógica la fragmentación y el caos, y promueve el uso de `materiales´ diversos en su lenguaje, así como la incorporación de elementos de la cultura popular y estéticas de otras prácticas artísticas. Ni siquiera acepta la totalidad del teatro pues se sitúa permanentemente en la hibridez de las artes.
- Jerarquización: en el teatro dramático, el texto dramático ocupa el lugar central entre los elementos de la representación por lo que es considerado el más importante y el que determina todos los demás. Aun cuando la conciencia de la teatralidad ha hecho que la distancia entre los otros elementos y el texto se haya acortado, en el drama contemporáneo sigue ocupando un lugar central. El teatro posdramático postula lo que Lehmann denomina la parataxis/no-jerarquización radical de los elementos de la representación ([1999] 2017: 150). Así el texto no ocupa un lugar central y, especialmente el texto dramático, es rechazado del todo. Textos de otra índole, como pueden ser narrativos, poéticos, testimoniales, etc. son usados en la misma jerarquía que el espacio, la música, las luces, los objetos o el cuerpo del actor.
- Diálogo: en el teatro dramático es el resultado del intercambio entre los personajes y a través del cual se da a conocer la historia al espectador. Es un elemento esencialmente dramático que acepta hasta cierto punto, muy acotado, la lírica y la épica. En el teatro posdramático se privilegia el monólogo, no como una suspensión temporal para relanzar el diálogo,

sino como la forma principal “para reconstruir el diálogo sobre la base del un nuevo dialogismo” (Sarrazac 2013: 78)

- Personaje: en el teatro dramático el personaje es la mimesis de una persona cuyo comportamiento reconocemos verosímilmente en la representación y que interactúa con otras personas. Es necesario que “el teatro represente las acciones de los hombres en su ejemplaridad, que se sitúe a distancia de lo real, pero siempre en referencia a él” (Abirached [1978] 2011: 16) En el teatro posdramático, la idea de personaje es negada al no haber mimesis y su lugar es ocupado por el actor creando la figura del performer. Este teatro preferirá lo testimonial como irrupción de lo real en la escena.
- Autor: el autor en el teatro dramático ocupa, a través del texto, el lugar central, solo que es invisible en la representación. La totalidad coherente, el sentido de las partes y del todo, la trama-acción, aun cuando sea débil, y las palabras con las que los personajes expresan su subjetividad son las que lo hacen presente pese a su invisibilidad aparente. En el teatro posdramático, su lugar será negado y su centralidad la ocupará el director (Lehmann [1999] 2017: 91).
- Director: el director surge como abanderado de la teatralidad para impulsar la autonomía frente al drama. Sin embargo, mientras mantenga el discurso dramático en un lugar central, resulta siendo un representante del autor. En el teatro posdramático se aleja y ocupa el lugar del autor, pero ya no representándolo (Lehmann [1999] 2017: 91).
- Actor, corporalidad, voz: en el teatro dramático, le cabe al actor la tarea de actualizar en la representación aquello que está en suspenso en las palabras mediante el uso de su voz y de su cuerpo. “Por una aparente paradoja, la encarnación del personaje en el actor acarrea un descarnarse del actor en el personaje; el cuerpo del primero, en la medida en que presta realidad al segundo, se desrealiza perdiendo las cualificaciones que le son propias” (Abirached [1978] 2011: 70). En el teatro posdramático, el personaje desaparece y queda solo el performer, no es la representación de otro sino de sí mismo (es decir, sería una no-representación) la que se convierte en acontecimiento en la escena.

El teatro de creación colectiva no rehúsa la mimesis, sino que se acerca al concepto postulado por Brecht en el que el elemento épico cuestiona el sentido de coherencia dialogal y de totalidad, pero mantiene otros aspectos estructurales del drama. Tampoco rechaza la fábula, pero esta ya no será el elemento estructurador, esta tarea será encargada a la función narrativa en muchos casos o la ritualización teatral en otros. Los demás elementos listados sí son cuestionados con mayor profundidad por la creación colectiva. La obra ya no es vista como una totalidad cerrada sino como un conjunto fragmentado de voces, puntos de vista, eventos, historias y personajes en constante modificación. El texto y el autor son vistos con sospecha y hasta rechazo, y cuando son incorporados, no ocupan un lugar jerárquico importante ni central. Igual sucede con el director en cierto momento, hasta que este se convierte en autor con el surgimiento del concepto de escritura escénica (Pavis [1980] 1990: 175). El diálogo no solamente se ve rebajado en su importancia con la incorporación de elementos narrativos, sino que, al perder los personajes densidad psicológica y ganar identidad social y antropológica, es decir, simbólica, reduce su carácter intersubjetivo. Finalmente, los actores ocupan el lugar central de la creación colectiva, y sus cuerpos y voces dejan de ser material para la encarnación de personajes predeterminados y se convierten en fuente de creación de los signos de nuevos lenguajes que incorporan insumos tan diversos como los del teatro medieval, el teatro oriental, la Comedia del Arte, el teatro popular, las vanguardias históricas, el folklore, la cultura pop, la *mass media*, las artes plásticas, audiovisuales y multimedia, la música, la poesía, la narrativa, el deporte, etc.

Confluencia

Prefiero el término confluencia para hablar de la coincidencia en tiempo y lugar de fuerzas que, mediante la confrontación, terminan conjugando saberes, estéticas y energías en un campo dado. Descarto el término influencia porque da la idea de algo determinante y directo y omite la de una necesaria confrontación. La confluencia de la que voy a ocuparme es la de fuerzas que desembocan en el teatro de creación colectiva en Lima. Reseñaré brevemente

el trabajo de creadores y movimientos de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Antes de los años 60, Antonin Artaud y Bertolt Brecht generaron perspectivas distintas, sino opuestas, sobre el derrotero que debía tomar el teatro. Ambos criticaron el teatro de su tiempo y propusieron su transformación. Ambos criticaron la subordinación de la escena al texto y plantearon diferentes miradas al problema. Son estas miradas y la contradicción que constituyen las que van a tener un peso importante en la configuración del teatro de la segunda mitad del siglo veinte en el teatro occidental y, por supuesto, en Latinoamérica también. Repasaremos las ideas de cada uno para después tratar de determinar sus acercamientos y diferencias y qué nuevas perspectivas de debate sitúan para el teatro de creación colectiva.

Antonin Artaud (1896-1948) fue un poeta, actor, escritor y visionario. Sus ideas sobre el teatro, mayormente ignoradas por sus contemporáneos, serán recogidas por las siguientes generaciones para quienes se convertirá en una especie de reserva moral y estética del teatro en la lucha por liberarse del drama. Estas ideas están plasmadas en *El teatro y su doble* (1935) donde reflexiona en una serie de artículos, manifiestos, cartas y notas acerca del teatro:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y *las exigencias* de esa sonorización? ([1978] 2001: 41).

El señalamiento de ese aspecto `específicamente teatral´ al que el teatro occidental ha renunciado, sitúa el pensamiento de Artaud en una posición radical que cuestiona no solamente el teatro de su tiempo sino la tradición entera del teatro de Occidente. Artaud ha conocido el teatro balinés en el que encuentra dos aspectos que cree esenciales y a los que piensa que debe aspirar el teatro occidental. En primer lugar el lenguaje de la escena: “La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y

anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras” ([1978] 2001:46); en segundo lugar, la poesía: afirma que el teatro está en decadencia “Porque ha roto con el espíritu de la anarquía profunda que es raíz de toda poesía” ([1978] 2001:47). Para él, la finalidad del teatro es ser un Doble de “otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en aguas oscuras” ([1978] 2001:55). Con esto, Artaud está cuestionando la idea de representación para asociar el teatro a algo que está más allá de la realidad reproducible. Jaques Derrida expresa lo siguiente respecto al Teatro de la Crueldad propuesto por Artaud: “[...] no es una representación. Es la vida misma en cuanto ella misma tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. [...] la vida es imitación de un principio trascendente con el cual el arte nos pone de nuevo en comunicación” (1969: 7).

Consecuentemente, Artaud va a pensar en el actor y el espectador de un modo diferente: Ya no se definen como opuestos complementarios sino como participantes de un ritual donde la no-representación es representación originaria. Siguiendo la interpretación de Derrida, este ritual del que participan actores y espectadores por igual, implica un parricidio: “El origen del teatro es una mano levantada contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de la palabra y el texto” (1969:13). Artaud exige a los participantes del rito una conciencia de este parricidio al proponer “recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” y romper “la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares” ([1978] 2001: 103).

En opinión de Jerzy Grotowski, Artaud creó “profecías impresionantes, pero no un programa” ([1970] 1992:18) y eso parece ser cierto en la medida en que sus trabajos constituyen una filosofía del teatro, pero no una metodológica. A pesar de que no llegó a plasmar sus ideas en una puesta en escena, dejó algunas intuiciones sobre lo que debía ser un espectáculo en el Teatro de la Crueldad:

[...] ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y el acontecimiento ([1978] 2001:105).

De este modo, Artaud quiere recuperar la fisicalidad, la concreción del hecho escénico y concibe fuerzas mágicas actuando a través del magnetismo y la energía del actor. No solamente está reivindicando el cuerpo del actor como presencia física sino orgánica. “El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico” ([1978] 2001:82), se trata entonces de afectar el organismo, no el intelecto, a través de un lenguaje concreto y simbólico compuesto de todos los elementos posibles en escena: desde los producidos por los actores (gritos, canto, música, ritmos, movimientos, gestos) hasta la luz, máscaras, color, maniqués enormes, etc. En el espacio propone suprimir la división entre escenario y sala, y usar un sistema de notación para el lenguaje del espectáculo similar al usado en la música. La puesta en escena debía ser el punto de partida de toda creación teatral, y autor y director se fundirían en una suerte de creador ([1978] 2001: 127).

En cuanto a los temas de este teatro, rechaza la actualidad y busca motivos míticos o bíblicos. Solo escribió y puso en escena la tragedia *Los Cenci* (1935) basada en obras la obra de Mary Shelley a su vez basada en un relato de Stendhal, una historia de incesto y venganza en el siglo XVI, aunque advierte el mismo Artaud que esta obra no es del todo Teatro de la Crueldad. Es interesante anotar que las únicas obras dramáticas que considera para una posible puesta en escena son las obras de autores isabelinos “despojadas de todos sus textos” y *Woyzeck* de Büchner. ([1978] 2001:106). En el único proyecto para el que dejó escritas algunas anotaciones para el Teatro de la Crueldad, *La conquista de México*, sorprendentemente se ve interesado por la denuncia del colonialismo a la vez que propone mostrar la lucha interna de Montezuma, lucha simbólica con los mitos visuales de la astrología ([1978] 2001:145). Sin embargo, para él es claro que ese proyecto o cualquiera que hubiera concebido es solo un pretexto para el trabajo escénico: “No interpretaremos obras escritas, sino que

ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos, y obras conocidas” ([1978] 2001: 111)

Sus ideas prefiguran el teatro que surge a partir de los años 60: la desconfianza en el texto, la creación directa en el escenario, la ampliación de las posibilidades del actor, la búsqueda fuera de la tradición del teatro occidental, la autonomía de la figura del director. Pero va más allá, prefigura también los postulados más radicales del propio teatro posdramático: “[...] cuando una atmósfera es transformada de tal modo que un público hostil se encuentra de pronto hundido en las tinieblas e invenciblemente desarmado, hay que saludar aquí un acontecimiento” ([1978] 2001:160). El no haber constituido un programa o método, y prácticamente no haber plasmado estas ideas en escena, sumado a las circunstancias de su vida, hicieron que la figura de Artaud fuera confinada al lugar del caos, de la locura, la marginalidad, la incoherencia que no se perdona en la postulación de una estética. Tal vez por esta razón, se instala más allá de su tiempo: “Todas las audacias teatrales, con o sin razón, aunque con insistencia cada vez mayor, declaran su fidelidad a Artaud” y el Teatro de la Crueldad “alcanza un valor de cuestión histórica en un sentido absoluto y radical: anuncia el límite de la representación” (Derrida 1969: 7).

Bertolt Brecht (1898-1953), poeta, escritor, dramaturgo y director de teatro, a diferencia de Artaud, sí plasma sus ideas en una obra dramática y ensayística considerable, además de una serie de puestas en escena de gran repercusión. La crítica central de Brecht al teatro de su tiempo es la de no ajustarse a lo que el mundo estaba viviendo. Para él, marxista y con una clara visión de su papel como artista en la sociedad, el teatro necesariamente debe cumplir una función contra las fuerzas reaccionarias y en la construcción del socialismo. Aunque en algún momento trabaja el teatro político de agitación, su propósito va más allá: se propone construir el teatro nuevo para el hombre y la sociedad nuevos. Así, a lo largo de su vida va a elaborar la idea de un teatro épico contrario al teatro dramático –o como también lo formula, un teatro opuesto al teatro aristotélico, es decir, no-aristotélico. Su crítica reconoce la caducidad del teatro tradicional, pero no concibe solo un cambio formal o temático, sino que propone una función

distinta del teatro en la sociedad. Para ello, trabaja en tres instancias: la dramaturgia, el espectador y el actor.

La dramaturgia de Brecht, aunque amplia y diversa, puede considerarse en su conjunto un gran laboratorio de experimentación para construir ese `teatro de la era científica´ al que se abocó. En este laboratorio va construyendo los recursos dramáticos que llegan hasta nosotros. El primero es el descentramiento del conflicto como motor de la acción. Si en el drama aristotélico el conflicto cerrado impulsa la acción tensionándola hacia su propio final, en el teatro épico, el conflicto es expuesto para su juicio crítico, no para que produzca una identificación emocional acrítica. Lo que interesa no es el final sino el proceso. Así, se concibe cada escena no solo como una pieza cuyo valor está en formar parte de la totalidad de la obra sino con un valor en sí misma. Es decir, está introduciendo lo episódico, un recurso épico, en la forma dramática. Y aun más, cada parte de la escena debe buscar su valor también. Walter Benjamin llama a esto “la dialéctica en estado de detención” (1998: 29). El segundo recurso es el de las interrupciones y literalizaciones. Esto consiste en romper la ilusión escénica introduciendo apelaciones al público con comentarios o canciones, así como el uso de carteles, títulos y nombres para señalar que no se está haciendo una representación naturalista de la realidad, sino develando el mecanismo de esa representación para ayudar a construir un punto de vista crítico al espectador. Este recurso acerca el teatro épico al teatro popular, a la estética del cabaret y del circo. El tercer recurso está referido a la fábula: ya no se trata de una obra cerrada y delimitada sino de un relato abierto e incompleto. La idea de un mundo cerrado y completo sobre el que el espectador no puede hacer nada para modificarlo es rechazada para reemplazarla por la idea de una obra que, más que reflejar el mundo, nos conecta con él, nos permite verlo con otros ojos y actuar sobre él (Dort 1973: 241).

La dramaturgia de Brecht también discute con las dramaturgias concretas de su tiempo. Según Bernard Dort, Brecht se encuentra ante dos formas degradadas de teatro clásico tradicional: la dramaturgia del individuo en lucha contra el mundo y la dramaturgia `objetiva´ del mundo. Ante ambas reacciona Brecht porque encuentra en ellas “el valor simbólico del conflicto representado y la

exigencia de una conclusión que sea definitiva” (1973: 231). Esto es lo que lo lleva a la conclusión de que no es solamente el contenido o la forma dramática sino la forma escénica lo que debe cambiar para crear el nuevo teatro porque lo que está en el centro de las preocupaciones de Brecht es el espectador. No se trata de cambiar lo que se le muestra sino de mostrársela de otro modo, de exigir de él algo diferente: “Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias han de satisfacerse” (Benjamin 1998: 18). Brecht quiere que el teatro produzca en el espectador pensamientos y sentimientos que ayuden al cambio de la sociedad (Brecht 1991: 31). Para ello detecta un problema esencial: la identificación del espectador con los personajes, su involucramiento emocional y racional en el conflicto, un `estado de raptó´ que les permite cambiar imaginariamente el mundo contradictorio en el que viven por otro armonioso (Brecht 1991: 28). Toda su dramaturgia, literaria y escénica, está dirigida a conseguir sacar al espectador de esa operación y llevarlo a una en la que sea capaz de una actitud no de ensoñación sino de observación objetiva y de juicio crítico frente a las situaciones en las que los personajes se presentan. Esto suena bastante seco y parece poco atractivo como experiencia para el espectador, sin embargo, Brecht insiste mucho en la función de diversión, de entretenimiento, que el teatro debe tener y de ahí su apelación al teatro popular y al uso de la ironía en su teatro (Brecht 1991: 15).

Para procurar que el espectador logre esa nueva relación con el teatro, Brecht explora consistentemente en los recursos que tiene el actor para interpretar. El principal es el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) que consiste en que el actor muestre a la vez la cosa (es decir, el personaje) y a sí mismo, sin que la coincidencia entre ambas haga desaparecer la contradicción. (Benjamin 1998: 27). Se trata de un teatro eminentemente gestual -aunque dentro del ámbito realista-, en el que el actor `cita´ el personaje en lugar de encarnarlo. Brecht se inspira en el actor de la Opera de Pekín Mei Lan Fang, a quien ve actuar en Moscú, y a partir de esto desarrolla esta idea del efecto de distanciamiento (Dort 1973:78). En la “Escena de la calle” Brecht define esta técnica del siguiente modo: “permite imprimir a los procesos representados, que colocan a los hombres en relación con otros hombres, el sello de hechos

insólitos, que exigen una explicación, no se bastan a sí mismos, no son simplemente naturales” (Peixoto 1989: 53). La idea del asombro reemplazando el raptó como operación del espectador, nos sitúa en un teatro que busca revelar no una verdad individual sino el contexto social que la construye: “El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquel se mueve” (Benjamin 1998: 36).

Artaud y Brecht tienen en común la oposición al teatro dramático tradicional y la voluntad de transformarlo no solo desde la escritura, sino desde la realización escénica. Sintomáticamente, ambos se inspiran en alguna medida en el teatro oriental. Pero, evidentemente, las diferencias son mayores. Brecht se sitúa en la perspectiva utópica y a la vez científica del marxismo, buscando la transformación del teatro para hacerlo útil a la transformación de la sociedad. Artaud se aleja ostensiblemente de la concepción científica para apelar a instancias como la Cábala, la magia, las culturas ancestrales americanas, el arte oriental con el fin de destruir el teatro occidental para recuperar un teatro que signifique: “una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte” (Derrida 1969:6). Rancier expresa esta diferencia del siguiente modo: “Para uno [Brecht], el espectador debe tomar distancia; para el otro [Artaud], debe perder distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira” (2010: 12). Una diferencia muy significativa está en la posición que adoptan respecto al autor. Brecht es un autor que será conocido por sus obras quizás más que por su teoría y pone la palabra en el centro de su teatro; Artaud no se considera autor dramático y se declara en contra del autor y de la palabra. ¿Es posible poner del mismo lado a estas dos figuras? ¿Hay cómo conciliar dos puntos de vista tan dispares? Lo que se produce acá es lo que llamaré una grieta en la ruptura: aunque ambos colaboran activamente en la ruptura entre drama y teatro, a la vez se separan marcando dos territorios bien definidos: el del teatro que busca el juicio crítico del espectador a través de la palabra y la escena, y el del teatro que busca borrar la separación de espectador y espectáculo para ponerlo en contacto con fuerzas trascendentes más allá o más acá de la palabra. Bernard Dort da cuenta de esta grieta en 1960: “[Brecht] Lejos de limitarse a

soñar con una fusión y confusión ideales de la escena y de la sala (estuvo tentado de hacerlo cuando las Lehrstücke, y algunos teatros como el Living Theatre se obstinan en hacerlo todavía) [...]” (1973: 248). Esta grieta en la ruptura será determinante en el teatro de creación colectiva, como veremos, y marcará la lucha por la noción de teatro en el campo.

En los Estados Unidos se produce a partir de los años 60, un movimiento de ruptura, del que forma parte el Living Theatre citado por Dort, de profundo significado en la ruptura entre el drama y el teatro. Michael Kirby, quien en su artículo “The New Theatre” concluye lo siguiente: “In this theatre `suspension of disbelief´ is not operative, and the absence of characters and situation precludes identification. Thus the traditional mode of experiencing theatre, which has dominated both players and spectators for thousands of years, is altered” (1965: 43). Más que ante un cambio formal o de estilo, en el llamado nuevo teatro estamos ante un nuevo paradigma que concibe el teatro como una relación radicalmente distinta entre teatro y drama que, a su vez, produce una relación radicalmente diferente entre espectáculo y espectador. Las manifestaciones del nuevo teatro son generacionales y políticas. No es casual que los nombres destacados de este nuevo teatro en los Estados Unidos sean grupos y no personas: el ya mencionado Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Troupe, Performance Group, Teatro Campesino, Action Theatre, Kinetic Theatre, Bread and Puppet entre otros. Una conciencia contracultural alimentada por la necesidad de cuestionar el poder, de demoler las ideas puritanas y conservadoras impulsa al nuevo teatro a concebir la acción ya no como la imitación de una acción real (es decir como acción dramática), sino como acción real, performativa, con consecuencias políticas. Este nuevo teatro no reclama un espacio en el campo del teatro norteamericano, sino que se sitúa al margen, incontaminado. El autoexilio del Living Theatre en Europa es expresión de esto. La idea vanguardista de que vida y arte sean una sola cosa, resurge con fuerza en estos grupos que forman comunidades y no se asientan en los espacios que ocupa el teatro convencional.

En los mismos años, en Europa se vive un espíritu similar pero, a diferencia del nuevo teatro en los Estados Unidos, no son los grupos –que los hubo- sino los

directores los que lideran el cambio. Nombres como Peter Brook, Peter Stein, Tadeus Kantor, Salvador Távira, Ariane Mouskine, Pina Bausch y Jerzy Grotowski apuestan por un teatro que explore nuevas teatralidades, que se acerque a otras fronteras, cuestionando la estética del teatro europeo. La idea de que hay un teatro mortal y de que hay que buscar un teatro sagrado, planteada por Brook en su influyente libro "El espacio vacío" (1968), expresa plenamente este cuestionamiento. Algunos de estos directores han comenzado, como los grupos norteamericanos, desde un espacio marginal del campo del teatro; otros se sitúan en el teatro culto y se presentan en teatros emblemáticos y subvencionados. Unos trabajan sobre textos y autores, otros crean a partir de imágenes, de sueños, de simples gestos, pero todos ellos construyen sobre la idea de la autonomía del lenguaje escénico que termina siendo el canon del teatro culto en el mundo. Llamo teatro culto a aquellos productos de directores y autores que son consumidos por las clases altas y medias cultas de la sociedad, validados por la crítica, y cuya estética es producto de la consagración de los cambios que la experimentación ha producido en el teatro convencional. El teatro culto puede ser institucional o independiente, lo cierto es que este canon que se empieza a construir a partir de los años 60, va a ser hegemónico en el teatro occidental y, por tanto, va a ser el paradigma en el que se va a situar el teatro culto latinoamericano y limeño. Hay que decir que el teatro culto absorberá las líneas de fuerza creadas tanto por Artaud como por Brecht aunque manteniendo abierta la grieta que las separa. Así siempre podremos decir que hay un *nuevo* teatro culto de autor y un *nuevo* teatro culto de creación sin que lleguen a sintetizarse.

A diferencia de otros artistas contemporáneos que buscan la síntesis de lenguajes y recogen recursos de diversas fuentes, Jerzy Grotowski (1933-1999), propone un 'teatro pobre', desprovisto de todo aquello que no sea verdaderamente esencial, incluso de lo que otras disciplinas artísticas puedan aportar. Rechaza todo eclecticismo y le interesa **el** lo que diferencia al teatro de otras prácticas con espectadores como el cine o la televisión, por ejemplo, busca una esencia del teatro. Postula su estética a partir de dos concepciones concretas: "el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión" ([1970] 1992:13). Sobre lo primero, dice que el actor y el espectador son los

únicos elementos constituyentes del hecho teatral. Esta exclusión absoluta de cualquier otro elemento se refiere principalmente a “literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scene*)” y llama al teatro conformado por estos elementos ajenos “teatro rico: rico en errores” ([1970] 1992:13). Sobre el teatro como un acto de transgresión dice:

En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. [...] este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites ([1970] 1992:215).

Podemos decir que hay en esto una resonancia de las ideas de Artaud, sin embargo, Grotowski, como hemos señalado, ve en el escritor francés a un “visionario” y no alguien cuyas propuestas tengan una aplicación concreta, programática. Grotowski se interesa en la metodología, en encontrar los medios para llevar al escenario sus ideas. Bajo el concepto del teatro pobre, centra todos sus esfuerzos en desarrollar una metodología del trabajo del actor basada en sus investigaciones sobre las ‘acciones físicas’, tema final de las preocupaciones del director ruso Konstantin Stanislavski en cuyo método fue formado Grotowski: “[...] el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” ([1970] 1992: 9). Estos dos términos sintetizan el método: hay un ámbito exterior hecho de signos que es preciso crear con precisión, y otro ámbito íntimo, intransferible, que sin embargo debe ser revelado por el actor hacia el espectador. Se hace necesario crear un método porque se le exige al actor la doble tarea de sostener orgánicamente los signos y revelar aquello que está oculto en él. La serie de ejercicios, principios y reflexiones que constituyen el método no son, sin embargo, una receta. El método está dirigido a que el actor se conozca rompiendo sus fronteras físicas y psíquicas: “la violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común” ([1970] 1992:18).

Pero el método no está concebido solamente para la preparación del actor sino para la creación escénica. El término entrenamiento (*training*) designa la

preparación psicofísica del actor, mientras que términos como improvisación, línea de acción, partitura y *acting proposition* o *etude* dan cuenta de aspectos del proceso creativo. La improvisación es concebida por Grotowski bajo una estructura, no librada a la espontaneidad arbitraria y es la base de la que el actor saca su *acting proposition* personal que será su aporte para la composición escénica que hace el director (Richards 2005: 59). La idea de una partitura que sintetice el proceso creativo y que le permita al actor reproducir el papel con idéntica energía y precisión es uno de los aportes que veremos citar más a menudo. Ante la crítica de que esto resta autenticidad al trabajo del actor, Grotowski responde: “Hemos encontrado que la composición artificial no solo no limita lo espiritual sino que conduce a ello” ([1970] 1992:11).

En cuanto a la relación entre texto y teatro, Grotowski es claro al decir “Sabemos que el texto *per sé* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores” ([1970] 1992:16). Sin embargo, no rechaza ni la palabra ni las obras de teatro, las toma como toma los mitos orientales, las leyendas populares o los evangelios: para transformarlos en material escénico. Algunas de sus puestas en escena estaban basadas en textos dramáticos, como “El príncipe constante” de Calderón de la Barca y otras en textos diversos como es el caso de “*Apocalipsis cum figuris*” donde usó los Evangelios, las Cartas de San Pablo, fragmentos de obras de Dostoievski, poemas de T.S. Eliot y textos de Simon Weil (Grotowski 1984: 338-348). Claramente busca en sus espectáculos y en su metodología la autonomía del teatro frente al texto y, sobre todo, que lo teatral pase siempre por el actor, instancia primordial de la creación y única válida para llegar al espectador.

Grotowski se convertirá en una de las fuerzas más consistentes y duraderas del teatro de fines del siglo XX en todo el mundo porque no solamente cuestiona el teatro tradicional sino a Brecht, al teatro vanguardista y a todo teatro que no se despoje de lo superfluo en su lenguaje y en su práctica. Es decir, a través de sus ideas y de su práctica está postulando una visión del teatro marcada por la centralidad absoluta del actor en la creación –es el primero en postularlo con tal énfasis- que tendrá un peso capital en el teatro de fines del siglo XX y

especialmente en el llamado Tercer Teatro, de importancia histórica en el teatro de creación colectiva en Latinoamérica.

El director italiano Eugenio Barba (1936), discípulo de Grotowski y editor de su obra, funda en Escandinavia en 1964 el grupo Odin Teatret, con el que tiene una larga carrera artística hasta hoy, y en 1966 el Nordisk Teatretlaboratorium, que se encarga de la producción y difusión de las creaciones del grupo, así como de la investigación actoral y escénica, y la publicación de la revista TTT (Teatrets Teori og Tejnikk, 1965-1975). El trabajo de Barba abarca tres dimensiones: la creación, la investigación actoral, y lo que llama el Tercer Teatro. A diferencia de Grotowski que solo realizó siete puestas en escena antes de retirarse para dedicarse a lo que llamó `experiencias parateatrales`, Barba ha hecho cerca de 80 puestas. A excepción de las tres primeras, basadas en textos literarios (ninguno es un texto dramático), todas las demás han sido creadas a través de improvisaciones usando material literario y no literario diverso. Un ejemplo de esto es *El evangelio de Oxirhinus* (1985) en la que se usó material literario de Borges, Vargas Llosa, de la antropóloga danesa Kirstin Hastrup sobre Artaud, el Ché Guevara y Knud Rasmussen (Watson 2000: 102). Es claro que Barba se distancia radicalmente del texto dramático y que la palabra es un material entre otros en sus puestas en escena. Sus temas no son siempre suyos pues, en el proceso de creación, el tema propuesto por el director puede cambiar totalmente hasta convertirse en otro. Ha creado obras alrededor de temas tan diversos como la colonización del oeste americano, los viajes de Marco Polo o la vida de Brecht. No lo alienta un propósito político-ideológico: "El teatro puede cambiar solamente al teatro. No puede cambiar a la sociedad. Pero si uno cambia el teatro, está cambiando a una parte de la sociedad muy importante [...] lo que se cambia es una forma especial de perceptibilidad" (Barba citado por Watson 2000: 56). Está más interesado en el significado político del acto teatral que en su contenido. Tampoco postula una estética de la pobreza como su maestro si no, por el contrario, da cabida al más diverso material en sus puestas: música, temas, personajes, vestuario, objetos, movimientos y gestualidad de diferentes culturas pueden encontrarse en una misma obra suya. Es muy poco lo que Barba discute sobre problemas estéticos porque su énfasis está puesto en el proceso y no en el resultado.

El modo de producción del Odin Teatret es lo que sustenta su estética: la obra es creada por el grupo a través del siguiente procedimiento: el director propone un tema y los actores comienzan a trabajar sobre él a través de improvisaciones individuales y del acopio de material que asocien a su personaje (pueden ser textos, imágenes, música, objetos, etc.); estas improvisaciones individuales son trabajadas con el director en un proceso de edición y confrontación hasta ser fijadas en una partitura o secuencia; las secuencias individuales son reunidas por el director para crear la escena en un proceso de colisión, reordenamiento y edición; la secuencia creada por las diversas secuencias individuales en un orden y una forma determinados constituye la obra final que es confrontada con el público. Este proceso de creación puede tomar años y no siempre resulta en una obra que llega al público. Este modo de producción, riguroso, metódico, pone la responsabilidad de la creación del personaje en el actor y deja al director como autor del conjunto que resulta de la confrontación de los trabajos de los actores (Watson 2000: 57). Un aspecto muy importante de esta metodología es la relación del director y los actores. En primer lugar, no se sostiene sobre una jerarquía sino sobre la diferenciación de roles: ninguno hace el trabajo del otro. En la etapa de improvisación, Barba hace preguntas al actor sobre la secuencia que viene trabajando, pero no espera una respuesta verbal o una discusión sino una respuesta en la improvisación, corporal, vocal, escénica (Watson 2000: 104). Hay que anotar que otro aspecto decisivo de la metodología es el trabajo individual en el que cada actor improvisa frente al director y no con los demás actores: “las raíces de la creación colectiva residen en las conexiones entre las asociaciones mentales que un actor establece con un tema dado y sus reacciones al mismo” (Watson 2000: 103). Las improvisaciones grupales son muy raras en el Odin Teatret y solo a través de la composición del director se da la interacción de los personajes creados individualmente. Es evidente que en un teatro creado de esta manera la forma dialogal no tiene lugar y la fragmentación será un rasgo dramático esencial (Watson 2000: 123).

Consecuentemente con este modo de producción, Barba desarrolla un interés particular por la investigación actoral. Da mucha importancia al entrenamiento del actor, pero lleva este empeño muchos más allá que Grotowski. Desarrolla la

idea de la `antropología teatral` que define del siguiente modo: “es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto al leer la palabra `actor` se debe leer `actor-bailarín`, sea mujer u hombre; y al leer `teatro` se deberá entender `teatro y danza`” (Barba 1994: 25). Se trata de un estudio “*sobre el actor y para el actor*” (Barba 1994: 31) y no de la aplicación de los paradigmas de la antropología cultural o física al teatro y la danza. Pero tampoco se trata de crear un método, sino un camino de investigación que le permita al actor liberarse de los automatismos culturales y desarrollar su `presencia`, lo que llama el “*bios escénico*” (Barba 1994: 34). Barba se dedica a estudiar diversas expresiones tradicionales del teatro y la danza orientales y occidentales tratando de descubrir los principios transculturales (Barba 1994: 175) que construyen esta `presencia`, distinguiendo la corporalidad cotidiana de la extra-cotidiana. La idea de la `antropología teatral` es difundida por Barba en varios libros –todos traducidos al español– además de las sesiones de la International School of Theatre Anthropology (ISTA) que funda en 1980 en la que participan artistas de todo el mundo.

Richard Schechner define a Barba y el Tercer Teatro del siguiente modo:

En realidad Barba es un intermediario de varias tradiciones de la vanguardia occidental. No se le puede ubicar en la línea que se origina directamente desde Alfred Jarry a través del Dadaísmo y del Surrealismo, el Teatro del Absurdo, los Happenings y el teatro ambiental, llegando a la danza postmoderna y al Performance Art. Tampoco está conectado con la línea que va desde el Simbolismo, el Expresionismo, el teatro épico y el teatro con profundo significado social, al teatro callejero y al teatro guerrillero. Tampoco se lo puede relacionar con los grupos de teatro que desempeñan estilos de vida alternativos y comunitarios. El Odin Teatret incorpora aspectos de todas estas tendencias experimentales de vanguardia. El resultado es lo que él llama `el Tercer Teatro`. (Schechner 2000: 16)

Barba, por su lado, define el `Tercer Teatro` así:

Un archipiélago teatral (el Tercer Teatro) se ha estado formando durante los últimos años en muchos países. Casi desconocido, raramente se habla de él, no se presenta en festivales y los críticos no escriben sobre el tema.

Parece constituir el extremo anónimo de los teatros reconocidos en el mundo de la cultura: por un lado, el teatro institucionalizado, protegido y subsidiado, debido a los valores culturales que transmite, aparece como una imagen viviente de la confrontación creativa con los textos del pasado y del presente – inclusive con una versión `noble` del mundo del espectáculo. Por otro lado, el teatro de

vanguardia, experimentando, investigando, arduo e iconoclasta, un teatro de cambios a la búsqueda de una nueva originalidad, defendido en el nombre de una necesidad de trascender tradiciones y abierto a la novedad en el campo artístico y en la sociedad.

El Tercer Teatro habita en los márgenes, frecuentemente afuera o en los alrededores de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro creado por personas que se autodefinen como actores, directores y trabajadores del teatro, aunque rara vez hayan tenido una educación teatral tradicional y por consiguiente no sean reconocidos como profesionales.

Pero no son aficionados. Sus días están llenos de experiencia teatral, a veces con lo que ellos llaman entrenamiento, o con la preparación de actuaciones en las que tienen que luchar para conseguir un público (1986a: 193). (Watson 2000: 45)

No se trata de un movimiento organizado ni tiene un ideario, la idea es básicamente hacer visible una capa de grupos de teatro que se sitúan en los márgenes del campo del teatro en el mundo: “viven sujetos a discriminación: personal o cultural, profesional, económica o política”. (1979: 160-161 Watson 2000: 46). Una parte importante del trabajo del Odin Teatret consiste en viajar para hacer intercambios con otros grupos o participar en encuentros del Tercer Teatro. Los primeros encuentros, que corresponden a la época que estamos estudiando, fueron en: Belgrado, Yugoslavia (1976); Bérgamo, Italia (1977); Ayacucho, Perú (1978); Madrid y Lekeito, España (1979); Zacatecas, México (1981); Bahía Blanca, Argentina (1987); Cuzco y Chaclacayo, Perú (1987 y 1988). Interesante que varios de ellos hayan sido en Latinoamérica y tres en el Perú. El Nordisk Teatretlaboratorium produce algunos eventos que son parte de la red mundial de grupos que el Tercer Teatro ha propiciado: el Magdalena Projet, que impulsa la reflexión del teatro sobre la mujer, el Odin Week Festival, el Festival Transit, entre otros.

La idea del trueque es fundamental en el Tercer Teatro como lo es para el Odin Teatret. Desde sus primeros años, el grupo hace trueques con poblaciones de localidades en las que trabaja, con otros grupos de teatro y con artistas de otras culturas. La idea fundamental es intercambiar productos artísticos: una improvisación por una canción local, una historia por una coreografía. Sin embargo, el trueque no es considerado teatro, no hay una preocupación estética sino social en ello aunque evitando una relación equivocada: “No queríamos

darle conciencia de algo que creíamos tener y que ellos no tenían. Tampoco queríamos convertirnos en un pasatiempo [...]” (Barba, 1986, Celedón 2018: 34). Lo fundamental en esto es que no hay dinero en este intercambio: “En el trueque la prioridad del proceso sobre el producto pone en cuestión el valor convencional del teatro” (Watson 2000: 51). Se trata de algo más que el trueque en sí mismo pues el Tercer Teatro: “Es un movimiento no solo artístico, no se limita al hacer y a prepararse técnicamente para su actividad teatral, sino de vivir juntos, de crear nuevas formas de vida, de realizar en la práctica necesidades esenciales [...]” (Watson 2000: 35).

El investigador Ian Watson, quien ha estudiado muy de cerca el trabajo de Barba y el Odin Teatret, afirma que “El Tercer Teatro se centra en las relaciones: entre aquellos que componen el grupo en particular, en su relación con otros grupos y en su relación con el público” (Watson 2000: 47). Esta afirmación resume muy bien la idea de teatro que Barba aporta: la manera de hacer teatro es más significativa que el producto final. (Watson 2000: 47). La importancia de Barba en nuestro teatro será capital por varias razones, como veremos más adelante, pero fundamentalmente porque impulsa un modo de producción e intercambio o trueque que permite el acceso al teatro a grupos y artistas que no tienen capital cultural (formación, información cultural, validación institucional o crítica), capital social (conexiones con el poder político, social o económico) ni capital económico (infraestructura, financiamiento, apoyos). Al generar la red mundial del Tercer Teatro, una red no institucionalizada sino sostenida por una fraternidad que no toma en cuenta categorías estéticas ni ideológicas, se otorga a esos grupos una legitimación que de forma individual hubiera sido casi imposible obtener.

Como hemos visto, Grotowski y Barba se sitúan en la orilla de las ideas de Artaud más que en la de Brecht, por su apartamiento del texto y la palabra, su cuestionamiento a la función del director y las ideas, en el primero, de que el teatro expresa fuerzas inconscientes, ocultas, más que fuerzas sociales de la realidad; y en el segundo, que el teatro es un intercambio. Estéticamente, podemos situar por el momento, y de manera muy gruesa aun, a estos tres creadores en un lado anti-realismo opuesto a aquel en el que estaría situado

Brecht: en el realismo. Queda claro que, estos términos deben ser aclarados y elaborados más adelante. Otros rasgos diferenciadores de Grotowski y Barba son la centralidad del actor en la creación, para lo cual desarrollan metodologías e investigaciones específicas, y la postulación de un modo de producción que obedece, más a una ética que a una estética. Estos rasgos llegarán directamente a nuestro teatro con la presencia reiterada de Barba en el Perú y a través de los trabajos de los grupos emblemáticos de creación colectiva.

La confluencia antes expuesta es sin duda importante, pero quizás la que determina de manera inicial la creación colectiva en el Perú es el fenómeno que se produce en Latinoamérica. Francisco Garzón Céspedes hace una primera aproximación que resulta muy ilustrativa de cómo se percibe el surgimiento de este nuevo modo de producción teatral:

Dos corrientes confluyen en el movimiento teatral latinoamericano de hoy para conformarlo y mostrar así la multiplicidad de sus métodos: una que se encuentra representada por grupos que esencialmente se caracterizan por el teatro de autor y director, dentro de las salas teatrales, y se inscribe en lo que algunos críticos denominan la estética de la observación; y la otra que irrumpió en el panorama de nuestro continente en la segunda mitad de la década del sesenta, la de la creación colectiva, que responde a lo que se nombra estética de la participación (Garzón Céspedes, 1978:7)

Si bien no tiene un ideario manifiesto ni un origen determinado, puede decirse que este movimiento de creación colectiva multinacional es parte de la lucha de los sectores sociales latinoamericanos que no tienen acceso a la expresión ni el consumo de la cultura oficial y buscan crear medios propios rescatando tradiciones populares y modos de producción que permitan su participación. Todos los grupos que surgen entonces comparten la idea de un cambio social, de la emancipación del neocolonialismo y el imperialismo, de la instauración del socialismo en nuestras sociedades (Garzón Céspedes 1978: 12). Este panorama latinoamericano de creación colectiva abarca prácticamente todos los países: a los grupos mencionados en el capítulo anterior sumamos el mexicano Los Mascarones; los peruanos Yuyachkani y Teatro Campesino del Tío Javier; el venezolano Teatro del Triángulo; y el paraguayo Tiempo-ovillo; los colombianos La Candelaria, La Mama, Teatro Popular de Bogotá; y los argentinos Teatro Alianza y Octubre (Garzón Céspedes 1978: 19). Es necesario tomar nota que, en los primeros años del movimiento de creación colectiva en

Latinoamérica, se legitima aceleradamente la irrupción de este modo de producción en el campo del teatro. Prueba de ello es el creciente interés por construir la crítica acerca del movimiento, las publicaciones de diversas obras creadas con el método en la influyente revista Conjunto de Cuba y, sobre todo, la consagración que significó el otorgamiento o mención del Premio de Teatro Casa de las Américas a obras de creación colectiva: “El asesinato de Malcolm X” (1972, mención) del grupo Libre Teatro Libre de Argentina; “Guadalupe, años sin cuenta” (1976) del grupo La Candelaria de Colombia; y “Historia de una bala de plata” (1980) de Enrique Buenaventura y el grupo Teatro Experimental de Cali también de Colombia.

Tomo en consideración especialmente a dos creadores de este movimiento por la influencia que tienen en nuestro país: Enrique Buenaventura y Augusto Boal. Los dos desarrollan su trabajo en una época signada por la amplia difusión de las ideas de izquierda, por la lucha antiimperialista, los movimientos guerrilleros y las dictaduras represivas. La práctica cultural hegemónica en la Latinoamérica de esa época tiene los ojos puestos en Europa o los Estados Unidos y la cultura de masas avanza a través del cine, la prensa, la publicidad, la radio y la televisión para arrinconar la cultura popular y apropiarse de los elementos de esta que le pueden ser útiles en su propósito de control social y político. Es una época de `movimientos´ en la que la claridad absoluta de un enemigo político, como fueron la oligarquía y la burguesía, facilitó el surgimiento de programas de transformación en todos los campos. En el del teatro se vivió, y a veces se explicitó así, la sensación de que se estaba creando un `nuevo teatro´, acorde con los tiempos, acorde con las necesidades de lucha. Este espíritu se tradujo en acciones diversas, de acuerdo a las circunstancias de cada país. En algunos casos fue una agremiación como la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) o Teatro Abierto en Argentina o El Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) en el Perú; en otros fueron grupos independientes, directores o autores en cuyos trabajos podemos ver la misma inspiración. Pero no es solamente el impulso contestatario o revolucionario lo que se puso en juego en el teatro de esas décadas sino la búsqueda de una idea del teatro que desembocara en una identidad latinoamericana. A diferencia de lo que sucedía en Europa o en los Estados Unidos, el teatro latinoamericano necesitaba diferenciarse del teatro de

los dominadores, necesitaba encontrar una raíz nacional y continental. Temas como las culturas originarias y ancestrales, las expresiones populares y en general toda la cultura oprimida y sojuzgada por la cultura dominante, así como la historia y las preocupaciones de las ciencias sociales fueron trabajados exhaustivamente por el nuevo teatro.

Enrique Buenaventura (1925-2003) fue un director, escritor, pintor y teórico colombiano de larga trayectoria junto al grupo que fundó, el Teatro Experimental de Cali (TEC). Autor de varias obras muy conocidas y montadas en Latinoamérica, entre ellas “A la diestra de Dios Padre” y “Los papeles del infierno” –conjunto de obras cortas que incluye “La orgía”, “La maestra” y “La autopsia”, entre otras- escribió de manera colectiva con el TEC varias obras, que también llevó a escena como director, entre ellas “Historia de una bala de plata” antes mencionada. Su aporte al teatro latinoamericano es amplio y duradero pues, además de sus obras, legó toda una vida de reflexión sobre el teatro de creación colectiva y una metodología que difundió, además de en libros y artículos, en las giras del grupo a través de seminarios y talleres con grupos jóvenes de lo que él nombró el Nuevo Teatro.

Beatriz Rizk, quien ha seguido de cerca el trabajo de Buenaventura y el TEC por décadas y ha escrito más de un libro sobre ellos, describe el proceso de las cinco versiones que a lo largo de casi 30 años se hicieron de “A la diestra de Dios Padre”: la primera versión (1958) es una adaptación al teatro del relato del escritor costumbrista Tomás Carrasquilla (1858-1940); la segunda versión (1960) incorpora dos elementos cruciales: la mojiganga (representación callejera popular) y recursos épicos brechtianos; la tercera versión (1962) sitúa la obra en el contexto del capitalismo tardío con lo que la obra se “proletariza” (Rizk 2008: 24); la cuarta versión (1975), con el Método de Creación Colectiva consolidado, se incorporan personajes ajenos al relato de Carrasquilla, una familia indígena, por ejemplo, y el coro de mendigos adquiere mayor relevancia; para la quinta y última versión (1984), “[...] la época de mayor militancia ha quedado atrás [...] su carácter de urgencia, de definir posiciones a cada vuelta del camino ha cedido a una obra en donde la elaboración de un lenguaje teatral pasa a un primer

plano” (Rizk 1991:54), asimismo incorpora aspectos de la Teología de la Liberación (Rizk 2008: 19-29).

El trayecto de esta obra emblemática de Buenaventura y el TEC deja ver con claridad varios aspectos de los que es bueno tomar nota. En primer lugar, el hecho de que se hayan hecho tantas versiones indica el interés por incorporar elementos de la historia y la vida colombiana, además de la riquísima retroalimentación conseguida en los foros después de cada función en los que el público daba su parecer sobre la obra. En segundo lugar, la búsqueda de una teatralidad enraizada en la identidad nacional y popular que se sitúe a “un nivel diferente del de la `velada`, la `astracanada`, el `criollismo` y el `costumbrismo` ramplones y primarios” (Buenaventura citado en Rizk 1991: 30). En tercer lugar, el compromiso con el proyecto de transformación social: “No puede haber – sabemos- liberación nacional sin transformación radical de las estructuras sociales. La oligarquía es el eslabón principal de la cadena de dependencia. No puede haber teatro ni cultura nacional que no sean anti-oligárquica, anti-elitista y anti-imperialista”. (Por qué La diestra, 133) (Buenaventura citado en Rizk 1991: 46).

Si hay un espacio en el que estos aspectos pueden articularse es el modo de producción desarrollado por el TEC: la creación colectiva. Contrariamente a los modos de propuestos por Grotowski y Barba, la figura del autor no es rechazada: “Lo que debemos hacer es trabajar en equipo, que los autores se unan a los actores, que escriban y corrijan sus obras en compañía con estos y que la tendencia sea teatro para los más amplios públicos posibles” (Rizk 1991: 72). Suerte similar corre el director (que en este caso era la misma persona en la mayoría de trabajos):

El Director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben `realizar` la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables, en una palabra del trabajo (Rizk 1991: 103).

La metodología de creación colectiva del TEC tiene varias etapas que interesa detallar. La primera supone la elección de temas, acopio de material,

investigación, improvisación de las líneas fundamentales y la escritura de un texto a cargo de una comisión o del mismo Buenaventura. La segunda, es lo que llaman la `división del texto´ en el que se revelan los conflictos, la trama, el argumento y la fábula. Participan de la discusión todos los miembros del grupo y el resultado es la sucesión de secuencias, situaciones y acciones de la obra. La tercera, es la improvisación “columna vertebral del proceso” (Rizk 1991: 110) que son siempre colectivas y basadas en el análisis y los textos de la obra. La cuarta es el montaje, que recoge el trabajo de las etapas anteriores y es siempre sometido a crítica por parte del colectivo. La última etapa es la confrontación con el público y los foros. Es claro que el método de creación colectiva propone, sobre todo, un análisis permanente de una obra en construcción:

[...] una práctica teórica. Una práctica que se hace necesaria y continuamente reflexiva que constituye un proceso de múltiples mediaciones con los social (a nivel lingüístico o discursivo, a nivel gestual o kinésico, a nivel paralingüístico, a nivel espacial o proxémico, etc.). Pero no es una práctica teórica realizada “desde” un saber organizador, orientador y visionario (Carlos Vázquez Zawadski citado en Rizk 1991: 110).

Todos esos niveles o mediaciones sociales se mezclan en ese espacio que es la obra –ya no el actor, como en Grotowski y Barba- que se construye con análisis e improvisaciones colectivas y se plasma en un texto: “Si se elimina el texto se elimina el medio a través del cual el grupo analiza artísticamente la vida social, se elimina la analogía de la vida social que permite poner en tela de juicio la ideología [...]” (Rizk 2008: 174-175).

No solamente no se rechaza la palabra, sino que se busca un tratamiento literario de la palabra pues es claro el concurso de un escritor o comité de escritores en el proceso. Además, la práctica colectiva no era solo un método eficiente, sino una forma de investigación de la realidad y, en última instancia, el ensayo de la sociedad que se quería construir:

Este sentir que el mundo podía ser cambiable y que el camino a seguir era el del trabajo colectivo, además del afán de subir a la escena una problemática que concierna a todo el mundo, para establecer una comunicación directa con un público con el que se quiere intercambiar en un sentido dialéctico, aunque en la práctica muchas veces se hizo con intención abiertamente pedagógica, está en la base del éxito que tuvo el método de creación colectiva (Rizk 2008: 119).

Augusto Boal (1931) es un dramaturgo, escritor y director brasileño cuyos libros, ampliamente difundidos no solo en el mundo de habla hispana sino en otros idiomas, se siguen publicando aun hoy. Obras como “Categorías del teatro popular” (1972), “Técnicas latinoamericanas de teatro popular (1975)” o “Teatro del oprimido y otras poéticas políticas” (1985) expresan no solamente sus ideas políticas y estéticas, técnicas y metodológicas, sino que dan cuenta de lo que se hacía en el teatro independiente en Latinoamérica en esos años. Con un estilo didáctico, Boal expone sus ideas y experiencias siempre dando ejemplos de diferentes grupos en diferentes países latinoamericanos con los que ha tenido contacto. Esto, al igual que con la noción de Nuevo Teatro de Buenaventura, da idea de `movimiento`, del surgimiento simultáneo de grupos y creadores unidos por la voluntad de hacer un teatro contestatario, anti-imperialista, anti-burgués, popular orientado a la liberación y transformación de la sociedad. No resulta casual el uso de la palabra `oprimido` para asociarlo a una poética o una idea de teatro. Boal tiene una visión marxista de la realidad y pone, como una gran mayoría de artistas, todo su esfuerzo al servicio de una inminente e inevitable revolución. Este “espíritu cultural de subversión” (Rizk 2008: 31) que se verá debilitado hacia fines del siglo XX, es el espíritu sobre el que Boal construye su propuesta de teatro.

Contrariamente a la impresión que pueda dar su discurso, Boal es sobre todo un hombre de teatro:

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta.

Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: Sistema Comodín (Boal 1974: 143).

Su práctica con el Teatro Arena de Sao Paulo, que dirige desde 1955 hasta su partida al exilio en 1971, lo lleva a fundar con Gianfrancesco Guarnieri el Seminario de Dramaturgia del que emerge toda una generación de nuevos

autores y a desarrollar una serie de montajes sobre la historia de Brasil (“Arena cuenta Zumbi” (1964), “Arena cuenta Tiradentes” (1967)) a través de los cuales desarrolla el sistema Comodín (*Coringa*), una de las propuestas más difundidas de su teatro. Al igual que Buenaventura, Boal es un autor-director y aunque su modo de producción no se postula como creación colectiva, la participación creativa de los actores, músicos, escritores, diseñadores y demás integrantes del Teatro Arena es evidente.

La estética que propone Boal está basada en la idea de que el teatro no debe suponer la alienación del pensamiento del espectador de la que habla el teatro aristotélico, ni siquiera una alienación parcial como postula Brecht, sino que propone un espectador que “asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio – en resumen, se entrena para la acción real” (Boal 1974: 147). Para esto concibe el teatro como “la suma de todos los lenguajes posibles” (Boal 1974: 192) y habla de un franco eclecticismo de estilo para crear un “caos estético” (Boal 1974: 209): realismo, expresionismo, circo, vodevil, todos los estilos son aceptados en función de un resultado más cercano a una “colcha de retazos” (Boal 1974: 207) que a una obra unitaria y coherente. Más aun, propone que este resultado sea constantemente interrumpido por comentarios, documentos, canciones, testimonios, entrevistas, etc. Lo que da unidad a la obra es el sistema Comodín: los actores se desvinculan del personaje para compartir con el espectador el tiempo y el espacio reales cumpliendo una función narrativa-crítica, con una constante apelación al público. La idea es contar la obra desde la perspectiva del colectivo. Para esto, el sistema Comodín estableció, en una primera etapa, que todos los actores hacían todos los personajes. Más adelante distingue un actor que hace el rol protagónico, dos o tres coros con sus respectivos corifeos y el Comodín propiamente dicho que es el narrador-crítico, el mago que establece el discurrir de la obra. La primera idea del sistema será ampliamente usada en el teatro latinoamericano por razones prácticas (no importa la cantidad de personajes de una obra, siempre se puede representar) y estéticas (muchos temas narrativos, fábulas e historias populares se prestan mejor a este sistema que a uno con pretensiones de verosimilitud naturalista). De cualquier modo, el propósito del sistema es “que el espectáculo se desarrolle en dos niveles

diferentes y complementarios: el de la fábula (que puede usar todos los recursos imaginativos convencionales del teatro) y el de la `conferencia`, en la cual el `comodín` se propone como exégeta” (Boal 1974: 215).

La parte metodológica del sistema Comodín, no tan difundida como la antes descrita, contempla tres etapas: des-ritualizar y des-enmascarar el personaje, el análisis y la discusión, y la re-ritualización y re-enmascaramiento (Boal 1974: 236). Con esto propone una mirada del personaje que se aleja de lo psicológico para poner el énfasis en lo sociológico y antropológico. Así mismo, se está alejando de la idea del teatro dramático para acercarse a una idea más propia del teatro medieval y popular así como de Brecht. Es explícito su rechazo al realismo, aunque lo practicó en la primera etapa del Teatro Arena. Visto desde la actualidad, la metodología propuesta por Boal se acerca a la idea de deconstrucción y, de algún modo, a la antropología teatral de Barba en los conceptos de extra-cotidiano y pre-expresivo.

El otro aporte fundamental de Boal al teatro es su idea de la función que el teatro debe cumplir: “Todos los grupos revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo quien la debe manejar” (Boal 1974: 148). El acceso que propone es de por sí liberador porque está acabando con los obstáculos que la cultura hegemónica pone a quien no tiene capital cultural para acceder al teatro. Una buena parte de los escritos de Boal está dedicada a esta transferencia. Sus libros de `técnicas` y `categorías` de teatro popular contienen instrumentos prácticos y ejemplos de cómo acceder y usar el teatro para la lucha popular: collage, teatro-foro, teatro-invisible, teatro periodístico, cada uno con sus derivados; también definiciones ideológicas de términos como pueblo, anti-pueblo, elite, popular, anti-popular; consejos e ideas útiles sobre temas prácticos como iluminación, vestuario, escenografía, etc. La línea divisoria entre actores y espectadores se debilita de modo tal que no solamente da acceso al teatro como instrumento a quien tradicionalmente ha sido excluido, sino que sitúa al espectador en un espacio de participación del que está convencionalmente proscrito.

Los dos creadores latinoamericanos de los que me he ocupado se sitúan definitivamente en la ruptura con el drama al redefinir la relación autor-escena y poner el énfasis en una dramaturgia de la escena y del espectador. Ambos también trabajan nuevas concepciones de la relación escena-espectador, así como metodologías para la creación textual y escénica, y dan importancia a la historia en sus creaciones no con afán historicista sino como analogía de la historia actual. Los dos se insertan en el movimiento de renovación del teatro latinoamericano y en el espíritu revolucionario de la época. Sin embargo, hay diferencias que vale la pena señalar: con respecto a la dramaturgia, Buenaventura está más cerca del drama al poner en el centro el conflicto y la fábula, en cambio Boal propicia la fragmentación y el eclecticismo; en cuanto al actor, Buenaventura le otorga a la improvisación un papel fundamental en la investigación y creación, mientras Boal propone un rol lúdico, irónico y narrativo para el actor; finalmente, hay una diferencia estética fundamental entre los dos creadores: Buenaventura quiere desarrollar un teatro que se eleve por encima de la ramplonería y el esquematismo, que propicie un juicio razonado y justo, Boal quiere un teatro maniqueo (Boal 1974: 204) , un juicio sumario.

La confluencia de las fuerzas cuyas ideas centrales hemos reseñado – Artaud, Brecht, el *New Theatre* de los Estados Unidos y el teatro europeo de los 60 y setenta, Grotowski, Barba, el teatro latinoamericano de creación colectiva, Buenaventura y Boal- ayudará a configurar el teatro de creación colectiva que surge en Lima en los años setenta y se desarrolla en los 80. Sin embargo, no hay que perder de vista que estas mismas fuerzas nutren también al teatro independiente de autor con el que la creación colectiva entra en pugna.

Como veremos a continuación, no es sencillo conocer qué grupos, modos de producción, estéticas, contenidos y formas de reproducción específicas constituyen esto que llamamos teatro de creación colectiva en Lima, cuáles están el centro y cuáles en la periferia de este movimiento, tampoco cuáles son los otros sectores del campo del teatro independiente que están en tensión con él.

Capítulo 3

Modos de producción y creación

La finalidad de mi análisis en este capítulo es entender la estructura del campo del teatro peruano en Lima en esos años, en especial de los sectores independiente de autor y colectivo: las posiciones de sus agentes e instituciones, la dinámica de sus luchas y transformaciones- reconstruyendo las polémicas, las ideas y las prácticas del período. Todo esto, a través de documentos de los creadores y críticos que configuraron ese momento de nuestro teatro. Estos textos, a los que me referiré con detalle más adelante, constituyen la fuente a la vez que el objeto de mi estudio pues lo que me interesa es la lucha de ideas que se genera en ellos sobre el teatro, el drama, la palabra, la escena, lo nacional, lo universal, la realidad, y muchos temas más. Para analizarlos me serviré de algunos de los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu para estudiar la producción y consumo de bienes simbólicos, y del trabajo de Lehmann que he reseñado antes sobre teatro posdramático. Reseñaré también el contexto económico, social, político y cultural peruano de esos años. En el camino será necesario definir una serie de términos y espacios que al momento son poco precisos. De la misma forma, habrá zonas que quedarán sin aclarar y que generarán hipótesis que exceden esta investigación.

El estudio del campo

Pierre Bourdieu propone el concepto de 'campo' para alejarse de los extremos en los que caen los que analizan las obras culturales: el de los que las estudian en estado puro, desgajadas del mundo social que las produce, y el de los que reducen las formas artísticas a una expresión directa de las formas sociales (Bourdieu 2018a: 9-10). Bourdieu sostiene que el campo es la "mediación específica [...] a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas" (Bourdieu 1990a: 2). Lo que interesa es "la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de

competencia por la legitimidad intelectual o artística” (Bourdieu 1990: 1). La lucha es por el capital simbólico acumulado en el campo y cuya distribución es necesariamente desigual pues quien lo monopoliza será quien pueda ejercer la autoridad específica (‘violencia simbólica’) para excluir o consagrar (Bourdieu 1990: 2) Este capital simbólico es acumulado en el tiempo, de modo que habrá quien haya invertido en acumularlo y habrá quien ingresa al campo con el afán de subvertir la estructura de distribución para monopolizar la violencia simbólica: “encontraremos una lucha [...] entre el nuevo ingresado que trata de hacer saltar los cerrojos de la cuota de ingreso y el dominante que trata de defender el monopolio y de excluir la competencia” (Bourdieu 1990: 1). Así los agentes e instituciones que participan en el campo se encuentran en una relación sujeta a principios de diferenciación: con cuánto capital cuenta. Esta ‘diferencia’, esta ‘distinción’, organiza las prácticas del campo y las representaciones que los agentes tienen del mismo y de sus posiciones. Vale decir que los agentes e instituciones no solamente ocupan una posición sino que son posicionados por el campo.

Sin embargo, Bourdieu advierte que hay algunas cosas básicas en las que los competidores tienen que estar de acuerdo –habla de una “complicidad objetiva” (Bourdieu 1990: 2)- y una de ellas es que se necesita que algo esté en juego. Sin esa creencia básica en el valor de lo que está en juego, el campo pierde sentido: “El arte es un objeto de creencia” (Bourdieu 2018: 22) y aun cuando parece que se rechaza la creencia en el valor esencial del campo (piénsese en las vanguardias), sigue siendo una creencia: “la subversión herética se proclama como retorno a las fuentes, al origen, al espíritu o la verdad del juego, contra la banalidad y degradación de que ha sido objeto” (Bourdieu 1990: 3). Pero no es en absoluto un asunto de fe sino de gusto: se incorpora bajo la forma del gusto el *nomos*, “el principio de visión y de división que permite *hacer* las diferencias” que permite desarrollar una “*libido artística*”, la necesidad del arte (Bourdieu 2018: 32). La sobrevivencia del campo depende de esto porque le permitirá reproducirse, sea conservando su estructura de distribución de capital simbólico o subvirtiéndola. Pero hace falta más que amor por el arte para moverse en el campo. Bourdieu acuña el término ‘*habitus*’. Los sujetos que actúan en el campo deben estar dotados de los *habitus* “que implican el conocimiento y

reconocimiento de las leyes inmanentes al juego [...]” (Bourdieu citado por Vizcarra 2002: 58). El *habitus* sería un "sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores" (Bourdieu citado en Vizcarra 2002: 63) Es a través del *habitus* que se ajustan los deseos y aspiraciones de los sujetos y las demandas del campo, es a la vez un modo de percibir y de actuar. Se trata de un mecanismo que le permite al sujeto asimilar los principios de funcionamiento del campo y desarrollar las estrategias para actuar en él.

Interesa entender en el caso del arte y la literatura la relación que tiene el campo específico con el campo económico: “el orden literario y artístico es un mundo económico invertido” porque lo alienta un “interés por el desinterés” (Bourdieu 1990a: 17). Es decir, no solo el interés económico no jugaría un papel central en los objetivos de los agentes e instituciones del campo artístico y literario, sino que es esencial mantener una autonomía respecto al capital económico. Todo el asunto de las subvenciones y el papel del estado en la promoción de las artes y la literatura entra en esta consideración. Por supuesto que detrás de esto debemos ver que la autonomía es también respecto al poder. Bourdieu habla de un principio de jerarquización heterónomo en el que prima el éxito económico y político, con lo cual el campo específico termina subsumido en el campo del poder (acá entra en juego el papel del estado para consagrar a través de las academias, los premios nacionales, etc.); y un principio de jerarquización autónomo en el que prima la consagración, el prestigio literario o artístico otorgado por el campo (Bourdieu 1990a: 15-16).

Bourdieu habla también del campo como “un espacio social estructurado y estructurante”, (Bourdieu 2018: 14) es decir que constituye a los sujetos con sus posiciones, pero también los productos. Vale decir que no se trata solamente de un juego de poder, sino que la lucha es, sobre todo, por transformar o conservar los valores centrales del campo, aquellos que van a definir cuáles son los problemas válidos del arte o la literatura. Los que sostienen posiciones de herejía cuestionando la visión dominante no tendrían existencia si el campo no creara las categorías críticas que intentan rechazarlas que, en ese mismo acto, están incorporándolas al campo. Un ejemplo claro es el del llamado teatro del absurdo.

Ninguno de los autores del teatro del absurdo escribió un manifiesto o un programa, ni siquiera una declaración de guerra contra el teatro convencional. Simplemente dejaron de creer y crear desde la visión dominante, y a partir de las respuestas críticas del campo sobre el tratamiento heterodoxo que daban a asuntos como la acción dramática, el conflicto o la progresión dramática, se crea el espacio para albergarlos.

Para finalizar hay tres ideas que me parece importante mencionar respecto a las propuestas de Bourdieu sobre el campo. La primera es referida a su carácter histórico. Dada la lógica planteada para el funcionamiento del campo, podría pensarse que son estructuras invariantes y que la circunstancia histórica no tiene peso en el análisis, pero es todo lo contrario: “no se puede asir la lógica más profunda del mundo social sino a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada [...]” (Bourdieu 2012: 24). La segunda idea intenta cambiar la impresión de que el campo es una lucha en la que solo participan los productores de las obras (autores, compositores o pintores, según el campo específico). El campo está integrado también por los productores de sentido y valor (críticos, profesores, instancias de consagración, academias, gestores de espacios, distribuidores, etc. todo aquel que contribuya a crear consumidores capaces de conocer y reconocer el valor de la obra de arte) que participan activamente en la lucha. La tercera idea está referida a que la lucha que se suscita en el campo es una lucha simbólica:

En síntesis, el poder simbólico se puede traducir en la capacidad de los sujetos para actuar en el mundo a través del lenguaje. Hacer cosas con las palabras, sin embargo, es un ejercicio de poder y violencia simbólicos, cuya práctica es el objeto de disputa de agentes y grupos con diferentes posiciones en las arenas de lo social. Se lucha con las palabras, pero también por la posesión de estas y por el monopolio de sus medios (Vizcarra 2002: 66)

No pretendo que estas ideas de Bourdieu, expuestas acá en una muy apretada síntesis, funcionen como método ni como marco teórico cerrado sino como categorías que me ayuden a entender y construir el objeto que me propongo estudiar. Tomo como modelo de aplicación de estas al análisis los trabajos de Bourdieu dedicados a la génesis y estructura del campo literario francés reunidos

en el libro “Las reglas del arte” (1992) sin, por supuesto, pretender la profundidad ni el carácter de estudio sociológico que hace el pensador francés.

Contexto económico, político, social y cultural

La necesidad de revisar el contexto del período que voy a analizar no es la de buscar causas que expliquen fenómenos y procesos de manera automática. Tampoco para interpretar los productos artísticos como expresión directa de lo expuesto en el contexto. El objetivo es traer al análisis la idea general de que se trata de un período de transición en el que el mundo y el Perú viven de manera patente la necesidad de redefinir las ideas políticas y estéticas. En este acápite haré un resumen de los principales procesos del período que constituyen el contexto y, muchas veces, el contenido del teatro peruano de la época que me propongo estudiar.

Los años 70 a nivel internacional están marcados por el final de la guerra de Vietnam (1955-1975), el auge de los grupos terroristas en Europa, Oriente y los países islámicos. También por las crisis energéticas de 1973 y 1979 y el escándalo político de Watergate que lleva a Richard Nixon a renunciar a la presidencia de los Estados Unidos. Europa ve un crecimiento de las economías que lo lleva a igualar el nivel de vida norteamericano. En América Latina, los 70 son años marcados por la violencia ejercida por una serie de gobiernos militares de derecha y grupos guerrilleros de izquierda alzados en armas. En 1973, en Uruguay las fuerzas armadas dan un golpe de estado bajo la cobertura del dictador civil Juan María Bordaberry, que duraría doce años. En Argentina, tras la vuelta al poder de Juan Domingo Perón vía elecciones, su pronta muerte y la asunción de la presidencia de su viuda Isabel Martínez de Perón, un golpe de estado lleva a los militares al poder en 1976, instaurando una dictadura conocida por su ‘guerra sucia’ y que duró siete años. Paraguay vivía bajo la dictadura de Alfredo Strossner desde 1954 y recién terminaría en 1989. En Bolivia la década inicia con el breve gobierno del militar izquierdista Juan José Torres que es derrocado en 1971 por el también militar Hugo Banzer, gobierno que duraría hasta 1978. En Brasil, el régimen militar iniciado con el golpe de estado de 1964 continúa toda la década y parte de la siguiente con una sucesión de presidentes militares y caracterizado por su posición de derecha. En Ecuador también

gobierna una dictadura militar casi toda la década -1972-1979-. Panamá tuvo como gobernante toda la década al general nacionalista Omar Torrijos. Nicaragua estuvo casi toda la década gobernada por el dictador Anastasio Somoza hasta que en 1979 triunfa la revolución sandinista del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Honduras, salvo una breve presidencia democrática a inicios de la década vivió bajo regímenes de facto. El Salvador tuvo dos gobiernos militares y uno por elección democrática. El caso Chileno es el que tuvo mayor impacto porque iniciando la década el médico socialista Salvador Allende fue elegido como presidente, pero apenas dos años después es derrocado cruentamente por el general Augusto Pinochet que instauró una de las dictaduras más feroces y duraderas del siglo. México, Guatemala, Costa Rica, Venezuela y Colombia no conocieron en el período ningún golpe militar sino gobiernos elegidos democráticamente. Sin embargo, este último país vio el surgimiento del grupo armado insurgente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). La economía latinoamericana en la década muestra desde los años 60 un buen nivel de crecimiento pese a la crisis del petróleo de 1974. La industrialización y la diversificación de las exportaciones fueron los signos más claros, sin embargo, en la primera se ve un decaimiento a partir de los 70.

La década de los años 70 en el Perú es la de los gobiernos militares de Velasco Alvarado y Morales Bermúdez en los que se verificaron cambios sustantivos en las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales del país. Sin embargo, fueron dos gobiernos de signo distinto pues mientras el primero buscó cancelar a la oligarquía, reformar radicalmente la tenencia de la tierra, la industria y las relaciones laborales, así como el desarrollo de la industria nacional; el segundo, buscó moderar las reformas y dirigir el país a una nueva constitución y elecciones democráticas. En este sentido es una década de ilusión para las clases populares, pero también de frustración por el discreto alcance de las reformas. Aun así, en muchos aspectos, el llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas consiguió remecer muchas de las ideas y prácticas tradicionales creando un antes y un después en muchos aspectos. A continuación, haré un resumen de los principales procesos de la década que son el contexto y el contenido del teatro peruano de esa época.

En el plano económico, los 70 en el Perú significan el fortalecimiento del modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) que se venía aplicando tímidamente desde fines de los 50 y aun su radicalización buscando la no dependencia de la 'dominación imperialista'. Velasco aplica una serie de nacionalizaciones y reformas (agraria, industrial, laboral, etc.) para lograr su propósito. Sin embargo, se considera que el gobierno de Velasco no consiguió salir del modelo primario-exportador ni romper la dependencia. A inicios de 1974, se produce la crisis económica internacional desatada a raíz del embargo petrolero de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP). De este modo caen los precios de los productos de exportación peruanos y el Fondo Monetario Internacional exige la adopción de un programa de ajuste económico y austeridad. Crece el descontento laboral y se agravan los enfrentamientos sociales. Con Morales Bermúdez el modelo ISI continúa expresado en la importancia de las empresas públicas y la protección de la manufactura con la prohibición de importaciones, aunque con algún intento de reforma del modelo como el programa de fomento a las exportaciones no tradicionales. Este gobierno tuvo que afrontar, además de las consecuencias de la crisis del petróleo, la fase de declive del ciclo económico (1975-1990) con un estancamiento combinado con una inflación alta y creciente que serían la base para la grave crisis económica que el país viviría en la siguiente década (Campodónico 2015: 176-186)

El proceso político peruano de los 70, como ya he dicho, es el del llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas que tuvo dos etapas o fases como se las denominó: la liderada por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y la liderada por el general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980). En conjunto, los dos gobiernos tuvieron grandes consecuencias para la sociedad peruana por las profundas modificaciones al modelo de desarrollo nacional. Si bien es cierto que continúa las ideas de nacionalismo económico, integración nacional y desarrollo que propuso Belaunde, las aplican con radicalidad buscando además el discurso de una tercera vía: ni capitalismo ni comunismo, impulsada por los Países No Alineados que sostenían una alternativa a la bipolaridad de la Guerra Fría. Con las reformas aplicadas por Velasco, la élite terrateniente, la clase oligárquica y el capital extranjero se vieron desplazados y

el Estado creció significativamente al asumir un rol fundamental en el desarrollo económico del país. Desde inicios de la década, se crea el SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) que intentó ser el brazo político del gobierno. Sin embargo, resultó no tener la fuerza de control esperada. El gobierno tuvo que enfrentar movilizaciones populares como, por ejemplo, la invasión de Pamplona que devino en la creación de Villa El Salvador, y la presión por servicios que reclamaba la creciente urbanización de Lima, además de las protestas por la crisis económica antes mencionada. En el ámbito de la opinión pública, las reformas del gobierno consiguieron legitimarse en una medida suficiente, pero cuando el gobierno expropia todos los diarios de circulación nacional para, supuestamente, encargarlos a diferentes sectores sociales y económicos, se produce un punto de quiebre y no consigue legitimar la medida lo que debilita gravemente su posición ante la opinión pública (Zapata 2015: 49-63).

El debate político, al no haber congreso ni otros espacios, se jugaba esencialmente al interior del gobierno donde, desde el principio, hubo un ala de izquierda, otra de derecha y un centro moderado. Las pugnas entre estos sectores del gobierno tuvieron como consecuencia el debilitamiento del poder de Velasco Alvarado cuya salud se quebranta gravemente en 1974. Sumado a esto, los graves sucesos del 5 de febrero de 1975, con la huelga policial que terminó en saqueos e incendios de edificios públicos en Lima, desemboca en el golpe que ese mismo año, en agosto, da Morales Bermúdez para alejar a Velasco del poder. Morales, que representa el centro moderado en la pugna política al interior del gobierno, consigue neutralizar al ala derecha y eliminar el ala de izquierda. Su gobierno enfrenta la cada vez más grave crisis económica y el descontento social que trae: la CGTP (Central General de Trabajadores del Perú) realiza en 1977 una huelga general que consigue un éxito sin precedentes, huelga que se repite en 1978. Ante una situación para la que las fuerzas armadas no tenían ya respuesta, Morales convoca a la elección de una Asamblea Constituyente en 1978 y a elecciones generales en 1980. De esta asamblea participan los partidos políticos tradicionales a excepción de Acción Popular, el partido del defenestrado presidente Fernando Belaunde. Los partidos de izquierda tradicional y los nuevos consiguen un tercio de los escaños. Con la Constitución del 79 se

consagran algunos importantes logros como son el derecho a la ciudadanía de los analfabetos y a los jóvenes desde los 18 años; se reduce el período presidencial a cinco años sin contemplar la reelección; se limita al poder militar; se constitucionalizan las principales reformas de la revolución militar. El marco de esta constitución era la economía social de mercado (Zapata 2015: 49-63).

En el ámbito social, y como consecuencia de los procesos económico y político, también se producen importantes cambios en la década de los 70. En primer lugar, la relación del Estado con el mundo rural se transforma a raíz de la reforma agraria pues se otorga la propiedad de la tierra quienes antes no la tenían y venían luchando por ella, se les da participación en las decisiones políticas y se les desindigeniza al cambiarse el Día del Indio (24 de agosto) por el Día del Campesino. Eslóganes como “Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza” marcan la diferencia en esta relación. En segundo lugar, la relación con las elites económicas pasa por un proceso difícil cuando estas no apoyan el proyecto de industrialización en el que tienen el papel decisivo. Si bien no se trataba de la oligarquía tradicional de los agroexportadores y banqueros, sino de una burguesía industrial y comercial, la desconfianza en las ideas reformistas que generaban expropiaciones y creaban empresas, sumado al discurso con sesgo antiimperialista, dificultó la convergencia de esta clase con el proyecto del gobierno. Como tercer proceso, está el sector popular urbano que iba cobrando mayor importancia gracias al proceso de migración interna hacia la capital que había explotado en la década anterior y que seguía en los 70. Los sucesivos gobiernos habían desatendido la necesidad de responder a este fenómeno limitándose a oficializar las invasiones de tierras sin dar una solución eficiente al problema. El gobierno de Velasco no fue una excepción en esto y sin embargo intentó la adhesión de los sectores populares a través del SINAMOS. El gobierno de Morales Bermúdez tampoco se ocupó del problema. Estos procesos sociales fueron en conjunto un proceso de democratización social extendiendo la ciudadanía a las clases populares (Remy 2015: 240-273).

En el ámbito de la cultura, los años 70 están marcados por el cambio radical propuesto por el gobierno militar respecto a la representación de lo nacional (desde el uniforme escolar único hasta el uso del quechua en los canales de

televisión nacionalizados pasando por el cambio de nombre de Salón Pizarro a Salón Túpac Amaru en Palacio de Gobierno) que superaron las viejas polémicas sobre nuestra identidad y evidenció la necesidad de una identidad que permitiera el reconocimiento y participación de las identidades subalternas del Perú. Hay que destacar que en 1972 el gobierno crea el Instituto Nacional de Cultura con el fin de impulsar una política cultural acorde al espíritu revolucionario. Este instituto desarrollará en la década una amplia actividad de difusión cultural a través de La Orquesta Sinfónica Nacional, Coro Nacional, Ballet Nacional, Conjunto Nacional de Folklore, Conjunto Nacional de Danza, Teatro Nacional Popular. Otro estímulo crucial fue, sin duda, la migración interna que produjo la llegada de expresiones culturales locales a Lima y su hibridación con las de la capital. Esto no solo significa la inclusión de lo provinciano en la cultura oficial sino el fortalecimiento de lo que, tentativamente, llamaremos cultura popular. Los medios de comunicación masivos ensayan diferentes maneras de dar respuesta a esta propuesta nacionalista multicultural, pero será la radio, especialmente la frecuencia AM, donde se de expresión más auténtica a las nuevas corrientes de la cultura popular regional y urbana capitalina. Es importante tener en cuenta que durante esa década se prohibieron las importaciones de productos con lo que se reforzó el intento de revalorizar lo nacional. Todos estos estímulos van a alimentar la lucha, que viene de décadas anteriores, por la representación de lo nacional, en la que la articulación entre los sectores medios y los sectores populares será un eje fundamental. (Vich 2015: 291-292)

En la literatura peruana de los 70, encontramos que la narrativa carga con la expectativa creada la década anterior por autores como Arguedas, Vargas Llosa, Ribeyro. Estos autores siguen publicando obras importantes, pero hay dos que marcan nuevos horizontes: "El zorro de arriba y el zorro de abajo", novela póstuma de José María Arguedas y "Un mundo para Julius" de Alfredo Brice Echenique. También hay que mencionar a Manuel Scorza con su saga "La guerra silenciosa". La última novela de Arguedas tendrá una influencia decisiva en los grupos de creación colectiva y teatro popular como veremos más adelante. En la poesía se radicalizan muchas de las propuestas de la década anterior generalizándose el uso del coloquialismo. El grupo Hora Zero fue el más importante de esa década y Enrique Verástegui su principal figura con poemarios

como “En los extramuros de la ciudad” (1971). También surge un conjunto de poetas destacados formado por Abelardo Sánchez León, Carlos López Degregori, María Elena Cornejo, Mario Montalbetti y José Watanabe, es este último el que alcanzará el mayor reconocimiento internacional. (Vich 2015: 299-305)

En la música, los 70 forman parte de la llamada época de oro de la música folklórica (1950-1980) en la que la música andina constituyó uno de los productos culturales más importantes. Los artistas llamados folklóricos como María Alvarado Trujillo, “Pastorita Huaracina”; Leonor Chávez, “Flor Pucarina”; Ernesto Sánchez Fajardo, “El Jilguero del Huascarán”; Víctor Alberto Gil Mallma, “Picaflor de los andes” seguían llenando coliseos y vendiendo discos y cassettes. Igualmente popular, la música criolla sigue teniendo su público, aunque en menor cantidad que la música andina, con artistas como Oscar Avilés y Arturo “Zambo” Cavero y compositores como Augusto Polo Campos. Una figura que se convertiría en icono absoluto de la canción criolla es Lucha Reyes “La morena de oro del Perú”. El bolero sigue siendo en esta década un género muy popular con ídolos como Lucho Barrios y Pedro Otiniano. Respecto al rock, hay una controversia sobre si el gobierno de Velasco detuvo su desarrollo al considerarla una práctica cultural alienante. La mayoría de los grupos – “Telegraph Avenue”, “We all together”, “Traffic Sound”, el grupo considerado más importante del rock nacional- cantaban casi todo en inglés. Cabe destacar el grupo “El Polen” formado por Raúl y Juan Luis Pereira que mezcla la música y la instrumentación andina con el rock ácido en un espíritu hippie cantado en español. Algunos espectáculos de creación colectiva y películas utilizaron su música. Hay dos hechos importantes referidos a la música en ese período: el frustrado concierto de Santana (1971) porque el gobierno militar prohibió su realización, y la visita frecuente de artistas latinoamericanos de música comprometida en eventos como el Festival Internacional de la Canción de Agua Dulce (1972) organizado por el gobierno y cuya ganadora fue Isabel Parra. (Vich 2015: 311-317)

A nivel internacional, la década de los 80 está signada por el tránsito a un neoliberalismo económico global y el proceso final de los regímenes comunistas europeos. La presidencia de Ronald Reagan (1981-1989) en los Estados Unidos

y de Margaret Thatcher en el Reino Unido (1979-1990) son el motor del cambio en la economía mundial, mientras que la presidencia de Mijail Gorbachov en la Unión Soviética (1988-1991) pone en marcha los procesos Glasnost (liberalización política) y Perestroika (liberalización económica) que culminarán con la disolución de la unión y el fin de los gobiernos que dependían política y económicamente de esta. El símbolo de este cambio es la caída del muro de Berlín en 1989. No obstante, en Europa el socialismo conseguirá el poder en Francia con François Mitterrand (1981- 1995) y en España con Felipe Gonzáles (1982-1993) aplicando un socialismo democrático moderno que gozó de gran prestigio mundial. A nivel social un problema nuevo que va a afectar el mundo globalmente es la epidemia de la enfermedad conocida como SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) cuyo virus se aísla en la década, pero la respuesta de la medicina demorará. En la economía, la crisis global de las principales bolsas producida en 1987, conocida como crisis de la deuda externa, tuvo consecuencias especialmente graves para los países del hemisferio sur.

En América Latina, los 80 traen cambios significativos porque se da el fin de las dictaduras militares y el regreso al sistema democrático en varios países. Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Perú y finalmente Chile tienen gobiernos democráticamente elegidos después de dictaduras militares, algunas especialmente violentas. A nivel económico, siguiendo la tendencia global, se termina con los experimentos del modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) y se entra plenamente a un modelo orientado a las exportaciones. En el período, la región mantiene un crecimiento del PBI apenas superior al 2% y el pago de la deuda externa se convierte en el principal destino de lo producido por las economías. Un hecho de importancia regional fue la guerra de las Malvinas entre Argentina y Gran Bretaña.

Se dice con demasiada frecuencia que los años 80 en el Perú significan el retorno a la democracia. Sin embargo, esta aseveración, si bien describe un hecho verdadero, está simplificando notablemente su significación. Hay tres aspectos que esconde esta simplificación. El primero, que el proceso iniciado por el general Velasco y desmontado en parte por el general Morales Bermúdez, significó un cambio irreversible en algunas estructuras económicas, sociales y

culturales del país. Es decir, el retorno a la democracia no sería el restablecimiento de un orden idéntico al anterior al gobierno militar. El segundo, que el regreso a la democracia no encontró partidos políticos preparados para ese ejercicio –básicamente eran los mismos y sin haber asimilado cambios que evidentemente habían sucedido en el país- lo que se tradujo en el manejo desastroso de la economía y de la amenaza interna que significó el terrorismo. El tercero, que la democracia recién recuperada –cuya expresión mayor era la Constitución del 79- duró muy poco, apenas 12 años, de modo que ese retorno fue siempre precario. Vista en perspectiva, la década de los 80 en el Perú fue una etapa de transición entre la revolución peculiar de los militares y la instauración del neoliberalismo que llega con el autogolpe de Alberto Fujimori y la Constitución del 93. Sin duda se trató de una transición violenta: fue el escenario de luchas políticas, económicas, sociales y culturales muy intensas e importantes que definirán el Perú de fin del siglo e inicios del siguiente.

El proceso económico en los 80 muestra una de las crisis más grandes que el Perú haya soportado en su historia republicana. La falta de definición entre las fuerzas neoliberales y populista dentro del propio gobierno de Belaunde, la recesión internacional iniciada en 1982 y el fenómeno de El Niño de 1983 producen una severa contracción económica. La inflación alta y creciente, que se inicia en 1975, se acelera considerablemente en este período hasta verse la necesidad de cambiar el tradicional Sol de Oro por el Inti como moneda. El gobierno aprista de Alan García intenta un cambio de timón hacia soluciones heterodoxas con las que logra al principio un éxito relativo para finalmente sucumbir ante la crisis de la deuda externa y el intento de estatización de la banca que desencadenan una hiperinflación sin precedentes (más de 7 mil por ciento en 1990). Este deterioro económico produce índices de pobreza muy altos a los que hay que sumar el crecimiento explosivo de la población en Lima por el proceso de migración interna con los consiguientes problemas de vivienda y servicios básicos. La llamada economía informal se convierte en un problema visible y generalizado que comparte los mismos espacios con la economía moderna. Los problemas del costo de vida, el desempleo, la precarización general de los servicios y las instituciones, debilita también a las organizaciones

populares, gremiales y sindicales que no pueden dar respuesta a la gravedad de la crisis política, social y económica (Campodónico 2015: 183-189).

El proceso político de los 80 es igualmente complejo y crítico. La debilidad de la democracia, verificada en la poca habilidad de gobernar de los partidos que llegan al poder y también de los de la oposición, se ve tempranamente puesta a prueba con las acciones del Partido Comunista del Perú, conocido como Sendero Luminoso, desde 1980 y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru desde 1984. El primero de estos grupos va a declarar la guerra al estado peruano, pero su *modus operandi* será principalmente el terrorismo aplicado a través de atentados en muchas ciudades del país afectando la red de energía, la ejecución de autoridades y población civil y la toma temporal de pueblos, pero no en lucha frontal contra las fuerzas del orden. El segundo de los grupos mencionados sí se presenta como un ejército insurgente enfrentándose inicialmente con las fuerzas armadas, aunque posteriormente cambia de estrategia y se dedica a actos terroristas, asesinatos selectivos y secuestros. La respuesta del estado llevó a militarizar amplias zonas del país a través de comandos político-militares. Políticamente estos grupos terroristas se sitúan en diversas variantes locales del marxismo radicalizado, y esto significa un serio problema para las agrupaciones democráticas de izquierda. Estas venían de una historia de escisiones endémicas y habían salido muy golpeadas del proceso velasquista que hizo suyas varias de las banderas históricas de izquierda. Sin embargo, en la Asamblea Constituyente del 79 la izquierda democrática logró una importante presencia que reeditaría en el año 1983 cuando llegan a la alcaldía de Lima con Alfonso Barrantes encabezando Izquierda Unida, el mayor esfuerzo de unidad de izquierda jamás conseguido. En las elecciones del 85 el mismo Barrantes llega a segunda vuelta frente a Alan García, aunque renuncia. El problema que se presenta para la izquierda con la presencia de los grupos terroristas es que la descoloca políticamente al verse desprestigiado el pensamiento marxista y la obliga a deslindes y esclarecimientos constantes, pese a que muchas veces fue víctima del terrorismo. Por lo demás, queda claro que una gran parte de la población termina decepcionada de la actuación de los partidos políticos a lo largo de la década, por lo que resulta explicable que una figura como la de Fujimori gane las elecciones en 1990 (Zapata 2015: 64-80).

En el ámbito cultural, los años 80 también son escenario de importantes procesos que responden a estímulos diversos. El principal es la amenaza al proceso de construcción de una identidad nacional iniciado durante el gobierno de Velasco Alvarado. La apertura a lo extranjero caracteriza la vuelta a la democracia: desde la importación de productos de consumo hasta las series norteamericanas de televisión que comienzan a ocupar la pantalla con el regreso de los medios de comunicación a sus antiguos dueños. Se hace urgente el desarrollo de obras de arte que ayuden a la construcción de una identidad popular. Todos estos estímulos, van a alimentar la lucha, que viene de décadas anteriores, por la representación de lo nacional, en la que la articulación entre los sectores medios y los sectores populares será un eje fundamental (Vich 2015: 291-292). Mijail Mitrovic describe este proceso particular del siguiente modo:

Entre fines de los años sesenta y los ochenta, lo popular aparece como el nombre potencial de una nueva sociedad tanto para el velasquismo como para la izquierda revolucionaria, desplazando al indigenismo y al mestizaje como principales ideologías de integración social promovidas por reformistas y liberales. En dicho período el arte encontrará en el pueblo -real o imaginado- un sustento social, pero con la irrupción de Sendero Luminoso llegará su colapso político. La guerra obligará a que el compromiso del arte se reoriente hacia la denuncia de la muerte antes que a la construcción de un proyecto utópico [...] (Mitrovic 2019: 19).

En la literatura tendremos que, en la narrativa, junto a la vigencia de escritores como Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique y Mario Vargas Llosa, surgen escritores como Cromwel Jara y Edgardo Rivera Martínez que proponen, el primero en “Montacerdos” (1981), una visión de la miseria desde un lenguaje experimental; y el segundo, en “Ángel de Ocongate” (1982-1986), una serie de pregunta sobre la identidad andina y peruana a través del monólogo de un ángel tallado. En la poesía, irrumpen una serie de voces femeninas (Giovanna Pollarolo, Rocío Silva Santistevan, Mariela Dreyfus, Rosella di Paolo, Patricia Alba y Carmen Ollé), poetas como Eduardo Chirinos y, ocupando un lugar similar al de Hora Zero en la década anterior, surge El grupo Kloaca (Roger Santivañez y Domingo de Ramos los más destacados) con una visión de ruptura radical con la tradición política y literaria (Vich 2015: 293-310)

En la música, los 80 significaron la última etapa de la llamada época de oro de la música folklórica (1950-1980) y el surgimiento de la música chicha (mezcla de música tropical, música andina y huayno urbano), que tendrá sus representantes más destacados en Los Shapis y Chacalón y la Nueva Crema, que dan voz a la enorme masa migrante o descendiente de migrantes, sobre todo del ande, que constituye la mayoría de la capital. Esta nueva música no solo es escuchada a través de los cassettes producidos y distribuidos informalmente y las radios de frecuencia AM, sino en conciertos y fiestas populares. Por su lado, el rock peruano tiene en los 80 una etapa de resurgimiento con propuestas más clásicas como Frágil, Del Pueblo, Arena Hash, Río y Micky Gonzáles, junto a un rock subterráneo que constituyó toda una movida en esos años: Narcosis, Guerrilla Urbana, Empujón Brutal, María Teta, Eutanasia, Leuzemia (Vich 2015: 310-320).

La plástica y las artes visuales en el Perú de los 80 tuvieron su más destacada expresión en el grupo E.P.S. Huayco integrado por Francisco Mariotti, Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Armando Williams, Herbert Rodríguez, María Luy y Mariella Zevallos. Las obras del colectivo y de estos artistas cuestionaron la institucionalidad del arte y a la vez abrieron nuevos circuitos de distribución de la producción visual. Su retrato de Sarita Colonia, un icono popular, producido con cientos de latas de leche evaporada y plasmado en un enorme mural en el kilómetro 54 de la Panamericana Sur, es la obra más destacada del colectivo. En este período también se consolida el trabajo de artistas como Ramiro Llona, Julia Navarrete, Enrique Polanco y José Tola, y se redescubre y prestigia las obras de David Herkovitz y Víctor Humareda (Vich 2015: 320-325).

El cine peruano vive uno de sus momentos más importantes en los 80. En la década anterior, con la promulgación de la ley de cine que incentiva la producción y distribución nacional, el cine ha ido consolidando propuestas que constituyen miradas diversas de la realidad peruana. “Gregorio” (1984) y “Juliana” (1989) dos icónicas películas del Grupo Chaski, “Ojos de perro” (1981) y “Malabrigo” (1986) de Alberto Durand, “La ciudad y los perros” (1985) y “La boca del lobo” (1988) de Francisco Lombardi son muestra suficiente de la decisiva inmersión de nuestro cine en la realidad nacional. También se hizo un cine que buscaba amoldarse a los gustos del mercado: “Misión en los Andes”

(1987) de Luis Llosa y “La fuga del chacal” (1987) de Augusto Tamayo y “Los Shapis y el mundo de los pobres” de Juan Carlos Torrico (Vich 2015: 325-331).

La televisión peruana inicia los 80 con la devolución de los canales a sus antiguos propietarios (en 1971 el gobierno militar estatiza el 51% de la propiedad de los canales) y el surgimiento de dos nuevos canales, ATV Canal 9 (1983) y Frecuencia Latina Canal 2 (1983). Todo ello significó un cambio grande en inversión y en innovación tecnológica –el inicio de la televisión a color en el país, en el contenido periodístico y de los programas de entretenimiento. Productos icónicos se inician en este período: “Risas y salsa” (1980), “Tulio en América a Cholocolor” (1980) entre los programas cómicos; “Gamboa” (1983) y “Carmín” (1985) ficción policial y romántica; en los deportes, “Gigante deportivo” (1980) con Alfonso “Pocho” Rospigliosi; “Aló Gisela” (1987) programa familiar de mediodía; y en el periodismo, César Hildebrandt mantuvo diversos programas desde el inicio de la década hasta 1987 en que fue censurado. Un programa que mantuvo su vigencia fue “Trampolín a la fama” programa de fin de semana conducido por Augusto Ferrando que estaría en el aire hasta mediado de la siguiente década legitimando el humor burlón e hiriente como signo del carácter nacional (Vich 2015: 331-340).

En cuanto al periodismo radial el hecho de mayor importancia fue el cambio de Radio Programas del Perú de un medio exclusivamente de entretenimiento a uno exclusivamente noticioso a inicios de la década. RPP se convertiría en el medio radial más poderoso que por la inmediatez que le permitían las microondas y luego el uso de satélite, así como por mantener sus líneas telefónicas abiertas. El periodismo impreso trajo también nuevas propuestas en ese período. A los medios tradicionales recién recuperados por sus dueños, se sumaron “El Diario de Marka” (1980), “La República” (1981) y “El Observador” (1981). Solo “La República” sobreviviría la década. “El Observador” desapareció más o menos pronto y “El Diario de Marka” se convertiría a fines de la década en “El Diario”, órgano oficioso de Sendero Luminoso. A las revistas semanales “Caretas” (desde 1950) y “Oiga” (1948-1995) se sumará “S” desde 1987 cuyo primer director fue César Hildebrandt (Vich 2015: 340-349).

En la producción intelectual de la década de los 80 destacan importantes obras como “Historia del Tawantinsuyo” (1984) de María Rostworowski, “Desborde popular y crisis de Estado (1984) de José Matos Mar, “Buscando un Inca” (1987) de Alberto Flores Galindo y “El otro sendero” (1986) de Hernando de Soto (Vich 2015: 349-350).

En síntesis, los años 70 y los 80 en el Perú son muy contrastantes: cambiamos de una dictadura a una democracia; de un proyecto nacionalista, reformista y desarrollista a otro de apertura económica y cultural en el que se sientan las bases del neoliberalismo de los 90. Si los 70 no tuvieron mayor juego político, los 80 significan el fracaso de dos partidos histórico en gobiernos inoperantes, la amenaza al estado por los grupos terroristas y la respuesta desarticulada y violenta del estado. En lo social, los 80 ven el incremento del desborde popular con el crecimiento de la capital, la informalidad generalizada y el debilitamiento de la organización popular; en lo cultural, el surgimiento de una cultura popular urbana con marcada presencia de cultura andina, que cambia los tradicionales caminos de búsqueda de una identidad nacional. Todos estos cambios son recogidos por el teatro de creación colectiva en su modo de producción, estéticas, formas de organización, temas, personajes y en su constante búsqueda de una identidad nacional.

Los textos

Los textos en los que baso mi estudio del teatro de creación colectiva en Lima en los años 70 y 80 fueron producidos durante la última de estas décadas o inmediatamente después. Estos son:

- *Escenario de dos mundos* (1988) es una publicación del Centro de Documentación Teatral (Madrid, España), en 4 volúmenes, dedicada al teatro de todos los países hispanoamericanos a propósito de los 500 años de la llegada de los españoles a América. En la parte correspondiente al Perú (en el volumen 3), cuya coordinación fue encargada a Miguel Rubio, encontramos artículos de autores y directores como Alonso Alegría (“Nuestra Lima es más Perú”), Alfonso Santistevan (“Cuatro dificultades para hacer teatro en el Perú”) y críticos: Rafael Hernández (“La gente de teatro se organiza”), Eduardo Hopkins (“1900-1968: Del costumbrismo al

teatro social”), Roberto Miro Quesada (“Nueve directores de los ochenta” y “Modos de producción, infraestructura, enseñanza teatral”), Ernesto Ráez Mendiola (“Veinticuatro espectáculos para la memoria” y “De la compañía al grupo”), Hugo Salazar del Alcázar (“1968-1988: eclecticismo y ruptura” y “Cuatro tablas y Yuyachkani, los heterodoxos del teatro peruano”), Benjamín Sevilla (“El teatro toma la calle”), Alberto Villagómez (“Villa El Salvador: una experiencia modélica” y “El nuevo teatro popular”), que dan sus testimonios y reflexiones sobre el teatro en el Perú. Uno de los aspectos más relevantes del conjunto es la variedad de voces críticas y el intento de construir, sino una historia, una memoria crítica del teatro peruano.

- *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después* (1992) es una monografía escrita por Italo Panfichi y José Manuel Lázaro para optar el diploma de Actor Profesional en la Escuela del Teatro de la Universidad Católica (TUC). El trabajo consiste de una parte reflexiva y otra de numerosos anexos que contienen largas entrevistas a directores de grupos: Mario Delgado de Cuatro tablas, Miguel Rubio de Yuyachkani, Luis Felipe Ormeño de Teatro del Sol, Jorge Chiarella de Alondra, César Escuza de Villa El Salvador, José Carlos Urteaga de Magia, Ricardo Santa Cruz de Raíces, Willy Pinto de Maguey; autores: Alonso Alegría, Alfonso La Torre, Alfonso Santistevan y Rafael Dummet; actores: Teresa Rally de Yuyachkani, Pepe Robledo del Libre Teatro Libre de Córdoba (Argentina) y Martín Mocosó de Telba; críticos: Hugo Salazar del Alcázar; todos ellos protagonistas del teatro en Lima en los años 70 y 80. La elección de los entrevistados resulta uno de los puntos interesantes pues, de una manera u otra, da cuenta de lo que los investigadores entienden como teatro de creación colectiva. No es casual que no haya entrevistas a representantes de los grupos del teatro independiente de autor.
- “Teatro Peruano” (1994) publicada en el número 31 de la revista *Hueso Húmero*, registra la conversación entre personas representativas de dos de las tendencias de pensamiento sobre los modos de producción-creación en el teatro peruano: representando al teatro de creación colectiva: Matilde Ureta de Caplanski, asesora del grupo Cuatro tablas y Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani; y representantes del teatro

de autor: Luis Peirano y Alberto Isola, ambos actores y directores, fundadores del grupo Ensayo. A ellos se suma el crítico Hugo Salazar del Alcázar y el editor (anónimo) de la mesa redonda identificado como HH (Hueso Húmero). La elección de las personas participantes en esta mesa redonda resulta interesante pues, en conjunto, representan lo que en su momento sería el teatro independiente dominante.

Como puede verse, son tres fuentes que reúnen las voces de la gran mayoría de creadores y críticos del teatro independiente activos en el período, tanto del sector de autor como del colectivo. Sin embargo, tan importante como la representatividad es la diferencia de situaciones en las que están construidos estos textos: el primero, tiene la distancia reflexiva del artículo crítico; el segundo, la dinámica de la entrevista; y el último, la impronta del debate. Esta diferencia permite comparar ideas que, siendo similares, están enunciadas en tonos y con propósitos muy diferentes. Junto a estas fuentes me serviré de artículos, material periodístico o testimonial de los mismos creadores y críticos y otros que servirán de complemento o contraste de las fuentes estudiadas.

Constitución y proceso del campo del teatro peruano

En el siguiente acápite trataré de dar una visión general de lo que fue el teatro de creación colectiva en el campo del teatro peruano en Lima. Existe consenso en los textos analizados respecto a que el teatro de creación colectiva surge a inicios de los años 70 y se desarrolla a lo largo de las siguientes dos décadas. Como los textos son producidos entre 1988 y 1994, dan poca cuenta o ninguna de lo que sucede en la década de los años 90. Sin embargo, como veremos, hay opiniones divididas respecto a su vigencia y su futuro. Unos dicen que se trata de algo que ya pasó: “Una vez terminada la década de los 80, se puede apreciar que el concepto de creación colectiva se va perdiendo en la historia. Hoy, pocos grupos se definen como C.C. y la llamada creación colectiva se transformó en distintas formas que guardan relación con lo colectivo” (Panfichi y Lázaro, 1992: 551). Otros sostienen que se ha impuesto: “Algunas de estas heterodoxias teatrales se han convertido en dogma, es decir, en ortodoxia” (Salazar 1988b: 313). Y otros, que sigue vigente bajo la forma del teatro popular: “La práctica

social de muchos grupos y personalidades del teatro está fuertemente vinculada o identificada con el movimiento popular”. (Villagómez 1988a: 332). Sin embargo, ninguno deja de reconocer que el teatro de creación colectiva tiene un fuerte impacto en el campo del teatro peruano.

Los autores que se ocupan de una visión general de período (Hopkins 1986, 1988; Salazar 1988, Miró Quesada 1988a, Piga 1992, Balta 2001), concuerdan en que en el campo del teatro en Lima en los 70 y 80 pueden verse, de manera amplia, los siguientes sectores: teatro comercial, teatro oficial o estatal, teatro institucional, teatro universitario y teatro independiente:

- El teatro comercial se caracteriza en este período por hacer un repertorio de comedias y comedias musicales exclusivamente de autor extranjero, a diferencia del teatro comercial de décadas anteriores que eventualmente pudo hacer un teatro popular costumbrista nacional (Hopkins 1988: 290; Raéz 1988a: 341). Este sector verá un creciente auge en el período.
- En 1971 se funda el Teatro Nacional Popular (TNP), dependientes del Instituto Nacional de Cultura, dirigido por Alonso Alegría, desde 1972 con elenco estable y sede permanente: el Teatro La Cabaña. La experiencia culmina en 1978 cuando el gobierno decide cerrar el TNP que, con la Compañía Nacional de Comedias (1945-1959), son las únicas oportunidades en las que el estado ha intentado producir y difundir teatro de manera continua (Salazar 1988: 305; Ráez 1988a: 340).
- El teatro institucional, puntualmente la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), Histrión Teatro de Arte, Club de Teatro de Lima y Teatro Hebraica, que nacen en décadas anteriores con espíritu independiente (los llamados ‘grupos de arte’ (Ráez 1988a: 340)), pero van construyendo su propia institucionalidad, reducen su producción en el período y pierden sus principales animadores sin lograr el recambio generacional necesario. Tampoco surgen nuevas instituciones que ocupen su lugar (Hopkins 1988: 295; Salazar 1988: 299; Balta 2001: 177-230).
- El teatro universitario, está constituido básicamente por el Teatro Universitario de San Marcos – TUSM (fundado en 1946) y el Teatro de la Universidad Católica – TUC (fundado en 1961). Otros, como el Teatro de la Universidad de Ingeniería - TUNI (fundado en 1962) y Teatro de la

Universidad del Lima - TUL (fundado en 1973) tienen una trayectoria desigual. Estos conjuntos universitarios reducen su producción en el período y terminan perdiendo el ímpetu cuando sus principales promotores pasan a fundar grupos independientes (Hopkins 1988: 295; Salazar 1988: 299-300, Peirano 1994: 49; Balta 2001: 241-245).

- El teatro independiente, por su parte, existió desde los años 60 integrado por grupos y compañías que buscaron desarrollar un teatro más vanguardista y moderno. Entre los grupos podemos mencionar a Homero Teatro de Grillos, Pequeño Teatro y Yego Teatro Comprometido (Hopkins 1988: 296; Salazar 1988: 299, Balta 2001: 247-248). Las compañías, diferenciadas de las de teatro comercial, aunque en ocasiones esta diferenciación no fuera tan clara (Miró Quesada 1988a: 343; Ráez 1988a: 341), estaban encabezadas por artistas que organizaban montajes de obras del repertorio universal, clásico o moderno, con cierta aspiración artística. Podemos mencionar como cabezas de compañía a Lucía Irurita, Ofelia Lazo, Elvira Travesí, Elba Alcandré, Ofelia Wolloshin (Ráez 1988a: 341). Estos grupos y compañías tenían un modo de producción no colectivo y producían esencialmente trabajos basados en obras de autor extranjero aunque excepcionalmente unas pocas compañías montaron obras peruanas como es el caso de las encabezadas por Carlos Gassols y, sobre todo, por Luis Álvarez, cuya compañía estaba dedicada exclusivamente al repertorio nacional.
- En este sector independiente hay que considerar también lo que podemos llamar el teatro popular, basado en centros comunales y con actividad para los pobladores de una zona específica (Villagómez 1988a: 330). La existencia de esta franja del teatro independiente se hace visible en este período, sobre todo en el fenómeno de la Muestra de Teatro Peruano que se inicia en Lima en 1974 y que alcanza una importante participación de grupos populares de todo el Perú (Delanoy et al 1997).

Estos sectores del campo del teatro en Lima no siempre tenían fronteras suficientemente claras. El teatro universitario y el institucional podían resultar también independientes y el teatro universitario también podía verse como institucional. El teatro estatal tuvo un perfil cambiante al acercarse primero al

modelo del teatro independiente (incluso tomando elementos de la estética de la creación colectiva) para luego llegar a un perfil más tradicional. Sin embargo, sí se percibía una línea muy bien demarcada entre el teatro comercial y los demás sectores que se veían dentro de lo que se llamaba teatro serio o de arte (Miró Quesada 1988a: 343). Este criterio de diferenciación en el campo - ¿qué es arte y qué no es arte? - estaba acompañado por otro criterio más difuso: la profesionalidad. Esta otra línea demarcatoria podía hacer que el teatro independiente estuviera del mismo lado (el profesional) del comercial, y el teatro universitario del mismo lado (el aficionado) del institucional. Cuando aparece la creación colectiva en el campo, se producen nuevas demarcaciones: el nuevo teatro rechaza constitutivamente el modo de producción tradicional y las figuras jerarquizadas del autor y el director para otorgarle poder al actor y al colectivo, se postula como un teatro profesional, propugna la experimentación formal para tocar temas sociales y políticos nacionales y latinoamericanos, y se dirige a un público joven y popular. De golpe, la irrupción de este modo de producción obliga al campo a definirse de otras maneras: profesionales/no profesionales, arte experimental/arte tradicional, popular/burgués, peruano/no peruano, colectivo/de autor.

A esto hay que añadir otro principio de diferenciación: lo nuevo. A pesar de que no es un nombre asumido por los grupos de manera consistente, se habla con cierta frecuencia de “nuevo teatro peruano” (Villagómez 1988a: 332; Piga 1992: 137) y, aunque termina teniendo diferentes significados, mantiene la idea esencial: al calificarse al teatro como `nuevo´ está significando una ruptura con el teatro que considera viejo, tradicional; y al decir `peruano´ está definiendo su carácter nacional aunque no especifica si es peruano el tema o la producción. El teatro independiente de autor puede responder con cierta solvencia a los retos de la creación colectiva en casi todos los aspectos menos en el de los contenidos: queda evidenciada la crisis por la que pasa el teatro de autor en el Perú (Miró Quesada 1988a: 345; Hueso Húmero 1994: 12). Los autores encontraron hasta los 70 la vía de llevar sus obras a escena en los teatros estatal, institucional, universitario e independiente: *Esa luna de que empieza* (1946) de Percy Gibson Parra por la Compañía Nacional de Comedias; *Los bufones* (1949) de Juan Ríos, *La muerte de Atahualpa* de Bernardo Roca Rey y

Collacocha (1956) de Enrique Solari Swayne por la AAA; *Vida y Pasión de Santiago el pajarero* (1958) de Julio Ramón Ribeyro, *La chicha está fermentando* (1962) de Rafael del Carpio, *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra, *Los del cuatro* (1968) y *La Huelga* (1972) de Grégor Díaz con Histrión; *El cruce sobre el Niagara* (1967) de Alonso Alegría con el TUSM; *Los cachorros* (1969) de Mario Vargas Llosa adaptada por Alonso Alegría con el TUC; *Los conquistadores* (1977) de Hernando Cortés y *Trotsky debe morir* de José Adolph (1977) con el Teatro Nacional Popular; entre otras (Hopkins 1988: 293-296, Balta 2001: 184-196). Pero al decaer la actividad de estos sectores, los autores encuentran cada vez menos posibilidades de lograrlo (Salazar del Alcázar 1988: 299). Además, hay ya una generación nueva que busca su espacio y que se siente más cercana a los grupos de creación colectiva. Estos, al interesarse con exclusividad en los aspectos sociales y simbólicos de la realidad peruana, están planteando también un nuevo principio de diferenciación: tiene legitimidad solo el teatro que aborda la realidad nacional. Así, cuando hablamos del campo del teatro peruano ya no nos referimos a todo el teatro que se produce en el país sino a aquel que tiene autor o tema nacional.

A inicios de los 70 surgen los dos grupos que serán emblemáticos de la creación colectiva en Lima: Cuatrotablas (1971) y Yuyachkani (1971). Comparten la búsqueda de un compromiso profesional con el teatro, rechazan la tradición teatral y se inscriben en un pensamiento de izquierda aunque con importantes matices entre ellos. Cuatrotablas se acercará políticamente en un primer momento al proyecto velasquista, mientras Yuyachkani se sitúa en la oposición militante. Consecuentemente, el repertorio responde a estas posiciones. Cuatrotablas toca temas históricos y sociales sustentados en una posición antiimperialista y nacionalista: *Tu país está feliz* (1971), *Oye* (1972), *El sol bajo las patas de los caballos* (1974). Yuyachkani, mientras tanto, busca denunciar la realidad social y política con un trabajo comprometido con un público popular y la actividad política: *Puño de cobre* (1972), *La madre* (1974), y *Allpa Rayku* (1979) (Salazar 1988a: 312-313).

No son los únicos grupos que surgen en el naciente sector del teatro de creación colectiva. Hugo Salazar del Alcázar sostiene que en los 70, ante la proscripción

de los partidos políticos de izquierda surge un teatro de *agit-prop* que cumple una función de medio de expresión de estos partidos. Nepper, Peyo, Tiempo Rebelde, Cúyac Cultura y Rebelión, Teatro Popular de la Universidad de San Marcos (TPUSM) son algunos de estos grupos. Es de suponer que del sector del teatro popular surgieran más grupos de este tipo, sobre todo porque la construcción de organizaciones cohesionadoras del movimiento como la Comisión Coordinadora de Teatro Popular (CONCORTEP), la Federación Nacional de Teatro Popular (FENATEPO) y el Frente 19 de julio no hubiera sido posible sin la existencia de una masa crítica de estos grupos. Siempre según Salazar del Alcázar, al llegar los 80 y el retorno a la democracia formal, la función de estos grupos caduca y la mayor parte de ellos desaparecen, aunque algunos se reinventan hacia un teatro, si bien siempre social, menos coyuntural (Salazar 1988: 297-308; Isola et al. 1994: 27).

A lo largo de la década de los 70, vamos a ver un importante cambio de dirección en Cuatrotablas. Los dos grupos emblemáticos han estado inspirados en el teatro de Brecht, de Enrique Buenaventura y el TEC, Santiago García y La Candelaria de Colombia y Augusto Boal y El Teatro Arena de Brasil. Pero cuando Cuatrotablas comienza a realizar giras por festivales en Europa, descubre a Grotowski y luego al discípulo de este, Eugenio Barba y el Odin Teatret de Dinamarca con lo que las confluencias anteriores se diluyen y van ganando terreno el Tercer Teatro y la antropología teatral. Espectáculos como *La noche larga* (1975), *Encuentro* (1977), *Equilibrios* (1979) e, iniciando la década de los 80, *Los cómicos* (1980), son producto de este cambio de paradigma. Yuyachkani, en cambio, mantiene su línea en los 70 (Salazar 1988a: 310-311).

En los primeros años de la década de los 70, el teatro independiente de autor y, en alguna medida, el teatro oficial, asimilan el impacto de la creación colectiva reconociendo el nuevo espacio que ocupan y otorgándole diversas funciones: ampliar el público, tocar temas de realidad nacional, suplir la carencia de autores (Alegría 1988: 288; Miró Quesada 1988a: 345; Isola et al 1995: 11, 43; Rubio 1992: 65, 79). A nivel estético comparten la influencia de las experiencias de vanguardia que la creación colectiva latinoamericana trae: se comienza a

normalizar en el teatro independiente de autor el teatro circular¹, las funciones fuera de las salas convencionales, los montajes con rotación de personajes y actores (sistema *Coringa* de Boal), el repertorio latinoamericano, etc. Esta asimilación, sumada a los debates que suscita el nuevo teatro alrededor de ciertas polarizaciones: texto/cuerpo, sala/calle, autor/grupo, burgués/popular, convencional/experimental, va a terminar por legitimar la presencia del teatro de creación colectiva en el campo del teatro independiente limeño. Sin embargo, no basta el reconocimiento de los sectores dominantes para que los insurgentes entren en la batalla. Necesitan acumular capital simbólico y, para esto, tienen que desarrollar el *habitus* necesario. Este *habitus* en el campo del teatro estará constituido, en primer lugar, por la capacidad de consolidar un modo de producción que deslegitime el modo de producción dominante. En este caso, estamos hablando de convertir el teatro dominante en algo caduco, del pasado, y el modo de producción de la creación colectiva en lo vigente y lo que marca el camino del campo hacia el futuro. Rápidamente los grupos de creación colectiva muestran su vigencia como productores de obras que dan cuenta de la realidad social y política, mientras el teatro de autor demora en hacerlo. Resulta tan fuerte esto que muchas veces los grupos hacen obras de autores nacionales que ni siquiera son mencionados². Sin embargo, hace falta validarse también en términos estéticos. Cuando Cuatrotablas comienza a asistir a festivales internacionales y a hacer largas y exitosas giras por Europa; cuando Yuyachkani hace su primera gira a los Estados Unidos y Centroamérica (Salazar 1988a: 312-313), están legitimando su teatro ante una instancia internacional que ni los grupos de autor ni los autores solían frecuentar. Esto pone en valor su propuesta estética y con ella la de todo el teatro de creación colectiva. La idea de un nuevo modo de producción donde el autor y el director tienen menos poder, donde la palabra no subyuga la escena, donde la experimentación formal está permitida, donde los temas nacionales urgentes suben a escena rápidamente comienza a echar raíces de tal modo que el teatro independiente de autor ve la necesidad de poner en debate su propio modo de producción. Serán ellos los que entonces

¹ El Club de Teatro de Lima usó el teatro circular en su sede de La Colmena desde 1955. (Pantigoso 2004: 67).

² Véase el "Libro de la Muestra de Teatro Peruano" (1997) en el que encontramos listados de obras presentadas sin nombre de autor.

necesiten desarrollar un nuevo *habitus* que asimile lo que la creación colectiva ha impuesto.

En este contexto se dan dos fenómenos cruciales en el campo del teatro en el Perú de los 70: las Muestras de Teatro Peruano que se inician en 1974 y el Taller Internacional del Tercer Teatro Ayacucho 78. Este último es un hito de gran importancia porque significa la consagración del teatro de grupo, de la creación colectiva y del teatro experimental en el campo del teatro peruano. El evento, al que asisten creadores, maestros y grupos de Europa, Asia y Latinoamérica, fue organizado por el grupo Cuatrotablas con apoyo de la UNESCO y el Instituto Nacional de Cultura. Este solo hecho ya consagraba a Cuatrotablas, y con él a todos los grupos de creación colectiva, con un logro que ninguna institución teatral del Perú había conseguido hasta entonces. A esto hay que sumar la enorme repercusión que tuvo: dentro del sector de teatro experimental y grupal los alcances técnicos y estéticos del encuentro fueron tan determinantes que se convirtieron en una metodología estandarizada para los grupos; para el sector tradicional, la capacidad y fuerza de Cuatrotablas y la presencia de Eugenio Barba supusieron, por lo menos, una reconsideración de su valoración del teatro de creación colectiva y la necesidad de una renovación metodológica y estética. La repercusión de este evento marcó de tal modo el campo que se ha repetido cada diez años hasta el año 2018 (Salazar 1988: 302).

La Muestra de Teatro Peruano, creada en 1974 por la dramaturga y directora Sara Joffré a partir de la provocadora y significativa pregunta: ¿existe un teatro peruano?, tiene la finalidad de darle a los escritores de teatro una vía para llegar a escena y confrontar su producción con el público. La Muestra da pruebas rápidamente de su potencialidad: convoca con tal fuerza a grupos de todo el Perú que se interesan en hacer obras de temática peruana, sea de autor o creación colectiva, que dura, con desigual suerte, hasta el día de hoy. Las muestras hicieron visible un teatro que no estaba solo en Lima³ y que tenía un carácter esencialmente popular (Delanoy et al 1997: 8). Un hecho interesante de anotar es que la frontera entre autor y grupo no siempre estuvo demarcada en las

³ Desde 1979, las muestras se realizaron también fuera de Lima.

muestras, sino que muchas veces había un autor escondido en la figura del director o coordinador (Isola et al. 1994: 28). El movimiento que la Muestra produce resultará importante para la creación del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), que asoció en su momento a la mayoría de los grupos a nivel nacional y cuya tarea fue esencialmente la organización de las muestras y los talleres regionales y nacionales en los que los grupos intercambiaban y el modelo de teatro de grupo y creación colectiva se reproducía (Salazar 1988: 308; Hernández 1988: 337).

Al llegar los 80, el campo del teatro peruano muestra un importante cambio: el modo de producción de autor y director ha perdido el dominio y la creación colectiva parece haber impuesto su modo de producción. Esta es la impresión general, sin embargo, el propio concepto de creación colectiva está siendo transformado en la práctica. El término está siendo dejado para preferirse “teatro de grupo”. Si bien se ha hablado antes de grupos de teatro (los ‘grupos de arte’ antes mencionados), el concepto detrás del término ‘teatro de grupo’ significa algo distinto: no alude a un grupo de personas reunidas alrededor del teatro sino a un teatro debido al grupo. A su vez, ‘teatro de grupo’ no significa lo mismo que creación colectiva: este último término describe un modo de producción específico y excluyente en el que no hay jerarquías y la creación está reservada a una entidad colectiva y no individual. El término ‘teatro de grupo’ no sujeta el significado al modo de producción sino vagamente a una pertenencia grupal, no a una autoría. Este desplazamiento en el significado no parece casual sino una estrategia para aligerar la radicalidad de la propuesta del teatro de creación colectiva –más acorde con el espíritu de los 70 que de los 80- y para poder reincorporar al autor en el proceso.

El aparente dominio del nuevo modo de producción, se refleja en la cantidad de grupos que surgen. Estos responden a ciertas características comunes: pretenden ser permanentes, crean o ponen obras de temática nacional, usan circuitos no convencionales de distribución buscando un público popular, fomentan lazos de solidaridad e intercambio intergrupales. En la mesa redonda organizada por la revista Hueso Húmero en 1994 titulada “Teatro Peruano” se hace mención a una afirmación de Luis Peirano en una ocasión anterior sobre la

existencia 500 grupos de teatro en todo el Perú, y se discute el asunto de la cantidad. Esta discusión habla de la fantasía del surgimiento de una masa de grupos y probablemente de la sensación de amenaza de quienes dominaban el campo del teatro peruano entonces. Lo real es que los grupos surgen en todo el Perú y se hacen visibles gracias a la Muestra de Teatro Peruano. Pero el 'grupismo' del que habla Peirano (1998: 51) no solamente se da en los grupos populares sino también en los que hacen un teatro independiente de autor. A lo largo de los 80 veremos a muchos directores de obras de repertorio formar grupos nuevos que no adhieren a la creación colectiva, pero sí a la denominación de grupo y a parte de su metodología.

De los grupos que surgen en los 80, a la sombra de Ayacucho 78 y las Muestras de Teatro Peruano, podemos diferenciar los grupos de creación colectiva, los grupos mixtos, y los de teatro de autor:

- Los grupos de creación colectiva son, en primer lugar, Cuatrotablas y Yuyachkani que producen las obras antes mencionadas, y a los que hay que añadir los grupos Magia Teatro de Grupo, que produce las creaciones colectivas *Una noche terrible* (1983), *Momentos que no volverán* (1984), *Piantao* (1985), *Gladiola* (1985) con Luciana Proaño, además del montaje de una obra de texto, *Los del 4* (1986) de Grégor Díaz, la versión escénica de *El ahogado más hermoso del mundo* (1986) de García Márquez y la trilogía sobre obras de Oscar Wilde: *La Fiesta* (1987), *Salomé* (1988) y *La importancia de ser honesto* (1990); el grupo Raíces produce las creaciones colectivas *Sol y sombra* (1981), *Caravana de la alegría* (1983), *Baño de pueblo* (1986) y *Los fantasistas* (1988); Maguey que produce las creaciones colectivas *El cuento del botón o historia de dos botelleros* (1983), *Ande por las calles* (1984), *Juego de poder* (1987) y *Los tres del gallo* (1987); el Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador produce *La sangre, las venas, la gente* (1984), *Juegos de poder* (1984), *Diálogo entre zorros* (1985), *Carnaval por la vida* (1987) y *Voces en el silencio* (1990) (Hopkins 1986; Panfichi y Lázaro 1992) y *La Tarumba* (1984) que entonces explora en el clown y la comicidad, trabaja las creaciones colectivas *La piedra de la felicidad* (1984), *Amor en bancarrota* (1985), *La carcocha* (1986), *Cállate Domitila!*

(1986) y *Upa la esperanza!* (1990). Estos grupos mantienen el modo de producción de la creación colectiva, basada en el trabajo de un grupo de actores investigadores-creadores y un director que articula el material producido por estos en una escritura escénica. Todos trabajan sin una obra dramática previa (o si la usan la transforman radicalmente) y hacen creaciones originales cuyo tema es, en la mayoría de los casos y no siempre representada de manera mimética sino metafórica y alegóricamente, la realidad nacional. Hay muchos otros grupos que usan este modo de producción-creación que quizás no tienen una gravitación suficiente para la crítica, pero que logran una presencia significativa en el campo del teatro independiente través de las muestras y festivales.

- Los que denomino grupos mixtos son aquellos que combinan el trabajo grupal con la obra escrita por un autor. Estos son el grupo Alondra que recluta al escritor Juan Rivera Saavedra, de reconocida trayectoria, cuyas obras se han montado siempre en el teatro institucional, universitario e independiente, con quien crea *¿Amén?* (1981), *½ kilo de pueblo* (1982), *Dos mañanas* (1982), *Ya viene Pancho Villa* (1984), *De pasar no pasa* (1985), además de *La melodía misteriosa* (1983) de Celeste Viale y *Volver a vernos* (1988) de Max Tuesta, Fedor Larco y Jorge Chiarella. Teatro del Sol, si bien no trabaja con un autor involucrado en el trabajo del grupo, reescribe para la escena obras escritas. De estas algunas son de autor peruano: *Pichula Cuellar* (1982) sobre *Los cachorros* de Vargas Llosa y las creaciones colectivas de danza-teatro *Tránsitos* (1984) y *Rastros y rostros* (1985), y las obras de Luis Felipe Ormeño, miembro del grupo, *La dama triste de Huamanga* (1986) y *Federico, jazminero desangrado* (1986). Sin embargo, la obra que será emblemática de Teatro del Sol es *El beso de la mujer araña* (1980), versión de la novela homónima de Manuel Puig. Otro caso significativo en este modo mixto de creación, aunque no se define como creación colectiva con autor, es el caso del grupo Telba que convoca a autores a escribir obras para el grupo: *Los televisones* (1974) de Jorge Chiarella, *Lucía, Manuel y un viejo cuento* (1981) creación colectiva, *El que se fue a Barranco* (1983) de Rafael León y Fedor Larco, *Amor de mis amores* (1983) de Rafael León e Ictuis, *Marité*

(1984) de Rafael León, *AM/FM* (1985) de Rafael Dummet y Roberto Ángeles, *Guayasamín en Senegal* (1986) de Rafael León y Fedor Larco, *El terno blanco* (1986) de Alonso Alegría, *Made in Perú* (1986) creación colectiva, y *¿Quieres estar conmigo?* (1988) de Augusto Cabada y Roberto Ángeles y *A ver un aplauso* (1989) de César de María. El grupo Abeja, dedicado esencialmente al teatro para niños y jóvenes, mantiene un repertorio casi exclusivo de autores peruanos: *El magnífico cazador* (1971), *El gallo y el zorro* (1974) de Juana Medina; *La gallinita sembradora* (1973) y *La fiesta de los colores* (1973) de Estela Luna; *Villa sucia* (1975), *Por una flor* (1978), *Achiké, la tierra seca* (1985) y *El hueco en la pared* (1986) de Ismael Contreras; *La gran carrera* (1973) de Luis Valdivieso y *El sargento Canuto* (1976) de Manuel A. Segura. El primer trabajo del grupo Teatrotrés, *El caballo del Libertador* (1986) es otra combinación en la que soy autor con los actores Maritza Gutti y José Enrique Mavila; luego montamos *Pequeños héroes* (1988), también de mi autoría. El grupo Setiembre trabaja adaptaciones de obras narrativas de Ciro Alegría, José María Arguedas, Julio Collazos, Ernesto Reyna y poética de Alejandro Romualdo. Luego de estas primeras experiencias, su director, Walter Ventosilla, escribe *¿Y...?* (1983), *Luis, bandolero, Luis* (1985) y *El mariscal idiota* (1986). Monos y monadas es un grupo que produce obras de costumbrismo moderno escritas por Nicolás Yerovi: *Bienvenido amor* (1983), *Adiós amor* (1984), *Hasta que la vida nos separe* (1984), *Un peruano en París* (1986) y *Se casa Barrantes* (1986). El grupo Brequeros produjo dos obras de Ricardo Velásquez y Roberto Ángeles *Contacto* (1986) y *Estos chicos* (1989) (Hopkins 1986; Panfichi y Lázaro 1992, Balta 2001).

- Los grupos que llamo de teatro de autor son grupos cuyo modo de producción no solamente no es el de la creación colectiva, sino que es el modo de producción tradicional basado en la jerarquía encabezada por el autor y el director. En esta lista están los grupos institucionales, universitarios e independientes que siguen en actividad (aunque restringida), a los que hay que añadir Comunidad de Lima, Quinta Rueda, Teatro de Cámara, Nosotros y el más emblemático, el grupo Ensayo. Este grupo resulta especialmente interesante porque monta tres obras de autor

nacional en medio de un repertorio latinoamericano y universal: *La salsa roja* (1984) de Leonidas Yerovi en versión de Alberto Isola, *Tabla de multiplicar* (1985) de Abelardo Sánchez León y *La chungu* (1985) de Mario Vargas Llosa (Hopkins 1986).

Esta clasificación de los grupos activos en los 80 en tres franjas según el modo de producción –creación colectiva, mixto y de autor- es, por un lado, una manera de ordenar el análisis; pero por otro, expresa la pugna en el campo. Para los de la primera franja era importante mantener la frontera entre lo que era y no era creación colectiva para sostener su lugar singular en el campo, mientras que para los de la segunda franja y, sobre todo, para los de la tercera, la supresión de esa frontera mantenía su hegemonía en el campo incorporando la creación colectiva como los recién llegados y asimilados. En las siguientes páginas analizaré los diferentes aspectos de esta pugna, pero queda acá establecido quiénes son los actores y qué posiciones ocupan en el campo del teatro independiente limeño.

Modos de producción y creación

El surgimiento del teatro de creación colectiva en el campo del teatro limeño es, ante todo, un proceso en el que el modo de producción emergente –la creación colectiva- reta al modo de producción dominante –el teatro de autor-. Esto va a determinar el teatro peruano de fines del siglo XX y aun el que hacemos hoy. Este proceso se desarrolla en los años setenta y ochenta en tres momentos: cuando se verifica el surgimiento de la creación colectiva; la reacción y adaptación del modo dominante para recuperar su dominio; y la consecuente reacción y adaptación del modo de producción emergente por mantener el lugar ganado en el campo. Solo entendiendo esta batalla al nivel del modo de producción se puede comprender lo que significó a nivel estético y de contenido.

Como marco general, conviene establecer algunos temas y estrategias discursivas que se dan en el debate. Respecto a los temas, tienen un prestigio considerable términos como `realidad social`, `pueblo`, `popular`, `transformación social`, `nacional`, `peruano` pues se vive en el Perú de los setenta una situación de cambio político, una emergencia social y cultural muy

marcada, y el proyecto socialista está en su momento de mayor vigencia; en los ochenta hay nuevos cambios sociales, políticos y culturales enmarcados en una crisis económica de grandes proporciones y el conflicto interno armado. El recambio generacional se da como una ruptura con la `tradición´ y una búsqueda de lo `experimental´, lo `nuevo´ y, sobre todo, `lo peruano´. Siendo esto así, la creación colectiva despliega una estrategia discursiva en la que se posiciona en lo experimental, lo popular, lo nuevo, lo peruano, lo cercano a la realidad social y a su transformación, mientras posiciona al teatro de autor en la esfera de lo tradicional, lo que no cambia, lo alejado de la realidad social, como obstáculo para su transformación y, sobre todo, en lo no-peruano.

Ante el impacto del retador en el campo, el teatro de autor desarrolla básicamente dos estrategias: una es adaptarse, buscando incorporar la metodología y estética de la creación colectiva para crear obras en cierta medida experimentales y, sobre todo, `peruanas´. Es decir, buscan salir del posicionamiento que les ha dado el retador. La otra estrategia será posicionar a los insurgentes en lo que he llamado `teatro imperfecto´: hacer evidentes sus carencias y falencias metodológicas y estéticas (tomando como canon la metodología y estética del teatro de autor), planteando como natural un orden diacrónico en el que el teatro de autor es el avanzado mientras el de creación colectiva es el no evolucionado, por lo que su aspiración lógica debe ser convertirse en teatro de autor. (Peirano 1998: 51-52). La conclusión a la que llegan Panfichi y Lázaro parece confirmar esta idea: “Existe además, una apertura del teatro de grupo hacia un redescubrimiento de las formas tradicionales, una preocupación por la dramaturgia y, últimamente, por los personajes y la pedagogía”. (Panfichi y Lázaro 1992: 551).

Entre todas las voces recogidas en los textos analizados, el término `modo de producción´ es solo mencionado por los críticos Alberto Villagómez, en “El nuevo teatro popular” (1988), y Roberto Miró Quesada en “Modos de producción, infraestructura, enseñanza teatral” (1988). Villagómez postula que los mecanismos de la división del trabajo en la producción teatral se han ido modificando, impulsados por un movimiento de teatro popular, hasta dar con la categoría de grupo que ha ido tomando validez teórica y práctica para confrontar

“los moldes tradicionalistas y conservadores del denominado teatro de sala (1988a: 332)”. Miró Quesada, por su parte, distingue dos grandes sectores en el campo del teatro peruano: el oficial y el no-oficial. Dentro de este último, distingue entre el teatro comercial y el teatro independiente, y, en este, ubica un teatro independiente popular, del que dice que son “aproximadamente cien grupos en todo el país”, y cuyas obras “son esencialmente creaciones colectivas, se apoyan en la experiencia personal de sus integrantes y en aquellos problemas que concitan la mayor preocupación de los pobladores: adquisición de servicios (luz, agua, vivienda, escolaridad) y violencia (policial, patronal, machista)”. Junto al teatro popular, ubica en el sector independiente “un tipo de teatro que se desenvuelve en el circuito formal de la ciudad, y cuyo público está principalmente conformado por sectores medios de profesionales y estudiantes universitarios. Estos equipos pueden estar bordeando el número de diez a quince (en Lima) y practican tanto la creación colectiva como las obras de autor (1988a: 343-345)”.

Estos mapas del campo del teatro peruano, el de Villagómez con un sector popular y otro no popular enfrentados, y el de Miró Quesada, con mayores gradaciones y, aunque reconociendo un teatro popular, no lo ve necesariamente enfrentado a otros sectores, se acercan a la realidad que hemos descrito antes. La distinción entre sectores que hace Miró Quesada obedece más a la posición social de quienes producen y consumen teatro que a lo que entendemos por modo de producción, que tiene que ver con la propiedad de los medios de producción y la relación de las fuerzas productivas con estos. La distinción que hace Villagómez va en esta línea, aunque sin desarrollar la idea del todo. Desde el punto de vista de los modos de producción, se puede decir que en el campo del teatro limeño de esos años hay dos modos diferentes y opuestos: aquel en el que la propiedad de los medios de producción está en manos del estado (el Teatro Nacional Popular), de una persona (el caso de las compañías), un conjunto de personas (el caso de las instituciones organizadas como asociaciones) o de una institución (universidades), cuya fuerza de trabajo es asalariada o no remunerada (el caso de los elencos aficionados); y aquel otro modo en el que la propiedad de los medios está en manos del colectivo, la fuerza de trabajo es el mismo colectivo y se excluye la posibilidad de no ser remunerados, es decir, de ser aficionados. Probablemente lo que Miró Quesada

quiso significar al distinguir en el sector del teatro independiente uno popular y otro no popular (minoritario y básicamente de y para la clase media) es que los primeros cuentan con escaso capital (económico, social, político y cultural), mientras que los segundos cuentan con algún tipo de capital (fundamentalmente social y cultural al tener respaldo de instituciones, acceso a los medios de comunicación y la crítica, y a un repertorio consagrado en el campo). Aun así, no plantea una relación conflictiva entre estos sectores como lo hace Villagómez. Lo que tienen en común estas dos perspectivas resulta clave para analizar el teatro de creación colectiva en el campo de aquellos años: la existencia de un teatro popular.

Entre las voces de los creadores recogidas en el material analizado hay muy pocas referencias directas al espacio social (Delgado 1992: 31; Pinto 1992: 204; Rubio 1992: 55) entre estas, encontramos los términos `pueblo`, `popular`, `burgués` y `elitista` aunque no siempre conectados en una relación conflictiva. Esta escasez de referencias a la composición social está generada quizás por el afán de evitar que se repita la crítica a la excesiva ideologización de muchas obras (no todas) de creación colectiva en los setenta (Delgado 1992: 47; Rubio 1992: 64; Santa Cruz 1992: 193-194; Escuza 1992: 273; Villagómez 1988a: 332; La Torre 1992: 338; Isola et al 1994: 16), pero también a que en los ochenta el discurso ideológico se ve complicado con el radicalismo que plantea el conflicto armado interno (Escuza 1992: 235). Aun así, es claro que hay una conciencia de que se apunta a la transformación de la realidad social: "No había un solo grupo que no fuera de izquierda" (Rubio 1992: 93). Esta conciencia sobre la necesidad de transformar la sociedad y el teatro dominante no pasa en los ochenta, sin embargo, por las categorías de teatro popular que Boal establece: `del pueblo para el pueblo`; `de perspectiva popular`; `de perspectiva antipueblo`; y `del pueblo como agente creador activo`. Lo popular ya no va a estar necesariamente bajo la sombra de la lucha de clases ni del didactismo, como en los setenta. Solo los nuevos radicales del Movimiento de Artistas Populares (MAP), que hacen teatro de *agit-prop* a favor de la lucha armada (Oleszkiewicz 1995: 110), y el `Teatro de guerrilla` de Sendero Luminoso (Salazar 1990a: 31-40), se oponen a toda expresión que no esté en esta línea, definiendo el campo desde la categoría `del pueblo para el pueblo` enfrentados a la `perspectiva antipueblo`.

La otra distinción posible de los espacios en el campo se sitúa más allá de lo ideológico político y tiene que ver con la posición social de quienes hacen y consumen teatro. Matilde Ureta de Caplanski, asesora de Cuatrotablas, dice: “La sensación que a mí me dejaban estos últimos 15 años es como que cada clase social –se puede hablar en estos términos- había logrado un espacio y una expresión. [...] Para mí siempre quedó claro que cada uno de los grupos llevaba el mensaje de la clase social a la que pertenecía.” (Isola et al 1994: 29, 32). Esta referencia directa a la clase social es muy rara en el material analizado y sin embargo expresa la conciencia que se tenía de las diferencias sociales que existen entre quienes hacían teatro independiente entonces, aunque Caplanski tampoco se sitúa en la perspectiva de la lucha de clases. Es evidente que el espacio social no es parejo al tratarse de un país –y especialmente de una ciudad capital en pleno conflicto por definir sus identidades- con una marcada desigualdad social, económica y cultural. Aún así, la mención del término ‘clase social’ resulta inusual en el teatro independiente donde, pese a la distinción de diferentes sectores, las relaciones estaban fluidificadas por el espíritu igualitario de la época. En general, quienes hacían teatro independiente eran personas de clase media con capital cultural suficiente (los no populares) y personas de clase baja (los populares) que aspiraban a enriquecer su capital cultural y legitimar su propia cultura en el campo; estos conjuntos pudieron intercambiar ampliamente capital simbólico a pesar de la diferencia gracias a ediciones anuales de la Muestra de Teatro Peruano y sus talleres organizados por el MOTIN y otros festivales. Esto, en alguna medida también significó una movilización de capital económico y social en el campo como, por ejemplo, cuando Cuatrotablas moviliza a la UNESCO para hacer posible Ayacucho 78 (Salazar 1988a: 311), cuando el MOTIN consigue del Estado subvenciones (Hernández 1988: 336), cuando los grupos de teatro popular se presentan en salas consagrada en el campo o consiguen que la crítica se ocupe de ellos.

Frente a la propuesta de mapeo del espacio social en el campo del teatro limeño que hace Miró Quesada, basada en la posición social de los productores y consumidores, la de Malgorzata Oleszkiewicz propone, en cambio, tomar también en cuenta las posiciones políticas de los productores. Divide a los

grupos que llama de 'nuevo teatro', que son los afiliados al MOTIN, en experimental, popular, urbano y campesino; los no alineados al MOTIN los divide en nuevamente campesino, MAP, escolar, universitario, artistas callejeros, otros (Oleszkiewicz 1995: 107). El teatro propiamente burgués, parece, en ambos casos, reducido al teatro comercial, al estatal (mientras existió), y a las eventuales compañías o instituciones que hacen un teatro de repertorio esencialmente extranjero. En cambio, el teatro popular parece masivo y creciente en ambas visiones, pero en la de Oleszkiewicz su aspiración sería el dominio del campo, mientras que en Miró Quesada la de ocupar un espacio propio que le permita desarrollar su función e identidad. El teatro que, siguiendo a Miró Quesada, llamamos independiente no popular, (esos "diez o quince grupos"), va en busca de un público igual a ellos y también de un público popular. Si hasta los 60 este sector de clase media intelectual funcionó bajo el amparo de instituciones tradicionales que le daban acceso al capital económico, social y cultural (esencialmente las instituciones, los teatros universitarios y los grupos de arte), a partir de los 70, sea porque estas instituciones decaen o porque no representan sus nuevos intereses políticos, comienzan a acercarse a los grupos y al público popular, salen de las salas de teatro y se presentan en comedores populares, canchitas, patios de colegio, sindicatos, locales comunales, la calle, las plazas. Estos grupos se sitúan, si no en el espacio de los grupos populares, sí en una perspectiva de lucha social librada en el propio campo del teatro: "la palabra dicha por una clase burguesa no tenía más sentido" (Delgado 1992: 31). Este cuestionamiento de la palabra no va a quedarse en quién la emite, sino que va a afectar a la palabra misma, es decir, amplía el problema del modo de producción al modo de creación.

Aunque no centra su análisis en esto, Miró Quesada menciona la creación colectiva como modo de creación en el teatro independiente, tanto el popular (principalmente) como en el no popular (donde se combina con el teatro de autor). Queda para una más exhaustiva investigación averiguar cómo la creación colectiva aparece en la práctica de los grupos de teatro popular. Una hipótesis sería que es producto del intercambio con los grupos independientes no populares entre los que habría surgido la creación colectiva; otra, que los grupos populares la descubren por necesidad; y aun será posible una última hipótesis

que combine las anteriores. En el caso de la práctica artística existe una relación particular entre los modos de producción y creación. El primero incide en el segundo de manera directa. El modo de producción del teatro de autor, supone la división del trabajo artístico siguiendo una jerarquía: el autor en la cima de la pirámide (como propietario de la obra literaria), luego el director como su principal intérprete (que puede ser el propietario cabeza de compañía o un director asalariado), luego los actores que interpretan lo que el director dice (aquí se puede abrir otra jerarquía: actor o actriz principal, secundario, de reparto, figurante, con diferentes salarios y cuyo capital está constituido en gran medida por el 'nombre', es decir, la fama), luego los asistentes y técnicos de los que no se espera ninguna participación en el proceso creativo (La Torre 1992: 323-324; Salazar 1992: 416). Hay un o unos propietarios de los medios de producción (obra, teatro, vestuario, escenografía, luces, sonido, diseños, etc.) y una fuerza de trabajo asalariada o no remunerada. El modo de creación del teatro de creación colectiva, en cambio, se opone a cualquier jerarquización y propone una horizontalidad absoluta: no hay más que los actores y el director (en los inicios tímidamente llamado coordinador (Rubio 1992: 67; Chiarella 1992: 134; Salazar 1992: 441)) cuya labor está al servicio de los actores. Constituyen un colectivo que es propietario de los medios de producción y fuerza de trabajo a la vez. No hay espacio para el autor, no hay nadie en la cima de la pirámide, ni obra que interpretar, por lo tanto, el colectivo es el creador.

La expulsión del autor del modo de producción-creación parece ser el epicentro del terremoto que significó la creación colectiva en el campo del teatro limeño. Una buena parte de los debates se desarrollaron (y se siguen desarrollando) alrededor de esto: la necesidad o no del autor, de la obra literaria, de la palabra dramática en el teatro. Pero el debate es amortiguado por las explicaciones que se construyen. En el material estudiado hay consenso respecto a que el teatro de creación colectiva surge en el Perú por la carencia de autores y obras: "Los autores que se han dedicado a escribir teatro entre nosotros se cuentan con los dedos de las manos, y entre estos no hay ningún nombre de talla. Quizá la preponderancia de creaciones colectivas se deba a este hecho, que a su vez ayuda a perpetuar". (Miró Quesada 1988a: 345). Este argumento va a ser esgrimido por voces de la creación colectiva (Isola et al 1994: 45; Chiarella 1992:

135; Santa Cruz 1992: 176) así como del teatro de autor (Alegría 1988: 288; 1992: 294) y la crítica (Hopkins 1986: 136). De alguna manera se ha convertido en una verdad aceptada que, sin embargo, requiere algo más de análisis.

La crisis del autor en el teatro peruano venía de antes –por no decir de siempre–. Los autores difícilmente encontraban el modo de llevar sus obras a escena. Los tiempos del costumbrismo capaz de convocar un vasto público interesado en lo nacional habían pasado y en la primera mitad del siglo veinte no tuvimos un autor capaz de interesar a las compañías. La creación de la Compañía Nacional de Comedias (1946-1959) (Ráez 1988a: 340) que ponía en escena a los autores que obtenían el Premio Nacional de Teatro fue más un mecanismo de consagración que un efectivo medio de distribución. Ya en los setenta, el Teatro Nacional Popular (1971-1979) tampoco resultó un canal de distribución asegurado para los autores nacionales: de diez obras que produjo en ese lapso, solo cuatro fueron de autores peruanos. Desde finales de los años cincuenta las instituciones como la AAA, el Club de Teatro de Lima, Histrión, Teatro Hebraica, los teatros universitarios y grupos independientes como Homero Teatro de Grillos, Yego Teatro Comprometido, Pequeño Teatro, Abeja y la compañía de Luis Álvarez se interesan en promover obras peruanas. Pero al llegar los setenta y los ochenta, cuando la actividad de estas instituciones, grupos y compañías comienza a decaer (Ráez 1988a: 341) y prospera la creación colectiva, los autores se ven nuevamente con sus libretos en el cajón o agazapados bajo el dominio del grupo (Balta 2001: 272). El testimonio más elocuente de esto es la creación de la Mesa Permanente de Autores Teatrales (1968-1971) (Balta 2001: 206) y la Muestra de Teatro Peruano (1974-hasta la actualidad). Ambas iniciativas parten de la constatación de que los autores peruanos no tienen cómo llevar sus obras a escena (Isola et al 1994: 26). Entonces, no es que no hubieran autores sino que el vínculo entre estos y los productores escénicos se había quebrado.

El otro argumento que se esgrime desde la creación colectiva para explicar la expulsión del autor del proceso creativo, es que las obras de teatro peruano no expresaban o reflejaban la realidad nacional (Pinto 1992: 208, 212; Rubio 1992: 65; Escuza 1992: 237; Santa Cruz 1992: 175; Rally 1992: 453). Este argumento

también es recogido por el teatro de autor para explicar la escasa presencia de autores peruanos en sus producciones (Isola et al 1994: 12). Sin embargo, esto no parece tan cierto si nos fijamos en las obras de Grégor Díaz, Hernando Cortés, Julio Ortega, Juan Rivera Saavedra, Áureo Sotelo, César Vega Herrera y Víctor Zavala Cataño cuyo denominador común, en una variedad notable de estilos y estéticas, son los temas del Perú campesino y urbano, los conflictos sociales y la desigualdad (Balta 2001: 207-219; Viale Yerovi 2018: 297-321; Villagómez 1988a: 330-331; Hopkins 1988: 294-296). A estos autores y sus obras no se les puede acusar de estar fuera del horizonte utópico y de transformación social que reclama la creación colectiva. Quizás el problema era otro: para los grupos de teatro de autor, los autores nacionales resultaban poco interesantes (Isola et al 1994: 29, 45; Chiarella 1992: 123; Pinto 1992: 208), mientras que para la creación colectiva, obras con cierta elaboración literaria resultaban, de un lado, poco ágiles para denunciar la cambiante y violenta realidad peruana, y del otro, distantes para un público y unos actores para los que lo letrado era un signo de elitismo, de dominio y discriminación (Delgado 1992: 22; Santa Cruz 1992: 175-176; Escuza 1992: 239). Volveré más adelante sobre el tema de la palabra, que tiene una importancia capital, por ahora basta señalar que el rechazo al autor y la obra también puede verse como parte del conflicto entre la ciudad letrada y la periferia que busca su propia identidad.

Estamos aun lejos de la escisión absoluta entre drama y teatro, pero en plena batalla por una teatralidad nueva. La creación colectiva pone en cuestión el *nomos*, lo que estructura el campo del teatro limeño en los setenta, al postular que no se necesita un autor individual, letrado, ni una obra anterior al proceso escénico, para hacer teatro. En un nivel simbólico, el rechazo al autor puede leerse como el asesinato de esa voz que lo ocupa todo y debe ser acallada para poder escuchar las voces que nunca fueron escuchadas. Esto funciona en un doble plano: el de la relación conflictiva de los actores y el director con el autor en el proceso de creación, y la del 'pueblo' con la clase dominante y letrada en la sociedad. En esa medida, importaba mucho que existiera una equivalencia entre el colectivo teatral y el 'pueblo' y que no se reproduzca en el proceso creativo la relación de dominio de una clase sobre otra. El crítico Eduardo Hopkins lo expresa así: "El teatro de grupo es la metáfora del mundo al que se

aspira [...]” (Hopkins 1986: 138). Siendo el modo de producción la expresión del proyecto de sociedad para el que se trabaja, los modos de producción y creación debían constituir una unidad indisoluble: “[...] si colectivo es el horizonte político, si colectiva es la ideología que estamos manejando, si colectivo es el sueño, entonces también hay que democratizar el proceso” (Rubio 1988: 56). Sin embargo, como veremos, cuando aparecen en el campo los modos de producción que he llamado mixtos, esta unidad se rompe y pierde su significado.

En este teatro de creación colectiva, el colectivo toma el lugar del autor. Esto que, como hemos visto, es absolutamente claro en las propuestas del teatro norteamericano de vanguardia y en Europa a partir de Eugenio Barba y el Tercer Teatro, irrumpe en el Perú a inicios de los setenta con el sello del teatro latinoamericano de creación colectiva, es decir, en el marco de un proyecto de liberación continental y transformación de la sociedad. Así lo testimonian varias de las voces recogidas en el material analizado (Delgado 1992: 24, 26; Rubio 1992: 57-58; Isola et al 1994: 26; Miró Quesada 1988: 325; Salazar 1988: 298). En estas confluencias latinoamericanas hacia nuestro teatro de creación colectiva, la figura del autor llega redefinida: aun cuando Buenaventura sea autor y Boal trabaje con escritores, se concibe que el colectivo es la fuente de la creación y autor de la obra. La figura del director en este modo de producción-creación quiere diferenciarse de la del director tradicional, pero no resulta fácil definir su rol. Aunque a todas luces esté ocupando junto al colectivo y a nombre de este el lugar del autor, la diferencia sustancial está en que no hay una obra literaria producida de antemano, y si la hay, es transformada radicalmente en el proceso. Tomemos en cuenta que la ausencia de obra significa la ausencia de las características constitutivas de una dramaturgia ‘dramática’, si cabe la expresión, y que esto define el rol del director como dramaturgo en la creación colectiva.

La figura del actor tiene desde el comienzo una posición más clara que la del director en la creación colectiva: está en el centro del acto creativo. Su diferenciación con el actor considerado ‘tradicional’ -definido por interpretar un personaje construido literariamente por el autor- pasa también por el rechazo al autor y la obra. “Yo creo que el primer momento es el del actor, no es el de texto,

no es el del director. [...] Aquel actor de la c.c. no es intérprete, es el inventor. El actor no da vida a un personaje, sino que tiene que preocuparse por la invención de ese personaje y por la invención de la obra” (Escuza 1992: 258). Se trata de un actor-creador, alguien capaz de producir no solamente formas corporales y vocales sino contenidos, historias, y hasta palabras. En este terreno se dan intensos debates, que no se dan respecto al director, y que tienen que ver con la capacidad de los actores para producir un personaje que compita con los personajes de la literatura dramática: “Finalmente el actor no está preparado para asumir una tarea que no es la suya: el autor es un experto en el manejo del conflicto, en el manejo literario, visiona la cosa de conjunto” (Chiarella 1992: P. 127). Este terreno, el del personaje, es muy sensible porque es justamente donde el actor de la creación colectiva plasma su creación y la del colectivo. Se le acusa de producir personajes esquemáticos (Chiarella 1992: 124) y funcionales a la ideología (Alegría 1992: 317), limitados: “Entonces una dramaturgia del actor es una dramaturgia corporal, y ya dijimos hace un rato las limitaciones que esto significa” (La Torre 1992: 336). Queda claro que, en ese reclamo, lo que se echa en falta en los personajes de la creación colectiva es lo que la palabra y el autor aportan: densidad y complejidad, calidad literaria. El cuerpo es concebido, desde el teatro de autor, como el medio de expresión del *logos*, no como presencia y materialidad. La fuerte adhesión de la creación colectiva al cuerpo, a lo material, a la presencia física del actor resulta otro reto a la *doxa* del campo que concibe una teatralidad sujeta también al imperio de la palabra.

Desde el teatro de creación colectiva se reconoce que los personajes de los primeros trabajos tenían las carencias que el teatro de autor les señalaba y que en alguna medida sigue persistiendo el problema: “[...] con todo el rollo de lo colectivo, el individuo quedaba en segundo plano y, en consecuencia, el personaje quedaba desatendido” (Rubio 1988: 81); “[...] una limitación es la construcción del personaje, en los trabajos de c.c. los personajes son muy flojos” (Escuza 1992: 246); “Es verdad también que nuestros –llamémoslos- personajes son gruesos, nos falta hacerlos más complejos” (Santa Cruz 1992: 185). Las voces de la creación colectiva asumen estas críticas y trabajan para subsanar la carencia. Muestra de esta preocupación será el Tercer Taller Nacional del

MOTIN 1994 que está dedicado al tema del personaje (Escuza 1992: 263). Sin embargo, esto no significa que asuman la estética del teatro dominante como una aspiración, aun cuando los mismos grupos terminan considerando seriamente la necesidad de incorporar al autor nuevamente en el proceso, aunque en una posición de menor poder (Chiarella 1992: 124-125; 134-135; Escuza 1992: 262, 270): “[...] el autor escribe para un grupo determinado con determinadas características en determinado proceso [...]” (Chiarella 1992: 127); “[...] lo que ya no cabe es el autor tradicional [...]” (Pinto 1992: 207)

El debate sobre el personaje deriva pronto en otro debate crucial, el del método. Este tiene dos aspectos: el de la creación de la obra y el de la preparación del actor. La idea de un método para crear colectivamente una obra proviene del teatro latinoamericano, sobre todo de Buenaventura y Boal, que fueron muy difundidos en el Perú, mientras que una metodología de preparación del actor (aunque no solo de esto) proviene de Grotowski y Barba. Estos aspectos metodológicos serán dos frentes en el debate: el primero, sirve para intentar legitimar el trabajo colectivo frente al trabajo dramático del autor; el segundo, sirve para intentar legitimarse frente a la tradición stanislavskiana de formación del actor. Sobre el aspecto de creación de la obra en el método de creación colectiva, en el material analizado se habla de manera general de un proceso de tres partes: la investigación o acumulación de material (esto garantiza el contacto con la realidad social), la improvisación (el aporte de los actores a la creación) y el trabajo de montaje (esencialmente en manos del director) (Delgado 1992: 42-44; Rubio 1992: 78-79; Santa Cruz 1992: 184-185; Pinto 1992: 217-219; Escuza 1992: 248). Cuando se habla del aporte de los actores a través de la improvisación, se está hablando de los elementos de la realidad investigada a la que hay que añadir los elementos de la cultura individual y social del actor. A través de ellos, la realidad parece tener una vía directa para llegar al escenario. En principio, esto no resulta así en el método del teatro de autor donde el proceso sería este: elección de la obra literaria, análisis de la obra y puesta en escena. La realidad solo podría llegar a escena si el autor la ha plasmado en su obra dramática o si el director decide crear referencias escénicas de ella. Las metodologías responden coherentemente a los diferentes modos de producción-creación. En un caso, el autor y el director tienen todo el poder, mientras que en

el otro, es el actor quien tiene mayor agencia gracias a la investigación y la improvisación.

No cabe duda de que la improvisación ocupa un lugar central en el método de creación colectiva. Es una pregunta obligada en las entrevistas de Panfichi y Lázaro que provoca respuestas extensas y detalladas. Es tan importante que los grupos que proponen el modo de creación colectiva con autor, no desechan esta herramienta y aun los grupos de teatro de autor exploran este camino: en el grupo Ensayo, grupo emblemático del teatro de autor, se promovió entre 1988 y 1992 un “laboratorio teatral” para hacer un espectáculo sobre el Perú en el que “se improvisaba y escribía colectivamente” (Peirano 2004: 131) aunque no llegó a plasmarse en una obra. Los grupos emblemáticos de la creación colectiva muestran metodologías de improvisación diferenciadas: mientras Cuatro tablas pasa pronto de la forma aprendida de Buenaventura, Boal y el Libre Teatro Libre a la de Barba y el Odin Teatret a partir del encuentro con estos en el Taller Internacional de Teatro de Grupo en Belgrado en 1976 (Delgado 1992: 36, Salazar 1988a: 312); Yuyachkani mantiene la forma latinoamericana hasta inicios de la década de los 80 cuando se acerca también al trabajo de Barba y su grupo (Salazar 1988a: 313). Hay diferencias estéticas importantes entre estas visiones del proceso de creación: los latinoamericanos actúan dentro de un teatro político y son tributarios de Brecht, los europeos son más cercanos a la visión de Artaud, definitivamente antidramática, y al teatro experimental. Pero la diferencia más importante entre estas dos maneras de hacer improvisación es metodológica: mientras el método latinoamericano contempla la improvisación como un acto colectivo por lo que la fuente de la creación es el grupo como colectivo, en el propuesto por Barba no se hacen improvisaciones colectivas sino individuales, de modo que el grupo será la suma de fuentes individuales. A partir de Ayacucho 78, la metodología transmitida por Barba se comienza a utilizar sin que las improvisaciones colectivas sean dejadas de lado (Delgado 1992: 41-44; Rubio 1992: 74-86; Santa Cruz 1992: 184-190; Pinto 1992: 215- 218; Escuzza 1992: 245-270).

Mario Delgado sostiene que “El momento de la improvisación es el momento más alto de creación”. (1992: 43) y Miguel Rubio considera que “[...] la

improvisación es la columna vertebral de la creación colectiva”. (1988: 77). Estas palabras de los directores de los grupos emblemáticos de la creación colectiva revelan la importancia de esta herramienta en sus procesos de creación. La improvisación es, por su naturaleza experimental, el espacio en el que todo puede ser probado, modificado, procesado. Es un lugar de encuentro del actor con los otros actores, con el director, con otros artistas que se puedan involucrar en el proceso y también con temas, textos, objetos (Delgado 1992: 41; Rubio 1992: 74; Santa Cruz 1992: 184; Pinto 1992: 216; Escuza 1992: 246). Pero, como he señalado, también es el canal por el que lo investigado por el actor en la realidad, así como su propia vida, sus ideas, su estética llegan a ser parte de la obra: “Hay que contar una historia, hay que tener personajes, estructuras, escenas, pero la manera de llegar a ellas es distinta a como lo hace un dramaturgo solo [...]” (Escuza 1992: 237). La improvisación no es, pues, lo que el teatro de autor concebiría como una herramienta para mejorar el desempeño del actor o conseguir una mejor puesta de una escena, es decir, para descubrir formas de interpretación de la obra dramática. La improvisación, desde la perspectiva de la creación colectiva, es propiamente un trabajo dramático porque compite directamente con el trabajo del autor y lo niega en la práctica al producir el actor estructuras, contenidos, historias y palabras. En el modo de creación colectiva con autor, esta función dramática de la improvisación está acotada por la escritura del autor, sea que se improvisa sobre un texto dado o que el autor escribe en base a las improvisaciones de los actores (Chiarella 1992: 134).

Desde el teatro de autor y los modos mixtos se reconoce la validez de la investigación, del contacto directo con la realidad (es decir la primera etapa del proceso de creación colectiva) (Chiarella 1992: 123; Alegría 1992: 290, 319; La Torre 1992: 328), pero se levantan serios cuestionamientos a la improvisación y el montaje en tanto instancias dramático-autorales. Evidentemente, quienes hacen estas objeciones están situados en el campo del drama moderno y aun del clásico: “Porque tú anda mira todas las obras de creación colectiva y encuéntrales una acción dramática si puedes. Son aberraciones, son novelas puestas en el escenario, no son obras de teatro. [...] pero no hay una dramaturgia cabal todavía, no hay acción [...] no han encontrado la acción de la obra” (Alegría

1992: 298-299). Sin embargo, se reconoce que la función del autor, tal como se ha concebido tradicionalmente, debe ser revaluada para recibir los aportes del director y los actores (Chiarella 1992: 123-124, 135; La Torre 324-324). Desde la creación colectiva no dejan de haber críticas a su propia metodología de creación. Una parte de estas provienen de la propia experimentación (Rubio 1992: 73, 77-79; Santa Cruz 1992: 176; Pinto 1992: 216; Escuza 1992: 245-247). Otras son producto de la crítica generada por el teatro de autor: (Rubio 1992: 84-85, 89; Santa Cruz 1992: 183, 186, 198; Pinto 1992: 205, 206, 221; Escuza 1992: 237, 241, 268, 270; Panfichi y Lázaro 1992: 550-551).

En cuanto al otro aspecto, la preparación o formación del actor, la metodología que propone la creación colectiva tiene un efecto muy importante en el campo: el acceso a la práctica del teatro de un sector tradicionalmente excluido de él. La enseñanza de los métodos tradicionales, sea el de Stanislavski o los de sus discípulos y seguidores, estaba limitada a las escuelas y talleres que, además de ser muy pocos y tener pocas vacantes, resultaban distantes ya sea porque requerían un pago, estar matriculado en una universidad o por los criterios de selección que privilegiaban ciertos fenotipos y maneras de hablar funcionales al repertorio dominante. Hay que decir que los autores de teatro peruano dieron cuenta de este último aspecto en sus obras al escribir precisamente personajes para un fenotipo de actor discriminado del repertorio manejado por el teatro dominante, pero, como he dicho, el vínculo con los productores estaba roto. Estas obras solo tuvieron cabida parcialmente en el teatro popular, escolar y aficionado que daba acceso al teatro a las personas tradicionalmente excluidas de él a través de grupos barriales, comunales, parroquiales y escolares. Pero estos grupos, a pesar de ser muchos -100 según Miró Quesada (1988a: 343); 500, al decir de Peirano (Isola et al 1994: 24) y 400 según Salazar (Isola et al 1994: 26-27)-, no consiguieron el capital necesario para hacer sentir su presencia en el campo sino hasta que aparece la creación colectiva para romper la idea del teatro dominante y aportar su metodología de preparación del actor que se difundió extensivamente a través de las muestras y talleres nacionales. En este sentido, hay que anotar que la metodología de preparación del actor de la creación colectiva no solo significó una vía de expresión de la realidad social sino la posibilidad de expresión de personas concretas (sus cuerpos, sus rasgos,

su manera de hablar) que no la tenían lugar en el teatro dominante sino de manera muy limitada y muchas veces estereotipada.

Más allá del acceso de un sector al teatro, la preparación del actor en la creación colectiva propone un concepto completamente distinto del cuerpo y la presencia del actor, sobre todo, difundiendo el `entrenamiento`, concepto clave de la antropología teatral que busca desarrollar las cualidades pre-expresivas del actor. Esto tuvo importantes consecuencias estéticas pues abrió el camino en el campo para pasar de la idea de encarnación del personaje a la de corporización del actor (Fischer 2011: 159-191), y de un teatro aun basado en la mimesis de la acción a otro que constituye más una fenomenología de la percepción (Lehmann 1999: 171). En el debate sobre la preparación del actor, la creación colectiva sale victoriosa en cierta medida porque la idea de `entrenamiento` se asimila a las escuelas del teatro tradicional que lo incorporan hasta el día de hoy, eso sí, más como complemento para ayudar a la `expresión corporal`⁴ del actor, lo que vacía el concepto de su significado original (Chiarella 1992: 132).

Al finalizar los años setenta, el teatro de creación colectiva se ha legitimado de tal manera en el campo que el teatro de autor se ve obligado a replantear sus estrategias. Salazar del Alcázar dice que “El teatro de grupo pasaba de la heterodoxia a la ortodoxia teatral” (Salazar 1988: 304), sin embargo, sería un error pensar que hay una dicotomía clara entre estos dos modos de producción-creación. En realidad, lo que se observa es una extensa zona de entrecruzamientos en la que se producen varios fenómenos: la consolidación de un movimiento de teatro popular (Villagómez 1988a: 330; Miró Quesada 1988a: 342) que, a su manera, parece superar esta dicotomía; el surgimiento de nuevos grupos que asumen el modo de producción-creación de la creación colectiva original; el de nuevos grupos de teatro de autor; y los grupos que construyen modos mixtos. Pese a que son modos de producción-creación diferenciados y hasta opuestos, no están separados pues encuentran espacios de intercambio que resultan cruciales: los mencionados MOTIN y Muestra de Teatro Peruano a lo que hay que sumar experiencias como el Festival de Teatro Limeño

⁴ Discutiré más adelante este término como opuesto a `presencia`.

organizado por la Alianza Francesa de Lima, algunos grupos y, en ciertas ediciones, el MOTIN, y el Festival de Teatro de Cámara del Banco Central de Reserva. Los primeros son espacios marcadamente populares, con una intención de debate e intercambio, que son auto organizados por los grupos. En ellos participan al menos 60 grupos de Lima entre 1974 y 1990 en los que encontramos grupos ampliamente consolidados, otros de vida breve, teatros universitarios y hasta escolares, de barrios, de sectores emergentes, de distritos tradicionales, algunos actores consagrados, grupos de creación colectiva sin y con autor, grupos de teatro de autor, escuelas y talleres de teatro, en fin, toda la variedad posible de grupos (Delanoy et al. 1997: 11-184). El Festival de Teatro Limeño -se inicia en 1983 y tiene por lo menos cuatro ediciones- es una iniciativa institucional coorganizada con algunos grupos, del que participan varios grupos limeños entre los que hay menos grupos populares y más grupos de teatro de autor. Tampoco es popular el público que convoca, pues las funciones se realizan en la sede de la Alianza Francesa del distrito de Miraflores, y el repertorio no es exclusivamente peruano. En el Festival del Banco Central de Reserva participa una cantidad menor de grupos y se realizaba en el auditorio del museo del banco en el centro de la ciudad a entrada libre.

El término `grupo´ se generaliza en esta época. Se ha usado antes para distinguir de las compañías -comerciales o no-, a los llamados “grupos de teatro de arte de los años sesenta” (Ráez 1988a: 340) y a los de creación colectiva surgidos en los setenta. En los ochenta, se vuelve el nombre genérico para toda agrupación que no sea compañía ni institución. El término `teatro de grupo´ (cuyo origen lo encontramos en Barba y el Tercer Teatro asociado a la creación colectiva y que llega a nosotros a través de Cuatrotablas y Ayacucho 78) va sustituyendo el de `teatro de creación colectiva´. La crítica lo cuestiona: “[...] ¿de qué c.c. me están hablando?, ¿nos sigue sirviendo realmente la palabra?” (Salazar 1992: 433); y hasta los mismos creadores de los grupos originales lo cuestionan (Delgado 1992: 28-30, 36, 47; Rubio 1992: 65-66, 83, 89; Pinto 1992: 206, 212-213; Salazar 1992: 433). En este cambio de término, como ya he señalado, hay claramente un desplazamiento de significado pues una obra de teatro de grupo no necesariamente quiere decir que ha sido hecha con el modo de producción-creación ni la metodología de la creación colectiva. En “El libro de

la Muestra de Teatro Peruano” (1997), que recoge informes de los organizadores de cada muestra, podemos ver que el término ‘creación grupal’ o ‘creación colectiva’ es usado muy contadas veces aun cuando se trata de obras señaladamente creadas de modo colectivo; igualmente los nombres de los autores, en el caso de las obras de autor, son paulatinamente omitidos. Esto muestra cómo en esta zona de entrecruzamiento el concepto de autoría, sea individual o colectiva, tiende a debilitarse. Incluso el concepto de obra se opaca a favor del concepto de grupo: hay algunos informes en los que solo se consignan los nombres de los grupos y no los títulos de las obras que presentaron (Delanoy et al. 1997: 11-184). Es significativo también el desplazamiento producido cuando se invierten las palabras y se pasa de ‘teatro de grupo’ a ‘grupo de teatro’: ya no se trata de un producto artístico debido al grupo sino de un grupo que se debe al teatro, que perfectamente puede ser teatro de autor.

Hasta ahora me he ocupado del debate que tiene como eje la oposición colectivo/autor que, como hemos podido ver, produce cambios significativos de las posiciones en el campo. Pero un eje tan importante como el anterior y sin el que quedaría incompleto el análisis, es el de la oposición peruano/no peruano, que se da en paralelo y que va a tener el poder de superar todas las otras oposiciones: colectivo/autor, burgués/popular, cuerpo/palabra, calle/sala. La creación colectiva –transformada o quizás asimilada más adelante en el concepto de teatro de grupo- hizo evidente el poco peso que la realidad nacional tenía en la práctica teatral dominante a inicios de los setenta. La capa de teatro popular manejó hasta ese momento un repertorio de obras propias o de autores peruanos (Villagómez 1988a: 331) que se ocuparon de aspectos de la realidad que resultaban cercanos a su público; pero los grupos de teatro independiente dedicados al teatro de autor fueron en gran medida ajenos a obras que tocaran la realidad nacional. Desde el comienzo de los años 80 se percibe un nuevo *nomos*: no basta que quienes producen teatro sean peruanos o que este se haga en el Perú, para legitimarse como teatro peruano es necesario tratar la realidad social e histórica peruana, asumir una estética que permita acoger la multiculturalidad peruana y ayudar a su transformación en una sociedad mejor. Este nuevo *nomos* produjo la reacción de una parte de los grupos, directores,

actores y escritores que hacían teatro de autor que deciden volcarse al `nuevo teatro´ cuya misión era crear una dramaturgia nacional, sea con o sin autor. Este objetivo superior une al teatro de creación colectiva y al teatro de autor y excluye a los grupos de teatro de repertorio que no incluían a autores nacionales o no producían creaciones con el tema de la realidad nacional. Es sobre este entendimiento que se desarrollan la Muestra de Teatro Peruano y el MOTIN, que se llegan a percibir como un ´movimiento´ de gran legitimidad en el campo, tanto que parecía que la definición misma de teatro pasaba por plegarse a esta corriente.

En los años ochenta surgen nuevos grupos que usan el modo de producción-creación original del teatro de creación colectiva. Algunos son derivados de Cuatrotablas que a partir del año ochenta comienza a perder a sus miembros originales: Ricardo Santa Cruz se va a trabajar con el grupo La silla primero y luego funda Raíces (1982); Luis Ramírez funda el grupo Mientrastanto y más tarde Perú Fusión; Carlos Cueva trabaja con el grupo cajamarquino Algo vi pasar y luego funda La otra orilla; José Carlos Urteaga funda el grupo Magia Teatro de Grupo (1983). Todos estos grupos asumen el modo de producción-creación aprendido en Cuatrotablas, aunque algunos experimentarán más adelante con el teatro de autor desde la perspectiva de la creación colectiva. Otros grupos que surgen en los ochenta son Maguey (1982), que comienza haciendo teatro de calle con el modo de la creación colectiva, y La Tarumba (1983), que se enfoca en un público infantil usando la estética del clown y el circo. A este conjunto hay que añadir la experiencia de Acero Inoxidable (1986), grupo fundado por José Enrique Mavila que crea importantes trabajos que entonces se consideraron de teatro-danza y que quizás hoy llamaríamos teatro físico. Yuyachkani y Cuatrotablas producirán algunas de sus creaciones más importantes.

Los grupos de teatro popular parecen multiplicarse en estos años al ganar visibilidad a través del MOTIN y las muestras. Como hemos visto, no es fácil acertar con el número exacto de estos grupos, pero sí se puede decir que la mayoría proviene de y trabaja en sectores populares. El repertorio que manejan se sitúa en autores nacionales con una visión popular (Vallejo, Arguedas, Áureo Sotelo, Víctor Zavala, Grégor Díaz) aunque en igual proporción son obras

creadas alrededor de temáticas localistas o ideológicas, a juzgar por los títulos consignados: *Historia de mi pueblo*, *Jesús obrero*, *El Martillo*, *Tu vida campesino*, *El turista provinciano* (Delanoy et al. 1997: 17, 42). No parece existir ninguna especialización en el teatro de autor o la creación colectiva pues hacen ambos indistintamente. Sin embargo, hay que destacar los casos de los grupos Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador (1983) y La Gran Marcha de los Muñeones (1980) que asumen exclusivamente el modo de la creación colectiva. El primero cambiará su nombre a Vichama en los noventa y algunos de sus miembros partirán para fundar otros grupos en Villa El Salvador: Arenas y Esteras (1992) y Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC) (1990). El segundo, La Gran Marcha de los Muñeones, se une al grupo Raíces para refundarse en 1990 (Malca 2011: 76- 87). También hay que anotar la presencia de grupos más antiguos como es la Asociación Cultural Yawar fundada dentro del Centro Cultural María Parado de Bellido de El Agustino en 1963 y que permanece en actividad hasta hoy pese a la desaparición de su fundador y principal animador Tomás Temoche.

Lo que he denominado modos de producción-creación mixtos son aquellos en los que se incorpora el trabajo de un autor. Dentro de estos hay diferentes modalidades que van de experiencias cercanas al teatro de repertorio a otra en las que se usa el método de creación colectiva incorporando al autor. Entre los primeros tenemos el caso del grupo Monos y Monadas (1983) dedicado a producir las obras de Nicolás Yerovi en exclusiva, el de la Compañía de Ofelia Lazo que produjo también en exclusiva las obras de Alfonso La Torre, y el grupo Abeja (1971) que produce las obras para niños y jóvenes de Juana Medina e Ismael Contreras. Un poco más dentro del espíritu del teatro de grupo está el caso de Telba (1969) que, aunque no asumen el modo de la creación colectiva (entre 1973 y 1986, solo dos de sus producciones llevan ese apelativo frente a once obras de autor (Hopkins 1986: 143)) sino un proceso tradicional de montaje, invitan a autores a escribir para ellos y participar del proceso de montaje: Rafael León, Fedor Larco, Rafael Dumett, Roberto Ángeles, Augusto Cabada, César de María. En el mismo espacio ocupado por Telba está el grupo Brequeros (1986) que produce obras de nuevos autores como son Ricardo Velásquez, César Bravo, José Castro Urioste, Miguel Ángel Pimentel y Roberto Ángeles. Ambos

grupos ensayan algunas creaciones colectivas que se acercan a una teatralidad diversa a la del teatro de autor: Telba con *Made in Perú* creada bajo la dirección de José Enrique Mavila y Brequeros con *Relaciones* bajo la de Roberto Ángeles. Más cerca del modo de creación colectiva están los casos de los grupos que reelaboran obras de autores desde una perspectiva experimental y grupal como son Teatro del Sol (1979), que adapta obras narrativas de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa, y monta obras de Luis Felipe Ormeño, su director; y Magia que trabaja sobre un texto de García Márquez y realiza una trilogía con versiones de obras de Oscar Wilde, también monta una obra del autor nacional Benjamín Sevilla. En estos trabajos la obra dramática está subordinada al trabajo escénico del colectivo. Junto a ellos, sitúo los casos en los que los directores se convierten en autores trabajando en conjunto con el grupo: Walter Ventosilla con el grupo Setiembre (1979) y yo mismo con el grupo Teatrotrés (1986). Finalmente, en el extremo en el que se postula explícitamente la hibridación del teatro de autor y la creación colectiva, tenemos al grupo Alondra (1981) que incorpora a su proceso a escritores como Juan Rivera Saavedra, Max Silva Tuesta, Fedor Larco y Jorge Chiarella. (Hopkins 1986: 135- 164; Balta 2001: 271-286). Todos estos grupos tienen en común el haber abrazado la idea de una dramaturgia nacional.

La reincorporación del autor y la obra dramática en el proceso de creación parece lograrse a través de los modos mixtos pero, como he señalado, el autor no regresa a su lugar en la cima de la pirámide, sino colocándose humildemente junto al director, aportando su conocimiento y su habilidad particular al servicio del empeño colectivo y del movimiento que busca desarrollar un teatro peruano moderno. Pero el precio de esta aparente conciliación, es que el colectivo ha perdido peso en los grupos mixtos. Si bien en la mayoría de los casos los miembros del grupo son propietarios de los medios de producción y son la fuerza de trabajo, en los casos de los grupos que definitivamente descartan o reducen el valor de los métodos de la creación colectiva, el papel del actor en el proceso de creación se ve minimizado. En algunos casos comienzan a verse jerarquías en los grupos (diferenciaciones entre miembros y aspirantes o alumnos, comités de escritura, mayor poder del director) que debilitan la fuerza del colectivo. En otros, el actor ya no está al centro como fuente del proceso creativo sino que ha reasumido su rol de intérprete de la obra dramática.

La oposición peruano/no peruano como eje de diferenciación en el campo pone en valor la autoría, la temática y la estética de lo peruano en un campo en el que su valor antes de los setenta era marginal. Paradójicamente, la creación colectiva ayudó a que el autor nacional saliera fortalecido de su batalla por llegar a escena. De pronto, desde la creación colectiva el autor se ganó el respeto, siempre y cuando fuera peruano y escribiera sobre el Perú. La dramaturgia nacional vio en los ochenta un momento de crecimiento de su producción, de su público y un vínculo con la escena inédito en el siglo XX. El teatro de autoría nacional, colectiva o individual, se volvió dominante en el campo del teatro independiente. Esto no quiere decir que los grupos que hacían teatro de repertorio mayoritariamente extranjero dejaran de existir. Todo lo contrario, algunos de estos grupos existen desde los setenta o antes y han tenido actividad continua, aunque no siempre frecuente como son los casos de Teatro Hebraica, TUC (1961), Nosotros (1975), La Alforja, Comunidad de Lima (1976), Quinta Rueda (1978), El zapatito, Colorín Colorado (1979). En los ochenta surgen Teatro de Cámara (1982) y Ensayo (1983). Los pocos estrenos de autor nacional de estos grupos van a ser, sin embargo, muy significativos como *Ubú presidente* (1980) de Juan Larco estrenada por el TUC, *La salsa roja* (1983) de Leonidas Yerovi en versión de Alberto Isola, *Tabla de multiplicar* (1985) de Abelardo Sánchez León y *La Chunga* (1986) de Mario Vargas Llosa que estrena Ensayo, y *Casualmente de negro* (1990) de Maritza Kirshausen que estrena Quinta Rueda (Hopkins 1986: 135-164; Balta 2001: 222-232; Salazar 1988: 304-308).

En una encuesta sobre el teatro en el Perú de los 80, publicada en Textos de Teatro Peruano N° 3 (1995), Hugo Salazar del Alcázar señala que los resultados hacen patente la coexistencia de formas autorales individuales como colectivas. Sin embargo, anota que “El cambio de década [se refiere al cambio de los 80 a los 90] orientaría después el fiel de la balanza en torno al creador individual y ha revitalizado mas no cancelado la llamada `creación colectiva’” (1995: 40). Esta observación resulta un buen resumen de la batalla por los modos de producción-creación en el campo, aunque habría que hacer otra observación basados en la misma encuesta: si tomando en cuenta solo la nacionalidad de las diecinueve obras de teatro elegidas en los primeros puestos, vemos que once son peruanas

y que de estas siete son creación colectiva, de modo que la proporción que Salazar propone desde el eje colectivo *versus* autor aumenta a favor de la creación colectiva si se toma en cuenta el eje peruano *versus* no peruano.

Las dos décadas de este proceso han dejado su impronta en el teatro peruano de finales del siglo XX e inicios del XXI a varios niveles: como modo de producción-creación define nuevas posiciones y funciones del autor, el actor, el director y el colectivo en el proceso que va a quedar como modelo, sobre todo en el teatro comunitario, pero también en los grupos emblemáticos; como metodología, incorpora de manera definitiva conceptos como investigación e improvisación en el proceso de creación, y entrenamiento, cuerpo, presencia en el trabajo de preparación del actor; como aporte a la estética, genera un concepto dramático distinto al de la dramaturgia de autor, un cuestionamiento a la palabra y al imperio del logos sobre el cuerpo y la materialidad del acontecimiento en el espacio escénico, la búsqueda de una teatralidad diferente que se nutre tanto de lo experimental como del acercamiento a las culturas populares urbana y regional del Perú. Además de esto, el modo de producción-creación del teatro de creación colectiva impregna el campo de un espíritu democrático, no jerárquico, que ayuda a crear la estructura de intercambio entre grupos que permite potenciar el teatro popular y el independiente y su reproducción, incorporando en su producción y consumo a sectores tradicionalmente excluidos. De la emergencia de los nuevos contenidos y estéticas que la creación colectiva produce en el teatro nacional me ocupo en el siguiente capítulo.

Capítulo 4 Estéticas y contenidos

El análisis que emprendo en este capítulo intenta dar cuenta de las estéticas que proponen los grupos y autores, así como de los contenidos de sus producciones. Esto responde a la hipótesis que sostengo respecto a que el teatro de creación colectiva propicia, de un lado, nuevas formas de relación con el espectador, distintas a las que el teatro de autor dominante usaba entonces; del otro, introduce nuevos contenidos que el teatro de autor dominante en Lima manejaba de manera muy marginal o simplemente omitía. Para ello es importante que presente los conceptos y términos que utilizaré. Estos son de dos órdenes diferentes: el de la obra dramática y el del espectáculo. Del primero se ha ocupado tradicionalmente la filología y del segundo la escenología. Según Patrice Pavis, en los últimos cincuenta años, la crítica teatral ha pasado de la primera a la segunda (2018: 229), sin embargo, creo que es necesario servirse de ambas para que el análisis sea útil.

Dramaturgias

Si bien es cierto que, como veremos en algunos casos, no es posible hablar de una obra dramática, pues lo que articula el espectáculo son apenas unos cuantos puntos referenciales o un esquema simple de sucesión de números, en muchos otros sí encontraremos obras que podemos llamar dramáticas, aunque algunas sean más autónomas de su realización escénica que otras. Si entendemos el término dramaturgia en un sentido más amplio, entenderemos que se ocupa también de la relación de la obra dramática con su realización escénica. Esta ha sido concebida tradicionalmente⁵ como una relación de causa y efecto: “[...] el texto se concibe como una reserva o, incluso, como el depositario del sentido que la representación tiene la misión de extraer y expresar [...]” (Pavis 2018: 235). Hay, sin embargo, diferentes tensiones en esta relación: según Pavis, se puede diferenciar la puesta en escena naturalista que se presenta como una

⁵ Pavis sostiene que esta ‘tradicción’ es un accidente histórico pues solo existe desde el siglo XVII cuando el lenguaje se apropia de los cuerpos para que encarnen la palabra del autor (2018: 234).

mímesis de lo real; la puesta realista que presenta una mímesis selectiva, crítica, global y sistemática; la puesta simbolista, que representa la esencia del mundo real idealizada; la puesta expresionista, que subraya rasgos que manifiestan la actitud personal del director; la puesta épica que relata por medio del actor, la escenografía y la fábula; y la puesta en escena teatralizada cuyos signos de representación no imitan la realidad sino que se acepta el teatro como ficción y convención. (2018: 244). Estas tensiones no siempre se dan de manera clara y exclusiva. Generalmente podremos hablar de rasgos de unos y de otros dentro de propuestas aproximadamente realistas o simbolistas o expresionistas o épicas o teatralizadas. Difícilmente encontraremos esas mezclas en las naturalistas.

En el análisis que nos ocupa entenderemos esto montado sobre el eje realismo/no-realismo. En el uso que se le da en el campo en esos años, el término realismo no parece significar algo distinto a teatro convencional o tradicional. La propia designación de 'teatro de sala' como opuesto a teatro de creación colectiva (Rubio 1992: 89; Pinto 1992: 226; Isola et al. 1994: 44) habla de una convención asociada al ilusionismo, a la reproducción mimética que será criticada radicalmente por la creación colectiva. Sin embargo, como he señalado antes, una concepción más ajustada del realismo sería que se trata de una estética que impulsa una manera de mirar la realidad y dar cuenta de ella. Esta realidad está constituida por lo individual y lo social y, sobre todo, por la relación entre ambos. El realismo crítico: "No se limita a la reproducción de apariencias y a la copia de la realidad. No se trata para él de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de la realidad" (Pavis 1990: 401). Quizás la figura que mayor influencia tuvo en aquellos años en Latinoamérica y que mejor representó este realismo crítico, es Bertolt Brecht.

La dramaturgia subyacente al realismo crítico, aun cuando está alejada del drama clásico, funciona con los mismos elementos que este: presencia de fábula; conflicto y acción dramáticos más o menos unitarios y que tienden progresivamente a su finalización; personajes que responden al conflicto y la

acción y que se definen por su discurso; estructura de relato que, aunque puede ser laxa en cuanto a unidad de tiempo y espacio, normalmente sostiene la unidad de acción; palabra dialogal⁶. Podemos hablar en esta dramaturgia de situaciones dramáticas que evolucionan de acuerdo al desarrollo del conflicto y la acción dramáticos, marcando cierta progresión. Estas situaciones, que pueden ser de la realidad o fantásticas, subjetivas o míticas, siempre aparecerán como realistas si responden a la dramaturgia antes descrita. En la dramaturgia del realismo podemos distinguir una corriente, cuya tradición es el teatro culto europeo y norteamericano, que apela a la representación de realidades humanas universales, y otra que apela a la identificación del espectador por la alusión a elementos y problemas locales. Y aun dentro de esta última corriente distinguimos las dramaturgias que aluden a realidades populares. En algún caso podríamos reclamar de esta dramaturgia popular rasgos del costumbrismo: “[...] el término español *costumbres* expresa justamente el concepto moderno de mimesis en que lo circunstancial va a reconocerse como objeto de imitación frente al concepto tradicional de imitación de la Naturaleza entendida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio” (Escobar 2016: 122). La dramaturgia del realismo popular va a responder más a su voluntad de traer lo local y actual a escena que a seguir los cánones del drama. De este modo da cabida a elementos como la sátira, la burla, la parodia, lo festivo y lo carnavalesco, así como a los personajes, reales o mitológicos, y a los usos y formas de la cultura popular. En esto nos encontraremos con el tema de la apropiación cultural que, en los casos de los que nos ocuparemos, se presenta como parte de una operación de resemantización.

En la orilla opuesta de lo que estamos calificando como realismo, tenemos una dramaturgia de estirpe muy diferente: se nutre del teatro popular medieval y renacentista, del Simbolismo, del cabaret y el *music-hall*, de Artaud, de Grotowski, del *New Theatre* norteamericano, de Peter Brook y de Eugenio Barba. Estas dramaturgias no podrían tener un nombre genérico como el de realismo

⁶ Para una comprensión cabal de la estructura dramática del drama moderno sigue siendo indispensable el libro clásico *Teoría y técnica de la dramaturgia* (1936) de John Howard Lawson.

que hemos aplicado en el caso anterior. Nombrarla como vanguardia, experimental, ruptura, corporal, etc. no se ajustaría a su carácter, variedad y programa. El nombre más justo sería no-realismo pues en la irrupción de esta dramaturgia parecen reeditarse las viejas luchas contra realistas y naturalistas de fines del siglo XIX cuando surge como respuesta a estos el Simbolismo (Kurguinian 1964: 214-220)⁷ al que le deben tanto Artaud, Grotowski y el teatro del absurdo. No es casual el conocido rechazo de Barba, uno de los hombres de teatro que más ha reflexionado sobre el teatro contemporáneo, al realismo (Watson 2000: 129). Esta dramaturgia no-realista cuestiona los aspectos estructurales de la convención realista porque persigue objetivos diferentes. El espectador debe ser despojado de las seguridades que le da el significado en la convención del drama: “El ver se trasforma en acción cuando existe el esfuerzo de entender, de distinguir algo que uno sabe pero que no puede identificar para discernir lo esencial: las relaciones que existen entre los diferentes eventos que tienen lugar ante nuestros ojos” (Barba 1982: 36). Esta dramaturgia no-realista es contraria a la construcción de una totalidad coherente que adquiere un sentido prístino para el espectador. Por eso usa recursos que obstaculicen la operación de entender y privilegien la de experimentar: rechazo de la fábula, fragmentación, simultaneidad, palabra lírica o épica y no dialogal, personaje autónomo de la acción dramática, debilitamiento o ausencia de conflicto dramático, incrustación de relatos o escenas que interrumpen la progresión dramática, irrupción de lenguajes escénicos de la danza, ceremonias y acciones corporales sin significado explícito, no palabra. Contrariamente al teatro realista donde el significado y el sentido imponen su imperio, en este teatro no-realista se privilegian los aspectos propiamente teatrales: materialidad, ritmo, color, espacio, cuerpo, plasticidad (incluso de la palabra), intensidad, energía, acción física.

La práctica del teatro de creación colectiva y de grupo en el campo del teatro limeño se sitúa en este eje de las dramaturgias realistas/no-realistas. Hay, por supuesto, gradaciones. En la mayoría de los casos encontraremos elementos de ambas dramaturgias mezclados -muchas veces de manera original e

⁷ Es interesante el papel de lo ‘insólito’ en este debate.

interesante-. Pero debo advertir que este eje no se corresponde necesariamente con el que veremos en el siguiente acápite: representación/presencia. Aunque existe una tendencia, justificada, de asociar el realismo con la representación y el no-realismo con la presencia, estos dos ejes no necesariamente se corresponden pues hay casos en los que una obra perfectamente realista contiene significativos elementos performativos, y obras no-realistas contienen significativos elementos de representación.

Giro performativo

Para complementar la visión de Lehmann respecto a la ruptura del concepto drama-teatro y, sobre todo, para profundizar en el análisis de la experiencia estética que proponen los grupos de creación colectiva, me serviré de las ideas desarrolladas por Erika Fischer-Lichte sobre lo que llama el `giro performativo`. Sostiene la autora que a inicios de los sesenta se produce un giro en las artes occidentales cuando pasamos de crear obras de arte a producir acontecimientos: “El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores” (2017: 42). Es decir, no se trata de formas nuevas de representar mundos ficcionales o simbólicos sino de llevar al espectador a otro modo de percibir el teatro: ya no necesita comprender los signos del espectáculo para reconstruir la ficción sino experimentar algo que sucede frente o junto a él y al margen de la ficción. El giro consistiría entonces en el paso de una estética hermenéutica o semiótica a una performativa. Este paso, de comprender o decodificar a experimentar, constituye una nueva relación entre el espectáculo y el espectador porque la experiencia de este modifica a aquel en lo que Fischer-Lichte denomina `autopoiesis del bucle de retroalimentación` (2017: 78) que siempre ha estado presente, pero que se hace evidente cuando espectador y espectáculo se encuentran sin la mediación, total o parcial, del mundo ficcional o simbólico de la obra dramática representada. La escena gana un lugar, si no superior, al menos igual que el que ocupa el signo: “La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus sígnico” (Fischer-Lichte 2017: 36)

Esta autopoiesis es descrita por Fischer-Lichte como un proceso en el que la percepción del espectador salta permanentemente del personaje y el mundo ficcional que lo produce (es decir, de la representación), a la materialidad del cuerpo del actor, el espacio, los objetos, la sonoridad y la vivencia del tiempo presente compartido con el espectador (es decir, la presencia y el acontecimiento). Este salto, que siempre se ha dado en el teatro, pero controlado desde la puesta en escena con el fin de evitar un excesivo peso de la materialidad y así dañar la percepción de la ficción, a partir del giro performativo va abandonando la ficción hasta, en algunos casos, evitarla del todo para evidenciar su carácter material y de acontecimiento. Propuestas como el teatro circular, el de calle, la irrupción de elementos y acciones reales, los quiebres narrativos o líricos de la acción dramática, la exposición del cuerpo desnudo o semidesnudo, la inclusión de ritmo, música y danza son expresión de ese giro como también lo es, y de manera central, la exclusión de la obra dramática. Al cambiar la relación con el espectador de comprender a experimentar, el cuerpo de este se ve involucrado de manera ineludible. Cuando el espectáculo no sucede frente al espectador sino dentro de un círculo de espectadores o quizás entre estos o en una habitación no diseñada para un espectáculo o si sucede en varios espacios por los que se ve obligado a transitar, el espectador no puede abstraerse de su cuerpo, este se patentiza a través de la experiencia. Pero el cuerpo del actor también cambia en esta nueva relación con el espectador: si antes se le exigía irrealizar su cuerpo para que pueda encarnar al personaje, ahora es su presencia la que toma la escena en una operación de corporización (*embodiment*) (Fischer-Lichte 2017: 185). El personaje tiende a desaparecer y con él el mundo ficcional del que surge. La acción dramática y la palabra dejan de situarse en su función de otorgar el sentido primero y último a la obra, y, aunque no desaparezcan, están presentes de forma opaca, fragmentada, como indicios, como restos del naufragio del significado. La expresividad –la capacidad del actor y la puesta en escena de expresar adecuadamente los significados del mundo de ficción- es reemplazada por la capacidad de producir reacciones: “Mientras que los actores tenían que renunciar a transmitir significados al espectador y centrar su tarea en generar sensorialidad, materialidad, la de cada uno de los espectadores debía ser generar nuevos

significados remitiéndose a esa materialidad, cada espectador tenía que convertirse en creador de un nuevo sentido” (Fischer-Lichte 2017: 270).

El tema del significado es crucial en el análisis de las obras de creación colectiva que propongo. No se trata de negar el significado, de impedir que existan significados, sino de entender que no se producen como en el esquema normal de un acto de comunicación. El significado “se origina en el acto de percepción y como acto de percepción [...] los significados pueden muy bien equipararse a estados de conciencia, pero no a significados lingüísticos” (Fischer-Lichte 2017: 283-284). Estos “[...] significados que se resisten tenazmente a las fórmulas verbales” (Fischer-Lichte 2017: 293) se originan, según la autora, en dos tipos de percepción y generación de significado que se diferencian porque la materialidad, el significante y el significado se relacionan de maneras distintas. En el primero, se percibe el ser fenoménico del fenómeno, donde materialidad, significante y significado coinciden; en el segundo, el fenómeno es percibido como un significante vinculado a muy diversos significados, de modo que materialidad, significante y significado divergen (2017: 287). El primer modo es asociado por la autora con el símbolo, que ya tiene un significado fijo y donde el sujeto generador de significado no puede participar; el segundo lo asocia con la alegoría donde la configuración subjetiva es arbitraria ya que cualquier objeto puede usarse como signo de otro al margen de su materialidad (2017: 290). Siguiendo este orden de ideas podríamos decir que en la realización escénica del teatro realista de autor, significante y significado tienden a coincidir y, a veces, aun la materialidad. En las creaciones colectivas encontraremos que, por el contrario, se privilegia la divergencia entre materialidad, significante y significado siguiendo el giro performativo: “[...] en las realizaciones escénicas posteriores a los años sesenta se han empleado una gran cantidad de procedimientos que parecen posibilitar la irrupción de la multiestabilidad perceptiva en mucho mayor medida que en el caso de las realizaciones escénicas psicológico-realistas” (2017: 296).

Esta irrupción de la multiestabilidad que se produce al saltar la percepción constantemente de la representación a la presencia y viceversa produce significados de diferente orden. Mientras la percepción de la presencia produce

sensaciones, representaciones mentales y emociones que se articulan físicamente y pueden ser percibidas, en la percepción de la representación se producen pensamientos, representaciones mentales y emociones que quedan en el interior del cuerpo y mantiene distancia con lo percibido. El primero constituye la realidad experimentable y el segundo constituye un mundo ficticio o un orden simbólico. Aunque no exclusivamente, el orden de la representación está vinculado al texto: la palabra dialogal y didascálica que pretende mantener un mundo ficcional o simbólico por encima de la materialidad de los cuerpos, la escena y el acontecimiento. El orden de la presencia intenta más bien disolver el texto en los muchos elementos materiales que lo constituyen. Esta dicotomía cuerpo/texto que encontramos en los testimonios, reflexiones y críticas sobre la creación colectiva en Lima (Delgado 1992: 22, 25-26, 28, 36, 41, 47; Rubio 1992: 65-66, 68, 70-71, 78-79, 83-85; Chiarella 1992: 127-129, 132-134, 135, 139; Urteaga 1992: 158-159, 165; Santa Cruz 1992: 184,187, 190; Pinto 1992: 217, 219-220, 227; Escuza 1992: 249, 250-253, 255, 258, 261, 264, 269, 282; Alegría 1992: 303, 308; La Torre 1992: 320-325, 327-328, 3338-340; Dumett 1992: 391-395, 398, Rally 1992: 448, 451-453, 464; Salazar del Alcázar 1992: 425, 433, 436-437), y que parece imposible de superar aun hoy, podemos entenderla a través de lo que Fischer-Lichte dice sobre el antagonismo de los conceptos de presencia y representación:

Presencia se equiparaba a inmediatez, a experiencia de plenitud y totalidad, a autenticidad. Representación, por el contrario, se relacionaba con los *grands récits* [metarrelatos] que servían de instancias de poder y control [...] el cuerpo era el epítome de la presencia, en muchas ocasiones solo el cuerpo desnudo. El personaje dramático, por el contrario, aparecía como epítome de la representación. Predeterminado por la `instancia de poder y control´ del texto literario, reproducido o imitado por el actor con su cuerpo como representación de lo allí `prescrito´, se consideraba al personaje sobre el escenario como prueba de la represión que el texto ejercía sobre el actor, y especialmente sobre su cuerpo. El cuerpo del actor tenía pues que ser liberado de las cadenas de la representación, de su control absoluto, para ayudar a abrir paso a la espontaneidad, a la autenticidad de su existencia física (2017: 294).

Notamos también en el material analizado, una constante preocupación por la teatralidad –o mejor, las teatralidades (Rubio 1990: 61; Isola et al 1995: 13, 16, 20, 21)-. Da la impresión de que todos los actores del campo tienen conciencia de que lo que está en juego es la teatralidad, y con ella el concepto mismo de lo

que es o no teatro. Pero muchas veces la teatralidad es concebida como estilo (realista/vanguardista) o género (danza/teatro) y no como una estética determinada por la relación espectáculo-espectador. También encontramos que desde el sector del teatro de autor se quiere ajustar las obras a la nueva teatralidad (entendida como forma más que como experiencia estética), y desde el sector de la creación colectiva se busca acercar la teatralidad a ciertos principios del teatro de autor de los que creen carecer. Sin embargo, la teatralidad entendida como experiencia de percepción, como una nueva relación espectáculo-espectador, constituye un criterio de diferenciación muy poderoso en el campo: “La teatralidad, entonces, ya no es solamente ese espesor de signos del cual hablaba Roland Barthes. Es también la deriva de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación ante la mirada del espectador de esta representación emancipada” (Dort 1980: s/p). En este punto es importante la distinción que Fischer-Lichte nos propone entre escenificación y realización escénica: la primera responde a las concepciones del autor y del director, a un plan para controlar la autopoiesis del bucle de retroalimentación (el salto constante entre presencia y representación) y garantizar la representación del mundo ficcional o simbólico que proponen; la segunda es propiamente el acontecimiento que comparten espectáculo y espectador que no es igual dos veces ni es previsible o controlable, ni responde a alguna ficción o simbolismo: “En realidad, la condición más importante para que el espectador genere significado en la realización escénica estriba en la notable particularidad de que él mismo es a la vez parte y generador del proceso que pretende entender” (Fischer-Lichte 2017: 308). Siguiendo esta reflexión, preferiré llamar realización escénica a la puesta en escena y espectáculo a las obras de creación colectiva.

Criterios de selección del *corpus*

Si fuera este un trabajo que intenta dar cuenta de la historia de la creación colectiva en el campo del teatro limeño, es evidente que estaría incompleto al analizar en este capítulo solo algunos de los grupos. Mi intención es tomar los procesos y productos de grupos representativos como una muestra que me permita dar cuenta de las posiciones señaladas en el capítulo anterior. Así, analizaré dos conjuntos: el correspondiente a lo que he llamado el modo original

(Cuatrotablas, Yuyachkani, Raíces, Magia, Villa El Salvador) y el del que he llamado modo mixto (Alondra, Telba). Esto no quiere decir, como veremos, que los procesos y producciones de los grupos de cada conjunto sean iguales. Esta selección está hecha bajo el criterio de que los grupos, además de ser representativos de una posición en el campo, tengan una producción que me ofrezca un *corpus* en el que se pueda ver un proceso y cuyos testimonios estén recogidos en la monografía *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Aun así, traeré como referencias otras obras, tanto de autor como de creación colectiva, así como el trabajo de otros grupos cuando sea necesario.

En cuanto a los productos que analizaré, es evidente que lo que puedo considerar `textos`, tanto literarios (transcripciones de espectáculos, testimonios, críticas, reseñas, entrevistas, etc.) como fotográficos o videográficos, son registros que me permiten reconstruir la propuesta y la experiencia, pero no constituyen obras como pueden ser las obras dramáticas que usualmente se trabajan en los análisis literarios. Esto, lejos de quitarle valor al análisis, permite ensayar otros criterios desde el nuevo paradigma de la performatividad (Pavis 2018: 346-349). Aun así, hay una evidente dificultad en la obtención de fuentes que den cuenta de algunos espectáculos de los que no hay registro audiovisual ni reseñas y de los que la crítica dijo poco o nada. En esos casos, he tratado de buscar testimonios que me permitan reconstruir la experiencia. En mi calidad de testigo privilegiado y partícipe del campo en ese período como autor, director y creador también echaré mano a mi memoria y a la experiencia de haber sido espectador de la mayoría de las producciones de los grupos analizados en el presente trabajo.

Estéticas y contenidos

El fenómeno del teatro de creación colectiva no se agota en el debate del modo de producción-creación, por el contrario, quizás adquiere su real significado cuando lo estudiamos a través de las estéticas y los contenidos que trae al campo. Considero que la decisión de trabajar con esta doble dimensión –estética y contenido- es importante porque, sobre todo desde el teatro dominante, pero no exclusivamente, se tiende a separar estos dos aspectos para aceptar uno (la necesidad de incorporar contenidos antes excluidos (Rubio 1992: 65; Chiarella

1992: 127, 128; Santa Cruz 1992: 175; Pinto 1992: 208; Escuza 1992: 237; Rally 1992: 453)) y rechazar el otro (las estéticas de lo experimental (Alegría 1992: 292; La Torre 1992: 231, 322, 336, 342), lo popular urbano y regional)). Visto desde esta perspectiva, no podemos contentarnos con la explicación del rechazo del autor a partir de la falta de autores y obras que reflejen la realidad nacional, sino que es necesario considerar que se trata de un rechazo al orden establecido por la obra dramática y la teatralidad que impone, y a la palabra previa, ajena al proceso escénico. Es decir, el teatro de creación colectiva es una propuesta estética que colisiona con la estética dominante en el campo. En el presente capítulo me interesa explorar cómo se da este choque y qué consecuencias tiene en el teatro limeño, así como dar cuenta de los contenidos que incorpora la creación colectiva.

He hablado de una estética dominante en el campo y no puedo avanzar sin definir mínimamente lo que entiendo por esto. Respecto al primer término – estética- entiendo que hay una concepción que considera el teatro como la realización escénica de una obra dramática, sea esta de dramaturgia clásica, renacentista, neoclásica, romántica, del simbolismo, naturalismo, realismo, costumbrismo, brechtiana, vanguardia, teatro del absurdo, existencial o cualquiera sea el estilo, siempre que sea dramática (presencia, aunque sea mínima, de ficción a través de fábula, conflicto, acción, personaje y diálogo dramáticos) y, sobre todo, previa a la realización escénica. Frente a esta concepción, se levanta otra que considera que el teatro es esencialmente un fenómeno escénico y que este es autónomo de la obra literaria dramática. Hay, evidentemente, vías de entendimiento y gradaciones entre estas dos estéticas, sin embargo, el asunto de la obra dramática escrita previamente a la realización escénica es el punto más conflictivo. Con el segundo término –dominante- quiero significar la estética que marca el *nomos* del campo (qué es y qué no es teatro) y define una ortodoxia, aquella de quienes han acumulado suficiente capital (económico, social, cultura) para ejercer violencia simbólica e imponerse como gusto imperante en el campo y reproducir su estructura dominante. Alonso Alegría lo describe de este modo: “Era esa la época en que el teatro no se concebía sin un texto escrito por un autor individual y definíamos el teatro en forma muy restrictiva: ‘Esto no es teatro’, fue la denuncia lanzada de buena fe

contra mi montaje de *Esperando a Godot*, en 1961” (Alegría 1988: 287). A inicios de los setenta, esta concepción del teatro, aunque reformulada por una serie de experiencias derivadas del teatro del absurdo y brechtiano, seguía en pie.

El estado del campo

Cabe preguntarse cuál era, en concreto, la estética dominante en el campo del teatro en Lima a inicios de los setenta cuando aparece la creación colectiva. Esencialmente era un teatro que se daba exclusivamente en espacios destinados a ese propósito, los teatros, donde la escena y la platea estaban claramente delimitados y pocas veces mezclados, generalmente en una relación frontal; consistía en la realización escénica de una obra dramática previamente escrita (por lo general con una estructura más o menos convencional, dialogada y con referentes más o menos claros), en la que los actores asumían, usualmente, un solo personaje cada uno; la realización escénica se daba en una amplia gama de formas que podían ir del naturalismo o el realismo mimético más extremo hasta algunas incorporaciones de lo experimental pasando por el teatro épico de Brecht y la vanguardia del teatro del absurdo; era un teatro consagrado por la crítica y aceptado por un público de clases media y alta cultas. En el repertorio de autores extranjeros de los grupos e instituciones activas en Lima entre 1960 y 1990, encontramos autores clásicos (griegos, Siglo de Oro Español, Isabelino, Neoclasicismo, Romanticismo), realismo, contemporáneos europeos y norteamericanos, en menor proporción latinoamericanos y excepcionalmente orientales. Frente a esto, interesa conocer la proporción de autores nacionales en el repertorio del teatro dominante. En su artículo “Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima” (1986), Eduardo Hopkins hace el ejercicio de consignar los principales grupos y su repertorio hasta el año de publicación del artículo, y las premisas programáticas y estéticas de cada uno. Resulta significativo que en este conjunto no haya incluido a las `instituciones` del teatro limeño: Teatro Nacional Popular, Asociación de Artistas Aficionados, Club de Teatro de Lima, Teatro Universitario de San Marcos, Teatro de la Universidad Católica, Teatro Hebraica. Esta exclusión no se debe seguramente a que la actividad de estas instituciones en los setenta comenzara a decaer, pues

seguían produciendo y teniendo un peso en lo que llamamos el teatro dominante, sino a que quiere dar cuenta de los grupos emergentes que conforman esa franja difusa de teatro independiente que he descrito antes que va de antiguos grupos de arte (Histrión) a grupos de creación colectiva original (Raíces).

Sin afán de buscar una verdad estadística sino algunas evidencias de la relación entre producción de obras y autores nacionales, puedo decir que lo primero que impresiona en los datos consignados por Hopkins es constatar que la cantidad de grupos se multiplica: 3 grupos en los sesenta; 12 en los setenta, de los cuales 9 se fundan en esa década; en los ochenta hay 19 grupos de los cuales 9 son nuevos (2 han dejado de producir). La segunda constatación es referida al notable crecimiento de la producción: en los sesenta los grupos producen 28 obras, en los setenta 40 y en los ochenta 90. La relación entre producción total y autores peruanos resulta interesante: en los sesenta 8 de 28 obras producidas son de autor nacional; en los setenta 10 de 40; en los ochenta 28 de 90. Se puede decir que la proporción se mantiene en el tiempo: entre un cuarto y un tercio del total son de autor peruano. Más interesante aun resulta la proporción entre obras de autor peruano y creaciones colectivas: en los sesenta hay 2 creaciones colectivas, en los setenta crece a 13, y en los ochenta sube a 30, superando en las últimas dos décadas el número de obras de autor nacional⁸. Más allá de la estadística, es interesante ver lo que pasa en cada grupo, pues hay diferentes actitudes frente al autor nacional: Histrión, por ejemplo, de 19 obras producidas, 8 son de autor peruano; Abeja, de 13, 10; Monos y Monadas, de 5, 5; Telba, de 13, 7; Ensayo, de 10, 3; Teatro de Cámara, de 5, solo 1; y Quinta Rueda, de 5, ninguna⁹ (Hopkins 1986: 138-164). En estas diferentes actitudes, debemos medir no solamente el interés por el autor nacional sino por la búsqueda de una estética con identidad nacional.

Si ampliamos la muestra a algunos de los actores del campo que Hopkins no consideró, encontramos que la proporción entre autores extranjeros y nacionales

⁸ Se consideran creaciones colectivas sin y con autor.

⁹ Luego de publicado el artículo de Hopkins, antes de la década de los 90, Quinta Rueda estrena *Casualmente de negro* de Maritza Kirschhausen y en el año 1993 *Escorpiones mirando al cielo* de César De María.

es desigual: Teatro Nacional Popular (TNP) (1971-1978) dirigido por Alonso Alegría, hizo 12 producciones para adultos y 2 para niños, de estas las 2 de niños y 4 de las de adultos fueron de autor nacional; el Teatro de la Universidad Católica (TUC) hizo entre 1961 y 1989, 74 producciones entre montajes institucionales y de escuela, de estos solo 10 son de autor peruano y 3 son creaciones colectivas (Archivo TUC); El Club de Teatro de Lima produce en esos mismos años 64 obras de las cuales 14 son de autor peruano (Pantigoso 2004: 9-217); Teatro Hebraica, ninguna de sus producciones es de autor peruano¹⁰. Como podemos ver, la proporción entre autores extranjeros y nacionales entre los `institucionales` pone aun en mayor desventaja a los autores peruanos.

Con este ejercicio estadístico trato de definir el perfil del teatro dominante en Lima en los años setenta y ochenta. El resultado sería que los autores peruanos ocuparon, en el mejor de los casos, un tercio del repertorio y en el peor un sétimo o simplemente ningún lugar en el repertorio del teatro independiente. Sin embargo, es un dato que hay que revisar a la luz del peso específico de cada grupo e institución en el campo pues el peso que tenía para un autor que le estrenara su obra una institución de prestigio como la AAA en los sesenta, el Club de Teatro en los setenta o Ensayo en los ochenta significaba su consagración mientras que si era estrenada por un grupo de menor peso la consagración era relativa. La dominancia distingue a las instituciones y los grupos con mayor poder de aquellos que están en lo que he llamado la franja difusa cuyo capital está en construcción en los setenta. La variable de la clase a la que pertenecen y a la que dirigen sus espectáculos los grupos e instituciones debe ser considerada seriamente también. Fenómenos como la Mesa de Autores Peruanos y la Muestra de Teatro Peruano probablemente se producen y desarrollan como una reacción al carácter clasista del teatro dominante. La propia idea populista del `teatro de difusión` aplicada por instituciones como el Teatro Nacional Popular, el Teatro de la Universidad Católica y el Teatro Universitario de San Marcos con el propósito de dar acceso al teatro a un público popular, habla de una conciencia de ese carácter clasista. La batalla por lo

¹⁰ Cabe señalar que en 1968 Teatro Hebraica convocó al Concurso Nacional de Dramaturgia de la Sociedad Judía del Perú que fue ganado por *Los del 4* de Grégor Díaz. La obra fue montada por Histrión por encargo de Teatro Hebraica.

‘popular’ se convierte en un eje importante en el campo del teatro limeño aun cuando el significado del término fuera tan laxo como para servir indistintamente al teatro oficial del estado y a grupos barriales.

Habiendo aclarado que la creación colectiva no es –al menos no exclusivamente– una reacción a la falta de autores y obras peruanas, consideremos ahora la idea de que se trata del surgimiento de una estética opuesta a la del teatro dominante. Los retadores llegan al campo en esos primeros años de los setenta proponiendo –aunque con particularidades radicalmente diversas– una teatralidad muy diferente a la dominante: la relación con el público cambia al salir el espectáculo de la sala a la calle, al patio de colegio, al local comunal o sindical, a la cancha, etc., o, si se quedan en un teatro, subvirtiendo el orden convencional entre público y espectáculo; los actores no están atrapados por un solo personaje sino que se transforman a la vista del público en diversos personajes y se hacen narradores, rompiendo constantemente la cuarta pared; la palabra dialogal es rebajada de su estatus y mezclada con la música, la danza, el juego, el ritual, es decir, con el cuerpo y la voz, muchas veces convertida la palabra en poesía; la ausencia de la voz del autor hace surgir una voz colectiva que afirma constantemente la autonomía de la escena frente a la obra dramática; el entusiasta e irreverente caos que propone –fragmentación, no linealidad narrativa, lo coral y lo individual rotando constantemente, la inserción de máscaras, de elementos de la cultura popular y testimonios– hace que el teatro esté más cerca de una manifestación callejera, de una fiesta, de una asamblea comunal, de un momento sagrado, que de lo que se concebía mayoritariamente entonces como la experiencia teatral. De otra parte, el público que convoca es esencialmente un público joven y, en muchos casos, popular.

Los grupos emblemáticos y el teatro independiente en los 70

Como he dicho antes, la creación colectiva de los años setenta fue protagonizada por los dos grupos emblemáticos reconocidos como los fundantes del movimiento: Cuatrotablas y Yuyachkani. Estos grupos están en el sector del teatro independiente no popular, según el esquema de Miró Quesada, y se podría decir que su protagonismo se debe a la capacidad que les otorgaba su situación de clase media culta para disponer de suficiente capital cultural, social

y económico inicial, capacidad que los grupos independientes populares no tenían. Sin embargo, pese a que eso puede ser cierto, la clave de su éxito debemos buscarla en su férrea voluntad de profesionalizarse en un campo en el que la frontera entre lo profesional y el amateurismo casi no estaba fijada¹¹. Si analizamos, aun brevemente, las estéticas propuestas por estos dos grupos veremos que la idea generalizada de que la creación colectiva primigenia fue esquemática y panfletaria, hay que matizarla, al menos para estos dos grupos. La primera obra de Cuatrotablas es *Tu país está feliz* (1971), “espectáculo poético-musical” (Salazar 1988a: 309) basado en el poemario del brasilero Antonio Miranda. Vemos, en primer lugar, que no hay obra dramática sino lírica y que esta es intervenida de manera importante para privilegiar el fenómeno escénico. Un elenco de jóvenes de diferentes fenotipos, en jeans y a veces semidesnudos, con una escenografía hecha de papel periódico, hace un espectáculo donde no hay una trama y el decurso es constantemente cortado por canciones. Esto resultó irreverente en un teatro de Miraflores, el Corral de Comedias¹², cuyo público estaba acostumbrado a un repertorio y una teatralidad más convencionales, sin embargo, tuvo tal éxito que pasó por otros dos teatros, la AAA y la Alianza Francesa en el centro de Lima (Espinoza 2009: 26). El segundo producto de Cuatrotablas es *Oye* (1972), espectáculo que sigue la línea del anterior, pero esta vez basado en la obra de teatro *Venezuela tuya* del venezolano Luis Britto García. La intervención sobre la obra de Britto es aun mayor, según Mario Delgado, director de Cuatrotablas: “[...] solo quedaron algunas ideas, algunos textos que nos sirvieron de impulsos, pero la estructura fue nuestra, pues a partir de ella contamos la historia del Perú hasta la llegada de Velasco Alvarado”. (Espinoza 2009: 28). Tampoco hay acción dramática, las escenas son episódicas, mezcladas con canciones, momentos corales, etc. El estreno se da en otro teatro de Miraflores, pero esta vez en el barrio periférico de Santa Cruz. A pesar de contar con un escenario, la obra se desarrolla en el espacio de la platea y con el público sentado en sillas de circo rodeando a los actores: “Era simplemente una actitud vital: hay que cambiar todo. No hay telón.

¹¹ Hay que tener en cuenta que entonces solo había en Lima una escuela que otorgaba un título profesional, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD, situación que se mantiene hasta inicios del siglo XXI.

¹² El actual Teatro Británico.

Espacio circular. Todo se tiene que ver. Vestuario no hay. Un elemento se transforma en muchas cosas” (Espinoza 2009: 29). La idea era hacer un espectáculo que pudieran llevar a cualquier sitio, no depender de un teatro. El texto dialogal y coral mezclados, canciones, interacción y hasta contacto físico entre actores y espectadores (Salazar 1988: 310), todo junto en una estructura de `números´ (Lehmann 2017: 107-109), son algunas de las características que propone la obra.

El hecho de que Cuatrotablas se presente como `Taller de Teatro y Música´ habla de su decisión estética: en primer lugar, el término `taller´ es contrario a la idea de compañía e incluso a la de un `grupo de arte´ y tiene connotaciones experimentales; luego, la mezcla de teatro y música como aspecto fundamental de su trabajo habla de su ubicación más allá de las fronteras del teatro dominante. La siguiente obra, *El sol bajo las patas de los caballos* (1973), es una versión libre del texto dramático del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum sobre la conquista del Perú. El espectáculo propone una estética que sigue la de las dos primeras obras, pero con una elaboración mayor en términos de vestuario y utilería pues la representación del pasado histórico de la conquista del Perú obligaba a ello. La propuesta para esto fue muy sugerente: el vestuario y los elementos de utilería estaban hechos de material muy sencillo como tela burda de algodón, palos, coronas de paja tejida, armas hechas de objetos de metal reciclados, etc. Se rechazaba en esto la idea de la verosimilitud y se privilegiaba la representación por encima de lo representado. En términos dramáticos, si bien hay una trama más presente, con una acción dramática desarrollada de manera episódica pero lineal, la rotación de los actores por diversos papeles, y los momentos corales y musicales, hablaban de una estética muy cercana a las de las obras anteriores.

No se puede pasar por alto el hecho de que las tres obras tuvieran autor y que los nombres de estos se fueran perdiendo con el tiempo. Sin embargo, es cierto también que los dos últimos espectáculos siguieron en el repertorio por varios años (hasta 1980) y sufrieron considerables transformaciones. Con estas tres obras, Cuatrotablas comienza a ganar rápidamente legitimidad en el campo por el impacto que causan entre el público joven y la crítica. Los viajes a Cuba y

Europa y su participación en festivales internacionales le aportan mayor legitimidad aun a su propuesta en el campo limeño y, tan importante como esto, le brindan una experiencia que transforma su propuesta estética. A partir de 1974, el grupo se consolida con seis miembros: Carlos Cueva, Ricardo Santa Cruz, Luis Ramírez y Malco Oliveros e Hilda Collantes como actores y Mario Delgado como director. Produce tres espectáculos más en la década de los setenta. Con el primero, *La noche larga* (1975), inspirado en el espectáculo *La cena* del grupo Teatro A Comuna de Portugal, se alejan de la representación de la realidad histórica o inmediata para hacer “[...] una alegoría sobre el Poder y la lucha de los oprimidos, donde el gesto y el canto eran el discurso; y la danza la liberación. Es el primer producto de la etapa de laboratorio teatral que inició el grupo” (Cuatrotablas). El estreno se realiza en el mismo teatrín de Santa Cruz en el que estrenaron *Oye*, pero la propuesta era radicalmente distinta: el público entraba de dos en dos mientras los actores se maquillaban y vestían en el espacio escénico que tenía sillas dispuestas a ambos lados formando una especie de elipsis; el Poder, representado por Ricardo Santa Cruz con una larga capa dorada estaba en una alta tarima a un lado y al lado opuesto Luis Ramírez representaba la Revolución mientras en el medio los demás actores eran los campesinos. Casi no había palabras, estas “son mutadas por onomatopeyas, exhalaciones, sonidos guturales [...]” (Salazar del Alcázar 1998h: 57). La música, hecha con zampoñas y quenás incluyó el Himno Nacional. Según Delgado, la estructura que siguieron fue la de la misa: “La noche larga era una misa, en la que se servía el cuerpo del campesino” (Espinoza 2009: 47). Notamos en todo esto la filiación estética y metodológica con el teatro de Jerzy Grotowski: “[*La noche larga*] Se basaba en el trabajo del actor sobre sí mismo” (Espinoza 2009: 47). En esta obra la propuesta estética cambia respecto a las anteriores al no buscar representar miméticamente realidades externas, históricas, sociales, políticas, sino creando imágenes escénicas no verbales con proyección en el plano simbólico. Lo que antes pudo ser cercano al teatro épico de Brecht o a las propuestas de Boal y Buenaventura, ahora está más cerca de un teatro simbolista y ritual.

El camino del laboratorio iniciado con *La noche larga* estará caracterizado por una constante tensión con la palabra. El siguiente espectáculo, *Encuentro*

(1977), que se estrena en una iglesia desconsagrada en Ayacucho, retoma con mayor radicalidad esta tensión: son cuatro hombres (Hilda Collantes ya no está en el grupo) que llegan danzando al lugar para contarse y contarnos cada uno su historia, pero el lenguaje que usan es inventado. No es quechua, pero tiene una fuerte reminiscencia a este por su sonoridad y por la asociación con el vestuario que usan los actores: pantalones negros cortos, debajo de la rodilla y coloridos ponchos cortos andinos de lana, van descalzos. La canción que entonan al llegar e irse (la melodía de *Señora chichera*, de Inti Illimani, pero en lenguaje inventado), los instrumentos con los que acompañan su canto (zampoña, semillas, tambor), los objetos de uso popular o folklórico también refieren inespecíficamente a lo popular andino. Según el propio grupo: “[...] es una alegoría sobre la aculturación, de cómo vamos perdiendo voluntariamente nuestras raíces andinas y de cómo la clase opresora nos impone violentamente su cultura” (Cuatrotablas). La barrera idiomática que colocan entre el espectador y las historias que cuentan, más allá de la evidente metáfora de la resistencia al embate de la cultura dominante, repite la intención antes señalada de privilegiar el referente frente al significado, la representación frente a lo representado. Constatamos que Cuatrotablas sigue consistentemente en su búsqueda grotowskiana: la dramaturgia circular (inicia cuando llegan danzando y termina cuando se van danzando también) remite a una estructura ritual más que a una dramática o épica; el trabajo de los actores centrado en sus cuerpos y voces, en sus presencias; la ausencia de diálogo. Este énfasis en la forma, la ‘falta de contenido’, será una seria acusación de la crítica y de los creadores de otros grupos. Mario Delgado declara en 1976, al inicio del proceso de creación de *Encuentro* “[...] creemos profundamente que es necesario el reencuentro con nuestras raíces para el encuentro con nuestra identidad nacional; creemos que en el plano del teatro por lo menos el mito de Europa ha terminado” (Delgado 2004: 9). La búsqueda de una forma que aluda a un contenido nacional o popular de sus obras, es una respuesta a la acusación de falta de contenido y a su ‘europeización’ y ‘aburguesamiento’. Sin embargo, lo ‘europeo’ es ya un rasgo estético incorporado en el *habitus* del grupo pues ya han tenido varios contactos con Eugenio Barba y el Odin Teatret al participar en los encuentros del Tercer Teatro: Caracas 76, Belgrado 76, Bérgamo 77 (Espinoza 2009: 98).

Cuatrotablas consiguió ocupar un lugar en el campo del Tercer Teatro que lideraba Barba, lo que lo obligó a dividir sus esfuerzos y objetivos. El encuentro Ayacucho 78 significa el intento por propiciar el intercambio al juntar los dos campos en los que actúa el grupo: el internacional del Tercer Teatro y el limeño. Es muy probable que pesara en la decisión de organizar el encuentro, la necesidad de recuperar el lugar que tuvo el grupo en el campo del teatro limeño en los primeros años y que sienten que van perdiendo: según Delgado refiriéndose a *Encuentro*, “En Frankfurt se agotaron las entradas diez días antes. Funciones a teatro lleno en Estocolmo. Y en Lima ni un perro venía a vernos. Cuando teníamos nueve o diez espectadores, los adorábamos” (Espinoza 2009: 51). Como he dicho antes, el impacto que produce Ayacucho 78 en el campo del teatro peruano es muy amplio y profundo porque legitima el modo de producción-creación de la creación colectiva, pero también por las propuestas estéticas que trae. Sin duda, el Odin Teatret, con sus espectáculos *Came, and the day will be ours* e *Il Millione*, con su experiencia callejera *El libro de las danzas* y las demostraciones del entrenamiento de sus actores, marca una pauta que dialoga muy bien con la creación colectiva local: teatro circular, callejero, ausencia de escenografía, vestuario y objetos elaborados a partir de apropiaciones culturales de los intercambios hechos por todo el mundo, apelaciones al público, ausencia de trama, poco o ningún diálogo, textos narrativos, líricos y canciones, y, sobre todo, un despliegue corporal que no se queda en la representación sino que privilegia la materialidad de la escena, el cuerpo del actor, el acontecimiento. Es decir, el actor se ha convertido en el centro absoluto del teatro, él o ella son la fuente de creación, del personaje, de la dramaturgia a través de las improvisaciones. El orden de la obra ya no depende de una trama, de la imitación de una acción, sino de los criterios de la realización escénica, es decir que ya no necesita de una obra dramática previa. Visto desde el teatro dominante, la estética del Odin Teatret –y por extensión la de los otros espectáculos que vienen al encuentro- deja muchos interrogantes sobre la palabra (especialmente la palabra dramática, dialogal), la dimensión psicológica y social del personaje, la estructura dramática. Es verosímil que el argumento del ‘teatro imperfecto’ que he señalado se origine en Ayacucho 78 influido por el carácter declaradamente marginal del Tercer Teatro. Como lo define Barba:

El Tercer Teatro habita en los márgenes, frecuentemente afuera o en los alrededores de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro creado por personas que se autodefinen como actores, directores y trabajadores del teatro, aunque rara vez hayan tenido una educación teatral tradicional y por consiguiente no sean reconocidos como profesionales.

Pero no son aficionados. Sus días están llenos de experiencia teatral, a veces con lo que ellos llaman entrenamiento, o con la preparación de actuaciones en las que tienen que luchar para conseguir un público. (1986a: 193) (Watson 2000: 45)

Se habla de un “[...] rechazo al realismo [...]” de Barba, especialmente a aquel basado en el análisis de la psicología del personaje (Watson 2000: 109). Como he señalado antes, entenderemos acá ‘realismo’ en el sentido de una estética que postula la representación escénica de un referente: “[...] no es tanto el efecto de realidad producido por la ilusión y la identificación lo que fabrica la ilusión realista, sino la identificación con un contenido ideológico ya conocido (ALTHUSSER, 1965)” (Pavis 1990: 403). Esta definición de realismo incluye no solo el teatro dramático sino el teatro épico de Brecht y aun el teatro del absurdo. La estética que postula Barba, siguiendo a Grotowski, es la de la autonomización de la escena, su liberación de la obra dramática y de la dimensión psicológica y social del personaje. Tiene más que ver con el teatro medieval, algunos aspectos del barroco y el simbolismo que con la tradición del drama, el realismo mimético, el naturalismo o el realismo crítico (Pavis 1990: 401). La presencia de Barba subvierte esta situación de dominancia del realismo en el campo colocando la creación colectiva a la misma altura, o quizás a un nivel superior. La influencia de Ayacucho 78 es grande. Repito la cita de Salazar del Alcázar por ser pertinente: “[...] podemos decir que la mayor parte del movimiento teatral posterior y sus montajes tienen más de una deuda con lo que ocurrió en Ayacucho 78” (Salazar 1988: 302).

Luego de Ayacucho 78, Cuatrotablas estrena su última producción de la década: *Equilibrios* (1979). Se trata de una obra basada en los testimonios de los cuatro actores que quedan en el grupo: Cueva, Oliveros, Ramírez y Santa Cruz. Al grupo se han incorporado en calidad de ‘pupilos’ Nicola Gherke, Maritza Gutti, José Carlos Urteaga, Pedro Vega y Pilar Núñez que cumplen una función coral en la obra, aunque en ciertos momentos tienen pequeños solos. Los testimonios de estos personajes-actores, todos provincianos de clase media, se presentan a

través de imágenes corporales y palabras, aunque no con diálogo dramático sino con monólogos. “Las historias son contadas a partir de los hitos fundamentales: la infancia, adolescencia, sexo, identidad y su relación con el grupo como alternativa de vida” (Salazar del Alcázar 1998h: 59). Esta vez la estética deja lo íntimo para buscar el espacio abierto del patio de la casona de la Sociedad Entre Nous en el centro de Lima. El vestuario y los objetos se alejan de lo andino para adquirir un aire indudablemente más urbano y, sobre todo, europeo, en la línea del Odin Teatret, aunque toma elementos urbano populares de Lima. El carácter episódico –cada testimonio es una parte diferenciada de la narrativa que presentan sucesivamente- muestra, más que una fragmentación, la voluntad de crear una épica grupal en la que la música cumple una función diegética: Vivaldi, Haendel, por primera vez usan música grabada. Lo crucial en *Equilibrios* es que hemos pasado del tema histórico y social o del referente cultural andino puesto en abstracto o de la alegoría sobre el poder, a la biografía de individuos miembros del grupo. Esto, que va en línea con el trabajo de Barba en el Odin Teatret donde la improvisación individual es la fuente del material de la creación, define el grupo como micro-comunidad que mediante la investigación personal (no social), testimonia y crea en representación de la comunidad citadina y la nacional. Como declarara Delgado en 1981 en el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo en Zacatecas: “Grupo independiente significa individuos independientes, actores y directores independientes. Así el grupo crecerá. No será más una abstracción. Cada uno de nosotros será el grupo” (Delgado 2004: 47). La voz que asumía la palabra poética, épica o dramática, aunque para subvertirla radicalmente en la escena, ahora toma la palabra testimonial: el grupo busca su palabra a través de la palabra de los individuos que lo constituyen y, a través de ellos, la palabra de los que creen representar. Como veremos más adelante, esta tensión con la palabra marcará por mucho tiempo el trabajo del grupo.

Este tránsito de Cuatrotablas del modelo de la creación colectiva latinoamericano al modelo de Grotowski y Barba tiene, como hemos visto antes, importantes consecuencias metodológicas, pero también estéticas. El teatro de creación colectiva a través de Cuatrotablas significó la instalación de un nuevo eje de discusión en el campo: la palabra cuestionada como estrategia de poder de los

sistemas hegemónicos de representación (Cornago s/f: s/p). En este sentido, Cuatrotablas abre paso en el Perú a la nueva vanguardia que está surgiendo en esos años y que responde a lo que Fischer-Lichte llama el giro performativo y Lehmann reconoce como rasgos del teatro posdramático: el rechazo a la palabra, al referente externo, el énfasis en el significante, la búsqueda de una relación no representacional entre la palabra y la escena, la predilección por estructuras circulares o aleatorias, la alegoría, las imágenes corporales, el sentido como interrogante. Metodológicamente, el concepto de investigación ya no tiene como objeto la realidad a representar sino el actor mismo, su pre-expresividad, los medios de creación individual, su subjetividad. Es decir, vemos que hay un cambio en la relación del grupo con la realidad. Consistente con esto, hay también, como he señalado, un tránsito en los contenidos: de lo histórico y político a lo individual y poético. El público al que se dirigen es de clases media y alta cultas, y el grupo mantiene un contacto permanente con Europa, especialmente con El Odin Teatret y los grupos del llamado Tercer Teatro.

El primer espectáculo que Yuyachkani produce es *Puño de cobre* (1972), obra sobre la matanza de los obreros en huelga en la mina Cobriza en Huancavelica perpetrada por el gobierno militar en 1971. La obra implicó una exhaustiva investigación de campo, realizada por los miembros del colectivo, en la que recogieron testimonios de los obreros presos en penales de Lima a través del contacto directo con el comité de presos y despedidos de Cobriza (Rubio 2001: 117). El propósito de la obra era evidentemente la denuncia, de ahí la inmediatez entre los hechos y la creación. Esto marca la necesidad de una estética más cercana a una asamblea (Rubio 2001: 123) que a una experiencia de teatro convencional: poco o ningún elemento escenográfico para poder movilizarse con facilidad y discreción, disposición del público alrededor del espacio escénico, vestuario neutro, actores asumiendo varios personajes, canciones (Rubio 1985: 9). Estructura dramática no lineal, testimonios, momentos corales, ordenados episódicamente con apelaciones al espectador. Según Alberto Villagómez: “[...] la historia tiene primacía en detrimento de la calidad de la expresividad escénica”. (Villagómez 1986: 22) El segundo espectáculo del grupo es *La madre* (1974), basado en la obra narrativa de Gorki y la versión dramática de Brecht. Esta vez la creación es a partir de una obra escrita y el trabajo dramático del

grupo consiste en adaptarla al contexto nacional. El ambiente es el de la industria metalúrgica y las barriadas: Pelagia, la protagonista, se convierte en María Vargas, Pavel, el hijo, es ahora Pablo Vargas. Más allá de eso, la trama sigue la planteada por Gorki y Brecht y la teatralidad que propone es la del teatro brechtiano: escenas realistas que van avanzando la acción y que tienen cierta independencia y algunas canciones reflexivas entre escenas. Si bien estamos ante una obra de evidente aleccionamiento ideológico-político, también nos sitúa en un ejercicio de realismo mimético que intenta hacer un retrato y una crítica de la realidad social. Resulta natural, en este sentido, el traslado de la obra al formato de la fotonovela (Yuyachkani 1977: 15-42).

Yuyachkani, a diferencia de Cuatrotablas, tiene un antecedente: los fundadores (Teresa y Rebeca Rally, Miguel Rubio y Gilberto Hume) ya venían trabajando juntos en el grupo Yego, dirigidos por Carlos Clavo Ochoa, con el que hicieron varias obras de temática juvenil. Cuando fundan el grupo la intención era la de crear un medio de difusión cultural: una revista producida con mimeógrafo. (Rubio 2019). Eran jóvenes que comenzaban su vida universitaria y la militancia en la proscrita izquierda peruana. Estos elementos deben ser tomados en cuenta para entender el compromiso del grupo con el proyecto de transformación de la realidad, el sentido de un teatro de denuncia y los caminos que irá tomando su búsqueda en el tiempo. La relación del grupo con la militancia política, según Rubio, siempre estuvo marcada por la autonomía del grupo frente al partido, por una “militancia desde el teatro” (Rubio 2019) y quizás prueba de ellos es la permanencia de aquel frente a la continua fragmentación de este. Es en este espíritu que el grupo, al que se han sumado Juana Azalde, Enrique Soria, Rafael Drinot, Enrique Soria, Doris Portocarrero, Gonzalo Rivero y Óscar Miranda, asume desde los primeros tiempos tareas que los llevan a un contacto consistente con sectores populares. De los primeros es el de los jóvenes de la Federación de Instituciones Juveniles de El Agustino con los que realizan talleres de teatro y hacen montajes de obras. Con ellos hacen una versión de *La madre* previa a la del grupo y otra que contaba la historia de la toma del cerro San Pedro donde se asienta El Agustino. También la escritura de una obra que se llama *Hombres sin tierra*, publicada por el grupo en 1975 y que sin embargo no fue estrenada por este. (Rubio 2019; Villagómez 1986: 22).

La tercera obra que produce el grupo, y que va a resultar crucial en su proceso, es *Allpa Rayku*. Se estrena en 1978 en la Canchita de San Fernando de la Facultad de Medicina de la Universidad de San Marcos, sin embargo, es producto de un proceso que comienza en 1974. El nombre de la obra significa en español 'Por la tierra' y el tema es las tomas de tierras en Andahuaylas a raíz de la demora en la implementación de la reforma agraria decretada por el gobierno militar. El proceso implicó una amplia investigación de campo sobre el mundo campesino, que comienza con el contacto con la Federación Provincial de Campesinos de Andahuaylas. El intercambio intenso con los campesinos, con su realidad y su vida, los lleva a descubrir que no se trata de recoger testimonios y construir con ellos una posición política para transmitirla al público, sino de un conocimiento mucho más rico, complejo y profundo del mundo campesino (Rubio 1985: 9). Parte del proceso fue el espectáculo *Por los caminos de Andahuaylas* (1976) (Rally 1992: 459) que exploraba las danzas de la zona y que fue subsumido en *Allpa Rayku*. Para Miguel Rubio, el descubrimiento de las diferentes expresiones culturales que producen y consumen los campesinos, la tradición que conserva su historia y su pensamiento, lo lleva a entender que existe un teatro popular con raíces tradicionales que está más allá de la coyuntura política y más allá del teatro convencional (Rubio 1985: 16). La anécdota que cuenta de cuando presentaban en una comunidad *Puño de cobre* y el público campesino, luego de felicitarlos, lamenta que hayan olvidado el vestuario (Rubio 1985: 9), es ilustrativa de este descubrimiento.

Pero no es solamente otra teatralidad la que descubren, sino que se ven obligados a buscar nuevas estructuras dramatúrgicas para articular el material que iban acumulando: testimonios, poemas, danzas, canciones, escenas dramáticas, estampas folklóricas, comparsas, etc. El texto dramático de *Allpa Rayku* es realista en el sentido brechtiano, denso en palabras quechuas y españolas, la forma dialogal es la convencional con matices que van de lo narrativo a lo argumentativo, pasando por momentos de poesía y consignas. El texto está dispuesto en una estructura de escenas sucesivas que gozan de cierta autonomía, también a la manera de Brecht. Las situaciones, realistas, van del trabajo en el campo a la asamblea y el tribunal para culminar en la fiesta popular.

Sin embargo, se rehúye la constitución de un conflicto dramático que produzca una acción dramática que progrese hacia su fin –como es el caso de *La madre*. El grupo va descubriendo que la estructura no puede relacionarse con una historia o trama (al menos no solamente con eso) sino con aspectos de la realización escénica como ritmo, intensidad, variedad (Rubio 1985: 20). Teresa Rally afirma: “[...] nos inventamos una estructura dramática diferente [...] Integramos las danzas y el testimonio (el proceso testimonial como parte activa de una estructura dramática) [...] había que romper el sentido convencional de ‘exposición-nudo-desenlace’. Rompíamos con eso a cada rato y hasta por gusto” (Rally 1992: 466). Lejos de la estética austera de *Puño de cobre*, o de la convención realista de *La madre*, *Allpa Rayku* tiene una singular riqueza en la que se recogen trajes, costumbres, danzas, música de diferentes lugares del Perú, pero no con un afán ilustrativo, sino creando, en el nivel de la realización escénica, una convención que mezcla con naturalidad el diálogo dramático de una asamblea o de una conversación de las mujeres con momentos estrictamente escénicos: “Se realiza una danza que simboliza una corrida de toros con todas sus peripecias, en forma burlesca. Finalmente, el torero es vencido y muerto por el toro” (Yuyachkani 1985: 75). No se deja del todo el interés por el significado, pero sí se relativiza el imperio de la palabra y se afirma lo performativo y el acontecimiento: “[Los actores] invitan al público a bailar con ellos, festejando entre cohetes y huaynos” (Yuyachkani 1985: 75). Yuyachkani descubre con *Allpa Rayku* que la idea del intercambio con el público no pasa solamente por el foro de discusión después de la función: “[...] los mil dos cientos espectadores que asistían a la representación en la Canchita de San Fernando, intervinieron riendo, protestando, comentando, cantando y bailando en una sin par fiesta de jolgorio popular” (Cortés 1985: 121).

Si hay un tránsito en el trabajo de Yuyachkani en los setenta es el de un teatro que está al servicio de la causa política, con una estética parca o realista funcional a su propósito, a una estética que se apropia de los elementos culturales del teatro popular para buscar una experiencia más cercana a la fiesta, a la construcción de espacios de intercambio. Lo político no ha desaparecido, solo que está plasmado ya no en el mensaje (al menos no solo en el mensaje) sino en la experiencia estética. La historia, el conflicto social, están presentes de

manera patente y la estructura es aun, en mucho, tributaria del teatro de Brecht, Buenaventura y Boal, pero las preguntas sobre un lenguaje que ayude a la construcción de la identidad nacional y popular comienzan a tener peso. El público al que se dirigen sigue siendo aquel de cuyos problemas y realidades quieren hablar, pero también es un público de clases media y alta cultas con el que comparten el campo ideológico de una izquierda que está por ocupar un lugar importante en la Asamblea Constituyente del 78 y en el quehacer político de los primeros años de la siguiente década. Con *Allpa Rayku* Yuyachkani consigue colocarse en un lugar destacado del campo del teatro limeño, el público los acompaña masivamente en cada una de las presentaciones y la crítica encuentra en el grupo un camino esperanzador para el teatro peruano. Aumenta, además, su legitimidad al comenzar a viajar por los Estados Unidos, México, Guatemala y Nicaragua. Una parte de este éxito es el contenido que manejan pues responde a la demanda de obras que se ocupen de la realidad peruana, pero otra parte se debe a la búsqueda estética que van plasmando. Ernesto Ráez escribe en el Suplemento Cultural del diario La Crónica en 1981: "Hoy, Yuyachkani es el más alto exponente del teatro peruano, tanto por las ideas que difunde y defiende como por el arte que la comunica y las siembra en nuestra sensibilidad" (Yuyachkani 1985: 127).

El análisis comparativo de la producción de los dos grupos emblemáticos en los años setenta nos permite ver similitudes y diferencias que interesa señalar. Ambos se proponen ocupar un espacio opuesto al teatro dominante; se organizan con el modo de producción-creación colectivo; recogen las banderas de un teatro popular y joven, y buscan un público afín a estas; muestran un interés exclusivo por la realidad social y cultural peruana, sea urbana o campesina. Estas similitudes los igualan a muchos otros grupos de teatro popular o teatro protesta de la época, sin embargo, es claro que Cuatrotablas y Yuyachkani muestran desde su origen una vocación por el teatro como práctica artística que no todos los grupos mostraron. En esto serán fundamentales las preguntas y búsquedas de orden estético que se proponen: un teatro que rechaza la palabra previa y ajena a lo escénico, así como el orden de lo dramático sobre la escena, que pone el énfasis en la materialidad del acontecimiento de la realización escénica. "Los espectáculos del teatro de grupo

acostumbran ser propuestos como experiencias para el actor y el espectador. Por ello los conceptos y las imágenes de viaje, travesía, tránsito, visión, revelación, soledad, encuentro, transfiguración, celebración, participación, epifanía, se prefieren a relato, exposición, descripción, explicación". (Hopkins 1986: 138). Como ya he señalado, pero conviene recordar, un factor muy importante que iguala a estos dos grupos es su consistencia profesional: han hecho del grupo de teatro su modo y su medio de vida.

Las diferencias son también significativas. Mientras Cuatrotablas muestra un interés por lo social como fenómeno cultural y existencial más que ideológico-político, Yuyachkani concibe su práctica artística como esencialmente política. Esto hace que el primero busque su público sin diferenciación de clase, y el segundo lo busque principalmente a través de organizaciones barriales, gremiales, políticas y organizaciones no gubernamentales. Esta diferencia se hará mayor conforme Cuatrotablas gire hacia el modelo de Grotowski y Barba, y Yuyachkani profundice su contacto con un público popular, especialmente andino. Consecuentemente, las búsquedas estéticas también se diferencian: Cuatrotablas muestra una voluntad de vanguardia (Salazar 1988: 309) para explorar en un lenguaje escénico que lo aleja de la palabra, lo mete de lleno en lo performativo y construye las ideas de comunidad de individuos y de la subjetividad del actor como fuente de la creación; Yuyachkani descubre la tradición teatral popular del Perú para apropiarse de ella, aun con una voluntad realista, y sostenerse en la palabra política, lírica y dramática aunque descubriendo la necesidad de nuevas estructuras. Quizás la diferencia estética más saltante es la referida a la representación. Mientras Cuatrotablas rechaza cada vez más la representación realista y explora el camino de la alegoría, el testimonio y lo simbólico, Yuyachkani se apega aun a la representación de la realidad social, pero descubriendo en la teatralidad popular un recurso que los lleva a la realización escénica como acontecimiento.

Estos grupos emblemáticos no están solos en el teatro independiente de los setenta, hay otros grupos e instituciones, aunque ninguno se define tan claramente como creación colectiva. De un lado tenemos a los grupos de teatro de agitación política (Sevilla 1988: 334-335); de otro, los grupos independientes

populares y no populares que hacen esencialmente un teatro de autor (Hopkins 1986: 138-152; Villagómez 1988a: 330-331; Salazar 1988: 298-303) y finalmente, los grupos populares que buscan su teatro en la expresión comunal y folklórica (yawar-teatro blogspot 2010). A lo largo de la década, siguiendo los cambios políticos que traían aires democratizadores, la actividad del teatro de agitación pierde vigencia y comienzan a tener importancia las preguntas sobre lo teatral, lo escénico, la formación del actor, etc. Ricardo Cabanillas lo expresa del siguiente modo refiriéndose a la Muestra de Teatro Peruano realizada en Cajamarca en 1979:

[...] directores y actores se reunían en torno a una olla común para discutir sobre la realidad nacional y la problemática del teatro peruano; [...] los postulados de la FENATEPO (Federación Nacional de Teatro Popular) hoy desaparecida, que propugnaba un teatro que dramatice los problemas sociales, el drama del pueblo, la formulación de una alternativa de solución, tergiversando las enseñanzas de Brecht y hasta de Boal; sentando en el banquillo de los acusados a Stanislavski –por considerarlo artista burgués-; atendiendo al plano del contenido de la obra y descuidando el plano de la expresión; [...] (Delanoy et al 1997: 20)

Contenido social y popular y expresión son los términos que los grupos del teatro independiente que hacen creaciones colectivas intentan conciliar a lo largo de los años setenta. Esta búsqueda es claramente diferente a la del teatro independiente de autor que, en esos años, no está interesado prioritariamente en los contenidos ni en la expresión nacional ni popular. Los grupos independientes, sobre todo los populares, sea que hagan creación colectiva, teatro de autor o modos intermedios, por el contrario, se interesan prioritariamente en lo nacional y lo popular por lo que recurren a los autores nacionales tanto de teatro como de poesía y narrativa. Quizás este interés nacionalista está inspirado por el gobierno militar que toma la recuperación de lo peruano como bandera populista, pero más probable es que la raíz de esta vocación nacional en el teatro independiente se encuentre en la conciencia de que nuestro teatro ha perdido la conexión con la realidad vivida y urgente. El lugar que ocupa lo peruano en el campo del teatro limeño dominante está limitado por las ideas moldeadas por el repertorio de obras nacionales consagradas. Es interesante observar que la compañía de Luis Álvarez, que buscaba representar lo más emblemático de la dramaturgia peruana, elige para

su repertorio dos de las obras que ocupan un lugar privilegiado en la memoria del campo: *Las tres viudas* (1862) de Manuel Ascencio Segura y *Collacocha* (1956) de Enrique Solari Swayne. Da la impresión de que en el teatro dominante hay un enorme vacío de la dramaturgia nacional entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y luego otro momento oscuro después de *Collacocha*. Autores como Juan Ríos, Salazar Bondy, Felipe Buendía, Grégor Díaz, Juan Rivera Saavedra, Hernando Cortés, Áureo Sotelo, Víctor Zavala, César Vega Herrera, Julio Ortega, Sarina Helfgott, Sara Joffré, Estela Luna, que desarrollan su obra en la segunda mitad del siglo, no consiguen el impacto que consiguió *Collacocha*. Al menos no el impacto suficiente para que el teatro dominante, y por tanto el campo, los consagre o al menos ponga en escena sus obras con más frecuencia.

Estos autores, cuya obra no ha sido suficientemente estudiada ni reconocida, tuvieron una presencia marginal en el teatro dominante, donde algunos grupos de arte y teatros universitarios de los sesenta los estrenaron. Algunos tuvieron mayor presencia en los grupos de teatro popular de los setenta, como he dicho antes. Estos asumen, contrariamente al teatro dominante, la realidad peruana como tema exclusivo de su teatro y asumen la doble tarea de contribuir a la transformación de la realidad social y la del teatro. La Muestra de Teatro Peruano, desde sus primeras ediciones, acoge a grupos independientes que hacen teatro peruano, tanto de autor como de creación colectiva. Allí tenemos a Yuyachkani con *Puño de cobre*, Cuatrotablas con *La noche larga*, Blanco y negro con *Historias de mi pueblo*, Teatro Popular de Collique con *El martillo*, junto a grupos que hacen obras de Gregor Díaz, Sara Joffré, Sebastián Salazar Bondy, Juan Rivera Saavedra, Estela Luna, Hernando Cortés (Delanoy et al 1997). Hay una necesidad común: hacer un teatro peruano que hable sobre el Perú y su realidad. Pero también plantea de inmediato el problema de la 'expresión', como lo ha llamado Cabanillas, es decir, el problema de la realización escénica. Lo que se ha llamado 'el movimiento' o 'el nuevo teatro peruano' es, sobre todo, la oposición al teatro dominante que, casi por definición, no tiene una identidad peruana ni en sus contenidos ni en su estética.

Los grupos emblemáticos en los 80

Con la preocupación de los contenidos y la expresión peruanos, el teatro de creación colectiva entra a la década de los 80. Son los tiempos del `retorno a la democracia´, la apertura al mercado internacional, la sensación de triunfo del mundo civil frente al militar, de lo conservador frente a lo revolucionario. Pero también son los tiempos de una monumental crisis económica y el conflicto armado interno que desangra al Perú. Hay que recordar que la década de los 80 es una década especialmente importante para la izquierda peruana por los avances que se consiguen en su unidad, su participación en el poder municipal y parlamentario, y los problemas ideológicos y políticos que le plantean los grupos armados. La gran mayoría de grupos de teatro popular e independientes tienen una perspectiva de izquierda. Esta perspectiva es transversal al campo del teatro independiente en esos años y contagia tanto a los grupos que podemos considerar del teatro dominante como a los marginales.

Los grupos emblemáticos logran, a lo largo de los 80, una profundización en las búsquedas que definieron en los 70. Sin embargo, el lugar que consiguen ocupar en el campo no va a ser igual para ambos: mientras Yuyachkani logra una legitimación plena que lo pone en camino a colocarse en una posición de dominio, Cuatrotablas va perdiendo espacio hasta convertirse en una opción pedagógica sin pretensiones de luchar por el lugar que antes ocupó (Espinoza 2009: 60). Pese a esto, ambos grupos van a crear en los 80 quizás las obras más significativas de su producción y las que mayor influencia tendrán en el campo. Cuatrotablas inicia la década estrenando un espectáculo titulado *Los cómicos*¹³, que también se conocerá como *Cuatrotablas/Brecht*. Se trata de una versión libre de *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht en la que se mostraba, a través de algunas escenas y fragmentos de diálogo extraídos del original, el conflicto, la acción dramática y los personajes, así como algunas de las canciones, pero pasados por el trabajo de improvisación de los actores y el grupo. Para ello contaron con mi asesoría dramaturgica que consistió en trabajar

¹³ A partir de este espectáculo y hasta *Oye, nuevamente*, trabajo con Cuatrotablas como asesor dramaturgico. Las descripciones de los espectáculos y los procesos tienen, en cierta medida, un carácter testimonial.

con el director en el orden de las escenas y el pulido de algunos diálogos. Estrenada en un espacio abandonado del Museo de Arte de Lima, con el público dispuesto en galerías en tres costados del espacio, el espectáculo buscaba la estética popular urbana traspuesta a los años cincuenta: un grupo de cómicos de baja estofa representa los bajos fondos; la música, interpretada por una precaria banda conformada por los mismos actores que ejecutan trompeta, tumbadora, guitarra, huero y maracas toca la música de Kurt Weill mezclada con música cubana de los años 40 y “boleros del Callao” (Espinoza 2009: 54). Esto, al decir del crítico Alfonso La Torre, hacía que no dominara la música de Weill sino “los síncopes primarios del babalú o de la pachanga” (La Torre 1981: 262) Era una apuesta por interpretar irónicamente la atmósfera que traía el regreso a la democracia (las elecciones generales fueron a los pocos meses del estreno) usando la historia recreada por Brecht a partir de la obra de John Gay. Un dato importante sobre esta experiencia es que el grupo consiguió el auspicio del Goethe Institut de Lima, por lo que decidieron, como acto político, no cobrar la entrada (Espinoza 2009:55). Tal vez Cuatrotablas buscaba recuperar el público popular perdido y también la atención de la crítica. Hay que tomar en cuenta que este espectáculo es un retorno al autor y a la palabra:

“Muy poco podemos reconocer de Brecht en esta puesta. Sin embargo lo que importa es cómo Brecht rescata a Cuatrotablas de los extravíos sobrehumanos de ‘Equilibrios’, de la negación del intelecto en pos del materialismo más craso de la expresión corporal, y lo devuelve al texto, a la incisividad irónica, a la visión crítica en los procesos coherentes de la puesta en escena” (La Torre 1981: 262)

Podría pensarse que esta apreciación de La Torre es cierta, que con *Equilibrios* el laboratorio ha llegado a su límite y que la vuelta a la palabra es definitiva, sin embargo, como veremos, faltan aun algunas experiencias importantes respecto a la palabra.

Desde el punto de vista de la batalla por el teatro, Cuatrotablas hace un acto subversivo al volver al autor y precisamente a Brecht, que es el autor extranjero más recurrente en el repertorio del teatro independiente limeño (Joffré 2001), tanto del dominante como del independiente. Solo el TUC había montado, entre 1971 y 1982, 6 obras de este autor (Archivo TUC). Lo subversivo está en hacer una versión, en atreverse a pasar por la metodología de la improvisación el texto

de un autor consagrado en el campo. La crítica entiende el desafío y lo aplaude: “Cuatrotablas trasunta una enérgica vocación de travesura y, habiéndole perdido el respeto a Brecht, empieza a respetar al público” (La Torre 1981: 263). Pero más allá de la irreverencia hacia el autor, Cuatrotablas regresa a la palabra para sacudirse – al menos por un momento- de la estética grotowskiana del ritual, el silencio y la abstracción de la historia. *Los cómicos* quiere ser irreverente con el teatro dominante y con el propio: “[...] un doble juego, actor teatral brechtiano por un lado y actor ‘santo’ y contracultural por otro [...]” (Salazar del Alcázar 1998h: 59). Se retratan ellos mismos como actores miserables que intentan asaltar el teatro – el gran teatro, el teatro burgués y dominante, el de la obra de Brecht-. Es evidente que la emergencia de lo urbano popular limeño (el que será llamado pronto el desborde popular) ya se ha instalado en las calles antes de que podamos siquiera nombrar el fenómeno y esto es lo que Cuatrotablas quiere aprehender con su manera paródica de abordar la obra. Del otro lado, la elección de la obra no puede ser casual. Si bien Delgado confiesa las razones personales que lo llevaron a elegirla (Espinoza 2009: 53), *La ópera de tres centavos* es, quizás de todo el repertorio de Brecht, la obra que discute mejor el tema de los espacios intermedios entre las clases en su lucha, lo lumpen como espejo paródico de lo burgués, y los discursos ideológicos. Tal vez esta elección tiene que ver con la propia posición del grupo en el campo, que se siente fuera del sentido común que se viene construyendo desde la izquierda, pero que a la vez quiere recuperar su lugar y su influencia. El éxito de público y crítica que consiguen con *Los cómicos* y el otorgamiento ese mismo año del premio Ollantay en la categoría de búsquedas y nuevas aportaciones, concedido por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), le devuelven, al menos por un tiempo, a una posición de prestigio en el campo.

Con *Los cómicos*, Cuatrotablas retoma las giras a Europa para realizar la más larga durante el año 80 y parte del 81 llevando cinco espectáculos: *Oye, El sol bajo las patas de los caballos, La noche larga y Encuentro*, a los que suman *Los cómicos*. Es interesante notar que *Equilibrios* es excluida del repertorio y de este modo se cerró el camino testimonial de Cuatrotablas. La gira, que los lleva a importantes festivales, encuentros de intercambio y exitosas temporadas, culmina con la diáspora de todos los actores fundadores del grupo. La causa de

este hecho no solo hay que encontrarla en el natural agotamiento de la dinámica del grupo, que privilegió el crecimiento individual que, de alguna manera, socavó el colectivo, sino en un hecho que resultará crucial: Mario Delgado asiste como invitado a la Primera Sesión de la International School of Theatre Anthropology (ISTA) organizada por Barba en la ciudad de Bonn, Alemania. La adhesión casi absoluta de Delgado hacia la antropología teatral y el hecho de que ese conocimiento hubiese sido transmitido a él y no al grupo como fue tantas veces antes en la serie de intercambios desde los años setenta, crearon una brecha que fue insalvable. Esto también tiene importancia para comprender la nueva posición de Delgado en el rol de maestro.

Algunos de los actores que se van lo hacen para no volver más, otros volverán esporádicamente, el hecho es que cuando Delgado regresa a Lima no tiene más grupo que algunos pupilos (Urteaga, Núñez y Gutti) y ningún espectáculo en repertorio. Es a partir de esto que el modo de producción del grupo comienza a cambiar pues claramente se trata ahora de un director y sus pupilos. Delgado comenzará a hablar de generaciones y de escuela en lugar de hablar del grupo (Espinoza 2009: 60). Sin embargo, el modo de creación sigue siendo la creación colectiva y la idea del laboratorio persiste. Con este grupo de pupilos como base, Cuatrotablas crea *Oh mensaje a los poetas* que resulta siendo expresión del momento que vive el grupo: tres piezas breves, una por cada actor (Cueva, Núñez y Urteaga), creados a partir de sus búsquedas personales, de su entrenamiento, simplemente unidos en una estructura de `números` sucesivos en el mismo escenario y una muy sutil contra-escena de los actores siempre presentes en escena en el número del otro. Es el triunfo de la creación individual, el escepticismo respecto al sueño de lo colectivo, pero también es el retorno a la experimentación formal, al cuerpo del actor, al acontecimiento: Pilar Núñez reventando una sandía en el clímax de su número. De la participación de Núñez dice Salazar del Alcázar: “[...] un trabajo tenso y brillante, donde el gesto triunfa sobre la palabra, el grito sobre el desarrollo anecdótico, llevando los límites del discurso hasta la ausencia del texto, pero no de la anécdota” (Salazar del Alcázar 1998h: 60). No es un dato menor que el espectáculo se presentara, tanto en Lima como en el Festival Internacional de Caracas, en teatros con escenario frontal. Se puede ver en esto, un intento de desacralización de la escena

tradicional, de exhibir el virtuosismo corporal y vocal de los actores fuera del imperio de la palabra, pero en el templo dedicado a esta.

Con la segunda generación, a la que se incorpora Eduardo Llanos, Cuatrotablas crea uno de los espectáculos más importantes de su trayectoria, *La agonía y la fiesta* (1982). Se dice que es un espectáculo sobre Vallejo, sobre la muerte del poeta, sin embargo no se trata de una pieza que evidencie esto. Esta información está en el programa de mano, en las entrevistas y reseñas de la prensa, pero apenas si el espectáculo contiene indicios como pueden ser las referencias a París (se canta el vals *En Francia hay un París* y se habla brevemente en francés), el vestuario que evoca levemente los años 30 y 40, al igual que los muebles, algunos de ebanistería algo elaborada y otros definitivamente rústicos. Los referentes, en todo caso, serían a sentimientos como el dolor, la angustia, la soledad, la nostalgia, lo humano, etc. Aparentemente, cinco personajes (mejor diríamos presencias) llegan a la casa del difunto para pasar la noche luego de haberlo enterrado. Es decir, hay una situación básica, con unidad de tiempo, espacio y acción, que estructura y otorga realidad al acontecimiento. Hay una cama de bronce al medio del espacio y en las cuatro esquinas hay unos pocos muebles y objetos que corresponden a la cocina, el comedor, un pequeño escritorio y una mesita. En el ambiente flota el humo de palo santo y hojas de eucalipto. Los personajes ocupan los rincones y la cama a través de movimientos simultáneos que no corresponden a acciones dramáticas (es decir, a intenciones, propósitos, objetivos o a algún tipo de conflicto dramático), sino que van formando una coreografía casual que produce una música, también casual, hecha por los pequeños ruidos de los zapatos, los objetos, los cuerpos en movimiento y las voces que a veces contiene un texto o una canción o un sollozo, igualmente desconectados de cualquier acción. Todo es minimalista – el espacio no fue en ninguno de los lugares que se presentó, más que para unas sesenta personas colocadas alrededor, y, en el caso de las primeras funciones en la casa del grupo, solo entraban diez espectadores -, sensorial (el fuerte olor a sahumero, a cigarro negro, a vela, a pisco y el sabor de la rosca de muertos que se compartía con el público) y las atmósferas y los momentos de clímax surgen de un sentido que permanece oculto para el espectador.

Hugo Salazar del Alcázar señaló con acierto que: “[...] el protagonista es el acontecimiento mismo, la angustia, la euforia, el desarraigo existencial y social sin mediación de un discurso lógico secuencial que lo sustente, es la aproximación al grado cero del hecho escénico” (Salazar 1988a: 311). Ese grado cero era la ausencia del drama, la palabra dialogal, y, sobre todo, del personaje y la mimesis. La crítica María Amelia Fort, que reconoce los valores del espectáculo, no deja de reclamar el concurso de un autor, que de preferencia sea ajeno al grupo, que aporte “[...] una forma concreta que la contenga [la energía liberada por el actor] y la limite, capaz de darle un sentido definitivo y una historia [...]” (Fort 2004a: 56). Es decir, reclama el personaje con densidad psicológica, intenciones, acciones, insertado en una historia, todo esto expresado con palabras llenas de sentido. Es interesante notar que en su crítica a *La agonía y la fiesta* usa los términos ‘personas’ y ‘pseudo-personajes’ para referirse a los personajes. La obra le está planteando un problema difícil de entender entonces: se postula la no representación, la presencia absoluta del actor, lo sensorial en el lugar del sentido. Lo imitado y la imitación son la misma cosa confundida en la presencia de los actores. El grado cero es el de la separación del actor y el personaje y esto es lo que angustia a la crítica: “[...] no es a ‘sí mismo’ sino a ‘otro’ a quien se va a representar [...]”, reclama Fort de Cooper (2004a: 57).

La palabra tiene un lugar en *La agonía y la fiesta* que no es el del diálogo, ni siquiera el monólogo, sino el del monosílabo, el intercambio fugaz, la letanía, la canción, el relato en francés, y hasta el recitado de un fragmento del diccionario. Es un material que no produce sentido, ni nos habla del interior del personaje. Está atrapado por lo sensorial; el sonido y el ritmo importan más que el significado y el sentido. La vuelta a esta palabra no dramática retrotrae a Cuatrotablas a la vanguardia inaugurada con *La noche larga*, sin la intención de alegorizar, a superar la obligación de revelar la realidad social de *Encuentro* o la realidad individual de *Equilibrios*. También supera las dudas existenciales y el juego meta-teatral de *Los cómicos* para quedarse en la pureza del acto: “La subversión dentro del espacio teatral, trasciende esta vez la ruptura del escenario y la platea, para ubicarse dentro de un nivel más profundo, el disloque de los significados teatrales y finalmente la neutralidad y ausencia del propio

discurso teatral, es decir el grado cero del teatro” (Salazar del Alcázar 1998h: 61). El espectáculo tiene la impronta del método, la improvisación, pero intenta ir más allá de esto: solo fueron 17 sesiones de improvisación y lo demás fueron meses de fijar, perfeccionar, montar, reordenar y confrontar con el público (Delgado 2004: 71). Como asesor dramaturgico de este proceso suscribo lo que dijo Delgado y solo me resta añadir que mi labor fue, una vez más, junto al director y no en el papel de autor.

En *La agonía y la fiesta* no vemos la estructura de ‘números’ que podemos ver en *Encuentro*, en *Equilibrios*, en *Los cómicos* y en *Oh, mensaje a los poetas*, vemos que cada personaje está en relación obligada con los otros, como si formaran parte de un ritual de lo cotidiano, de lo pequeño, de lo que no llega a significar. Era notoria la musicalidad conseguida por la simultaneidad de los movimientos, sonidos, gestos que interpretaban –como en una improvisación de jazz, tejiendo y destejiendo atmósferas, clímax, vacíos, aceleraciones y pausas-. La estructura circular del relato -entraban a la casa del difunto al comenzar el espectáculo y terminaba cuando se iban; comenzaba de noche con la sola luz de un foco mortecino en medio de la habitación y de las velas y lamparines de kerosene, y se iban cuando la luz del día asomaba por la ventana- servía para señalar los límites del acontecimiento. Si en *Los cómicos* Cuatrotablas parecía haber superado la estética grotowskiana del ritual, en *La agonía y la fiesta* no solamente hay un retorno a esta sino quizás su mayor logro: “[...] aun es factible recapturar el sentido de lo sagrado y lo cotidiano de los discursos artísticos como pudieron y debieron haber sido las primeras festividades, la comunión de lo sagrado y lo profano, el primer acto, el primer canto” (Salazar del Alcázar 1998h: 63).

Una nueva gira a Europa con *La agonía y la fiesta* lleva al grupo a nuevas definiciones. Carlos Cueva y José Carlos Urteaga deciden irse a emprender sus propias experiencias grupales: *La otra orilla* y *Magia teatro de grupo*, respectivamente. A los que quedan se suman nuevos pupilos e invitados (Margot López, Patricia Moyano, Manuel Arenas, Miriam Torres y Rodolfo Carbajal junto a Núñez, Ramírez -que regresa-, Gutti y Llanos) para la siguiente creación, *Oye nuevamente* (1983), “inspirada en los vendedores ambulantes y el desborde

popular” (Cuatrotablas). Después de 12 años, la estética de *Oye* es evocada, quizás como una invocación a la obra fundacional para propiciar una refundación del grupo. La intención explícita es dar cuenta del momento del país, como fue en el *Oye* original, pero con los recursos adquiridos por Cuatrotablas en los años de vida: un modo de producción-creación basado en la improvisación individual y grupal, una dramaturgia capaz de crear estructuras eficientes para el montaje del material producido, un grupo de actores formados en el ‘método’ que, a estas alturas, está profundamente influido por la antropología teatral de Barba. Hay un espíritu de vanguardia y de contradicción: si *La agonía y la fiesta* apelaba a una experiencia íntima, hermética, *Oye nuevamente* es lo opuesto: un espectáculo abierto, excesivo, irreverente que intenta atrapar lo popular, la calle, a la vez que los símbolos que circulan en la idea de la identidad nacional. Pero ¿qué tiene que ver con la puesta original? Poco, en el sentido de que no se basa en un texto ni es un espectáculo poético-musical. Mucho, si se piensa en el recurso del coro, en la representación de la vida de la clases media y popular en la ciudad, en la apelación a escuchar que supone el título.

“Un grupo de vendedores ambulantes recorre la ciudad y sus iconos: el arenal, los micros, el compre y llévase¹⁴, las entrevistas sensacionalistas y las encuestas, las patrullas militares, los entierros senderistas, el señor de los milagros, la patria, los desaparecidos, los apagones, los amigos de lo ajeno y el final, un emoliente al borde del mar” (Cuatrotablas). El coro de actores y actrices marcha al unísono, incesantemente, por el espacio creando un movimiento que refiere al *footing*, pero también a la agitación de la ciudad, a la idea del desborde popular, a la marcha inexorable de los procesos sociales que van creando nuestra identidad aun antes de preguntarnos por ella. “¿Qué es el Perú? ¿Quién eres? ¿Dónde vives?” (Salazar y Gris 1984: 106), son las preguntas que se repiten hasta el cansancio en la obra y que generan las respuestas que van modelando la estructura por la que discurre. Preguntas sobre la identidad desde la realidad de la capital, desde la clase media que ve emerger a la clase popular, ambas con sus contradicciones, desde la certeza de que no hay respuesta sino respuestas, diversas, opuestas, sorprendentes. Es una exploración por el

¹⁴ ‘Compre y llévase’ era uno de los números del primer *Oye*.

pensamiento, por la idiosincrasia del ser peruano. Es inevitable asociarla con la otra pregunta formulada 15 años antes por Mario Vargas Llosa: “¿En qué momento se jodió el Perú?” De alguna manera *Oye nuevamente* ironiza con eso al plantear preguntas que no suponen un juicio sino que “[...] al mostrar la disolución de su proyecto de clase [pequeña burguesía] muestra también, por reflejo, la disolución de otros proyectos de clase” (Salazar del Alcázar 87: 823). Nuevamente tenemos, como en el caso de *Equilibrios*, al grupo humano como fuente directa de los contenidos: las respuestas a las preguntas surgen de la experiencia y de la subjetividad de los actores. La realidad no es representada desde el realismo, ni siquiera con la representación alegórica de *La noche larga*, la sofisticada de *Encuentro* o aludida como no representación en *La agonía y la fiesta*, sino a través del flujo constante de energía de los actores en escena que va de lo coral a lo individual, de lo lírico al diálogo irónico, de lo irreverente a lo ritual, de lo patético a lo paródico y viceversa. No se perciben situaciones a representar, el espectáculo remite siempre a sí mismo: la situación escénica del grupo de actores fluyendo. Las fugaces representaciones se diluyen constantemente para volver al río coral. También lo simbólico. Salazar del Alcázar dice de este espectáculo que: “[...] está esbozado como un espectáculo abierto, como un gran espacio para la lectura psico-social de la identidad cultural de los peruanos [...] que intenta aprehender no solo el universo de lo etno-folklórico, sino además, el universo de lo religioso, la escena urbana y los mitos unificadores de nuestra nacionalidad [...]” (Delgado 2004: 127). Es interesante en este sentido el diseño del vestuario: hombres y mujeres llevan faldas largas, de diferentes colores, texturas, formas, pero no quieren significar nada, ni siquiera decir algo sobre el género, el estilo, la pertenencia a una cultura, es un elemento que tiene más que ver con el vuelo de las faldas en la marcha que con su significado.

La crítica María Amelia Fort de Cooper percibe dos partes en la obra:

“[...] está claro el elemento juego, improvisación, [...] el resultado es más caótico que organizado. [...] No sucede lo mismo de la mitad al final en el que el espectáculo se va armando hasta fijarse estéticamente. Es recién allí donde se vuelve trascendente desde que ya no es la misma copia de la realidad peruana sino que se la ha trascendido. [...] tampoco es perceptible el punto de enlace entre ambos” (Fort 2004b: 71).

A lo que se refiere es a que el espectáculo plantea un tránsito de las escenas iniciales –que son como estampas de una revista costumbrista que nos revelan la ciudad y sus ciudadanos, ligadas por la función diegética del coro en marcha- y las finales donde lo ritual, lo religioso, lo icónico, aunque no exento de sarcasmo, (Delgado 2004: 72) surge “[...] al superponer en un personaje [interpretado por Ramírez] las ideas de nación-religión-religiosidad”, añade Salazar del Alcázar (Salazar del Alcázar y Gris 1984: 105). Al respecto, Delgado concluye: “[...] se trata de rescatar a un Cristo pobre así como el sentir popular” (Delgado 2004: 72). Veremos que la preocupación por lo popular es central en todos los grupos de creación colectiva de esos años y genera diferentes visiones.

Sin embargo, no todos ven así *Oye nuevamente*. Sebastián Gris (seudónimo de Gustavo Buntinx) encuentra que “[...] las soluciones no se han buscado en la investigación y el trabajo de campo sino en el `training`, en el `laboratorio teatral`, en la `memoria del cuerpo` en la vivencia fragmentaria de los actores que componen el reparto”. Es una crítica al método, al atrevimiento de Cuatrotablas de tratar la realidad de una manera, según Buntinx, banal: “[...] del Perú entendido como espacio surrealista y hostil [...] la concepción del grupo como ciudadela y útero protector, antes que como herramienta de trabajo para la progresiva develación/transformación de una realidad” (Salazar y Gris 1984: 106-107). El crítico está haciendo la comparación con Yuyachkani que, ese mismo año, ha estrenado *Los músicos ambulantes*. Y, en cierta forma, está reclamando una visión más realista para tratar la realidad peruana (no es casual la alusión al surrealismo y el reclamo de trabajo de campo).

Signo del cambio radical en el modo de producción-creación del grupo Cuatrotablas, es la producción de trabajos unipersonales: José Carlos Urteaga (aunque afuera de Cuatrotablas) estrena, dirigido por mí, *Una noche terrible* (1983), un espectáculo con textos breves de diversos autores, a la búsqueda de la imagen poética y con un personaje que Urteaga ya estrenó en *Oh mensaje a los poetas*, El cuervo; *Flor de primavera* (1983), con Pilar Núñez dirigida por Mario Delgado, en el que recicla los personajes que ha creado en el grupo; y *Los viejos papeles* (1983), con Edgard Guillén, un actor y director de amplia trayectoria y consagrado en el campo dentro del teatro de autor, dirigido por el

mismo Delgado quien también participa en las presentaciones como director en presencia (a la manera de Tadeuz Kantor) que a la vez se transforma en personaje, “Yo hacía la vieja rata del teatro, el apuntador [...]” o en técnico de sonido cuando hacía falta (Espinoza 2009: 89). La idea básica en la que se sostiene la obra es la del *Canto del cisne* de Chejov: un actor que un día descubre que está solo. Surgían personajes de diferentes obras clásicas (Hamlet, Romeo, Lear) y al final se revelaba, una vez más, el viejo tema de cuestionar la representación: el actor se dirigía al público y decía “Gracias por acompañarme. Mi nombre es Edgard Guillén. La función ha terminado”. Luego, él y Delgado salían caminando hacia la calle para no regresar a recibir los eventuales aplausos (Espinoza 2009: 90). Para el crítico Alfonso La Torre, este espectáculo es un encuentro especulativo entre los métodos stanislavskiano y grotowskiano en el que “las inquisiciones han sido formuladas pero no respondidas” (La Torre 2012: 65). Efectivamente, lo que se lee del espectáculo es la contradicción de un actor tradicional confrontado por el nuevo teatro y el campo de batalla es el propio cuerpo del actor. Guillén asume el reto de usar su cuerpo de una manera extra-cotidiana, no representacional para crear una presencia que, junto a la de Delgado, confronte los viejos papeles del teatro tradicional. La estética que plantea la obra es la del acontecimiento –se presenta en un teatro frontal cuyo escenario está clausurado por el telón y público y actores están en la platea negando el espacio tradicional de representación- la presencia, la no representación y la deconstrucción de la palabra consagrada del teatro.

El unipersonal –no va a ser el único grupo de creación colectiva que los haga- de alguna manera niega el modo de producción-creación colectivo, sin embargo, parece provenir naturalmente del propio modo, del peso que lo individual termina teniendo en el modelo de Grotowski y Barba. Resulta sintomático que en los casos de Núñez y Guillén la reflexión sea, una vez más, en torno al teatro y al actor. Cuatrotablas, luego de la serie de diásporas, se define más como escuela que como grupo: “[...] después de *La agonía y la fiesta* yo me dedico a concentrarme en la escuela, una etapa que cubre del 81 al 91”. (Espinoza 2009: 60). Los siguientes espectáculos estarán signados por esto, que es un serio quiebre en el modo de producción-creación, y por las crecientes dificultades que

el grupo tiene para acumular capital económico y social en el campo. Dice Delgado que “A partir del 82, yo diría que todo lo que hemos hecho no es que no me haya gustado, pero ha sido hecho más para la sobrevivencia. Sobrevivencia no solo en el sentido económico, sino social, político, existencial” (Espinoza 2009: 60). El siguiente espectáculo fue *Simple canción: homenaje a Juan Gonzalo Rose* (1984) donde se reúne a los alumnos de la escuela de Cuatrotablas (Marisa Carbone, Patricia Moyano, Milagros Campos y Jaime Lema) con Edgard Guillén y Pilar Núñez. La base del espectáculo son los poemas y canciones del poeta, fallecido poco tiempo antes. Está dividido en cinco partes: los primeros años, el destierro, el amor, la síntesis y la despedida. “Seis actores, seis sillas, un músico y una gran pajarera han sido suficientes para dar vida, cuerpo y existencia teatral a la cristalina poética de Rose [...]” (Caretas, 1984: 57) Hay dos personajes centrales: El poeta (Guillén) y La musa (Núñez), alrededor de los cuales se desplazan los alumnos-actores como los demonios o fantasmas del poeta, “con movimientos pausados, a manera de rito, cruzan miradas secretas, recitan versos y rimas”, cobran vida para finalmente “arrastrarlo fuera de la vida” (Vargas Llosa 1984: 53). Pareciera que con este espectáculo hay un intento por volver a tocar la estética de *La agonía y la fiesta*, de crear poesía escénica. Sin embargo esa intención se frustra (Panze 1984: 56) porque, en realidad, no se está apelando a la misma estética: en primer lugar, se trata de un espectáculo presentado en un espacio (la Sala Alzedo) en el que el espectador está cumpliendo estrictamente su papel de tal y no de participante de un ritual como era el velorio en ausencia del poeta; en segundo lugar, porque la palabra, como dije antes, estaba negada como literatura, mientras que en *Simple canción* es el centro absoluto; también hay una diferencia notable respecto a la representación pues en *La agonía y la fiesta* había ese grado cero del que habló Salazar del Alcázar, mientras que en *Simple canción* todo es representación, hay personajes, simbólico y reales, a los que se hace referencia, y la escena nunca se autonomiza: “El encuentro con la esencialidad y transparencia del verso de Rose ha despojado a Cuatrotablas de aquella densidad ideológico-existencial, que a cierto público y crítica pudieron parecer crípticos y cerrados” (Caretas, 1984: 57).

En el siguiente espectáculo, *Aquí no hay Broadway* (1985), Delgado asciende a categoría de `generación´ a Milagro Campos y Jaime Lema, y vuelve a trabajar con Eduardo Llanos. Es también una vuelta a la improvisación sin texto previo, a la creación de personajes desde el entrenamiento, y, sobretodo, a una estética que quiere hacer contacto con lo popular urbano como en *Equilibrios*, *Los cómicos* y *Oye nuevamente*. Volvemos a ver la estructura de `números´ pero con los espacios entre estos desarrollados en situaciones y a través del intercambio dialogal: tres desocupados, un aspirante a bailarín, un ama de casa y un mozo (Bayli 1985a: 54), se encuentran en la banca de un parque para compartir sus ilusiones de gran teatro y la dura realidad de pobreza y violencia que viven. Una vez más es el ejercicio meta-teatral en el que los actores “se interpretan a sí mismos y se preparan de una manera rigurosa para un oficio inútil, para un Broadway que no existe. Eso los lleva a descubrir que su repertorio de clásicos, tangos y afines resulta inverosímil en ese medio, está fuera de contexto” (Delgado 2004: 86-87). En esta obra volvemos a encontrar la reflexión sobre el teatro, pero con un signo distinto a *Los cómicos*. En *Aquí no hay Broadway* hay frustración, amargura. El recurso paródico se extrema hasta apelar al patetismo. La obra, presentada en plazas así como en ambiente cerrado en la sala de ensayos del Teatro Segura con el público rodeando el espectáculo, apela a la estética de la calle, soportada en el vestuario y no en lo escenográfico, en la espectacularidad barata del cómico ambulante, en la alegría de lo tropical (maracas, guitarra, mangas con volantes, lamé dorado, plumas). El foco está puesto en el trabajo del actor, en la creación a partir de las improvisaciones individuales y colectivas. El hecho de que los actores `se interpreten a sí mismos´, intenta complejizar el tema de la representación al buscar que esta sea hecha con un lente deformante que agranda lo patético a la vez que lo ridículo, quizás a la manera del esperpento de Valle Inclán.

Llegados a este punto de su trayectoria, se hace evidente que Cuatrotablas ha dejado definitivamente el espíritu de grupo para instalarse en el de escuela, pero no de una escuela en términos de formar actores para el mercado – esto rompería definitivamente el modo de creación- sino para dotar de nuevas generaciones de actores al grupo y propiciar nuevos grupos que hagan creación colectiva como ha sucedido ya desde inicios de los 80 (Delgado 2004: 186).

Pareciera que se ha asumido la diáspora como un aspecto estructural del grupo. Los actores parten a nuevas experiencias y eventualmente regresan para algún espectáculo, pero ya no existe el sentido de pertenencia exclusiva que hubo antes. A partir de ese momento, Mario Delgado será cada vez más un director en el sentido tradicional, a pesar de que no se abandona la improvisación, y será quien decide el repertorio. En lo que queda de la década, hacen seis creaciones: *Duelo de soledad* (1986), un nuevo espectáculo sobre la poesía de Juan Gonzalo Rose con el elenco de *Aquí no hay Broadway*; *La cuestión del pan* (1987), sobre el libro del sociólogo Luis Tejada, para la Federación de Panaderos Estrella del Perú, subvencionado por la Fundación Ebert; *El trabajo que hacemos*, espectáculo demostración de Jaime Lema; *Los clásicos: la tribu que desciende de la noche* (1988) a partir de textos de Sófocles, Shakespeare y Brecht; *Ifigenia cruel* (1989) con textos del mexicano Alfonso Reyes, auspiciado por la Embajada de México; *Flora Tristán* (1989) inspirada en el libro *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán (Cuatrotablas). De estas creaciones, cinco están inspiradas o directamente usan textos literarios, dramáticos, líricos y narrativos. Solo el espectáculo didáctico de Lema tiene como fuente exclusiva el trabajo del actor. Es verdad que no se puede decir que viraron hacia el teatro de autor, pero sí hay un cambio sustancial respecto a las búsquedas anteriores. La idea de que los individuos del grupo constituyen la expresión grupal ha quedado lejos pues ahora aparece mediada por la decisión previa del director de elegir los textos. La experimentación con la palabra, tan importante en *La noche larga*, *Encuentro*, *La agonía y la fiesta* y aun en *Oye nuevamente*, se abandona para buscar una teatralidad soportada en la palabra literaria, aunque no dramática.

Un hecho significativo en este punto del proceso de Cuatrotablas es que, diez años después de Ayacucho 78, se decide hacer el Reencuentro Ayacucho 88 esta vez organizado por ellos y otros grupos entre los que están Yuyachkani, Magia, Raíces, Villa El Salvador, Teatro del Sol, Anábasis, José María Arguedas pertenecientes al MOTIN (Salazar del Alcázar 2004: 143). El evento convoca a más de doscientas cincuenta personas de grupos de todo el mundo y se hace en homenaje a Jerzy Grotowski. Pese al nombre del evento, este no se realiza en Ayacucho sino a cincuenta kilómetros de Lima, en Huampaní, dada la situación de violencia que vivía el país. Eugenio Barba es la presencia

internacional más destacada, pero también la de críticos europeos y latinoamericanos que dan sus puntos de vista sobre el trabajo de los grupos. Alfonso La Torre, uno de los más destacados críticos peruanos, y el historiador italiano Fernando Taviani animan el debate “Proceso al teatro peruano”. Juan Larco, dramaturgo peruano, hace una ponencia titulada “Historia, violencia y teatro en el Perú”. El reencuentro potencia dos ideas cruciales para el teatro de creación colectiva: de un lado, su filiación experimental y la reafirmación del entrenamiento, lo pre-expresivo y lo extra-cotidiano como identidad común de los grupos¹⁵; y que la mayor fuerza en el campo del teatro independiente seguía siendo la del teatro de grupo. Los más de treinta grupos muestran una amplia capacidad de intercambio y diálogo para esclarecer los conceptos y compartir las prácticas en un espíritu de fraternidad que, en el caso de los grupos peruanos, ha sido ampliamente ejercido en las muestras y talleres nacionales.

La vuelta de Cuatrotablas a la palabra tiene, por un lado, la pretensión de buscar una legitimidad abordando autores consagrados fuera del campo del género dramático, y, por otro, mostrar la validez del método de formación actoral que permite abordar los textos sagrados del teatro de la palabra. *Los clásicos: la tribu que descende de la noche* sería una prueba de esto. Desde el nombre, hay la intención de significar el abordaje al gran teatro, de entrar en el *sacta sanctorum* de la palabra dramática, un intento en la línea de lo hecho con Brecht ocho años antes: “[...] para nosotros ha tenido que ver mucho con la impotencia de representarlos” (AMG 1988: 73). También es significativa la alusión a la ‘tribu’, revela la idea de grupo, pero mitificada, quizás porque el grupo ya no es una realidad de Cuatrotablas. Esta ‘tribu’ está constituida en *Los clásicos* por Marisa Carbone, Francisco Mamani, Juana Sudario, Fernando Petong, José Infante y Miguel Ángel Villalobos, seis alumnos de la escuela, la llamada Cuarta generación. No está ninguno de los actores históricos del grupo, solo Delgado y sus alumnos, como será en la mayor parte de las obras de ahí en adelante. Resulta interesante que se describa la obra como “Creación colectiva, inspirada en el guion poético del director y textos de Sófocles, Shakespeare y Brecht”

¹⁵ Sin embargo, el problema de la relación de estos elementos con la creación fue polémico en el encuentro y así lo afirman diversos testimonios. (Salazar del Alcázar 2004: 148; Rubio 2001: 58).

(Cuatrotablas). Podemos notar que entre el director y el grupo se ha insertado el concepto de 'guion poético' del director. ¿No estamos asistiendo al retorno del autor, del sentido de unidad y totalidad de la obra previa a la realización escénica, aunque este sea dado por el director y no por un autor? Sin duda, pero de manera relativa.

El proceso consistió, primero, en la asignación a cada actor de un personaje clásico. Se improvisaba individual y grupalmente, también en parejas. No existía el 'guion poético'. Es a raíz de las improvisaciones grupales que Delgado crea la trama bajo el concepto de "la tribu que desciende de la noche". Esta tribu es formada por personajes que no son los de las obras clásicas: Quilla, Ayar, Tonapa, Shapi, Hatun Hato, Huaco y la Madre (Carbone y Villalobos 2020):

"La obra cuenta el drama social de una madre y sus seis hijos de distintos padres, una familia trashumante que busca invadir un territorio donde sobrevivir y llegar a la verdad. En ella se dan luchas fratricidas por el poder, a causa del 'padre ausente'; y se muestran los roles sociales, que aparecen desde Edipo clásico hasta el Hamlet moderno incrustados en los mitos andinos y sus equivalentes" (Cuatrotablas)

La presencia de una trama como estructura para unir los diferentes textos clásicos en una sola historia es un síntoma inequívoco de que se está optando por una estética más cercana a la del teatro de autor que a la creación colectiva. La intención de representar por medio de una alegoría la realidad nacional -y el momento que se vivía- choca, por un lado, con la pobreza de los elementos frente a lo que el teatro independiente está produciendo en ese momento (*Carnaval por la vida, Contrael viento, Ahí viene Pancho Villa*), pero por el otro la crítica levanta la acusación de incoherencia: "[...] así como no parece haber comprensión ni análisis de los textos escogidos, tampoco los hay respecto a la realidad que se intenta representar, por eso el resultado no es coherente" (AMG 1988: 73). Es evidente que Cuatrotablas no es capaz de acumular capital social y cultural en el Perú como lo sigue haciendo en Europa: *Los clásicos* fue estrenada en Alemania antes que en el Perú. Otro dato interesante es que el estreno en Lima se realiza en el Teatro Canout de Miraflores, un teatro de estructura tradicional, y con el público situado de manera frontal al espectáculo.

El último espectáculo de la década que produce Cuatrotablas es *La orquestita* (1990), también hecho con la cuarta generación de Cuatrotablas. El origen del espectáculo es el repertorio de canciones de la Sonora Matancera que los actores fueron armando durante la gira por Europa y que presentaban eventualmente. Esto era propiciado por Miguel Villalobos, actor y músico del grupo. Cuando regresan al Perú, Delgado le propone al grupo incorporar a dos actores: Edgar Guillén y Pilar Núñez para crear un espectáculo inspirado en las canciones que el grupo tocaba. Se improvisan diferentes géneros musicales como rumba, valse, bolero, chá chá chá, etc. y se improvisa hasta llegar a una trama: en una cantina los personajes aplacan su dolor con música y licor, pero ejerciendo una constante negación de la tristeza ('la piel que cubre la tristeza', lo llaman); el momento culminante de esta trama es cuando se produce un asesinato producto de los celos y todos callan y fingen que no ha pasado nada. No había diálogo, apenas algunas palabras o frase sueltas. Una vez más, Delgado recurre a esa visión de lo popular urbano desde la mirada de la nostalgia: como en *Los cómicos* y *Aquí no hay Broadway* los años cuarenta y cincuenta son una parte importante de su mitología, además, a través de personajes artistas como actores, bailarines, cantantes.

El tránsito de Cuatrotablas en la década de los 80 es el del grupo a la escuela. Está marcado por una serie de diásporas y sucesivas generaciones de pupilos, lo que cambia el modo de producción-creación provocando una jerarquización maestro-discípulo. Pese a ello, el grupo sigue trabajando en la tensión entre la palabra y la presencia escénica (*La agonía y la fiesta*), lo urbano popular (*Oye nuevamente*, *La orquestita*), la nostalgia del teatro perdido y la reflexión sobre el teatro (*Los cómicos*, *Aquí no hay Broadway*, *Los viejos papeles*) y la violencia política (*Los clásicos*). También es una década marcada por los trabajos individuales y por las diferentes generaciones que transforman constantemente la composición de individuos del colectivo. Estéticamente, también notamos un tránsito significativo pues el impulso vanguardista que los alentó en los 70, aunque no se pierde del todo, se ve disminuido. La aseveración de Delgado de que luego del año 82 todo en el grupo fue supervivencia da cuenta de la desorientación que los afecta y quizás los últimos trabajos, tan ligados a la

palabra literaria, dan cuenta del agotamiento de un modo de producción-creación que perdió el sustento principal: el colectivo.

Los 80 comienza para Yuyachkani con la gira que hacen en 1979 a los Estados Unidos, Nicaragua, México y Guatemala. Luego de ella, el grupo quiere abordar el mundo urbano y la problemática obrera siguiendo el modelo de investigación y creación aplicado en su *Allpa Rayku*, sin embargo “Todos los días empezábamos a entrenar, pero en los entrenamientos no salía nada de movimiento obrero: salía todo lo que habíamos vivido en Nicaragua” (Rally 1992: 467). Y es que el grupo había estado un mes en Nicaragua a menos de un año del triunfo de la revolución sandinista. El resultado de esto es *Los hijos de Sandino* (1981), una obra que trata de los hechos que precedieron al triunfo de la revolución. “[...] una serie de cuadros alegóricos que, finalmente, no parecen tales, sino escenas con continuidad histórica, no están salteados, sino conexos, engarzados uno a otro por la dramaticidad del acontecer real”. (Villagómez 1986, citando una entrevista a Miguel Rubio: 24). Una vez más la historia y lo popular están en el centro de la obra, pero esta vez se trata de la renovación de la utopía latinoamericana a través de la gesta de la revolución sandinista. Quizás esta apertura temática le da al grupo una perspectiva latinoamericana que no habría tenido si se enfrascaba en el proyecto sobre el movimiento obrero. La estética de *Los hijos de Sandino* tiene algunas marcadas diferencias con *Allpa Rayku*: el lenguaje realista cambia a la búsqueda de una teatralidad más poética: “En el escenario circular solo hay dos cilindros de metal, cuyo uso y ruido hacen de aviones, cañones, tambores, etc. La plasticidad de la expresividad corporal resuelve, en gran medida y con alta calidad, el desarrollo de la historia dramatizada” (Villagómez 1986: 24). El espacio circular, la voz colectiva, las canciones, los elementos de la cultura popular siguen siendo signos de su estética.

Alberto Villagómez ve en este espectáculo el cierre de un primer ciclo del grupo que estuvo centrado en la coyuntura (1986: 24). Mientras, Salazar del Alcázar ve en él que la influencia de “[...] Boal y Brecht como mentores dramatúrgicos ha sido prácticamente diluida” (Salazar 1986: s/p). Esto último quizás habría que relativizarlo pues, como he dicho, vemos en *Los hijos de Sandino* aun el sistema

Coringa de Boal y la influencia de Brecht en la centralidad de la historia y los recursos épicos, sin embargo, acierta el crítico respecto a la transición que vive Yuyachkani en esos años pues percibe: “[...] la asunción de un modelo de investigación teatral que traía Eugenio Barba y el Odin Teatret de Dinamarca con sus propios hallazgos”. (Salazar 1986: s/p). Aun así, me parece que Salazar se está adelantando en su conclusión pues, si bien es cierto que el impacto del Ayacucho 78 ha significado

[...] un sismo teatral en Latinoamérica [...] teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica [...] los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos (Rubio 2001: 148).

Yuyachkani tiene, sin embargo, serios cuestionamientos a los conceptos de Tercer Teatro y ‘cultura de grupo’ que propone Barba. Sobre el primero, la idea de una posición tercera les resultaba poco radical, conciliadora, lejos políticamente del enfrentamiento con el poder. En cuanto al segundo, les parecía muy cuestionable que, en nombre de una cultura de grupo, se sintieran con “derecho a usar signos de culturas tradicionales mezclados arbitrariamente” (Rubio 2001: 147). Esta actitud reservada y hasta resistente a lo que Barba y el Odin traían –opuesta, por supuesto, a Cuatrotablas que veían precisamente en esos dos conceptos lo fundamental de su propuesta estética- responde también a que Yuyachkani había seguido desarrollando en esos años su trabajo con un compromiso cada vez mayor por algo que resulta opuesto a la idea del Tercer Teatro y la cultura de grupo:

Y de pronto aparece una nueva conciencia en nuestro teatro: la lucha por una dramaturgia nacional y latinoamericana; la creación colectiva como respuesta a las viejas estructuras teatrales, cansadas, inútiles ya para un nuevo proceso teatral que insurgía en América Latina, revitalizando nuestras raíces culturales y acompañando el incesante andar de nuestros pueblos en su marcha hacia el futuro (Rubio 1982: 2)

Yuyachkani se mueve por circuitos y teje redes diferentes a las del Tercer Teatro, en las que está Cuatrotablas, y que poco tienen que ver aun con Latinoamérica. En 1982 participan en el Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe

organizado por Casa de las Américas y realizado en La Habana. Al año siguiente organizan el Primer Taller Permanente del Proyecto Escuela al que invitan a Santiago García, director del grupo La Candelaria de Colombia, con cuyo modelo, metodología y estética Yuyachkani siente mayor afinidad que con los del Odin. El seminario que dicta García se titula “Intentos de Teorización de la Creación Colectiva” y muestra por dónde va el interés del grupo. No es precisamente por los caminos del “experimento híbrido” que plantea el Tercer Teatro sino por los de la obsesión por la identidad nacional y latinoamericana que plantea la creación colectiva local y regional (Rubio 2001: 147). Sin embargo, una fructífera relación con el Odin Teatret y Barba ha comenzado consistentemente: Teresa Rally participa en 1981 como invitada en la segunda sesión de la International School of Theatre Antropology (ISTA)¹⁶ que dirige Barba, y Miguel Rubio asiste como observador.

El siguiente proyecto que el grupo tiene en mente es una obra sobre “la vida y obra de Arguedas” pero, el mismo tiempo se encuentra en la necesidad de ampliar su circuito de difusión por lo que deciden hacer una obra para colegios que darían en las mañanas mientras crean la otra (Salazar del Alcázar 1989: 24). Su público hasta entonces estaba caracterizado por pertenecer a las clases populares, estudiantiles e intelectuales, con una opción política marcadamente de izquierda. El grupo ha tomado la decisión de profesionalizarse, de vivir del teatro y para ello debía buscar una posición menos marginal en el campo. El espectáculo que crean, *Los músicos ambulantes* (1983), los saca de la marginalidad y los lleva a ganar una posición muy destacada no solamente en el sector del teatro independiente, sino en el campo del teatro limeño en general. Esta obra, que 37 años después sigue viva en su repertorio y que se ha convertido en un icono del teatro peruano –solo comparable a lo que *Collacocho* fue en su momento (Luis Álvarez la hizo con éxito por más de 30 años)-, expresa una conciencia del grupo respecto a su papel en la sociedad y dentro del campo del teatro. La denuncia, la historia como sustento dramático, lo popular tratado desde lo funcional a la ideología, los personajes diluyéndose en la voz

¹⁶ Invitados a esa misma sesión asisten el actor Alberto Isola y Freddy Frisancho, director del grupo Los Audaces de Arequipa.

colectiva y la voz colectiva borrando la particularidad de la voz propia han quedado atrás.

Se trata de una versión libre de *Los músicos de Bremen*, el cuento de los hermanos Grimm y de *Los santimbanquis*, la adaptación al teatro musical de Sergio Bardotti y Luis Bacalov de la que Chico Buarque hizo también una versión. Los personajes de la obra original (Perro, Burro, Gallina, Gata) huyen del maltrato y la explotación de sus amos y van a la ciudad para ganarse la vida como músicos ambulantes. En esta acción, traban una solidaria amistad que los une para buscar juntos su espacio en la ciudad. La anécdota sirve como metáfora de la migración de las provincias hacia Lima y la constitución de una nueva clase (que Hernando de Soto por esos mismos años bautiza como informal) que propone una nueva identidad nacional a través del encuentro, la tolerancia y la fusión de las diversas identidades culturales del Perú. También alcanza la metáfora para significar al propio grupo que, en esta segunda etapa, según Villagómez, se proyecta “hacia el interés y el compromiso de un espectro social mayor” (Villagómez 1986: 24). Lo crucial en *Los músicos ambulantes* es que el material literario está sometido a un trabajo de investigación de campo muy minucioso y un trabajo de improvisación individual rigurosísimo. En esto hay una diferencia básica con el trabajo de improvisación individual que propone Cuatrotablas: en Yuyachkani el actor es fuente de creación, de contenidos y estética, en tanto observador crítico de la realidad; en Cuatrotablas, la pulsión vanguardista hace que el actor sea fuente de creación sin la mediación de una mirada crítica de la realidad. Es decir, Yuyachkani busca a través del teatro crear una conciencia de la necesidad de cambiar la realidad social mientras Cuatrotablas tiende a la autonomía del teatro frente a la acción política. De ahí la observación de Gris, que he citado antes, al hacer una comparación crítica de *Oye nuevamente* y *Los músicos ambulantes*.

La estética que propone *Los músicos ambulantes* conjuga la experiencia ganada en las anteriores obras al establecer un contexto performativo: los personajes están permanentemente en situación de presentación, de concierto (hay una pequeña banda de músicos-actores que acompañan la acción de la obra todo el tiempo), apelando al público que asume el rol de público, evidenciando un

presente compartido con el espectador. Si hay un cambio significativo en la estética de esta obra, es que la palabra surge de la subjetividad de los personajes (y de los actores que han creado el texto a través de las improvisaciones) y que la palabra colectiva no está presente, como en los espectáculos anteriores, sino que se va construyendo a lo largo del espectáculo: la obra tematiza la formación del colectivo y de la voz colectiva. Esta individuación resulta muy importante en términos del debate sobre las debilidades dramáticas de la creación colectiva, donde se ve como una carencia fundamental la construcción de personajes sólidos, con cierta dimensión interior. El uso de las máscaras -ya las hemos visto en *Allpa Rayku* con rasgos y funciones tributarias de la teatralidad popular tradicional- particulariza a los personajes (una máscara es necesariamente un personaje) y le da a cada actor un territorio para plasmar, desde su cuerpo y voz (se trata de medias máscaras, usadas en el teatro para poder emitir la voz), el material sensible acumulado en la investigación. La palabra en la creación colectiva no está construida de antemano, no tiene la función de la obra literaria dramática previa a la realización escénica, es fundamentalmente una palabra que, si llega a existir, busca quedarse en la oralidad. En *Los músicos ambulante* el carácter oral del texto es muy diferente al de las obras anteriores donde estaba construido con cierta literalidad. Aquí se trata de una palabra que trae la identidad local y marginal de los personajes usada para relatar, dialogar, apelar a la emoción, a la risa, al conflicto. El léxico de cada personaje, su dicción y las imágenes que usan son altamente diferenciados.

Sin embargo, el elemento diferenciador más importante de la estética de *Los músicos ambulantes* es el uso de rasgos del costumbrismo¹⁷. Villagómez dice que la obra es “tributaria del sainete español” (Villagómez 1986: 25). Se está refiriendo a un género teatral que hasta las primeras décadas del siglo XX tuvo gran popularidad también en Lima y que, sin embargo, se consideró un género menor (el género chico) y que está en el centro del teatro costumbrista español

¹⁷ Uso el término ‘costumbrismo’ en el sentido de ‘mímesis literaria’ como explica José Escobar: “No responde a la peculiaridad típica, característica y exclusiva de la literatura española del período romántico; al contrario, procede de un modo de entender la literatura desde el siglo XVIII en Europa [...] tradición literaria caracterizada por el desapasionamiento y la objetividad en la observación social como norma de la literatura de costumbres” (Escobar, 2016: 121).

y latinoamericano. La elección del uso de elementos de este teatro popular no es casual: para hacer su avance en el campo del teatro limeño, para ganar legitimidad y ampliar su esfera de difusión, Yuyachkani echa mano a lo que el costumbrismo puede ofrecer: le permite hablar de un lugar y un tiempo presentes, de unos tipos sociales reconocibles por el espectador, y a la vez establecer la distancia crítica (irónica) sobre ese presente. Este uso de rasgos del costumbrismo hace que conecten con el público de una manera empática y hace que la realización escénica apunte a una experiencia lúdica, festiva, carnavalesca. Mijail Bajtin sostiene que la tradición rebelaiana sobrevive en el diálogo costumbrista y en el teatro popular (Bajtin 1998: 85); y en el teatro popular que propone Yuyachkani con *Los músicos ambulantes* todo parece festivo a pesar de que hay una visión crítica de la realidad. Lo ideológico se disfraza (y en este caso también se enmascara) de costumbrismo para llegar más lejos y llegar de un modo distinto. Claro está que la obra no se agota en este rasgo costumbrista. Todo lo contrario, los tipos se convierten en personajes en la medida que deciden, actúan frente a su circunstancia, toman conciencia y cambian.

Evidentemente hay un desplazamiento en el concepto de lo popular que Yuyachkani está aplicando en *Los músicos ambulantes*: las categorías fijadas por Boal en los setenta son reemplazadas por un abordaje diferente en el que la fiesta pesa tanto o más que la posición de clase. El debate sobre la construcción del personaje en la creación colectiva es, como he señalado antes, uno de los más largos e importantes. Se reconoce que nuestra dramaturgia de autor no ha ofrecido muchos personajes primordiales (Isola et al: 50), pero se argumenta que la creación colectiva ni siquiera consigue hacer personajes con alguna dimensión interior, solo ha producido esquemas (Chiarella 1992: 124; La Torre 1992: 233, 334-334; Alegría 1992: 292-293; Dumett 1992: 392; Salazar del Alcázar 1992: 427-429). En este sentido es interesante también ver cómo el costumbrismo colabora con el grupo: los tipos costumbristas parten de esquemas precisamente, no dependen de la situación dramática en la que se encuentren ni de su complejidad psicológica sino de sus rasgos constitutivos (vivo o tonto, ciudadano o recién llegado, letrado o iletrado, etc.) y es a través de estos que dan cuenta de su localidad y su tiempo con los que dialogan conflictivamente. En *Los*

músicos ambulantes los cuatro personajes de los migrantes son agredidos por la capital y por el poder de los que la ocupan sin darles lugar y reaccionan de acuerdo a las características del tipo, que en este caso está situado en un espacio geográfico y cultural (costa norte y sur, sierra y selva), además de estar claramente referidos a una clase, y de la especie animal a la que pertenecen. Así, son perfectamente reconocibles y empáticos para el espectador.

Hasta 1983, Yuyachkani ha practicado un teatro inscrito en lo que he llamado realismo crítico. Resuelto con una estética de *agit prop* en *Puño de cobre*, de realismo mimético en *La madre*, desde el teatro popular andino y la fiesta en *Allpa Rayku*, y desde la poética de la gesta revolucionaria en *Los hijos de Sandino* siempre en línea con el teatro de Brecht y con la creación colectiva latinoamericana. Salazar del Alcázar ve en *Los músicos ambulantes* “una suerte de propuesta puente” que une el teatro de raíz brechtiana y el de raíz grotowskiana desarrollado por Barba y el Odin Teatret. (Salazar del Alcázar 1989: 25) que, a esas alturas, debemos llamar antropología teatral: un teatro basado en la presencia del actor, en el desarrollo de sus cualidades pre-expresivas y el trabajo de lo extra-cotidiano, y en las apropiaciones culturales que consigue en el intercambio con comunidades de todo el mundo. Sin embargo, esta síntesis es discutible pues, si bien Yuyachkani adhiere metodológicamente a la antropología teatral (sobre todo en el tema del entrenamiento, aunque con variantes), el sentido de intercambio y apropiación cultural son completamente distintos a los de Barba. Por lo demás, la idea de la construcción de una identidad nacional que represente a las clases emergentes, que integre lo andino y lo selvático a lo hegemónico costeño, y dé valor a lo popular que busca Yuyachkani es completamente ajena al concepto – posmoderno- de la antropología teatral. Sostengo, por el contrario, que con *Los músicos ambulantes* el grupo sigue el camino del realismo crítico en una interpretación propia en la que incorpora la teatralidad popular como estética para la construcción de una identidad nacional. El uso de rasgos del costumbrismo en *Los músicos ambulantes* habla de esto más que de la síntesis que propone Salazar del Alcázar.

En 1984 el grupo produce dos espectáculos: *La madriguera* del escritor colombiano Jairo Aníbal Niño y *Un día en perfecta paz*, creación colectiva. Respecto al primero, es la primera vez, desde el proceso de *La madre*, que el grupo aborda la puesta en escena de un texto dramático. Aun así, no se trató de un proceso colectivo como en aquel caso sino de una puesta hecha con premura para participar en el homenaje al mítico colectivo El Galpón de Montevideo y al maestro Atahualpa del Cioppo que regresaban a su país luego de siete años de exilio. El argumento de la obra es el siguiente: un presidente latinoamericano, dictatorial y opresor, huye con su secretario de la revuelta que lo derroca para refugiarse en una cueva. En el desarrollo de la obra, las relaciones de poder son cuestionadas. Los papeles los interpretaron Teresa Rally y Ana Correa y la dirigió Miguel Rubio. Solo se representó una vez en el Festival de Amnistía Internacional realizado en Barranco (Rubio 2019). No constituyó un proceso trascendente para el grupo ni una búsqueda en el teatro de autor. Volverían el texto literario más adelante, pero no al texto dramático como en este caso. *Un día en perfecta paz* es otra experiencia *sui generis* del grupo pues se propusieron crear una obra dirigida al público infantil por primera y única vez¹⁸. El espectáculo fue creado por los entonces integrantes del grupo – “Ana y Debora Correa, Augusto Casafranca, José Yabar, Beto Benites, Rebeca y Teresa Ralli, Julian Vargas, Fidel Melquiades y Miguel Rubio. Fidel y Miguel no estuvimos en escena” (Rubio 2020a)- dedicada a los dos primeros niños nacidos en el grupo, Sebastián y Micaela. Miguel Rubio describe el espectáculo del siguiente modo:

Dos viejos ancianos amigos desde siempre. Pocholo y Balduco conversan en la banca de un parque y se quedan dormidos, aparece el Señor Mimo. un gigante que los invita a jugar con una cinta que los envuelve, es entonces que ven aparecer volando una pequeña carpa de circo que aterriza y se detiene frente a ellos y representan y los invitan a ser parte de los números del pequeño circo. La característica de lo que allí sucede es una suerte de mundo al revés, El Caballo enseña al Domador, la gorra del joven mimo Gomita se revela, la Caperucita Roja vence al Lobo feroz y el viejo Balduco aprende a ser mago. Los amigos se despiertan y se preguntan ¿Porque la vida no puede ser como en los sueños? (Rubio 2020a)

¹⁸ Más adelante, en 1993, Ana Correa inicia el Proyecto de Teatro para Niñas y Niños Tirulato, con el que produce espectáculos basados en la tradición oral de las diferentes culturas minoritarias del país (Yuyachkani).

La obra casi no tenía palabras (en ese sentido y otros se aleja de la estética de *Los músicos ambulantes*) y es significativo que las pocas palabras que se dicen son la pregunta final que da cuenta de la preocupación del grupo por la sobrevivencia del proyecto utópico en medio de una realidad que es posible subvertir y cambia en escena, pero no en la realidad. En ese sentido, se trata de un espectáculo con carácter metateatral que, frente *Los músicos ambulantes* (otro espectáculo que reflexiona sobre la práctica del arte), vemos que ya no está presente la preocupación por la producción y la conformación de un grupo solidario sino por lo que le sucede al espectador y la realidad que vive. El carácter de la pregunta, que puede parecer una queja retórica, es, en realidad, esencial: el grupo ya conquistó un modo de producción y creación; ahora debe modelar la poética que le permita hacer productivo el encuentro entre el teatro y la cada vez más dura y compleja realidad del Perú.

El siguiente espectáculo, *Quinua*, un pasacalle, es: “[...] algo así como un desfile con una estructura de conflicto muy simple, y que se va desarrollando a lo largo del trayecto. Esto supone un orden muy preciso de movimientos, música y desplazamientos” (Rubio 2001: 42). Surge de la necesidad de anunciar la presencia del grupo en los pueblos que visitan (como hacen los artistas de circo en sus giras). Podría pensarse que en esto existe la influencia de *El libro de las danzas*, espectáculo que el Odin Teatret presentó en Ayacucho 78 por las calles de Huamanga. Conocemos el impacto que causó en Yuyachkani ser testigos del trabajo de interacción del Odin con la gente en la calle en Ayacucho 78 (Rubio 2001: 146), sin embargo, a esto hay que añadir su voluntad de investigar la teatralidad popular peruana, especialmente andina. Entre 1984 y 1985, realizan experiencia de campo asistiendo a fiestas y representaciones populares tomando nota de acontecimientos como el Carnaval cajamarquino, la Tunanmarca y La tropa de Cáceres (Rubio 2001: 36-42). Con este bagaje comienzan a hacer lo que llaman ‘El trabajo de relaciones’: “[...] Una experiencia de juego teatral válida en sí misma, y también da la posibilidad de ir acumulando experiencias en cuanto a construcción de personajes y situaciones [...]” (Rubio 2001: 42). Estas experiencias se plasman en *Quinua*: el punto de partida son las imágenes de los ceramios ayacuchanos de Quinua que se ofrecen como

reconocimiento a las bandas de música que vienen de visita. Estas imágenes son convertidas por Yuyachkani en gigantes en zancos altos que recorren las calles interpretando la música local. El conflicto se configura a partir de un personaje que no es un ceramio sino un danzante extraído de la danza de La Chonguinada. Este chonguino, personaje que satiriza al español, lucha por hacerse de la bandera multicolor del Tahuantinsuyo. Hay otro personaje que preside la comparas: viene anunciando la confrontación tocando un bombo cajamarquino y lleva la máscara de la muerte (Rubio 2001: 48-49). Estamos ante una experiencia que busca la interacción con el público de la calle, a la vez que la subversión de la teatralidad popular tradicional para darle un nuevo sentido, o, mejor dicho, devolverle al personaje de La chonguinada el significado de conquistador, de opresor.

En 1985 Yuyachkani estrena *Encuentro de zorros*. El proyecto sobre la vida y obra de Arguedas ha devenido en esta obra que reitera la apuesta por construir la nueva identidad nacional que los tiempos reclaman y avanzar en el descubrimiento de la teatralidad de esa nueva identidad nacional. Yuyachkani “[...] prefiere abundar su propia experimentación y trascender el hedonismo exitoso y concesivo que habían conseguido en *Los músicos ambulantes*” (Salazar del Alcázar 1990: 28). Efectivamente, el éxito alcanzado con *Los músicos ambulantes* significó para el grupo una importante acumulación de capital social (reconocimiento, acceso a un nuevo público), capital cultural (una importante experiencia de investigación y creación, la atención de la crítica, su constitución como modelo de teatralidad para los grupos jóvenes, ganar en 1984 el Premio Ollantay del CELCIT en la categoría búsquedas y nuevas aportaciones) y, sin duda, económico pues estamos hablando de una obra que llena salas constantemente (la obra resulta un capital por sí sola). Existe el riesgo de que la nueva obra, al responder a otro orden que el planteado con *Los músicos ambulantes*, no colme las expectativas del público y la crítica. Pero el teatro de creación colectiva consiste precisamente en que no reconoce un orden previo, ni el de la obra literaria dramática ni ningún otro. La idea es ir construyendo el orden de cada espectáculo en el trabajo negociado de los miembros del grupo. Señalé, en el caso de *Cuatrotablas*, la oscilación entre lo ritual y lo popular, lo cerrado y lo abierto como característica de su trayectoria

histórica. En Yuyachkani también podemos encontrar este movimiento que crea la sucesión de trabajos. No se trata acá de una oscilación sino de un cambio cualitativo: *Los músicos ambulantes* y *Encuentro de zorros* comparten una temática, personajes y anécdota similares, lo que cambia es la mirada sobre la realidad y la experiencia que proponen al espectador: “[...] el montaje habría de ser el reverso oscuro de *Los músicos ambulantes*, cuyo tono optimista y festivo contrastaba con el tortuoso dinamismo de las improvisaciones [se refiere al proceso de creación de *Encuentro de zorros*]” (Elmore 1990: 23).

El personaje central es Emilio Aguilar. Es un joven de la sierra que llega a Lima y en una plaza pública es abordado por una banda de personajes marginales liderados por Eloy que lo insertarán en la ciudad como artista callejero. A lo largo de la acción se va perfilando el conflicto dramático: Emilio reta el poder de Eloy en el grupo. Hasta acá podemos decir que es una obra con una estructura dramática tradicional, sin embargo, el conflicto propuesto está hecho para sostener apenas la serie de situaciones que suceden y no es resuelto al final: un conflicto dramático cerrado cuyo final se propone abierto (sin duda, desde el teatro de autor, esto sería una prueba del ‘teatro imperfecto’). En este aspecto, no en otros, como veremos, estamos ante una dramaturgia cercana a Brecht todavía. El énfasis no está puesto en lo dramático, sino en los retratos de los personajes (nuevamente tipos, a excepción de Emilio) y las situaciones que ilustran la vida en la capital para los migrantes. Pero el conflicto tiene más valor dramático que en *Allpa Rayku* y *Los músicos ambulantes*: muestra dos maneras opuestas de entender la convivencia: “[...] Eloy rige a sus compañeros a través del engaño y la amenaza, Emilio le contrapone una salida más equitativa y horizontal” (Elmore 1990: 23). Además, la inserción de Emilio a la capital necesariamente implica una acción dramática. El plano realista de la obra está constituido por el conflicto y la trama, los personajes marginales, presentados en su situación de pobreza rayana con la locura, y por una parte de Emilio. Este plano es constantemente intervenido por otro que llamaremos supra realista: aquel en el que el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo se encuentran para dialogar, narrar y cuidar la suerte de Emilio, y también en el que asistimos a los sueños, recuerdos e ilusiones del mismo. Peter Elmore, que trabajó en el proceso de creación como “[...] una suerte de ‘observador participante’ que

aportase una formación literaria [...]” (Elmore 1990: 22), da cuenta de ese doble nivel: “Aun cuando la obra no fomentaba ningún espejismo verista, la construcción de todos los otros personajes se sostenía en la observación de referentes reales, lo que obviamente no era posible en el caso de este dúo mítico [...]” (Elmore 1990: 25). El nivel supra realista resignifica el otro: el realismo, los rasgos costumbristas, la acción, el conflicto dramático y los aspectos reales de los personajes pierden peso y somos introducidos en un tiempo y espacio míticos, el de los lazos familiares y ancestrales, pero también el del sustrato inconsciente del personaje.

Alberto Villagómez sostiene que estos dos niveles proponen al espectador una doble lectura: la de la lógica de los acontecimientos y la de la lógica evolutiva del mito signada por el encuentro de los dos zorros cuando se está por producir una crisis de cambio en el mundo. Señala también que estos dos planos son “[...] dialécticamente necesarios y contrapuestos” y que este conflicto se da en la conciencia de Emilio Aguilar (Villagómez 86: 25). Con respecto a las obras anteriores esto es una novedad pues acá tenemos un personaje cuya subjetividad importa no solamente como dato de la realidad sino como una operación de la conciencia. ¿Es esto un paso hacia el teatro dramático que le reclama a la creación colectiva esa dimensión interior de sus personajes? ¿Es una concesión? El debate en la conciencia de Emilio lo aleja del realismo de rasgos costumbristas, pero no lo acerca al realismo psicológico. Elmore dice que el material que el grupo producía en las improvisaciones “[...] reclamaba un tratamiento expresionista, un registro ajeno a cualquier variante naturalista” (Elmore 1990: 23) y no le falta razón pues lo expresionista (lo grotesco de la comparsa de marginales y los miembros de la carreta, los momentos de delirio, juegos, sueños, violencia, el patetismo de los personajes, la fragilidad de las fronteras entre lo real, lo mítico y el inconsciente) es lo que sostiene la realización escénica de *Encuentro de zorros*.

Salazar del Alcázar encuentra en esta obra “[...] un sano eclecticismo entre las dramaturgias provenientes del autor y del actor” (Salazar del Alcázar 1990: 28). Así como en el caso de *Los músicos ambulantes* la idea de una síntesis entre las diferentes vertientes de la creación colectiva no termina de comprender la

obra, acá la idea de un eclecticismo que integra las diversas dramaturgias tampoco resulta útil para analizar *Encuentro de zorros*. Pienso que más productivo es tratar de ver cómo colisionan esas dramaturgias dentro de la obra. En primer lugar, la necesidad de una persona que haga las veces de dramaturgo acompañando el proceso, ayudando a encontrar las estructuras y las palabras, es producto de algo inusual en la producción del grupo: contar una historia. Lo han hecho antes con *La madre*, pero usando las dramaturgias de Gorki y Brecht. En las demás obras del grupo la presencia de una trama ha sido mínima. Acá se trata de una historia que comprende un conflicto y una acción dramática, un personaje protagonista de la acción y el desarrollo de una conciencia de este. Para lograrlo, el grupo aporta el trabajo de investigación y creación de los personajes a través de improvisaciones individuales y colectivas, y la necesidad de contrastar la historia con los mitos, los sueños y delirios que develen su dimensión simbólica. Es decir, Yuyachkani pone el capital cultural que ha acumulado en casi quince años: la teatralidad que trae lo popular andino y urbano, el trabajo pre expresivo del actor, la metodología de investigación y creación, la fuerza del colectivo, la voluntad de ayudar a construir una nueva identidad nacional y una teatralidad propia. La dramaturgia de autor intenta poner lo que falta para contar la historia.

La obra conserva las huellas de la colisión (productiva, sin duda) entre la dramaturgia del autor y la colectiva (también llamada en ese tiempo, dramaturgia del actor): la primera y más notoria es la inclusión de una trama compleja que obliga a activar los mecanismos del realismo. Al no haber la unidad de espacio, tiempo y acción del presente continuo del concierto o el pasacalle como en *Los músicos ambulantes* y *Quinoa*, ni la linealidad de *La madre* ni la estructura de 'números' de danza y música insertados entre escenas de *Allpa Rayku* se hace necesario encontrar el modo de pasar del plano de lo real al de lo mítico-onírico. Los recursos usados son todos del realismo: los zorros en su función de narradores, el alcohol y el sueño como vehículos para hacer verosímil el acceso a la supra realidad. Estos mecanismos se activan para justificar el salto de un plano al otro y así buscar la coherencia, la verosimilitud de las acciones, y, sobre todo, sostener la idea del viaje, del tránsito de la conciencia de Emilio. Precisamente la lucha por la coherencia es otra huella de la colisión de

dramaturgias. La fuerza del grupo, su voluntad creativa y el hecho de que no haya jerarquías entre los actores, hace que los personajes tengan mucho material que no necesariamente aporta al diálogo dramático. En muchas escenas del plano realista hay desarrollos, palabras, momentos, micro conflictos, acciones que no siguen la lógica del conflicto y la acción dramática, que tienen la impronta (y la frescura) de la improvisación, pero no están ayudando a avanzar la acción ni a la totalidad que reclamaría una dramaturgia convencional de autor. Una vez que pasamos al plano supra realista, las justificaciones ya no son necesarias y el plano mismo adquiere coherencia y totalidad al estar contextualizado por el plano realista. La dramaturgia de la creación colectiva toma recursos de la dramaturgia de autor en *Encuentro de zorros*. En el siguiente diálogo de la obra resulta evidente la conciencia que el grupo tiene sobre este asunto:

“Zorro de Arriba: Como cuentas, confundes un poco y no podemos seguir.
[...]

Zorro de Abajo: Entonces contemos la vida de todos estos, pero no así, sino en la historia de uno” (Yuyachkani 1990: 31-32)

Pero viéndolo del otro lado, la dramaturgia de creación colectiva también afecta a la de autor en la obra. He dicho antes que el plano supra realista termina resemantizando el plano realista, pero quizás conviene afinar la idea: más que resemantizar, lo aleja del significado inmediato, del sentido evidente. Es decir, convierte la materia realista en materia simbólica. Hay algunos temas cuya presencia en la obra es gravitante desde el punto de vista de la acción, pero que sin embargo aparecen como signos opacos, indicios inquietantes, menciones que no tienen las consecuencias o desarrollos que uno esperaría en una obra dramática. La guerra, por ejemplo. Cuando se estrena la obra, el conflicto armado interno está en su quinto y cruento año, sin embargo, las referencias a la guerra son, en primer lugar, genéricas: “Loco: ¡Eloy! ¡La guerra! [...] Eloy: Acá lo importante es saber quién va ganando porque se la lleva, ¿ya?”. No se menciona quiénes están en guerra ni por qué es la guerra a pesar de que, desde el punto de vista realista es un dato crucial para entender la acción de Emilio: “[...] Emilio: ¡Vengo huyendo de la guerra y acá también!” (Yuyachkani 1990: 36). Apenas hay una referencia de la realidad cuando un personaje vela los restos de su hijo desaparecido y dice que “los sinchis solo matan” (Yuyachkani 1990:

40). Esta relativización del significado también se da a través de la superposición de signos diversos sobre un mismo momento: canciones, números callejeros, monólogos reemplazan el final de la acción dramática luego de que los zorros dicen:

“Zorro de Arriba: ¿En esto queda todo? ¿No hay más noticias de este hombre?

Zorro de Abajo: No. En lo que has mirado queda todo por ahora” (Yuyachkani 1990: 48)

Emilio dice sus palabras finales apelando al público por primera vez, los ciegos cantan, Payaso, Acuña, Cajamarquina y Vidente hacen sus números y finalmente todos cantan el vals *Este es mi Perú*. Todo es como al inicio de la obra, la estructura es aparentemente circular. Esta sucesión de signos no responde a la lógica de la consecuencia dramática sino a la voluntad de lograr una experiencia que “[...] provoca una activación del espectador y echa luz sobre lo que sin duda es el motor interno mismo del teatro: no ilustrar un texto u organizar un espectáculo, sino llegar a constituir una crítica activa de la significación. [...] La teatralidad es además construcción, interrogación del sentido” (Dort 1980: s/p). Sin embargo, la obra no termina ahí: un fotógrafo se pone delante de los personajes marginales (en el punto de vista del público) y toma una foto, luego de lo cual hay el apagón que indica el final de la obra. Cierra, consecuentemente, echando mano del recurso dramático del realismo: los dos planos por los que nos ha llevado la obra –el de los hechos de Emilio y el grupo de la carreta en la ciudad, y el de los mitos, delirios, sueños y recuerdos de Emilio- se unen en la foto, el retrato de la realidad con el lente de la subjetividad del colectivo.

El mismo año del estreno de *Encuentro de zorros* Yuyachkani estrena *Baladas del bien-estar* “espectáculo dramático creado a partir de poemas y canciones del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y música para piano de los músicos alemanes Kurt Wiell y Hans Eisler” (Rubio 2001: 89). El espectáculo tiene dos motivos, según explica Miguel Rubio: de un lado, hacer un homenaje a Brecht a quien reconocen como impulso principal del grupo en su origen, ejemplo de vida y ética; del otro lado, dar cuenta del proceso de Teresa Rally como actriz y como

mujer en el momento en que se ha convertido en madre (Rubio 2019). Es la maternidad la que le impide a Teresa estar en el proceso de *Encuentro de zorros* y la que genera la posibilidad de este primer unipersonal del grupo. Este espectáculo tiene en el centro la figura de Teresa-Brecht:

[...] por la particularidad del espectáculo (teatral-musical), surgió la idea de crear este personaje que corre subterráneamente por todo el espectáculo, que es, para mí, el tipo que se convierte en un dramaturgo, que es el que abre su maleta y de ahí salen todas las historias y se transforman en este hombre, en esta mujer, esta otra mujer (Rally 1990: 481).

De esta manera, gracias al personaje de Teresa-Brecht, las canciones y poemas, los `números´ del espectáculo se suceden integrando música, poesía y cuerpo “transformando así la acción narrativa del pasado en presente” (Rubio 2001:90). Al piano está el músico Pepe Bárcenas –que ya ha incursionado en el teatro en espectáculos como *Junto al piano* con Pilar Núñez y *La salsa roja* del grupo Ensayo- cuya presencia representa la de los músicos colaboradores de Brecht. En alguna medida, este espectáculo se acerca a la estética `europea´ de Barba y el Odin Teatret que hemos señalado en algunos espectáculos de Cuatrotablas y se distancia de la inmersión en la estética de lo popular andino y urbano, es decir, lo peruano. El foco está puesto en el trabajo del actor. Hasta ese momento, la improvisación individual –que nombran `entrenamiento´- ha desembocado en la improvisación colectiva, pero en este espectáculo lo colectivo queda en el acompañamiento y el aval del grupo. Teresa Rally testimonia el proceso del siguiente modo: “[...] empecé entrenando y encontrando la materialización de cada canción en un objeto. Empecé a encontrarle una secuencia a la historia que había en una canción y una historia detrás de la canción [...]” en contraste con el proceso de *Allpa Rayku*, por ejemplo, en el que “[...] El personaje era concebido colectivamente, pero el proceso de trabajo era individual, era del actor” (Rally 1990: 482).

En el proceso de *Baladas del bien-estar* hay una preocupación que va más allá de lo metodológico y abre preguntas sobre aspectos poco trabajados hasta entonces: “Trabajando las emociones sin oponerlas a la razón del espectador, más bien integrando razón y sentimientos” (Rubio 2001: 90). No estamos ante

el imperativo de captar la emoción de la comunidad (grupo, ciudad, país) para expresarla en escena como puede ser el caso de todas las obras anteriores que inevitablemente se leen como metáfora del Perú. Yuyachkani se abre ahora a la sensibilidad del individuo, del miembro del grupo. Esto, como veremos, abrirá otras experiencias importantes en el futuro cercano. El otro aspecto central de *Baladas del bien-estar* es el uso de la palabra literaria. Salvo la experiencia de *La madre* y la fugaz incursión en lo dramático que fue *La madriguera*, el grupo ha generado su palabra, cada actor ha asumido la tarea, a través de las improvisaciones, de generar las palabras para su personaje. Este contacto con la palabra literaria, en este caso lírica, no será el último y abre un interesante universo de reflexión para el grupo.

Un hecho importante en medio de la producción del grupo es la organización del Primer Taller Nacional de Formación Teatral- Dramaturgia. Estos talleres surgen dentro de la Muestra de Teatro Peruano desde la realizada en Cajamarca en 1979 donde se ve como tarea urgente el desarrollo de una pedagogía que acompañe el movimiento. Ya en la muestra de Puquio (1986), se decide independizar los talleres y se da el "Carguyoc" a Yuyachkani para que organice la primera. En aquella reunión se decide también (y esto es más que sintomático) que el tema de la muestra sea la dramaturgia. En palabras de Teresa Rally:

Asumimos con madurez que las Escuelas de Formación Teatral pueden responder en cierta medida a las necesidades de formación de futuros actores, necesitábamos responder con una propuesta pedagógica alternativa, que condensara en sí las características de este movimiento y que respondiera con urgencia a las necesidades de confrontación e intercambio de los teatristas (Yuyachkani 1990: 10).

Del taller participan cerca de cuarenta grupos de todo el Perú además de escritores y directores del teatro de autor (en las charlas y debates) y críticos que fungen de cronistas de cada taller. Es evidente que la preocupación por una pedagogía -surgida, como he señalado, mucho antes- se concreta en este Primer Taller de Formación Teatral concebido como un amplio espacio de intercambio y experimentación que señala una legítima preocupación por la dramaturgia y especialmente por la palabra: "[...] arribar a nuevas dramaturgias requiere también del conocimiento profundo del trabajo verbal y que el rol del

escritor teatral que acompañe los procesos grupales de creación, es indispensable para esto” (Rally 1990: 9). Desde luego, Teresa Rally y Yuyachkani están hablando acá desde su propia experiencia en *Encuentro de zorros*, pero la preocupación por el ‘manejo del lenguaje verbal’ indica que el argumento generado desde el teatro de autor respecto al valor de la palabra y la imposibilidad de acceder a ella sin pasar por el autor, ha dejado una herida en el teatro de creación colectiva. Como veremos, Yuyachkani tendrá aun varios y diversos encuentros con la palabra.

Otro hecho importante en este punto del proceso de Yuyachkani es su participación en el Reencuentro Ayacucho 88 del que es organizador con otros grupos como he señalado antes. Es muy interesante observar la reflexión que a raíz de este encuentro produce Miguel Rubio en el artículo “El puente de Huampaní o el ‘teatro de grupo’”. Además de dar cuenta del contexto social, económico y político en el que se produce el reencuentro, fija algunos puntos respecto al pensamiento de Barba. El primero es referido a cómo se ha adaptado ese pensamiento a los grupos peruanos: “La particularidad de nuestra opción reside en que responde a un contexto social y cultural que nutre nuestra búsqueda y nuestro producto escénico que además nos permite fluidez en el diálogo con el público” (2001:59). De este modo se reafirma la distancia ya planteada por Rubio una década antes frente a los conceptos de tercer teatro y cultura de grupo. El segundo punto está relacionado con la historia: Rubio ve necesario rescatar como sustento del movimiento teatral peruano la vertiente latinoamericana, de la “insurgencia teatral latinoamericana” (2001:60) en primer lugar, y llama ‘otra vertiente’ a lo que se origina en Ayacucho 78. Piensa que el movimiento de teatro peruano “ha sabido asimilar estos planteamientos adaptándolos a sus necesidades y sin renunciar a su identidad y a las múltiples maneras de hacer teatro hoy en el Perú” (2001: 63).

En 1989 Yuyachkani estrena su siguiente producción, *Contrael viento*. Miguel Rubio expresa la posición del grupo en la presentación de la obra:

El teatro que pretende imitar la realidad cae en un burdo reflejo, nada de lo que haga en el escenario puede ser comparable con lo que sucede en el país. Sin

embargo desde nuestro punto de vista, la realidad de la escena debe ser útil para la vida.

El teatro al estar cargado de sentidos debe permitir distancia para la reflexión que necesitamos ¿cómo hacerlo? Es la pregunta que nos hacemos todos los días y respondemos desde nuestra opción de teatro de grupo. No solo creando espectáculos, sino promoviendo una serie de relaciones teatrales (1989: 4).

La obra, pese a que el propio Rubio confiesa que no tiene intención de ser una metáfora sobre la violencia política que azota el país, tiene como tema la búsqueda de una posición frente a esta. Yuyachkani habla del “peligroso acostumbramiento a la guerra sucia” que vivió el Perú en los 80 (Rubio 1999: 23) y en *Contraelviento* existe la intención de sacar al espectador de este acostumbramiento. Sin embargo, estamos lejos del teatro de denuncia de *Puño de cobre* y *Allpa Rayku*, ni siquiera estamos en la lucha entre una expresión realista y otra supra realista de *Encuentro de zorros*. La nueva producción nos sitúa sin concesiones en un plano mítico y en una teatralidad completamente sumergida en lo andino, pero sobre todo en lo que Rubio en la cita anterior nombra como la “realidad de la escena”. Coya y Huaco son las hijas de Machula. Son heroínas en el sentido griego del término pues no pertenecen al olimpo andino de las divinidades y demonios, sino que actúan en la realidad de los hombres, pero con ciertos poderes sobrenaturales, y tienen una misión que cumplir: su padre las insta a encontrar las mejores semillas del maíz de la vida para sembrarlas y enfrentar los tiempos violentos representados por el viento maligno y el accionar del Caporal, la China Diabla y el Arcángel de un lado, y el fuego del otro. Las hermanas pasan por diversas peripecias conociendo, por separado, diferentes ángulos de las atrocidades de la guerra y tomando posiciones contrarias frente al conflicto:

MACHULA: Tanto tiempo por distintos caminos, para volver a encontrarnos con odio en nuestros corazones, tanto he caminado buscándolas. Tú corriendo por arriba hacia las montañas como el zorro negro y tú como el zorro blanco bajando hacia las costas a hundirte en la espuma del mar. Para escuchar solamente, escuchar la muerte y el rencor y sus bocas, sus corazones, que no es de ningún favor para mi esperanza” (Yuyachkani 1999: 40)

Mientras, Machula ha conseguido las semillas del maíz de la vida y la última escena de la obra es la reconciliación de las hermanas en el acto de sembrar estas semillas. Pero cuando lo hacen, el Caporal, el Arcángel y la China llegan

para arrasar todo. Las hermanas y el padre quedan sepultados, sin embargo, se repite la imagen inicial de la obra cuando Coya sale de debajo del cerro y entrega al Equeqo el maíz de la vida para que lo siembre:

“EQUEQO: Para que un día la luna y el sol se junten, el toro y el Amaru se vean, el mundo avance, la tierra tiemble, amanezca en el anochecer y los reptiles se conviertan en luciérnagas iluminándolo todo” (Yuyachkani 1999: 41).

Entre *Encuentro de Zorros* y *Contraelviento* median cuatro años, es uno de los procesos de creación más largos que ha tenido el grupo. Las razones debemos encontrarlas en las dificultades que enfrentan en varios frentes. De un lado, las circunstancias políticas del país son verdaderamente críticas y especialmente difíciles para la izquierda que ha sido llevada a la parálisis al ser amenazada y atacada por el terrorismo, y vigilada y hostigada por las fuerzas policiales y armadas. Del otro, se levanta la pregunta de cómo articular una respuesta artística que permita la reflexión:

¿Pero cómo situarse desde la ausencia de un discurso político capaz de explicar la realidad; desde la carencia de alternativas capaces de modificar el curso de los acontecimientos? El desafío era enorme y la respuesta teatral no podía quedar encerrada dentro del repertorio de los recursos teatrales existentes (Manrique 1989: 10)

Efectivamente, *Contraelviento* propone la reflexión sobre el conflicto armado y la crisis política que vivía el país, pero desde una estética diferente a todo lo que han hecho anteriormente. No encontramos el elemento de representación realista –como el plano de realidad representado en *Encuentro de zorros*- sino la búsqueda de un lenguaje que de cuenta del mundo mítico con el que quiere metaforizar la realidad. Para comenzar, la presencia del Equeqo en su función de narrador de una historia de la que es depositario nos saca del tiempo y espacio reales para situarnos en el plano de los mitos, de los relatos ejemplares, de los símbolos. No hay la necesidad de usar mecanismos del realismo para pasar de un plano al otro porque hay uno solo. Más bien lo que se privilegia es el lenguaje escénico que fluctúa entre la afirmación y la negación de la palabra: “Durante toda la escena el Arcángel y la China hablarán con Coya en el lenguaje de pasos, gestos, sonidos; engañándola con que ellos son sus salvadores y que

ella debe curar al Caporal” (Yuyachkani 1999: 29). Este plano que llamaremos escénico, es materialidad y acontecimiento, no representación pues no pretende ilustrar o traducir en gestos y movimientos lo que la palabra no dice. Obliga al espectador a una experiencia diferente forzando con cierta violencia el salto de la representación a la materialidad (la ‘autopoiesis del bucle de retroalimentación’, de la que habla Fischer-Lichte): “[...] lo que mantiene y potencia es la espectacularidad visual y musical, que en muchos momentos cobra carta de autonomía sobre el propio discurso narrativo del mito convertido en anécdota teatral” (Salazar 1998e: 44) Nuevamente, como en *Quinua*, los elementos de las danzas populares que representan una simbología andina son apropiado por el grupo para usarse en otro contexto, para buscar su resemantización o, en todo caso, ocultar su sentido obvio y propiciar la búsqueda de otros sentidos. Nelson Manrique señala que el cuestionamiento sobre la legitimidad de esta operación de recontextualizar los mitos andinos es un falso problema y que la vitalidad de los mitos consiste precisamente en su permanente transformación y desarrollo (Manrique 1989: 11).

Contrael viento desata las furias de la crítica vocera de la izquierda radical que acusa al grupo de tomar una opción pacifista “que equivale a renunciar a la lucha de clases y por tanto a la libertad de nuestro pueblo” (El Diario, 24 de mayo de 1989). Pero también incomoda a quienes, como Rodrigo Montoya, pese a coincidir con la posición política que sustenta la obra y sostener que es su producto más logrado, ven en ella un “exceso de símbolos; el dejar la obra demasiado abierta a la interpretación del espectador; la ausencia de un drama y una historia propiamente teatral atribuyendo estos problemas a los límites de la creación colectiva” (Manrique 1989: 12). Señalando lo mismo, pero positivamente se pronuncia Salazar del Alcázar: “la espectacularidad visual y musical que en más de un momento se convierte en discurso narrativo en sí mismo” para añadir, no sin un punto de provocación, que tal vez Yuyachkani estaba aplicando lo que Meyerhold proponía de usar en el teatro “una plástica que no corresponda a las palabras” (Salazar del Alcázar 1990b: 59). Por otro lado, la profusión de elementos de la cultura andina puestos a funcionar en la

escena de la obra propicia una discusión entre académicos¹⁹ centrada en los significados originales y los nuevos sentidos que estaban adquiriendo. El crítico Alfonso La Torre en *La República* dice que “los personajes animan, no un drama, sino una alegoría” pues carecen de antagonismos, “Los agonistas, que deberían debatirse contra las fuerzas opresoras de la Historia, encarnadas en hombre se afanan simple y literalmente ‘Contraelviento’” (La Torre 2012: 139).

En cualquier caso, queda claro que Yuyachkani entraba con esta producción a profundizar el paulatino alejamiento de una visión realista que los acompañó desde su fundación para entrar en una teatralidad que deja la palabra dramática a la deriva en medio de otros lenguajes obligándola a dialogar con ellos en igualdad de condiciones. Recordemos cómo define el grupo la obra: “Creación colectiva en once escenas y una partitura musical continua” (Yuyachkani 1989: 1) Curiosamente, la función narrativa del Equeqo se limita a unas pocas apelaciones con la palabra al público mientras que su función simbólica, ejecutada con su presencia corporal, llena la escena de preguntas y sugerencias. Igualmente, la palabra dialogal es poco eficiente al drama pues la palabra narrativa tiene mayor peso: sueños (p. 27), mitos (p. 28), relatos de hechos de la extra escena (pp. 31-32), augurios (pp. 30, 33), relatos (p. 37), trances (p. 39) (Yuyachkani 1999: 27-41). Pero donde vemos el verdadero choque es cuando la danza y la música ocupan el lugar de la palabra o de la acción física sustentada en una acción dramática. Esto ocurre todo el tiempo en el espectáculo: en la Escena III, *La danza*, ya he señalado cómo Coya habla con ‘acción y sonido’ para dialogar con el Arcángel y la China (p. 29); en esa misma escena: “Arcángel y China dialogan entre ellos trepándose y cargándose” y “El Caporal, el Arcángel y la China capturan en su danza a Coya y se la llevan. Danza con el viento” (pp. 30-31); en la Escena IV, *La guerra*, “El padre le entrega la máscara y danzan” (p. 32); Escena V, *La mesa de los condenados*, “Coya toca una vez la quena, el Equeqo entra a su llamado, se pone detrás de Coya, mira al público, mira a Coya, se quita el chullo y se lo da. Ella lo mira, se ríe y se lo pone. En agradecimiento

¹⁹ Hay que tener en cuenta que a esas alturas Yuyachkani ha conseguido establecer sólidas relaciones con destacados académicos que colaboran en la etapa de investigación y creación de sus espectáculos. Baste repasar algunos nombres en la lista de agradecimientos de *Contraelviento*: María Rostowski, Nelson Manrique, Rodrigo Montoya, Jürgen Golte, Juan Ansión, Carlos Ivan Degregori, entre otros (Yuyachkani 1989: 19).

le toca una música y bailan juntos” (p. 34); Escena VI, *El juicio*: “Ingresa Coya, sólo puede hablar a través de la quena. Los jueces no entienden y se burlan. Solicitan la colaboración de un traductor:” (p. 35); Escena XI, *La siembra*: “Coya y Huaco siembran al fin las semillas de la vida mientras el Auqui danza y canta. Siembran los tres. Aparece el Arcángel con su espada encendida, aparece la China y el Caporal con la corona de pólvora prendida y arrasan con todo” (p. 41).

Esta profundización en una estética que se aleja ostensiblemente de la representación realista y que propone un lenguaje complejo compuesto por una sucesión de símbolos que se resignifican constantemente, es visto por la crítica teatral, que reconoce las bondades plásticas de la obra, con profunda sospecha. Carlos de la Puente, en *El Comercio*, reclama del siguiente modo: “Yuyachkani parece estar más comprometido con el resultado plástico y rítmico, que con el contenido de su obra. Porque toda la puesta está dirigida a capturar a la emoción (mucho) antes que al intelecto” (De la Puente 1989). Es decir, sostiene que hay un contenido que debería ser transmitido con cierta claridad y no sacrificado al experimento formal. La Torre en su crítica publicada en *La República* que he citado antes, habla de una esquizofrenia en la que el ojo y el oído entran en disputa. Así, el ojo obliga al orden de la perspectiva y no soporta la simultaneidad de estímulos en el espacio que propone *Contraelviento*, mientras que el oído acepta esa simultaneidad de estímulos y conceptos desplegados en el tiempo. Orden, eficiencia comunicacional, contenido son conceptos ligados al drama y que ya no podemos encontrar fácilmente en una propuesta tan escénica como la de Yuyachkani. Quizás los últimos restos de drama que quedan son la acción dramática y el personaje que de todas maneras están al servicio de la alegoría y que no se sustentan en conflictos dramáticos generados por la obra sino en conflictos de orden histórico cuya resolución no es posible dentro de esta.

En 1990, Yuyachkani estrena simultáneamente dos espectáculos: *Adiós Ayacucho* y *No me toquen ese valse* que resultan ser exploraciones nuevas que abren caminos hacia la teatralidad que les va a interesar en la década siguiente. *Contraelviento* significa, como lo señala parte de la crítica, el punto culminante de un proceso de 18 años que los ha llevado del teatro de denuncia, a la apropiación de la estética andina para metaforizar el Perú multicultural, la

experimentación con la danza, el cuerpo, la música, la escena y el acontecimiento, el trabajo sobre el realismo, los rasgos costumbristas y lo simbólico para desembocar en la afirmación de una teatralidad grupal, intranferible, asociada fuertemente con la búsqueda de una identidad multicultural del país. Pero también significa *Contraelviento* llegar a un límite, agotar la estética sobre la que está sostenido el espectáculo. La mitología andina, por ejemplo, no es un material que, al menos inmediatamente, se pueda volver a tocar sin correr el peligro de repetirse. Tampoco la plástica localizada en el arte popular Puneño o los personajes con rasgos heroicos o sobrenaturales pues parecen tener un sello demasiado evidente para volver sobre ellos. Con otros rasgos pasa lo mismo: la saturación de elementos, la simultaneidad, la no jerarquización del texto sobre los otros elementos. Recordemos que estamos a finales de los años 80, falta mucho para que estos elementos sean valorados plenamente, pero serán usados con madurez por Yuyachkani mucho más adelante en espectáculos como *Hecho en el Perú, técnica mixta* (2001) y *Discurso de promoción* (2018). Luego de *Contraelviento* parece consecuente que se den dos procesos simultáneos en los que no es el grupo en conjunto el que participa sino algunos actores, aunque el grupo sea siempre una instancia de aporte y reflexión.

Adiós Ayacucho nace del encuentro con la novela homónima de Julio Ortega (1986) en la que un campesino muerto viaja a la capital para exigirle al presidente de la República que le devuelvan sus huesos, que sus asesinos posiblemente han llevado a Lima. Sobre este texto, Miguel Rubio escribe una versión teatral “[...] separando todo aquello que era estrictamente literatura, lo que describía y/o se refería a lo que el personaje pensaba, privilegiando las acciones, la travesía, lo que el personaje hacía en presente” (Rubio 2001:92). Desde el comienzo la versión se pensó para un solo actor, de modo que no se consideró en lo absoluto lo dialogal, es más, se cortaron las conversaciones del relato. Esto nos da una idea de que el tratamiento del texto narrativo no pretendía ser dramático sino teatral, es decir, al servicio del fenómeno escénico. Y esta fue la parte más larga del proceso pues había que resolver el espacio escénico –se decidió por el ritual fúnebre de velar las ropas del desaparecido como se hace en los andes– y, más difícil aun, corporizar un personaje cuyo problema era justamente que carecía

de cuerpo. Enfrentarse a un texto existente antes de la creación escénica no era lo habitual en los procesos del grupo, incluso si pasaba por un proceso de adaptación como el antes descrito pues de alguna manera el texto podía imponer su tono. Se recurre una vez más a la experimentación y a los referentes andinos. Augusto Casafranca, el actor que está creando con Rubio la obra, explora diferentes personajes cómicos de la tradición andina hasta que da con el `colla´ de Paucartambo y la acción se transforma en el pacto que hace este con el muerto para que lo ayude a encontrar su cuerpo. Luego de esto, se incorpora Ana Correa para proponer secuencias de acciones que ayudaran a Augusto a resolver la corporización del pacto. Aun cuando hay acción dramática, ha sido creada desde la escena y para el servicio del actor, de su cuerpo en escena. Se trabajó el texto y el cuerpo por separado y luego se fue tejiendo el lenguaje de la escena con estos (Rubio 2019). Ana Correa se incorpora al espectáculo para hacer una especie de “contrafigura escénica” que hace los sonidos y ejecuta ciertos movimientos que configuran una réplica silenciosa de lo que hace Casafranca (Salazar 1998f: 46). Esta presencia/ausencia de Correa en la escena propone una teatralidad cercana al ritual, emparentada formalmente con el teatro tradicional japonés.

La novela de Ortega y la versión de Yuyachkani abordan no solamente el problema de la violencia que asola los andes del sur peruano, sino, sobre todo, la manera como vemos desde la capital y el poder esta violencia. Según Víctor Vich y Alexandra Hibbett, “*Adiós Ayacucho* es un texto fundamentalmente escrito como respuesta al Informe de la Comisión Uchuraccay” (2008:108), lo que quiere decir que discute frontalmente el discurso del poder. Esto es un cambio significativo respecto a *Contrael viento* pues ya no se trata de proponer una visión simbólica de la realidad sino de dar voz a un discurso subalterno que se enfrenta al discurso oficial. En este sentido, hay una similitud entre Emilio Aguilar protagonista de *Encuentro de zorros* y Alfonso Cánepa el de *Adiós Ayacucho*: son personajes cuyo estado de conciencia se nos presenta como acción principal de la obra. Por supuesto que ni la novela ni la obra se agotan en la denuncia de la violencia militar del Estado sino que señalan la violencia de los discursos a través de los cuales entendemos aquella realidad que llamamos Perú. En este sentido, *Adiós Ayacucho* es un paso crucial en la reflexión de Yuyachkani sobre

la identidad peruana, paso que, hay que señalar, le debe algo a su (fructífero) encuentro con la palabra de un autor como Ortega.

El otro espectáculo del programa, *No me toques ese valse* nace de otra circunstancia: Rebeca Rally se accidenta en la temporada de *Contraelviento*, debe dejar la obra y pasar un largo tiempo en rehabilitación. Rubio le encarga entonces retomar el estudio de la obra poética de español León Felipe, que habían iniciado en el proceso de *Encuentro de zorros*, para un posible trabajo a futuro. Al inicio del proceso trabajan sobre la idea de que los textos sean cantados por el Loco de la carreta (personaje de *Encuentro de zorros*), pero a la larga se descarta tanto la idea del personaje como la de usar los textos (Rubio 2019). El proceso se concentra entonces en las imágenes de los poemas a los que se incorporan textos de Jorge Manrique y Shakespeare. Surge el elemento de la guerra –la guerra civil española que trae a la mente la violencia de la realidad peruana– y se incorpora Julián Vargas que pone música a algunos textos. Luego de un largo proceso de investigación escénica se consigue la anécdota: Amanda y Abelardo, “dos cantantes muertos, no se sabe cómo, regresan al bar donde actuaban como una aparición a los parroquianos, que en medio del efecto del trago evocaban sus presencias y aparecían nuevamente; la gente los ve o creen verlos y va de vez en cuando al bar a esperarlos” (Rubio 2001: 95). Esta fábula surge para sostener lo escénico, está expresada con signos opacos que siembran la ambigüedad: “la obra se desarrolla oscilando entre lo real y lo irreal, lo esperpéntico y lo alucinante [...]” (Rizk 2007: 112). Lo que interesa es la atmósfera que crean estas presencias y el trabajo escénico “con énfasis en el ritmo, el cambio de situaciones, la simultaneidad de las acciones, la precisión, el silencio, la mirada, la condensación del movimiento, la quietud, la inmovilidad” (Rubio 2001: 95). Salazar del Alcázar habla de un “[...] fresco escénico bañado por el sello marcadamente expresionista que ilumina la propuesta” (Salazar 1998g: 47) y acierta pues Yuyachkani está proponiendo en este espectáculo una estética que apela a la subjetividad del espectador: casi no hay anécdota, los personajes son desesperadamente estáticos y oscuros, no hay ningún rasgo costumbrista que los haga empáticos, es profundamente desesperanzador. Esto no solo lo emparenta con algunos personajes y momentos de *Encuentro de zorros* en ese “expresionismo de la pobreza” del que

habla Salazar del Alcázar (1998g:47) o la “[...] visión expresionista de la violencia” como señala el propio grupo (Rizk 2007: 111), sino que sitúa al grupo en un giro fundamental que los encamina hacia una estética posmoderna (Rizk 2007: 111-112) y posdramática.

En el conjunto de estos dos espectáculos podemos decir que hay un tema común: la muerte como un hecho no culminado. En *Adiós, Ayacucho*, necesita encontrar su cuerpo y en *No me toquen ese valse* necesitan ser recordados. Por supuesto que el tema conecta de inmediato con la vivencia del espectador en el Perú de 1990 donde la muerte está instalada precisamente en el tema de la guerra y las desapariciones. Pero el conjunto también revela diferencias importantes: en una el tema andino y campesino está en el centro absoluto en cuanto personaje, imágenes, lenguaje, palabra, música, elementos de la cultura popular; en el otro, lo que está en el centro es lo urbano, capitalino, criollo, bohemio, la palabra, las imágenes, las relaciones, la música, los cuerpos anulados, lo grotesco. Si recordamos el inicio de la década, el grupo se planteaba ya esta dicotomía en su intención de crear una obra sobre el mundo obrero urbano luego de hacer *Allpa Rayku*. De alguna manera el ciclo se cierra habiendo dado cuenta de los dos mundos y del choque entre ellos.

Estas últimas obras de la década de los 80 significan para Yuyachkani un nuevo encuentro con la literatura. Ya hemos visto cómo *Encuentro de zorros*, con la presencia de Elmore como literato, y *Baladas del bien-estar*, con Brecht como autor de los textos, son un acercamiento a la palabra literaria. En *Adiós, Ayacucho* y *No me toquen ese valse* con texto de Julio Ortega e inspirado en textos de León Felipe, Manrique y Shakespeare respectivamente. El encuentro con la literatura es evidente. Cierta crítica, especialmente adversa a la creación colectiva, ve en este conjunto una `autocrítica` del grupo: “Después de casi 20 años de trabajar la creación colectiva basada específicamente en las potencialidades expresivas del cuerpo, Yuyachkani plantea aquí que ha perdido el cuerpo, el sustento mismo de su teoría y de su praxis escénica” (La Torre 2012: 147). Esta impresión está sustentada en el viejo debate palabra/cuerpo que el teatro de autor se empeña en perpetuar, sin embargo, basta fijarse un poco en ambos espectáculos para entender que esta crítica no se sostiene pues

el cuerpo no solo está presente en escena, sino que la crea, no están `perdidos` los cuerpos sino más bien sometidos a operaciones rigurosas de presencia para crear una poética escénica muy potente. Por lo demás, es evidente que Yuyachkani ha usado siempre la palabra en sus creaciones y de manera muy extensa, y no solamente la palabra lírica de las canciones o la narrativa de los coros y narradores en las obras, sino la palabra dialogal. Pero lo que La Torre quiere significar es que esta palabra creada por el actor no tiene el mismo valor que la palabra `literaria` de un autor que, en el caso del teatro debía tener no solo valores literarios sino dramáticos: insertada en una psicología individual, al servicio de una acción dramática y producto de un conflicto dramático. Lo que encontramos en *Adiós, Ayacucho* y *No me toquen ese valse* no es precisamente una palabra dramática sino todo lo contrario: liberadas del orden del diálogo dramático y potenciando su performatividad en la escena.

Como he dicho, Yuyachkani ha explorado en los 80 dos universos, lo popular andino y lo popular urbano, tanto por separado como en el conflicto que genera el encuentro metaforizado en los zorros arguedianos.²⁰ En su exploración han germinado ideas que marcan una importante transición. La primera está referida al modo de producción-creación: se está pasando del poder absoluto del colectivo al poder emanado de la creatividad del actor y el director en sus búsquedas. En este sentido es ilustrativa la cita de Teresa Rally que he consignado antes en la que compara el proceso de *Allpa Rayku* y el de *Baladas del bien-estar*. Pero también dice algo del modo de producción-creación: “[...] Yuyachkani es de aquellos que siguen afirmando la idea de grupo como centro de exploración teatral, sin que esto signifique anular al individuo, todo lo contrario, lo hace crecer [...]” (Rubio 2001: 79). Estamos hablando de un actor cuyo concepto también ha evolucionado: es aquel que crea antes con su cuerpo y su voz que con las ideas y la palabra, es el que es capaz de construir una presencia multidisciplinaria y aquel que llega a las instancias colectivas –la improvisación- con un material profundamente investigado y `entrenado`. Esta maduración del actor viene acompañada de la maduración del director (la

²⁰ Nótese que el isotipo que usa el grupo junto a su nombre logotipizado es la imagen del zorro.

necesidad del 'ojo de afuera' (Rubio 2001: 84)) y, sobre todo, de la no jerarquización de esta relación para mantener el modo de producción-creación intacto.

En cuanto a la propuesta estética y los contenidos, Yuyachkani profundiza en los 80 caminos que ha comenzado a recorrer en la década anterior: la teatralidad del teatro popular andino (*Quinoa, Contraelviento, Adiós Ayacucho*) y la historia (*Los hijos de Sandino*). Pero también aborda nuevos caminos: el costumbrismo como rasgo de humor e ironía (*Los músicos ambulantes*), lo mítico y onírico como supra realidad a través de la cual se mira el mundo (*Encuentro de zorros*), la violencia política como una fuerza contra la que hay que luchar (*Contraelviento, Adiós, Ayacucho*), la emoción como materia escénica (*Un día en perfecta paz, Baladas del bien-estar, No me toquen este valse*). La realidad nacional sigue siendo el centro temático de sus creaciones y la apuesta por la construcción de una identidad nacional pluricultural se profundiza al incorporar como asunto central de su atención las migraciones y la marginalidad (Rubio 2001:91). Pero la realidad nacional ya no pasa por la voz coral sino por la voz del personaje y del actor. También hay otro cambio en la perspectiva estética desde la cual se asume esa realidad: si bien no se sale de la representación y en cierta medida estamos en varias de sus obras en la estética del realismo, la preocupación por incorporar la subjetividad de los mitos, los sueños, delirios, posesiones y demás, convierte la escena de Yuyachkani en un espacio más lejano a la representación realista que en la década anterior. La dialéctica entre escena y representación marca el trabajo del grupo y le hace ganar un impulso hacia la materialidad y el acontecimiento especialmente, como he señalado, con *No me toquen ese valse*.

En el análisis comparativo vemos que Cuatrotablas y Yuyachkani mantienen el modo de producción-creación de la creación colectiva aun cuando este se debilita en la práctica de Cuatrotablas, pero no en su discurso. Por el contrario, hay una insistencia de este grupo en la posesión de un método de creación grupal (Espinoza 2009: 117-118) quizás por la necesidad de transmitirlo de generación en generación. Comparten también los dos grupos el hecho de conseguir sedes permanentes en las que trabajar y mostrar sus trabajos a un

público asistente al teatro. Cuatrotablas estará en una casa relativamente pequeña del distrito de Surco hasta mediados de la década y en una casa republicana de mayor dimensión en Barranco hasta el final de la década. En esta última realiza temporadas para un público cuyo aforo es de aproximadamente cien personas por función. Ambas casas eran alquiladas por el grupo. Yuyachkani tendrá sus dos sedes en el distrito de Magdalena. La primera en el jirón San Martín, es una casa relativamente pequeña en la que se pueden hacer presentaciones para un público reducido pero que sirve perfectamente para el trabajo de entrenamiento y ensayo. A la segunda sede se mudan en la segunda mitad de la década; es una casona republicana de gran dimensión en la que el grupo construye un teatro cerrado en el que puede albergar aproximadamente doscientas cincuenta espectadores. Las sedes de Yuyachkani son propias. El que ambos grupos puedan tener una sede permanente les permitió, además de presentar sus espectáculos en temporada, tener talleres e intercambios constantemente.

Las diferencias entre los dos grupos son también significativas y señalan caminos que divergen. Como he dicho antes, para Cuatrotablas la realidad social llega a escena a través de la subjetividad de los actores y no de la investigación crítica como es el caso de Yuyachkani. Esto produce, consecuentemente, diferentes visiones de la realidad: la de Cuatrotablas es caótica, informe, ve la realidad como algo casi irremediable; la de Yuyachkani, es una realidad analizable, opinable, transformable. Esto resulta claro si comparamos, como hacen Salazar del Alcázar y Gris, *Oye nuevamente* y *Los músicos ambulantes*, pero también podemos encontrarlo, en el caso de Cuatrotablas, en *La agonía y la fiesta* donde las presencias no son asibles ni explicables como personajes, y en el caso de Yuyachkani, en *Encuentro de Zorros y Contraelviento*, que, aunque se alejan en alguna medida de la representación, nos proponen todavía una estética que nos conduce a interpretar la realidad. En cuanto a cuán cerca o lejos se sitúan estos grupos de una estética performativa o una estética hermenéutica o semiótica, según los criterios de Fischer-Lichte, diré que una hipótesis posible es que se alejan y se acercan en la trayectoria que hacen en los 80. *La agonía y la fiesta* y *Oye nuevamente* serían, por ejemplo, las creaciones que más se acerca a lo performativo en Cuatrotablas y *Quinua* y *No me toquen este valse* lo

serían en el caso de Yuyachkani, y espectáculos como *Los clásicos*, *Simple canción* y *La cuestión del pan* de Cuatrotablas serían los más lejanos a esta estética, mientras que *Encuentro de zorros*, *Contraelviento* y *Adiós, Ayacucho* lo serían en el caso de Yuyachkani. Sin embargo, una taxonomía de este tipo no parece útil si no se observa la tendencia de cada grupo. Si bien ambos persisten consistentemente en la corporalidad, la materialidad del trabajo del actor, Cuatrotablas tiende a refugiarse cada vez más en la palabra literaria y dramática (*Los clásicos*, *Ifigenia cruel*, *Flora Tristán*), por tanto, en la representación. Yuyachkani, en cambio tiende a salir de la representación, del referente y buscar un lenguaje donde interesa más la materialidad: música, danza, color, texturas, voz, cuerpo, ritmo. La palabra tiene para ellos una cualidad material que ocupa un espacio igual o mayor a su cualidad de signo. En el caso de Cuatrotablas la materialidad, el significante, ocupa cada vez más un lugar precario en la obra.

También hay diferencias que acotar respecto a los contenidos. Si bien los dos grupos coinciden en el gran tema, transversal a todo el teatro independiente del período, de la identidad nacional, Cuatrotablas lo busca fundamentalmente en el mundo urbano que lo rodea a través de lo paródico, lo patético, y donde lo popular aparece a veces como un resabio nostálgico del pasado (*Los cómicos*, *Aquí no hay Broadway*, *La orquestita*) y otras como una realidad alegre o doliente e intransformable (*La agonía y la fiesta*, *Oye nuevamente*). Cuando quiere abordar el tema de la identidad desde el mundo andino (*Los clásicos*) lo hace desde una perspectiva alegórica y con una carga de fatalidad que propone esa realidad también como intransformable. En el caso de Yuyachkani, la realidad se presenta siempre como un conflicto que es necesario ayudar a resolver. No se centra solo en el mundo andino sino en el choque de este con el mundo urbano y, sobre todo, en el choque de culturas. El uso del idioma quechua, de la mitología andina, de las expresiones del teatro popular andino, así como de la cultura urbana marginal, aunque de un modo muchas veces no mimético sino buscando su resemantización, son muestra de esto.

En resumen, podemos decir que los grupos emblemáticos mantienen en las dos décadas estudiadas su voluntad de producir un teatro profesional opuesto al amateurismo y al teatro comercial, con una teatralidad contraria a la teatralidad

dominante del teatro de autor, un modo de producción colectivo y no jerarquizado, y una preocupación temática por la realidad nacional con especial énfasis en el problema de la identidad o las identidades nacionales. Esta constancia les permite ganar un espacio en el campo del teatro independiente y colaborar significativamente a reproducir el modelo a través de los muchos canales de intercambio que el campo crea (Muestras de Teatro Peruano regionales y nacionales, Ayacucho 78, MOTIN, Talleres Nacionales de Teatro, Festival de Teatro Limeño de la Alianza Francesa, Festival de Teatro Peruano del Banco Central de Reserva, Encuentro Preparatorio Cuzco 87, Reencuentro Ayacucho 88).

Los nuevos grupos de creación colectiva

El conjunto que llamo `nuevos grupos de creación colectiva´ está formado por grupos que surgen en los años 80 en Lima y que abrazan la creación colectiva como modo de producción-creación. Algunos son fundados por creadores que provienen de Cuatrotablas como son Raíces, Magia, Mientrastanto, La otra orilla. Otros son fundados por creadores que no están ligados a los grupos emblemáticos como es el caso de Villa El Salvador, Maguey, Setiembre, Yawar, Piscator, Los Cómicos, La Espiga, La Tarumba, Época, Célula de Teatro, Los Tuquitos, Retablo Grupo de Arte, La Silla, Amauta, Escena Contemporánea, Tarpo (Delanoy et al 1997) y muchos otros más.

En 1981, luego de dejar Cuatrotablas, Ricardo Santa Cruz funda el grupo Raíces con Gina Beretta, César Flores, Alfredo Alarcón y Novo Miyagui. Santa Cruz es un actor venido de provincias y formado inicialmente en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, que adquiere a través de Cuatrotablas un conocimiento profundo de las ideas y técnicas del teatro grotowskiano. Le resulta natural lo que Barba sistematiza y produce, pero lo que alienta su trabajo es, sobre todo, la formulación de un discurso propio basado en la oposición al teatro tradicional. Concibe el problema de la creación colectiva como el de “hacer un planteamiento teatral distinto al tradicional” (1992: 198) porque ve la relación entre ambos teatros como una lucha. Para él el teatro tradicional (al que asocia lo literario como lenguaje determinante, una visión psicologista de los personajes

y estructuras limitantes para el actor, y dentro del que considera también a los grupos de creación colectiva latinoamericanos que, según dice, terminan creando literatura dramática (1990: 177-178)), es un sistema con un método para la preparación del actor, una dramaturgia establecida y principios determinados para la puesta en escena, es decir, un orden al que hay que oponer otro que contenga su propia metodología de preparación del actor, su propia dramaturgia y principios de puesta en escena (1992: 198). Su visión no se detiene en la simple contradicción con el teatro tradicional. De un lado critica al 'hipismo' de los que se oponen sin presentar propuestas, y del otro al teatro de *agit prop*: "[...] que tú ordenes tu espectáculo para trastocar el orden, para hacer la revolución, no creo. La revolución se hace con las armas, lo que se puede hacer es trastocar ciertas ideas, ciertas confusiones, y contribuir con el teatro a generar cierta conciencia" (1992: 193-194). Esta última crítica tiene especial importancia porque las producciones de Raíces serán muchas veces confundidas con un teatro panfletario por la radicalidad de su trabajo corporal, la ausencia de discurso verbal, el trabajo sobre la energía y la violencia, y su constante denuncia del poder y de la realidad social. Todo esto hizo pensar a algunos que la posición política que sustentaba su trabajo estaba cercana a Sendero Luminoso y a los artistas agrupados en el MAP. Sin embargo, el grupo, que sí tenía una posición radical respecto a la función social y política del teatro nunca militó en ningún partido ni se dejó infiltrar por elementos cercanos Sendero Luminoso cuando estos lo intentaron (Beretta 2020) y más bien rechazó estas posiciones. La conciencia de que se trabaja determinado por un contexto social es clara, pero también que este se expresa a través de un discurso estético (Santa Cruz 1992: 194).

La visión dialéctica de Santa Cruz es aplicada, en consecuencia, tanto en el ámbito metodológico como en el estético y de contenido. El grupo se define como "un grupo dedicado a la investigación de lo que para nosotros constituye la esencia del hecho teatral: el arte del actor" (Asociación Cultural Raíces 1986: 12). La relación de Santa Cruz con sus actores, pese a la evidente diferencia de experiencias y conocimientos entre aquel y estos, no se plantea en términos de maestro discípulo porque, precisamente, esto anularía la contradicción. El director y el actor deben entrar en una relación dialéctica para que el trabajo

creativo sea fructífero. La transmisión de conocimientos es precisa, férrea, los principios de trabajo parten del cuerpo y la materialidad: respiración, columna, opuestos, impulso, contraimpulso, detenciones, combinaciones binarias, dimensiones, acciones en el tiempo, energía extra-cotidiana, etc. (Beretta 2020) son aplicados en un entrenamiento disciplinado con un espíritu grotowskiano. En el ámbito creativo se repite el mismo principio dialéctico: “El actor tiene su espacio, sus deberes, sus derechos, al igual que el director. Lo que hacemos es una interacción, una lucha, podríamos decir. El actor no puede meterse en mi espacio ni yo en el suyo. [...] Quiero decir que yo tengo la libertad de plantear y él de ejecutar. Él tiene la libertad de proponer y yo de aceptar lo que él me propone” (1992: 192). El proceso de creación parte de crear, a través del entrenamiento y la improvisación individual y motivado por el director que les da un tema o una imagen determinados, secuencias de lo que llaman acciones físicas. Estas se distinguen de los movimientos porque no intentan ser abstractos sino que tienen una función comunicacional (Beretta 2020). Las secuencias de acciones físicas creadas por los actores son trabajadas en diferentes dimensiones, ritmos, niveles de energía, etc. para que luego el director construya con ellas: “Parte de mí la idea. El actor me da una respuesta y esa respuesta pasa por un proceso de construcción del montaje. Yo le voy añadiendo textos de un autor que me interesa. [...] Es un proceso artesanal de construcción de elemento por elemento” (Santa Cruz 1992: 184). Un ejemplo de la metodología de creación aplicada por Raíces es una de las escenas de *Baño de pueblo* (1988): la Máquina de Violar. Cuenta Beretta que la imagen que le da Santa Cruz es la de una gallina, entonces ella trabaja creando la secuencia de acciones físicas de la gallina, que no tenía nada de siniestra sino, al contrario, era una gallina inocente y feliz, sin embargo, en el montaje, Santa Cruz la convierte en una máquina de violar (Beretta 2020).

La palabra tiene una importancia muy relativa en el espectáculo para Raíces, es un elemento más. El lenguaje escénico se construye con una diversidad de lenguajes -cuerpo, ritmo, espacio, tiempo, sonido, voz, palabra, música, objetos- y la tarea del director es esencialmente dramaturgica: cómo organizar esos lenguajes para decir lo que quiero decir como quiero decirlo. Santa Cruz tiene una claridad sobre el lugar que quiere ocupar en el campo del teatro que no es

común entre los creadores de la creación colectiva: compara los procesos de la pintura y la música que han conseguido instalar nuevos órdenes a través de sus vanguardias mientras que el teatro aun no lo consigue: “Ante un orden tienes que plantear otro orden. Ese orden todavía no existe, lo estamos haciendo” (1992: 179). Un factor determinante en el trabajo de Raíces es la decisión de trabajar en espacios abiertos como son calles, plazas y patios para un público casual y esencialmente popular. Esto también determina su propuesta estética: propone al espectador una experiencia donde el significado está limitado a algunas ideas muy esquemáticas, expresadas en acciones físicas también esquematizadas y altamente estilizadas. La premisa del trabajo era que el espectador, que está de paso por el lugar, se enganche, se interese, no solamente por el conflicto que pueda desarrollar la obra sino por la forma en que es actuada: la tensión, la estilización, el manejo del ritmo y las dimensiones y lo extra-cotidiano no son solo principios formales sino recursos para generar y mantener el interés del espectador. Vemos claramente que hay una oposición al realismo en la realización escénica. El concepto de acciones físicas funciona como la unidad mínima de articulación de la expresión con la que se construye el discurso escénico. Santa Cruz habla de un “texto de acciones físicas” (1992: 187) que excluye la palabra como el elemento central de la construcción de ese discurso. Pero no se trata de acciones físicas que reproducen miméticamente la realidad como en el caso de las interpretaciones que se hacen sobre las acciones físicas desarrolladas por Stanislavski²¹ para servir a una estética naturalista, sino de acciones que significan por sí mismas: “No buscamos reproducir la realidad en el escenario como un cuadro realista o naturalista de la vida. Nuestro trabajo parte de lo cotidiano aunque no intenta reproducir la cotidianidad, sino una realidad creada, una realidad teatral” (Asociación Cultural Raíces 1986: 12). “No confundir: una cosa es la realidad cotidiana y otra es la realidad teatral. La realidad teatral es una estructura de signos elaborados, hay un artificio por el cual tú quieres decir algo”. (Santa Cruz 1992: 189).

²¹ Para mayor profundización sobre esto ver “Respuesta a Stanislavski” de Jerzy Grotowski. (1990) Sergio Jiménez. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Escenología, 487-504

Desde su primer espectáculo, *Trozos de vida* (1982) -en dos versiones: de niños y de adolescentes y adultos- Raíces trabaja sus espectáculos con una estructura de números mostrando pequeñas situaciones del cotidiano del espectador que puedan ser decodificadas rápidamente. Con acciones físicas muy claras, los personajes son funcionales a la visión de la realidad que se quiere expresar: la constante denuncia del poder. El principio de contradicción está presente también en los contenidos de las obras. Su segunda producción, y una de las que más tiempo tuvieron en repertorio, es *Sol y sombra*, también un espectáculo de calle y con versión de adultos y niños (esta se llamó *Caravana de la alegría*). Estaba compuesta por una parada para convocar al público, en la que se usaban zancos y música, y se interactuaba con el espacio público generando el acontecimiento, y varios números, ya en el ruedo, que resulta interesante mencionar. El que motiva el nombre del espectáculo es el llamado *Toro y torero*, muestra la lucha entre estos en la que el Torero representa al opresor (el conquistador español, el rico, etc.) y el Toro es la víctima (el explotado, el oprimido). Otro número estaba referido al box, *Box populi*: dos boxeadores, Rico Kid y Pobre Kid se enfrentan en una batalla en la que el árbitro termina favoreciendo al poderoso que lo corrompe. Otro es el de la *Mujer títere* en el que la única actriz del grupo tiene las manos y piernas atadas a hilos que maneja desde lo alto un hombre. Como vemos, lo esquemático de las situaciones responde a la necesidad de que el espectador las lea como alegorías de aspectos de la realidad que vive, pero también a que es una dramaturgia que echa mano de la estructura de conflicto de la farsa (víctima-victimario) para expresar una visión crítica de la realidad. Conviene recordar la relación de la farsa y la violencia: “La farsa, tal vez, muestra una predilección aun más notoria por las imágenes violentas” (Bentley 1988: 205). Si estas situaciones esquemáticas fueran actuadas de manera realista, sin la estilización que impone el grupo a través del manejo preciso de sus cuerpos y voces en el espacio y el tiempo, serían insostenibles.

Una de las características más importantes de Raíces es su incansable búsqueda de públicos (Hopkins 1986: 157). Recorriendo Lima de punta a punta, las regiones de norte a sur y de este a oeste, el grupo podía hacer quinientas

funciones en un año (Beretta 2020)²². Una de las razones para esto es que el grupo, como la gran mayoría de grupos de creación colectiva, vivía de su trabajo: “Hemos asumido el teatro como una opción de vida, sabiendo desde siempre que la lucha por la supervivencia con dignidad es una de las tareas que engrandece a los hombres y los hace cada vez más humanos” (Hopkins 1986: 158). Su constante itinerancia los lleva también más allá del Perú. En algún momento, cuando la economía peruana hace insostenible su sobrevivencia pasan cerca de un año en Quito, en el barrio de Guápulo. Realizan también giras a Chile y Estados Unidos. En muy corto tiempo, Raíces logra una posición destacada en el campo del teatro independiente. Participan activamente del MOTIN y están constantemente en las muestras y talleres, festivales y encuentros. A través del Instituto Nacional de Cultura consigue apoyo económico del CONCYTEC²³ para realizar las giras a regiones. Todo esto habla de la capacidad del grupo para acumular rápidamente capital cultural y social. Su siguiente espectáculo será el que los lleve a una posición aun más destacada en el campo.

Baño de pueblo (1986) es una experiencia diferente para el grupo pues lo que se plantean es un espectáculo de sala. ¿Por qué este cambio? Consecuente con su vocación dialéctica, el grupo declara que busca “[...] una confrontación en un nuevo espacio para nosotros: la intimidad de la sala” (Asociación Cultural Raíces 1986: 12). Quizás se debe a que lo que intentan decir con la obra no es para un público de niños y adultos mezclados como es usualmente el público de la calle o tal vez porque quieren que la crítica y el campo los vean con otros ojos. El llamado teatro de calle, que en el Perú tiene una tradición importante a partir de 1968 cuando el mimo Jorge Acuña comienza a hacer sus espectáculos en la Plaza San Martín, tiene entre los grupos del teatro independientes muchos cultores. En el sector del teatro popular es muy frecuente que los grupos se planteen este tipo de experiencias, sino exclusivamente, al menos como instrumento de convocatoria como hemos visto en el caso de *Quinoa* de

²² En una encuesta aplicada a los más de trescientos postulantes al taller de investigación de Cuatrotablas del año 1985 que dirigí con Maritza Gutti y Susana Neyra, llamaba la atención la masiva referencia a Raíces como el grupo de teatro que los postulantes más habían visto.

²³ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, dependencia del Estado.

Yuyachkani. Pero dentro de los grupos independientes no populares hay quienes lo cultivan también. Casos destacados en esos años son Maguey y Piscator. Sin embargo, parece inevitable que el teatro callejero se vea como una categoría subalterna del teatro de sala. La decisión de Raíces de hacer *Baño de pueblo* puede tener que ver con acceder a esa categoría considerada superior. A favor de esta hipótesis puedo mencionar el hecho de que se estrenara en la Alianza Francesa de Miraflores.

Ernesto Ráez, al seleccionar los espectáculos más destacados de las últimas décadas (su artículo es de 1988) dice de *Baño de pueblo*:

Raíces logra en *Baño de pueblo* la culminación de una primera fase en la que explora imágenes plásticas, en este caso de la represión y la tortura, que confrontan al espectador con nuestra luctuosa realidad. Un texto verbal mínimo, relaciones conscientemente forzadas y la asunción de múltiples focos en la disposición circular del público permiten lanzar el doloroso documento que es *Baño de pueblo* en toda su calculada violencia, hacia un espectador que no permanece indiferente, por cuanto la obra le remueve vivencias muy cercanas". (1988: 322)

Sin embargo, hay opiniones en contra que resultan interesantes: Santa Cruz testimonia que cuando se estrenó el espectáculo le dijeron "vaya a estudiar teatro" (1992:188), lo que nos dice que el espectáculo estaba retando el *nomos* del campo que concibe el teatro como algo muy distinto a lo que propone Raíces. Otra opinión, esta vez publicada, fue la del crítico del diario El Comercio, Jean Rottmann, que habló de una "dramaturgia del sudor" (Beretta 2020). Sin duda, el trabajo de Raíces resultaba demasiado radical para un campo que, si bien, había ampliado su idea del teatro para aceptar la creación colectiva, no estaba dispuesto a incorporar un espectáculo que carecía ostensiblemente de trama, cuyas situaciones y personajes eran esquemáticos, y que parecía encerrar una visión de la realidad (realidad que compartía con el espectador) oscura, violenta y peligrosa. Los actores estaban vestidos de blanco, solo pantalón sobre el tobillo y el torso desnudo los hombres, y pantalón sobre el tobillo y blusa sin mangas la actriz. Gina Beretta, César Flores, Luis Sandoval, Alfredo Alarcón y Jorge Rodríguez ocupaban un espacio vacío alrededor del cual se situaba el público. Estos espacios, los desplazamientos, las acciones físicas y las situaciones que se desarrollaban tenían el estilo preciso y elaborado del grupo. Beretta se ponía

una banda presidencial y era el poder. Las situaciones se desarrollaban en una estructura de números y todas trataban del poder que, a esas alturas de la década era leído claramente como una alusión al gobierno de Alan García y a la brutal represión desatada por este. Un minero (César Flores) repitiendo con precisión mecánica el gesto de golpear con un martillo mientras cantaba: “En las minas se sufre, somos el país...”; escenas de represión policial y tortura: Gina Beretta representaba la Máquina de Violación de la que he hablado (Beretta 2020). La diferencia con los espectáculos de calle es evidente, el grado de complacencia necesario para retener al espectador ya no es necesario por lo que se ensaya una relación diferente: “No buscamos la participación manifiesta, sino una reacción profunda a nivel de motivar algo en el espectador” (Asociación Cultural Raíces 1986: 12).

El último espectáculo que crea Raíces en la década es *Los fantasistas*, otro espectáculo de sala, que incluso llevaron a Estados Unidos. Esto último abona en el sentido que ya mencionamos antes de la necesidad del grupo de situarse no solamente como un grupo conocido popularmente sino considerado por la crítica y los sectores del campo. Podemos ver un cambio en el pensamiento del grupo. Santa Cruz dice en 1989, cuando estaban creando la obra: “No encontramos un sistema que nos permita hallar situaciones más complejas entre las relaciones de los personajes. Siempre son relaciones de opresión [...] Estas contradicciones todavía no las agarramos, somos demasiado gruesos, seguimos entre explotador y explotado. La cosa sería encontrar otras contradicciones [...]” (1992: 186). El esquema de *Los fantasistas* es el de un personaje gigantesco (Alfredo Alarcón dentro de una armazón enorme) que pare a los otros personajes: el afroperuano (Luis Sandoval), el andino (César Flores), la europea (Gina Beretta). Cada personaje hacía un número del espectáculo en el que se trataba de mostrar dos aspectos contradictorios del personaje: el afro era luchador, emprendedor, pero también el típico “que mueve su cucú”; el andino era a la vez heroico, Pachacútec, y el sumiso, el que se cree menos; la europea la que seducía y también oprimía (Beretta 2020). Hay un desplazamiento de la contradicción dentro de un esquema víctima-victimario, a una en un esquema de lucha interior, ideológica, cultural.

El proceso de Raíces es particular dentro del campo por varias razones: una es que la intensidad con la que trabajaron les permitió acumular capital muy rápido para ganar un lugar destacado en el campo. Esto gracias a una disciplina, una ética del trabajo y una claridad sobre su propuesta estética, pero también a la presencia de su director. Santa Cruz, un actor formado plenamente en un teatro no-realista, desarrolló una presencia que llevaba a todos los foros sin que nadie pueda dejar de notarlo. Esta misma presencia es la que desarrolló en cada uno de sus actores y en sus producciones. En medio de un teatro hecho de diversos lenguajes entrelazados, la presencia del actor era el espacio y el tiempo que los albergaba. Salazar del Alcázar en un informe que hace luego de observar las presentaciones del grupo en Tarapoto en 1987 dice: “La experiencia en el espacio abierto ha dotado a los actores de una suerte de energética actancial, poco usual en los grupos que desarrollan una actividad parecida [...]” (1987a: 1-2). Otra razón para que el grupo consiguiera el lugar que consiguió en el campo es que se orientó a un público esencialmente popular y a la práctica del teatro de calle aun cuando también hizo espectáculos de sala. Este trabajo con lo popular, en temas, personajes, imágenes, humor más que en un trabajo de apropiación de expresiones de la cultura popular fue convertido por el grupo en una estética donde prima la imagen sobre la palabra, la acción física sobre la acción dramática del personaje, la estilización y precisión gestual sobre la imitación realista, la energía de lo performativo por encima de lo dramático.

Todos estos elementos, verdaderamente diferenciales en el caso de Raíces, no deben opacar el asunto de los contenidos. No hay en sus producciones la intención de reproducir la realidad sino de poner en cuestión las ideas que tenemos sobre ella. Revelar las contradicciones, arrojarlas en la cara del espectador, situarlas en el cuerpo, revelar los fantasmas que rigen nuestras vidas, es su manera de subvertir, de provocar esa reacción profunda que postulan. Si el realismo produce, como he señalado que sostiene Althusser, ese efecto de identificación con un contenido ideológico conocido, el no-realismo ejercicio por Raíces busca no solo el reconocimiento sino el rechazo de ese contenido ideológico. Se quiere sacudir al espectador haciéndole ver las cosas desde esa dimensión casi abstracta de la estilización. Recursos como la reiteración, la ralentización del movimiento, el dibujo del gesto, la parquedad en

la palabra, la explosión energética alejan el significante del significado para propiciar la aparición de nuevos sentidos, de sensaciones, de imágenes que quieren valer más que cien palabras.

En 1985 el Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador²⁴ -que en adelante llamaré el grupo de Villa El Salvador- estrena *Diálogo entre zorros*, una creación colectiva que cuenta la historia y la vida del entonces recientemente nombrado distrito al sur de Lima. Pero no es la primera obra del grupo. El Centro de Comunicación Popular se funda en 1974, apenas tres años después de la invasión que da origen a Villa El Salvador. Se trata de un centro formado con el apoyo de la CUAVES (Comunidad Urbana Autogestionario de Villa El Salvador)²⁵ que agrupa una serie de talleres para la comunicación (teatro, fotografía, etc.) que cuenta también con una biblioteca. El taller de teatro funcionaba desde el inicio del centro y se dedicaba a proveer pequeños sketches para animar fiestas populares, celebraciones y ayudar a las convocatorias de asambleas. La democracia directa que implicaba la forma como se organizó la vida y el gobierno de Villa El Salvador requería de un nivel de comunicación y participación muy grande y quizás el modo más inmediato, eficiente y, sobretodo, atractivo era el teatro. El grupo de actores estaba constituido por aficionados sin ninguna formación en teatro que contaban por todo capital con su ingenio popular y los modelos de representación que proveían la televisión y el teatro de la calle. No es de extrañar, en este contexto, que el impulso primero sea el de la representación costumbrista porque, más allá de hacer un cuadro que fije las costumbres para hacer una crítica de ellas, a la vez de generar empatía con un público casual y huidizo, se trataba de una comunidad recién fundada que necesita imaginarse como comunidad para poder construir su identidad. La diversidad de orígenes étnicos, geográficos, culturales, sociales y generacionales de los pobladores de Villa El Salvador crea una rica amalgama que no por eso deja de ser conflictiva, sobre todo si se toma en cuenta que se trata de condiciones muy duras de sobrevivencia. La construcción de esta

²⁴ Actualmente el grupo Vichama Teatro.

²⁵ Villa El Salvador estaba organizada por manzanas de viviendas cuyos delegados participaban en la asamblea del Grupo Residencial que a su vez elegía delegados para participar en la Asamblea Comunal que elegía los diferentes consejos de gobierno.

identidad pasa necesariamente por la existencia de una utopía y de una historia común. Las comunicaciones y el teatro en particular podían proveer esto.

En 1981 llega al taller un joven huancaíno que tenía experiencia en hacer teatro: César Escuza Norero. Fundó y fue director de un grupo en Huancayo, y también fue dirigente estudiantil y militó en un partido de izquierda, sin embargo, su inquietud por el teatro iba más allá de su uso como medio de transmisión de consignas y mensajes. Con su grupo de Huancayo llega a Ayacucho 78 donde conoce el trabajo de Barba y el Odin Teatret de primera mano y participa de las tensas discusiones que se generan. Esto significó para Escuza –como para muchos otros jóvenes teatristas del Perú- hacerse de un arsenal de preguntas e inquietudes que cuestionan lo aprendido, visto y hecho hasta entonces. La idea de un teatro distinto, que rompe el esquema de la sala teatral, que rechaza la obra previa, que se comunica con el espectador de un modo muy fuerte a través de la energía, la plástica, la música impresiona y despierta su curiosidad e imaginación. Cuando Escuza, pocos años después, llega a Villa El Salvador se contacta con el Centro de Comunicaciones y pone al servicio del taller de teatro su experiencia y sus inquietudes. Para entonces el grupo estaba formado por una serie de jóvenes que participan libremente del taller, pero ninguno se plantea una formación más formal y, mucho menos, hacer del teatro una profesión. Hay una excepción a este grupo de jóvenes: Miguel Almeyda Morales que por esos años estaba estudiando en la Escuela del Teatro de la Universidad Católica (TUC) y que enseñaba teatro a los jóvenes del Centro de Comunicación Popular. Escuza y Almeyda traban rápidamente amistad y deciden unir fuerzas para crear un grupo, ya no un taller con una población cambiante como había sido hasta entonces. En poco tiempo, el grupo se propone ir más allá del sketch o de la obra celebratoria (Escuza 2020). Montan bajo la dirección de Escuza *La sangre, las velas y la gente*, adaptación de la obra del ecuatoriano Enrique Gil Gilbert: “[...] un grupo de pobladores que se reúne para velar y recordar a un dirigente popular durante el paro nacional del 19 de julio de 1977²⁶. El poblador velado es un trabajador que muere en la calle a raíz de las manifestaciones y durante el velorio

²⁶ En esa fecha se realiza un paro nacional convocado por la CGTP y otras organizaciones sindicales contra la política económica del gobierno de Morales Bermúdez. Como consecuencia del paro, el gobierno se vio obligado a llamar a una asamblea constituyente.

se revive su historia a través de cuadros combinados con arengas” (Vichama). Ese mismo año montan *Juegos de poder* (1983), versión de la obra de creación colectiva *Érase una vez un rey*, del grupo chileno Aleph. Es una obra de mayor tamaño que las anteriores donde se mantiene el humor, pero centrándose en un tema que no resulta nada abstracto para personas que tienen que negociar cotidianamente con él: el poder. En la obra, tres recicladores, Watusi, Ñafle y Sonajera, deciden hacer un juego de roles: uno de ellos será rey por una semana y los otros deben obedecer para luego cambiar de roles. Watusi encuentra siempre nuevos modos de quedarse en el poder: inventa una democracia, luego una dictadura, luego una revolución siempre con el fin de no perder su posición. Aun cuando lo que hacen no es la obra tal cual sino una versión en alguna medida adaptada a su contexto y su público, esta experiencia acerca al grupo a un teatro que se eleva para constituir una metáfora de la realidad sin perder la inmediatez del retrato cercano y el diálogo ingenioso que genera empatía con el espectador (Escuza 2020).

Según Escuza, la razón por la que inician el proceso que los lleva a crear *Diálogo entre zorros* es que los propios vecinos les preguntan por qué no hacen obras que hablen de ellos, de los que les pasa, de lo que son y lo que quieren ser. Deciden asumir el reto y buscan obras escritas que puedan servirles, pero no encuentran ninguna. El grupo está entonces conformado por los actores Graciela Díaz, Yolanda Díaz, Ricardo Vizcardo, Arturo Mejía, Rafael Virhuez, Miguel Almeyda y César Escuza en el trabajo dramático y de dirección. Pasan por un período de investigación en el que se contactan con científicos sociales que habían estudiado Villa El Salvador, hacen lecturas sobre el tema y, sobre todo, exploran en las historias familiares de los integrantes del taller: qué memorias tenía cada uno de los orígenes, las luchas, la cotidianidad, los problemas, los acontecimientos importantes de Villa El Salvador. La historia familiar sería la base para hacer una historia de la comunidad a través del teatro. También entrevistan a muchos de los fundadores, de los primeros pobladores y los dirigentes históricos para tejer la memoria sobre la que construirían la obra. Una vez que este material estuvo recogido, se comenzó el trabajo sobre el escenario a través de improvisaciones (Escuza 2020). Escuza, fiel a su opinión de que la improvisación debe tener ciertas reglas y buscar un orden (Escuza 1992: 248),

puso algunas premisas para el trabajo: una lista de temas que habían surgido de la investigación (hambre, salud, transporte, machismo, alcoholismo, precariedad de la educación, la infancia, organización, etc.) sobre los que se debía improvisar; y el pie forzado de crear escenas que fueran cerradas, es decir, que no tuvieran continuidad narrativa. Esto último, siguiendo a Brecht, tiene la intención de presentar las escenas, los personajes y las situaciones de manera tal que no acumule carga dramática hacia la resolución final de la obra como sucede en una obra dramática convencional. Se trata de que cada escena sea, en sí misma, un conflicto que se desarrolla y culmina y que los personajes no tengan desarrollo más allá de la escena. La idea, en el esquema de Brecht, es propiciar la reflexión antes que la emoción del espectador. Esta estructura, como veremos, obliga a buscar soluciones narrativas no dramáticas para presentar estas escenas, es decir, a usar recursos performativos como la fiesta, la comparsa, el juego, lo épico y lo coreográfico.

*Diálogo entre zorros*²⁷, que desde el mismo título alusivo a los zorros arguedianos y al encuentro de los de la costa y la sierra está buscando ser leída en un nivel metafórico además del nivel de lo inmediato, es una obra cercana a la representación épica de la realidad en lo que podemos calificar de un realismo crítico con rasgos costumbristas. Su intención de presentar una historia de Villa El Salvador se verifica en dos niveles: el de la efeméride recordando la invasión fundacional y sus héroes, y también el recuerdo de la movilización en la que consiguen llegar a Palacio de Gobierno; y el de la historia de lo cotidiano, de los problemas diarios surgidos de la pobreza, la falta de apoyo estatal, la autogestión, la democracia participativa, la convivencia vecinal y aun marital, la amistad, la solidaridad y todo lo que constituye la vida. Estos dos niveles en el contenido de la obra producen dos resoluciones estéticas bien diferenciadas: el nivel de la efeméride está representado al inicio y al final de la obra (una suerte de circularidad común en muchas obras de creación colectiva como señalé antes) con recursos del teatro épico: “Desde distintos sectores del público, cinco personajes marginales se desplazan con rapidez hacia el escenario gritando y golpeando rítmicamente ollas y otros objetos percutibles, como si fuera una

²⁷ El análisis lo hago sobre el texto que transcribe el espectáculo y que me fuera amablemente proporcionado por César Escuza de Vichama Teatro.

celebración” (p. 1). A partir de establecer la celebración como marco de todo el espectáculo se desarrolla la escena en la que se muestran las causas de la migración: la falta de trabajo, la falta de vivienda y la insensibilidad de la clase burguesa representada con máscaras grotescas. De pronto esta escena paródica se disuelve y los Actores apelan directamente al espectador invitándoles a conocer la historia de Villa El Salvador:

ACTOR 2.- Si usted no conoce la historia de Villa El Salvador, aquí se la vamos a contar.

ACTRIZ 2.- Nosotros aquí le vamos a contar lo que nadie le contó.

ACTORES. - Nosotros, aquí, esta noche, junto con ustedes, vamos a recordar la vida en los pueblos jóvenes. (p. 3)

El otro nivel, el de la historia de lo cotidiano, tiene una resolución estética diferente pues apela al teatro popular, al costumbrismo, el realismo social. Sin embargo, estamos lejos de un realismo que ahonde en lo psicológico o lo emocional porque los diálogos y las escenas están mediados constantemente por lo lúdico y el humor. Un buen ejemplo de ello es la presentación de los problemas como la falta de agua, la falta de carpetas para estudiar, el machismo, etc. representados por un grupo de niños que juega (pp. 6-11). Quizás resulta hasta más cruel que representado de otro modo, pero la mirada ingenua e ingeniosa de los niños pone un lente que nos hace ver la realidad desde otro ángulo. Igual mecanismo es el usado en el caso de los dos amigos borrachos que, gracias a su estado, se permiten decir y hacer cosas que nos hacen ver la realidad (falta de servicios de salud, innumerables problemas con el transporte, delincuencia, etc.) desde la óptica de quien la vive en la evasión y el sueño (pp. 16-23).

Diálogo entre zorros resulta una obra compleja y rica dramáticamente pues contiene varios tiempos y espacios que se abren como cajas chinas para mostrar las escenas autónomas de las que he hablado. Igualmente, los personajes están sostenidos en la presencia del actor: como he señalado, desde las primeras escenas de la obra vemos `actores´ y `actrices´ que se transforman a la vista del público en campesinos, mineros, pobladores, vecinos, niños, borrachos, mujeres, señorones, soldados, etc. Unos pocos y señalados personajes tienen nombre propio: El Jaranero y el soldado Pasinchi, que es el único que es llamado

por su nombre, sin el apelativo de vecino como se llaman entre los personajes. Pero los niveles de complejidad son aun mayores que el simple sistema *Coringa* tan usado en el teatro de creación colectiva: por ejemplo, un Actor se transforma en Niño y este Niño se transforma en Profesor (pp.30-34). Pero ni el Profesor deja de ser el Niño que lo representa ni el Niño deja de ser Actor que lo representa. Y hay aun ejemplos más elaborados: el Jaranero está en la fiesta de cumpleaños (presente de la obra) recordando la movilización en la que llegan a Palacio²⁸ (pasado), pero su recuerdo no apela al recurso del flashback sino al del monólogo en el que asume todos los personajes de su relato (pp. 41-43). Así se transforma a la vista del espectador en el soldado Pasinchi y en el Generalito del pasado, a la vez que como Jaranero narra la historia mientras participa de la fiesta en el presente. Este estilo de Bululú²⁹ para resolver el momento de clímax de la obra añade riqueza a la realización escénica proponiendo un salto estilístico en medio del espectáculo.

Esta notable complejidad no es producto de la mente de un autor ni de un director que hacen experimentos de estilo sino del proceso de creación del grupo. Es muy claro que el peso del proceso no se puso en la creación de los personajes sino de las escenas (veremos cómo esto cambia en la siguiente producción del grupo) lo que obliga a buscar soluciones narrativas nuevas y arriesgadas. Quizás la más notable está en la escena que hemos referido antes: el Jaranero narra cómo es que un vecino descubre que el soldado que les impide pasar con la movilización a la Plaza de Armas es un poblador también, el soldado Pasinchi:

VECINO 2.- (Manifestante) Pasinchi, ¿no te acuerdas de mí? Del colegio, de la promoción.

JARANERO. - (Soldado) Huarato Auqui.

VECINO 2.- Oye. Hemos venido todos en una gran marcha hacia Palacio. Mira. ¿Y ves? Allá. Allá están tus hermanos. ¿Ves esa gran pancarta? ¿Esa grande? Allá, allá está tu mamá.

²⁸ Se trata de la movilización histórica de 1976 cuando los pobladores de Villa El Salvador llegan a Palacio de Gobierno para exigir los servicios básicos.

²⁹ “1. m. Comediante que representaba obras él solo, mudando la voz según la condición de los personajes que interpretaba” (RAE 2019). En la enumeración que hace Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603) el Bululú es el primer tipo compañía teatral de la lista por ser de un solo actor, los que siguen (Ñaque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, etc.) tienen dos, tres, cuatro y más actores respectivamente.

JARANERO. - (Soldado) Mi vieja.

VECINO 2.- (Manifestante) (Lo observa) Quién lo hubiera imaginado. Pasinchi, uniformado.

JARANERO. - (Soldado) El uniforme me da de comer. (pp. 41)

La lógica dramática de la escena sería entrar al dilema de si Pasinchi cumple la orden que le ha dado su general de comunicar a los demás soldados que no se deje pasar a los manifestantes a la plaza o, tomando conciencia de su identidad de vecino de Villa El Salvador, en un acto de conciencia política, incumple la orden para que puedan pasar. Sin embargo, el diálogo no contiene ese momento. El Vecino evoca una canción que cantaban sobre Pasinchi cuando estaban en el colegio y, volviendo al papel del Jaranero, la canta con los demás vecinos de la fiesta en el presente de la obra provocando un momento altamente performativo. Luego, cuando regresa a la evocación del pasado, ya vemos al Generalito furioso porque los manifestantes entraron a la plaza. Es decir, la elipsis y la irrupción de un momento coral y musical reemplazan (como un collage, como un trabajo de *patchwork*) el momento de la escena que en términos de dramaturgia clásica sería un momento obligatorio de mostrar³⁰. El propósito de una operación como esta es, evidentemente, bajar la carga emotiva y privilegiar la reflexión, así como poner el acento en lo colectivo y no en lo individual.

Si bien la obra tiene también recursos dramáticos más convencionales como el manejo de la expectativa –constituida por la constante referencia a la ‘movilización’ en la que deben participar- o el del flashback:

VECINO 3.- Le cuento pues, vecino.

VECINOS 2 y 3 se quedan estáticos. Pasan a convertirse respectivamente en el mismo VECINO 3 en las circunstancias contada y NICOLÁS, visiblemente enfermo. (pp. 17-18)

La impronta de la improvisación está presente en la ingeniosidad de los diálogos, la construcción de personajes verosímiles a la vez que empáticos y divertidos, el uso constante del humor, las réplicas rápidas y al servicio del despliegue de

³⁰ Ver en Howard Lawson (1976) el capítulo “La escena obligatoria”.

ingenio dentro de la tradición del teatro popular. El *pathos*³¹ está manejado con especial sensibilidad porque se dosifica de modo tal que no constituye una carga dramática, sino que es rescatado invariablemente por el humor.

VECINO 3.- Se murió, vecino. (Empieza a llorar, en silencio).

VECINO 2.- ¿Qué pasa, vecino? Cálmese. Ya, ya, vecino. Ya pasó, vecino (Recibe en su pecho la cabeza de VECINO 3) Cálmese, ¿qué pasa, vecino? Me está ensuciando el dominguero (Se separa del VECINO 3). (pp. 20-21)

También cuando la denuncia de la realidad social resulta demasiado evidente, el humor modera el *pathos*:

Niño 2.- La democracia quiere decir que todos somos iguales, profe.

NIÑO 2.- (Profesor) Muy bien, alumnito. Muy bien.

NIÑO 2.- Profe. ¿y por que si todos somos iguales yo no tomo leche en las mañanas?

NIÑO 1.- (Profesor) Ese es otro curso, otro curso. (pp. 33)

Pese a esta complejidad y su riqueza dramática, *Diálogo entre zorros* adquiere su verdadero valor solo en la realización escénica. La presencia constante del actor detrás del personaje creando el distanciamiento brechtiano y la realización lúdica de muchas escenas serían el nivel más elemental de lo performativo. El uso de máscaras, muñecones, comparsas, coreografías, momentos corales sería un segundo nivel. Pero donde lo performativo se revela como acontecimiento es en los momentos en los que el espectáculo incorpora al espectador en la asamblea, en la fiesta, en la manifestación. Los actores representando vecinos en asamblea apelan a los espectadores para que participen, opinen, etc.; los actores representando vecinos los sacan a bailar en la fiesta; la manifestación ocupa el espacio de los espectadores incorporándolos a esta. Se rompen los lugares y los roles del teatro convencional y se instala el acontecimiento. Al respecto, hay un hecho que destacar en este espectáculo y es que los actores lo son escénica y socialmente pues ellos mismos son vecinos. Este hecho, sustancial en la experiencia con su público original que son los vecinos de Villa El Salvador, se transforma cuando la obra gira por otros distritos y ciudades donde los espectadores no son vecinos. Alfonso La Torre, muy

³¹ "El pathos es el poder y la cualidad de emoción de una obra literaria o artística y en particular aquello que suscita nuestra pena, nuestra piedad, nuestra compasión" (Pavis 2014: 225)

acertadamente, comenta a respecto: “El teatro, auténticamente, se torna ‘vecinal’, una vez que asistimos a una asamblea de vecinos solventando sus dilemas cotidianos, o bailamos con ellos, la nueva semántica del ‘vecino’ transfigura la vieja semántica del ‘teatro’” (2012: 113). De este modo se reconoce que la obra no se agota en la historia, la acción y el conflicto dramáticos, los personajes y los textos, sino que se convierte en una experiencia para el espectador en la que los vecinos son, más que personajes con identidad, actores cuyos cuerpos y presencias nos proponen convertirnos en vecinos para entender de qué estamos hablando.

Con *Diálogo entre zorros*, el grupo consigue un considerable capital cultural en Villa El Salvador donde hacen innumerables funciones por años, pero también fuera: participan de la 11 Muestra de Teatro Peruano en Cusco con gran éxito y esto extiende su capital social de manera que pronto se ven actuando en prestigiados teatros del circuito del teatro independiente limeño, como *Magia en Magdalena* y el Teatro de la Alianza Francesa en Miraflores, y participando activamente en las muestras de teatro peruano, talleres del MOTIN y otros festivales. Su lugar en el sector del teatro independiente no estará limitado a lo que Miró Quesada llamaría ‘popular’ sino a lo que se llamó el ‘movimiento’ del que participaba el teatro popular y el no popular. Ninguno de los otros grupos que analizaré en este trabajo tiene esta característica pues todos estarían en el sector de lo que Miró Quesada llama ‘los diez o quince grupos’.

En 1986 el grupo crea su primer trabajo para niños, *Entre juego y juego*: “Un acercamiento a la realidad del niño de la calle a través del juego y la animación de objetos” (Vichama). Queda claro que el grupo de Villa El Salvador se impone la tarea de llevar a la escena la durísima realidad de su comunidad y por extensión la de toda la clase popular del Perú. Pero, como quedará mostrado en el siguiente espectáculo, *Carnaval por la vida*³² (1987), hay una consistente búsqueda de un lenguaje teatral que lo lleve más allá de la representación. La obra trata también de la vida en la comunidad, pero ya no tiene un carácter celebratorio de *Diálogo entre zorros* sino que intenta ser el retrato de la situación

³² La transcripción del espectáculo me ha sido proporcionada amablemente también por César Escuza de Vichama Teatro.

que viven en la década de los 80 con la violencia económica y política. Fue creado por Graciela Díaz, Ángela Zignago, Rocío Paz, Arturo Mejía, Rafael Virhuez, Miguel Almeyda y Marco Almeida con la dramaturgia y dirección de César Escuza. Como dije, la premisa metodológica es diferente pues acá no tienen la regla de hacer escenas cerradas sino, por el contrario, de buscar personajes que sean los protagonistas de una historia que no se desarrolla episódicamente sino con un carácter más dramático que épico. Cabe preguntarse por qué este cambio. La hipótesis más verosímil sería que el grupo ha asumido la metodología propiciada por Barba y practicada por Cuatrotablas y Yuyachkani de trabajar a partir de la improvisación individual para luego acceder a la improvisación grupal con un material concreto referido a un personaje. Podemos rastrear el mismo fenómeno en espectáculos como *Los músicos ambulantes*, *Encuentro de zorros* y *Contraelviento* de Yuyachkani o en *Encuentro*, *La agonía y la fiesta* y *Aquí no hay Broadway* de Cuatrotablas. En todos, lo coral y el sistema *Coringa* usado por los mismos grupos antes, ha perdido la centralidad que ahora asume el trabajo del personaje. No obstante, en algunos de estos espectáculos el recurso épico se mantiene, y en *Carnaval por la vida* tiene una función particularmente interesante: es la contraparte cruel y deshumanizada de los personajes humanos. La Comparsa de Carnaval es una presencia constante desde el primer segundo. Está compuesta por “personajes alusivos a la muerte” (p. 1), muñecones y máscaras referidas al poder (congresistas, jueces, presidente, militares, policías) y está presidida por el personaje de la Muerte que es el que apela directamente al espectador. Las máscaras juegan un papel importante siguiendo la misma función de la comparsa: señalar una fuerza destructiva y contraria a la vida que se oculta tras la máscara, pero al mismo tiempo la máscara de la muerte la reconocemos a lo largo de la obra en personajes como Sargento, Policía, Oficial y en el personaje de Gonza que es un senderista (sino el mismo Abimael Guzmán a quien sus correligionarios llamaban Gonzalo).

Este elemento coral, esta comparsa y las máscaras que lo representan, son como una fuerza de fondo contra la que los personajes de la obra deben luchar permanentemente. Estos son pobladores, los mismos vecinos del espectáculo anterior, solo que ahora tienen nombre y circunstancia propia y ya no están

viviendo los tiempos heroicos de la primera década de Villa El Salvador sino los terribles tiempos de la segunda. La celebración, la fiesta, el humor ya no son recursos que estén a la mano. El personaje central es Leonor, una mujer que trabaja en el comedor popular cuyo esposo, José, es tomado preso acusado de terrorismo, y cuyo hermano, Rubén, es reclutado forzosamente por el ejército y enviado al frente en Ayacucho. Junto a Leonor, ayudándola a conseguir la libertad de José y cuidando que no le pase nada a Rubén, están Vera, una mujer con rasgos de locura, y Timoteo un artista callejero. También está Juliana que es la dirigente del comedor popular. La presencia protagónica de la mujer en esta obra responde al que tienen en la realidad de Villa El Salvador³³. Las escenas se dividen consecuentemente en esos tres ejes: el comedor, la cárcel y el servicio militar, y el conflicto principal será salvar a José y Rubén y defender el comedor de las amenazas senderistas. Es la idea de la comunidad atrapada entre dos fuegos: el terrorismo y el Estado, ambos violentos, injustos, portadores de muerte. La acción, sin embargo, se desarrolla en escenas que, en alguna medida, siguen el esquema brechtiano de la escena autónoma pese a que constituyen un continuo que avanza hacia la resolución del conflicto principal. Un buen ejemplo de la autonomía de las escenas es aquella en la que Gonza trata de llevar a Leonor y Vera señalándoles el camino correcto:

VERA: ¿No se pude opinar?... (Se enoja)

GONZA: No, no se puede opinar, no se pude dudar, ya está definido el camino. Por aquí.

[...]

VERA: [...] (SE QUITA EL PASAMONTAÑAS) Ilusos, ilusos aquellos que buscan la justicia, sino transitan por los caminos del pueblo.

REGRESA EL OFICIAL ENMASCARADO DE LA MUERTE. GONZA HUYE. (p. 17)

No volveremos a ver a Gonza en las siguientes escenas ni se hablará de él. Tampoco tendrá consecuencia directa alguna sobre las acciones que siguen. Hay varias escenas similares: Rubén con el Soldado (Escena 10, p. 11), Sargento con Rubén (Escena 12, p. 11), Rubén y Civil (Escena 18, p. 20). Estas

³³ Basta recordar a María Elena Moyano, dirigente asesinada por Sendero Luminoso, que era muy cercana al grupo de teatro.

escenas, tienen la función de ilustrar, pero al ser protagonizadas por personajes que tienen continuidad en la acción, se convierten en escenas al servicio de esta. Otras escenas, por el contrario, tienen una función estrictamente dramática: las que corresponden a la exposición y punto de ataque³⁴ (Escenas 1-7, pp. 1-7) o cuando van a buscar a Rubén el cuartel (Escena 10, p. 10) o cuando logran ver a José (Escena 20, p. 22) por ejemplo, en las que la acción dramática avanza hacia su fin.

Estos elementos que llamaré realistas, pues son una representación mimética de la realidad que utiliza mecanismos de verosimilitud convencionales (por ejemplo, el hecho de que Timoteo sea titiritero hace verosímil la presencia y uso de muñecos y marionetas en la representación de la realidad (Escena 6, pp.5-6)), están en permanente conflicto con elementos que llamaré expresionistas por la apelación a recursos del carnaval³⁵. Las seis primeras escenas corresponden a la exposición de los personajes y situaciones, luego viene el punto de ataque cuando Rubén y José son abordados por el Militar. Esta escena tiene elementos expresivos evidentes como es el juego con las manzanas:

MILITAR: Y así acabarás tu hambre, barriga llena, corazón contento.

RUBÉN CAE EN EL JUEGO, COGE UNA MANZANA Y SE VISTE DE SOLDADO. JOSÉ ROBA LAS MANZANAS Y EL MILITAR LO PERSIGUE.

MILITAR: Ladrón, ladrón, terrorista, agárrenlo.

JOSÉ: Ladrón no, se llama hambre.

JOSÉ HUYE PERSEGUIDO POR EL MILITAR. (p. 6)

La acción es más simbólica que realista, el diálogo es también simbólico, la escena es un salto estilístico respecto a lo que venía siendo la obra. Otro ejemplo, más complejo aun, es la escena 21 (pp. 23-24) en la que Timoteo llama a la gente a ver su espectáculo de muñecos y se representa con estos a los personajes del Ejecutivo y el Parlamento que hablan sobre hechos políticos como el ascenso del militar acusado de genocidio Telmo Hurtado (“Termito

³⁴ “[...] el punto de ataque se sitúa en el momento en que se desencadena la acción y la puesta en movimiento de la historia [...]” (Pavis 1990: 389).

³⁵ No utilizo el término supra realista que utilicé al analizar *Contrael viento* de Yuyachkani porque, en ese caso, frente a lo realista había un orden mítico que en este caso no hay.

Cortado”) mientras Juliana y Vera acusan a los muñecos de mentirosos. Simultáneamente a esto, Leonor esta tratando de hablar por teléfono con Rubén. La escena mezcla los dos niveles de la realidad y lo expresivo. Pero quizás el ejemplo más claro de esta mezcla de lenguajes sea la escena final, la 24: Leonor tiene los dolores de parto, Rubén y Vera la asisten mientras la Muerte cava una fosa junto a ellos; cuando los dolores se hacen más intensos, la Muerte entra jalando una carroza llena de cadáveres, mientras que los vecinos y vecinas del comedor entran con máscaras de carnaval cantando a la vida y la Muerte huye. Mientras los dolores de Leonor cobran fuerza:

REGRESA LA MUERTE QUE AMENAZA A TODOS Y HACE DE COMADRONA, ASISTE EL PARTO. NACE EL BEBE DE LEONOR, LA MUERTE SE LO VA A LLEVAR, PERO ES DETENIDA POR VERA, RUBEN, Y LA COMPARSA QUE RETORNA. CAPTURAN A LA MUERTE, LO ATAN Y EMBOLSAN PARA LLEVARSELO (p. 28).

Si en *Diálogo entre zorros*, el humor y lo lúdico hacían posible poner distancia para poder soportar la dura realidad representada, en *Carnaval por la vida* ese nivel expresionista, simbólico y abstracto de las imágenes carnales cumple la misma función. Winston Orrillo lo describe así: “[...] el tono farsesco del carnaval, que crea el anticlímax inteligente para hacer soportable el desarrollo de la obra” (1988: 19). Pero en esta tensión entre realidad representada y representación escénica hay más que un antídoto contra el dolor: se trata de una propuesta estética que nos invita no solo a leer el espectáculo como un contenido a transmitir sino a participar de una acción escénica, de un acto de afirmación corporal. En ambas propuestas encontramos que los espacios entre espectáculo y espectador se intercambian, se borran, se rompen constantemente. En ambos también se apela a actos que adquieren sentido solo con la participación corporal del espectador: la celebración y el carnaval. Sin embargo, las diferencias son igual de importantes: en *Diálogo entre zorros* la estructura de tiempo, espacio, acción y los recursos narrativos y dialogales son mucho más complejos y originales, tal vez porque las improvisaciones fueron esencialmente colectivas, mientras que en *Carnaval por la vida* el tiempo es lineal, el espacio se limita a los tres ejes señalados, la acción responde a un conflicto dramático clásico y los recursos narrativos, aunque originales también, no son tan variados y el diálogo está más al servicio de la acción que del ingenio. A nivel de contenido, las

realidades representadas corresponden a dos momentos históricos muy distintos de Villa El Salvador: el primero es el de la primera década cuando se construye el sueño común de la ciudad autogestionaria, democrática, igualitaria, la de la quinua de todos los colores arguediana; la segunda es la de un distrito golpeado por una feroz crisis económica y amenazada por la doble violencia del terrorismo y del Estado. En consecuencia, si la primera la propuesta estética se centraba en la celebración, en la segunda es el exorcismo carnavalesco lo que prima. Entre una y otra obra lo que está en juego es el sueño comunal.

Escuza habla constantemente de un teatro “necesario y útil” (Escuza 1992: 245; 2020), es decir, el grupo de Villa El Salvador se concibe en función de su historia, de su público y con el propósito de defender el sueño comunal. En *Carnaval por la vida* los protagonistas son un grupo de personas que llevan el comedor popular y que están inaugurando un taller de producción. Es la metáfora del propio taller de teatro que lucha para no sucumbir a la pobreza, al hambre y a la violencia. Más allá de la metáfora, es una realidad vivida, nuevamente, a la par con su público, pero nuevamente, no solo el de Villa El Salvador sino en de cada lugar del Perú en el que hacen la obra. Esta realidad los golpea el resto de la década, aun así, el grupo continúa construyéndose un lugar en el campo del teatro independiente a través de su constante participación en las muestras pero, sobre todo, el recibir el “Carguyoc” de organizar el II Taller Nacional de Formación Teatral dedicado al tema del Personaje. Esto significa la acumulación de un importante capital social que coloca al grupo en un nivel comparable a Yuyachkani, en ese momento líder indiscutible del campo del teatro independiente de grupo. Sin embargo, a fines de la década el grupo enfrenta su peor momento cuando, comenzando los 90, el neoliberalismo casi acaba con un proyecto que ni la hiperinflación ni la guerra interna pudieron acabar. *Voces en el silencio* (1991) es la expresión de este momento. Es la historia de tres cómicos (creados por Graciela Díaz, Arturo Mejía y José Jibaja) que van de un lugar a otro buscando público. Todo está vacío siempre, solo encuentran a un pequeño niño al que se proponen cuidar en medio de esa desolación. Al no tener espectadores deja de tener sentido lo que han construido, la muerte se instala como inevitable y el niño es la única esperanza (¿es un cómico en potencia?, ¿es el espectador del futuro?). Esta pieza de carácter meta-teatral expresa el

momento del grupo, su cuestionamiento al sentido de su tarea. Hay circunstancias que explican el pesimismo de la obra: el Centro de Comunicación Popular se ha convertido en una asociación que busca dar el salto a través de la adquisición de una frecuencia de radio por lo que los talleres desaparecen y el grupo decide independizarse, buscarse un local y seguir su vida sin la protección institucional; de otra parte, Villa El Salvador, al convertirse en distrito, ha perdido su carácter de ciudad autogestionaria y su práctica de democracia participativa, es decir, la cultura de la comunidad que dio sentido a las obras del grupo ha cambiado. A esto se suman las terribles circunstancias de la economía y la violencia política ante señaladas (Escuza 2020).

Magia Teatro de Grupo surge como una iniciativa de José Carlos Urteaga, actor de la segunda generación de Cuatrotablas, quien en 1983 decide comenzar una experiencia solo. Ese año estrena *Una noche terrible*, unipersonal creado por él y dirigido por mí, a la vez que comienza a convocar gente en talleres con el fin de formar un grupo cuyo nombre original es Espergesia, como el poema de Vallejo. Para este espectáculo, Urteaga retoma el personaje que ya ha trabajado en *Oh, mensaje a los poetas*: largo abrigo de lana negro y sombrero de fieltro de ala ancha del mismo color, movimientos pequeños, medidos, mirada que se vacía y despierta alternativamente, hablar lento e intenso. En el espacio –el almacén vacío de una librería en Barranco– no entran más de una veintena de espectadores y está ocupado por un ropero de madera viejo con un espejo roto, un banquito bajo, una mesita, un primus a kerosene en el que se cocina una sopa de cebollas que prepara despaciosamente durante el espectáculo y un paraguas abierto. La puerta por donde ha entrado el público es la que finalmente tomará el actor para concluir la obra. Los textos son fragmentos de Camus, García Lorca, Nietzsche, Vallejo, Artaud y Shakespeare, elegidos por Urteaga, que no pretenden hacer un todo sino facilitar el diálogo del personaje con sus fantasmas. Es importante señalar que Urteaga comienza su camino solo abordando textos para buscar el mismo nivel de experimentación que había desarrollado con el cuerpo ahora con la palabra. Salazar del Alcázar encuentra que: “[...] frente a una dicción ´matizada´ y musical reclamada y prestigiada por una crítica teatral oficiosa, se ha optado por un recitativo lineal, casi monocorde; cercano tal vez a la monodia griega o al recitado neutro antes que al parlamento

sobredramatizado del actor clásico” (Salazar 1998a: 35). Este espectáculo es una especie de manifiesto de lo que Urteaga buscará desarrollar con *Magia*: un teatro de expresión muy personal que entrará en tensión permanente con la idea de la creación colectiva: “[...] finalmente no dejo de tener yo el poder como director, como maestro” (Urteaga 1992: 153). Es importante saber que Urteaga se inicia en el teatro en México donde realiza estudios de teatro y forma parte de algunos grupos experimentales. Sin embargo, su aprendizaje fundamental es en Cuatrotablas y dentro de la idea del teatro de creación colectiva y de grupo. Conoce de primera mano el trabajo de los grupos europeos con los que intercambia frecuentemente Cuatrotablas. Participa de las obras del grupo desde *Equilibrios* hasta *La agonía y la fiesta*³⁶. Cuando decide salir y fundar su propio grupo, es claro que Cuatrotablas ya no es el grupo en el que comenzó. Como dije antes, la diáspora del 81 genera una jerarquización en el grupo (maestro-pupilo) que termina por empoderar al director más allá de lo que los actores pueden soportar. No es casual que dos de los cuatro actores de la segunda generación dejan el grupo a la vez, pues Maritza Gutti también se va. Urteaga busca entonces un lugar donde explorar lo que siente que no puede explorar con Cuatrotablas porque no está en la posición de director.

El primer espectáculo como *Magia Teatro de Grupo* es *Momentos que no volverán* (1984) que se estrena en el Auditorio del Museo del Banco Central de Reserva. Tres actores, María Eugenia Talavera, Aníbal Zamora y Manolo Forno juntan en escena sus vivencias a través de un juego de acciones físicas secuenciadas, algo de palabra sin diálogo y acompañados de la música de Los pasteles verdes, el ya entonces emblemático grupo de música tropical y romántica peruana que era considerada una música de escaso valor por las clases medias y altas cultas. La intención del espectáculo es hacer una crítica al ser limeño, a la hipocresía de la gente, y poner en evidencia que tras lo que parece claro hay en realidad una vasta zona oscura llena de erotismo. A pesar de lo simple que parece la propuesta, hay que destacar varios elementos que señalan la originalidad de *Magia* y de Urteaga: en primer lugar, el trabajo de tensión estética al incorporar música considerada ‘huachafa’ en una realización

³⁶ En los 90 regresará para participar en *El pueblo que no podía dormir* (1991).

escénica con pretensiones cultas, lo que lo acerca a trabajar a partir de esto con una estética *kitch* limeña; luego están la sensualidad y el erotismo, poco tratado en Cuatrotablas y en general en los grupos de creación colectiva y que en Magia se coloca en un lugar central; en tercer lugar, lo limeño como tema, pero no pasando por el costumbrismo ni el realismo sino por un teatro de profunda huella simbolista; por último, el trabajo con el cuerpo que Urteaga concibe como una presencia coreográfica, un cuerpo a contemplar en la lentitud, en la casi quietud, el movimiento y el gesto en sus potencialidades. Habla Urteaga de “un paso hacia fuera y un salto mortal hacia dentro” (Forno 2020), es decir esa lentitud, esa quietud en realidad contiene en tensión una fuerza muy grande y violenta dentro. Tras un pequeño gesto debe haber un acto potencialmente violento.

Sobre esta búsqueda estética, Sebastián Gris (Gustavo Buntinx) describe así el efecto en su crítica a *Una noche terrible*: “La grandilocuencia sutil de sus movimientos, lo meditado y grave de sus gestos, apunta a una ceremonia ritualizada de lo dramático que necesariamente sofoca cualquier vivencia coloquial e inmediata” (Buntinx 1983). En contraposición, Urteaga sostiene: “El teatro es pura energía. Entonces, si representamos la cotidianeidad, lo único que estamos haciendo es servir a una necesidad mediocre del público. Nosotros tenemos que hacer que el público sea cuestionado, sea sorprendido” (Urteaga 1992: 156). Es claro que Magia se sitúa lejos de la representación realista y que la materia que le interesa trabajar es plástica, sonora, rítmica, acústica, musical y poética. “Mi manera de contar una historia es a través de la energía, comunicar a través de sensaciones, textos, movimientos, imágenes. Respecto a la dramaturgia escrita, lo más rescatable es su capacidad de síntesis” (Urteaga 1992: 164). La palabra, sin embargo, estará presente en la mayoría de trabajos de Magia y no solo la palabra lírica o narrativa sino la palabra dialogal y dramática como veremos.

Los primeros años, Magia tiene dificultades para constituir el grupo pues los actores se van y los aspirantes de los talleres no tienen el peso suficiente. Entonces recalcan en el grupo otros actores y actrices con cierta experiencia que vienen por un espectáculo o dos y luego se van. Para su segundo espectáculo, *Piantao* (1985), el grupo ha dado un paso importante al tomar en alquiler los

bajos de una casona en la avenida Brasil en Magdalena. A partir de entonces se constituyen no solamente como grupo de teatro sino como un centro cultural que da cabida a muchos grupos de teatro independiente, artistas plásticos, artistas escénicos y músicos. Nombres como Máximo Damian, Ivonne von Mollendorf, Manongo Mujica, Perú Jazz, Guarango, el Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, el grupo Raíces, Teatrotrés, etc. frecuentan su pequeña sala. Magia fue especialmente importante para los grupos de rock subterráneo que encontraron en el centro cultural un espacio que se convirtió en icónico de su movida en los 80. En *Piantao* participan la bailarina Luciano Proaño y los actores Baldomero Cáceres y Manolo Forno. Los textos usados como material para la obra son la biografía del Ché Guevara, el poema *La tabaquería* de Fernando Pessoa y poemas de Javier Heraud y Edith Lagos, senderista muerta en Ayacucho poco antes y convertida por su partido en heroína popular. Para Salazar del Alcázar este espectáculo es “una reflexión radical sobre el poder y las opciones para asumirlo (...) planteada en términos teatrales de una manera abstracta, a saltos” (1998a: 36). Nuevamente la música ocupa un lugar central, en este caso la de Astor Piazzola. Tanto *Momentos que no volverán* como *Piantao* son espectáculos completamente alejados de lo dramático: el espacio, el tiempo y la acción no existen fuera del aquí y ahora del acontecimiento escénico, no hay historia, el acento está puesto en la plástica del cuerpo, en el significante, incluso en el caso de las palabras cuya función poética se exagera. La música funciona como elemento totalizante y unificador y los cuerpos son la confluencia del lugar, el tiempo y la acción. Salazar del Alcázar ve en esto la pugna entre dos opciones de teatro: de un lado la poética expresiva del cuerpo y del otro la palabra, el texto y el desarrollo secuencial, y hace votos para que en el futuro se integren “teatro, palabra, símbolo y acción teatral” (1998a: 36). Pero también encuentra el crítico inconsistencias de contenido: “[...] luego de que se llega al clímax con lo que yo llamaría ‘el momento del Ché’ y con el cual se eleva Magia hasta un punto de madurez y claridad que tiene a la platea a punto de salir a tomar las armas; se da un viraje de 180 grados y se opta por un nihilismo, que se siente clarito en el ambiente, desinfla la platea y le hace desear que ese poema de Heraud no sea destruido en nuestra orejas con ese desparpajo” (Salazar 1998c: 37).

El siguiente espectáculo es *Gladiola* (1985), unipersonal de Luciana Proaño dirigido por Urteaga. Proaño es bailarina y coreógrafa lo que plantea una exploración en la frontera de la danza y el teatro que reitera el interés de Urteaga por la música y el movimiento. Curiosamente, después de este espectáculo, cuando se podría pensar que Magia tomaría el camino de un teatro acentuadamente corporal y escénico, decide acercarse al texto y la palabra. La decisión se sustenta en la visión de Urteaga de luchar desde el teatro de grupo por un reconocimiento de teatro pleno en el campo del teatro: “¿cómo comunicar lo esencial a través la imagen, la palabra y la energía?” (Urteaga 1992: 159). Para eso, el manejo del texto -que fue motivo de una intensa crítica a la creación colectiva desde el teatro de autor- es un reto que asumen frontalmente. Lo interesante del camino que emprende Magia es que, más que buscar una manera ‘correctas’ de decir el texto, un sentido claro y único, desarrollan un trabajo alrededor de la materialidad de la palabra y su relación contradictoria con las acciones físicas (Urteaga 1992: 165).

El primer acercamiento al texto es, en realidad, una especie de receso del proyecto de grupo para realizar un montaje con el modo de producción y creación del teatro de autor. En 1986 montan *Los del 4* del autor nacional Grégor Díaz, dirigida por Sara Joffré con dos actores invitados: Aurora Colina y Juan Mellado. José Carlos Urteaga, Luciana Proaño, Fernando Añaños y Victorino Flores, integrantes de Magia, completan el elenco. No hay en este montaje ningún elemento que lo distancie del realismo (se trata de una obra realista, ciertamente, con conflicto y acción dramática, diálogos, unidad de espacio y acción, con personajes perfectamente definidos) y menos que lo acerque a la línea que Magia y Urteaga venían trabajando. Es muy probable que responda más a una asociación estratégica con un grupo emblemático del teatro de autor como Homero Teatro de Grillos (Joffré) y el Cocolido (Colina), centro cultural del que Magia toma el modelo del suyo. Sin embargo, tampoco hay que descartar que a Urteaga le haya interesado la experiencia de trabajar con gente muy experimentada en el trabajo del texto y la palabra. Ese mismo año, Urteaga insistirá en esto al colocarse en posición de actor y convocarme nuevamente para dirigirlo en el unipersonal *El ahogado más hermoso del mundo*, monólogo del cuento de Gabriel García Márquez. La propuesta era hacer el texto sin

modificaciones a partir de la presencia del actor y muy pocos objetos, apenas una tela azul que se transformaba en escena al igual que el cuerpo del actor que era, simultáneamente, el narrador y el personaje del ahogado. Salazar del Alcázar se refiere al encuentro de la palabra y el cuerpo afirmando que en el espectáculo “Algo de proteico se moviliza al usar un espacio en donde el peso de la escena revierte sobre el actor y su escritura espacial” (Salazar del Alcázar, 1998b: 34) El espacio de la sala se transformó añadiéndose una plataforma inclinada que lo volvía extraño respecto al resto de la casa creando un efecto de distanciamiento³⁷. El trabajo contó con el apoyo de Ivonne von Mollendorf en la coreografía y de Manongo Mujica en la música. Es importante anotar que, en este caso, la función que cumplía la música en los otros espectáculos, la cumplía el texto del narrador colombiano. La decisión de trabajar un texto narrativo sin modificarlo, reinterpretándolo a través de lo escénico y corporal, marcó un rumbo importante para Magia porque abre las puertas a la palabra como objetivo del grupo.

Con un grupo ya consolidado de actores y actrices, Magia emprende lo que constituirá su producción de mayor riesgo: la trilogía de Oscar Wilde. Hay, por supuesto, razones personales para la elección de un autor como Wilde: la fascinación de Urteaga por la personalidad del autor y la afilada ironía de sus obras podían ser un buen vehículo para hablar de la realidad de la ciudad. Este súbito interés por tratar la realidad, en contraste con los primeros espectáculos que tienden a ser menos representacionales, tal vez tiene que ver con el intercambio que el grupo comienza a tener en contacto con los grupos de teatro independiente a través de las muestras y festivales. Su participación en la muestra de Cusco (1985) con *Piantao* los somete a la crítica que no encuentra en el espectáculo más valor que “bellísimos movimientos de danza y expresión corporal” (Bayli 1985c: 58) y del sector de grupos de teatro político. Esto marca una distancia frente a lo ideológico, pero despierta la necesidad de incorporar la realidad más vivamente en las obras.

³⁷ La plataforma se mantuvo para el siguiente montaje, *La fiesta*.

El primer espectáculo de la trilogía es *La fiesta* (1987), estrenada en Magia y basada en *El abanico de Lady Windermere*. El grupo se ha consolidado con Maritza Amado, Sandra Mejía, Liliana Canta, Fernando Añaños. El trabajo partía de la elección de textos hecha por Urteaga sobre los que trabajaban improvisando, creando secuencias físicas, buscando maneras expresivas de decir el texto, probando las posibilidades de cada actor en los diversos personajes. Luego se improvisaban las escenas, se cortaba, editaba, sintetizaba buscando siempre el principio de tensión entre el interior violento y el exterior mínimo; “[...] se pone el énfasis fundamentalmente en lo coreográfico: todos se mueven, todos bailan y las cuatro escenas de diálogo fuerte que hay, son trabajadas con rigor, pero con la presencia de todos en el escenario” (Urteaga 1992: 152). En el proceso la música seguía cumpliendo esa función totalizadora, una “gran música de sombrero” (Forno 2020). La intención del espectáculo era hacer una crítica a la sociedad limeña, en la línea de *Momentos que no volverán*, pero esta vez jugando con elementos dramáticos como diálogo, escena, situación, personaje, etc. Pero, sobre todo, prestándose la ironía de Wilde: refiriéndose a su presentación en la XII Muestra realizada en Puquio, Ayacucho, la crítica da cuenta del efecto que la obra tuvo: “[...] provocó en un auditorio que muy sutilmente identificaba el sentido fino de la ironía de Wilde hacia el torvo mundo de los poderosos” (Carvalho 1987: 312). La siguiente obra es *Salomé* (1988), estrenada también en Magia y basada en la obra homónima de Wilde. Se reincorporan al grupo Zamora y Forno. La intención de Magia es usar la historia y los personajes de la obra de Wilde como metáfora para acercarse al problema del conflicto interno armado, que por entonces estaba en sus momentos más trágicos. Se buscó forjar una analogía con las figuras del Mesías, Juan Bautista y Herodes como las fuerzas en guerra por el poder, mientras Salomé es la que busca el cambio al enamorarse de Juan Bautista. Sin embargo, la analogía no siempre echaba luz sobre la realidad del conflicto interno armado pues articular un punto de vista sobre este era entonces muy difícil no solo para los creadores sino para el espectador. Un elemento interesante fue el que los soldados hablaran entre ellos en quechua y con los otros personajes en español. Según Urteaga, el énfasis del proceso de creación de este espectáculo se puso en los personajes (Urteaga 1992: 152). *La importancia de ser honesto* (1990) estrenada en el Teatro Británico de Miraflores, basado en la obra homónima de

Wilde y en su ensayo en forma de diálogo *El crítico como artista* (1891), cierra la trilogía. Básicamente el mismo grupo crea este último trabajo, volviendo esta vez a lo citadino, lo limeño, la doble moral y la subversión de lo tradicional: “Ciertamente la dislocada existencia del gran esteticista y decadentista irlandés [...] proveyó a Magia de un inusitado pretexto teatral para practicar una lectura psico-sociológica de la realidad peruana en la hora actual” (Monroy, 1990: 58). El propio Wilde se corporiza en la puesta para asumir los textos del ensayo antes citado.

Junto con esta última pieza de la trilogía, el grupo vuelve brevemente a la creación fuera del material dramático montando *La tabaquería*, que no guarda ninguna relación con el espectáculo anterior en el que se usó el poema de Pessoa, sino que aborda el tema de los desaparecidos, aunque de manera simbólica. Más adelante, ya en los 90, el grupo decidirá regresar al texto, pero esta vez con un “dramaturgo en sala”, Benjamín Sevilla, para hacer *La rebelión de los villanos* (Forno 2020). Para el teatro de creación colectiva limeño, Magia significó un viraje de los postulados primigenios en varios sentidos: por su modo de producción sustentado en una jerarquía en la que el director tiene una parte importante del poder y las decisiones; por su casi constante abordaje del texto dramático, lírico y narrativo no peruano y su preocupación por el manejo de la palabra; por su universo poético ligado casi exclusivamente a Lima, lo limeño, la sensualidad y el erotismo. Pese a ello, su propuesta estética siempre fue experimental y colocó al actor, su cuerpo, su voz, en el centro de su propuesta.

El autor entra en escena

Como he señalado antes, muchos de los artistas del campo del teatro independiente que solían hacer exclusivamente teatro de autor sienten el impacto de la creación colectiva en los dos sentidos antes señalados: el espíritu experimental de su búsqueda artística y el impulsar un teatro que respondiera a la realidad peruana y se sumara a la construcción de la nueva identidad del Perú. Son varios los grupos que se suman a esto desde diferentes ópticas y prácticas, y hasta los grupos más alejados de la idea de la creación colectiva sienten la tentación de experimentar con ella (ver p. 99). Voy a analizar dos de los grupos

que se acercan más a la experiencia de la creación colectiva sin postular el rechazo al autor. Como he señalado, hay varios grupos en esta misma línea, pero elijo estos porque tienen un proceso más o menos largo y su aporte a las estéticas y contenidos en el campo es significativo. Se trata de Alondra, Grupo de Teatro y el grupo Telba de Barranco.

Alondra, Grupo de Teatro hace su aparición en el campo del teatro independiente limeño en 1981 con una propuesta original en medio de una batalla que parecía desigual a esas alturas: la creación colectiva había avanzado notablemente en la década anterior compitiendo de igual a igual con el teatro de autor y llegando a dominar en el campo del teatro de tema peruano. Hasta ese momento, la respuesta desde el teatro de autor no se había sentido y Alondra decide situarse justo en medio impulsando un teatro de creación colectiva con autor. Es, sin duda, una estrategia inteligente intentar la síntesis, sobre todo porque quienes la intentan, en este caso, no son nuevos en el campo del teatro limeño y tienen una posición ganada en el sector del teatro independiente de autor. Jorge Chiarella es un director y escritor de teatro ya muy reconocido en el medio. Formado en las primeras promociones del Teatro de la Universidad Católica, Chiarella dirige a lo largo de los sesenta y setenta producciones para el propio TUC y para el grupo Telba de Barranco. Tiene, además, una destacada carrera como periodista y comunicador. Celeste Viale, esposa de Chiarella, es una actriz y escritora de teatro que también había hecho una destacada carrera en el teatro independiente de autor. Chiarella y Viale son el núcleo original de Alondra al que se suman otros actores, el primero, Antonio Aguinaga, también formado en el TUC, quien participará en la mayoría de las obras del grupo. Luego se sumarán otros actores. Desde su primera producción, *¿Amén?* (1981), el grupo propone un ideario muy claro:

“[...] encaminar nuestros esfuerzos fundamentalmente hacia el aliento del teatro peruano escenificando obras nacionales de autor, de creación colectiva, y de creación colectiva con autor; poder buscar, indagar, investigar nuevas posibilidades formales que nos permitan presentar un teatro actual, participatorio, vivo y novedoso que interese realmente a todos los públicos; y mostrar, artísticamente, los distintos problemas de nuestra realidad bajo una perspectiva popular”. (Alondra, Grupo de Teatro 1983: 5)

Esta declaración rescata la autoría, la experimentación formal, el teatro performativo y la representación de la realidad social. Los últimos tres términos parecían exclusivos de la creación colectiva, mientras que el primero es precisamente su opuesto. Notamos la intención de conciliar dos discursos que, hasta ese momento se perciben como contrarios, para recuperar al autor como eje necesario para la articulación del producto teatral. Sin embargo, hay que anotar que no parece casual la elección de "grupo de teatro" y no "teatro de grupo" como frase que acompañe y defina el grupo. En esto quizás hay una intención de tomar distancia de un término que, desde Ayacucho 78, parecía demasiado radical visto desde el teatro de autor. Resultará interesante analizar los productos de Alondra para ver hasta dónde fue posible esta conciliación y en qué medida un modo mixto de producción caló en el campo. Lo que sí podemos anticipar es que, más allá del análisis que hoy podemos hacer, la experiencia de Alondra abrió las puertas a otros grupos para animarse a incorporar a autores en sus procesos.

Desde su primera producción Alondra opta por la creación colectiva con autor. Sin embargo, no es la primera vez que Chiarella trabaja una creación colectiva: ese mismo año ha estrenado con el grupo Telba *Lucía, Manuel y un viejo cuento* "una tragicomedia muda acompañada de principio a fin por una melodía en acordeón" (Viale 2018: 317). Es interesante pensar que esta creación colectiva sin autor no tiene palabras, éstas parecieran ser atributos exclusivos de un escritor. *¿Amén?* se estrena en octubre de 1981 en la Sala del TUC. Se firma como una obra "de Juan Rivera Saavedra y Alondra, Grupo de Teatro" (Alondra, Grupo de Teatro 1983: 7). Es decir, es una autoría compartida en la que el escritor tiene un peso igual o mayor -si tomamos en cuenta que su nombre va primero- al del grupo. No parece casual que, en el caso de *Encuentro de zorros*, el nombre del escritor aparece después del nombre del grupo, es decir, al revés que en este caso. Elmore confiesa, como hemos visto, ser un "colaborador participante" del proceso. En el caso de Alondra, la participación del autor parece más determinante, veremos cómo. Rivera Saavedra es un autor muy conocido en el campo del teatro por su prolífica obra y especialmente por *Los Ruperto*. De manera que la invitación a trabajar con el grupo y la aceptación de parte de Rivera Saavedra resultarían ejemplares para que otros dramaturgos se animen

a crear de un modo diferente al del autor solitario encaramado en la cima de una jerarquía. Lo primero que llama la atención en *¿Amén?* es la aparente desproporción entre el texto dramático y la realización escénica: diecisiete personajes, entre hombres y mujeres, frente a solo una actriz y un actor para interpretarlos. Sin embargo, ese fue el reto que el grupo se planteó, es decir, optó desde el primer momento por abordar la creación de la obra desde un problema escénico: “Autor, Actores y Director, cada uno colocando el acento en su trinchera, probando, discutiendo, leyendo, investigando, quitando allá y poniendo aquí, fuimos construyendo juntos el contenido, la estructura y la forma de la obra durante todo el proceso [...]”. Se menciona que se hicieron improvisaciones en función de un “pequeño esquema teórico formal sobre el uso de los espacios y los tiempos y la utilización de las elipsis en el rol del actor”. (Alondra, Grupo de Teatro 1983: 5). Esto quiere decir que, la secuencia temporal en la que la obra antecede a la realización escénica se quebró y se abordó a la vez la creación de ambas, aunque esto no significa necesariamente la concreción de la síntesis antes señalada.

La historia de *¿Amén?* se sitúa en año cincuenta de nuestra era, es decir en la época de los primerísimos cristianos y en un pueblo vecino a Judea. Pedro, un carpintero cristiano, es acusado de haber quemado un depósito de trigo, pero él y los suyos son víctimas de una Ley Especial que debería castiga “al bando que habla de las destrucciones” (p. 4). A lo largo de la trama vamos viendo la posición de los amigos de Pedro; la de Tomás, el soldado que lo captura, que busca ascender en su carrera sin importarle que Pedro salvó la vida a su mujer, Betzabé; la de Jonatán e Isaac, autoridades que enfrentan un problema político. Una vez más podemos rastrear acá la idea, expresada desde una parábola, del pueblo inocente víctima de la violencia del poder y de quienes quieren tomarlo con métodos de terror, alusión al accionar terrorista de Sendero Luminoso y el inicio de la represión policial y militar. Aunque, hay que decirlo, esta es una idea surgida tempranamente pues la veremos en otras creaciones colectivas un poco más tarde³⁸. Esta manera de representar la realidad social marca una diferencia con grupos como Yuyachkani y Villa El Salvador que la representan atravesada

³⁸ Me refiero a *Carnaval por la vida* (1987) y *Contrael viento* (1989).

por elementos míticos, oníricos, o expresivos de la cultura peruana -urbana o regional- que la resignifican. Hay, más bien, una similitud con algunas obras de Cuatrotablas (*La noche larga*, *Los clásicos*), Raíces (*Baño de pueblo*) y Magia (*Salomé*) que prefieren llevar esta representación de la realidad a un plano simbólico sin echar mano de elementos de la cultura peruana. Frente a estas otras experiencias, es notorio que la obra de Alondra privilegia los cánones de la obra dramática: personajes con un perfil psico-social muy bien determinado y completo, cuyas decisiones y acciones obedecen a un conflicto dramático donde los términos opuestos se excluyen, y sus palabras nos muestran el desarrollo del conflicto en sus conciencias. El uso de recursos como el *flashback* o los cambios de lugar y las elipsis de tiempo también están dentro de lo tradicional en la construcción de un drama. Los elementos épicos del teatro propuesto por Brecht y tan usados en la creación colectiva como son lo coral, las canciones, apelaciones al público, la figura de narrador o narradores no están presentes en la obra. El uso del sistema *Coringa*, en el que los actores rotan constantemente los personajes y cuyo propósito es acentuar una teatralidad épica choca constantemente con una obra dramática cerrada.

Resulta tan eficiente el texto dramático que, viendo la versión impresa, es fácil concluir que este tiene absoluta autonomía frente a la realización escénica. Podría montarse perfectamente con diecisiete actores y actrices, en un teatro frontal con escenografía. Tampoco en el texto encontramos trazas del proceso de creación colectiva, no hay en el diálogo dispersiones o elementos que podamos asociar con la improvisación, ni indicios de negociación entre la creación de los actores y el director. Todo está al servicio del conflicto y el avance de la acción dramática. Si bien la mano del autor no antecede la creación escénica, es claro que la culmina, la perfecciona. Uso este término a propósito para señalar que la idea de un 'teatro imperfecto' está presente en el trabajo de Alondra. Si bien su concepción de creación colectiva considera elementos como improvisación, expresión corporal, intercambio creativo entre actor, director y autor, no parece aventurarse en el terreno de un teatro menos representacional en el que la realización escénica se autonomice de la obra dramática. Aquella, que significa un verdadero *tour de forcé* para representar tantos personajes con solo dos actores, manejar constantes cambios de lugar (12 lugares) y tiempo

(presente y pasado) sin usar recursos narrativos en el diálogo, con el público alrededor del espectáculo³⁹ y absoluta austeridad escenográfica, que apela a la imaginación más que a la representación mimética y propone una convención en la que el cuerpo y la voz de los actores son el espacio único de representación, está, sin embargo, sometida a la escritura dramática. “¿Amén? es la perentoria forma en que Jorge Chiarella rehusar decir ‘Así sea’ a los mecanismos establecidos del teatro”, dice el crítico Alfonso La Torre y describe el trabajo de los actores del siguiente modo: “Basta la ritualización de un gesto y el personaje inicial de cada actor se torna en otro. Luego, en otro. Y, más aun, los personajes intercambian cuerpos, prescindiendo incluso de características de sexo (La Torre 1983: 32).

Vale la pena detenerse a considerar qué concepto del cuerpo alienta la teatralidad que propone Alondra y por qué digo que este está sometido al drama. Esta ‘ritualización del gesto’ de la que habla La Torre implica, al igual que la constante rotación de personajes entre los actores, en primer lugar, una intención de romper el mimetismo realista para descubrir la presencia del actor, aunque este nunca ocupe una función narrativa ni se produzca un efecto de distanciamiento. Esto nos lleva al concepto de ‘expresión corporal’ que parece opuesto al concepto de ‘entrenamiento’ que hemos visto en los grupos anteriormente analizados. El primero alude a la expresión de un referente, mientras que el segundo alude siempre a lo autorreferente: “La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante” (Fischer-Lichten 2017: 54). Vale decir que la ‘expresión corporal’ busca una manera diferente, novedosa, de representar, mientras que la ‘presencia’ tiende a la no representación o a la representación de sí mismo. Aun así, es claro que el uso de la ‘expresión corporal’ en esta primera obra de Alondra apunta a una teatralidad que quiere diferenciarse de lo representacional y acercarse a lo performativo. Hay, sin duda, una intención de vanguardia (lo

³⁹ El teatro circular será una característica que acompañe el trabajo de Chiarella en Alondra y aun más adelante.

que Pavis llama una 'puesta en escena teatralizada'), aunque esta no alcance para autonomizar la realización escénica de la obra dramática, mientras que esta resulta completamente autónoma de aquella.

Dos mañanas (1982) es la segunda producción de Alondra y se estrena en el Cocolido, una sala en Miraflores promovida por la actriz Aurora Colina que tendría en los años ochenta un papel muy importante al acoger espectáculos de noveles creadores⁴⁰. La obra, también escrita por Rivera Saavedra en conjunto con el grupo, se nos presenta como una historia de aparente carácter psicológico tratada con mecanismos de intriga: es la historia de Cristina López, una muchacha limeña de clase media (su familia comienza viviendo en La Victoria, se muda a Jesús María y aspira a vivir en Miraflores) que pelea con sus padres porque cuestiona el arribismo del padre y la cobardía de la madre para enfrentarlo, conoce luego a un hombre que la viola y la embaraza de su hija Carmen, y con el que se casa; simultáneamente es la historia de Carmen que trata de reconciliar a sus padres, Cristina y Miguel, que han estado separados un año y están intentando volver a ser una familia. Una mañana de 1956, unos días antes de las elecciones que ganará Manuel Prado y perderá Fernando Belaunde, es la fecha de la primera historia; y otra mañana de 1982, unos días antes del partido Perú-Camerún en el mundial de fútbol, es la de la segunda. La manera en que se estructura el relato intenta sembrar incertidumbre en el espectador al ir de una historia a la otra constantemente e incluso al mezclar los dos planos: "En el colegio. En esta escena están supuestamente la mañana del 14 de junio de 1956 y la mañana del 14 de junio de 1982" (Alondra 1982: 14). De este modo Cristina y su hija comparten sus problemas 'fuera del tiempo'. Este manejo del relato, como un rompecabezas del que vamos conociendo piezas de las que no tenemos la certeza de a dónde corresponden, culmina con la revelación final de que todo lo que hemos visto es solo una posibilidad pues volvemos a la escena en la que Cristina se pelea con sus padre y, esta vez, no

⁴⁰ Directores como Alberto Isola, José Enrique Mavila, Luis Felipe Ormeño, Carlos Padilla, Julie Natters, Fernando Zevallos y grupos como Teatro del Sol, La Tarumba y Pataclaun hicieron sus primeros trabajos allí. Actualmente el local del Cocolido es la sede de La Tarumba.

se va de la casa sino que lucha por su derecho a disentir, a rebelarse, y alienta a la madre a enfrentar al padre.

Si bien el carácter de la historia y esa manera de relatarla inciden en lo psicológico, hay referentes históricos muy claros y, sobre todo, se nos presenta claramente el efecto que causa una perspectiva histórica: Cristina es capaz de empoderarse frente a sus padres al final porque ha conseguido ver su vida futura en perspectiva y obtener la claridad para luchar por sus convicciones. Temas como la elección entre Prado y Belaunde (lo tradicional y viejo frente a lo innovador y joven), el poder patriarcal absoluto en la familia, la sumisión de la mujer, el machismo del violador, la negación del aborto y la solución del matrimonio forzado, son sociales y culturales más que psicológicos. Los personajes y las situaciones son referidas a una ciudad y una clase social determinadas y no presentan ninguna intención de elevarse como metáfora de la sociedad peruana como es el caso de *¿Amén?* El eje sobre el que construye su imagen de la realidad es el masculino-femenino. Los personajes masculinos representan el poder enquistado en su versión doméstica y los personajes femeninos representan a las víctimas de ese poder. Este esquema víctima-victimario nos acerca a la estructura dramática del melodrama popular: “[...] la bondad acosada por la maldad, un héroe acosado por un villano, héroes y heroínas acosados por un mundo perverso” (Bentley 1988: 189-190), contra la que también lucha esa forma diversa de relatar la o las historias de la obra.

La realización escénica de *Dos mañanas* es con dos actrices y un actor. Una de ellas, Mónica Domínguez, hace solamente el papel de Cristina, mientras los otros dos, Baty Roca Rey y Antonio Aguinaga, hacen, una los otros papeles femeninos, y el otro, los papeles masculinos. Esto quiere decir que el sistema *Coringa* se usa con la limitación de sexo y la condición de que un mismo papel no es hecho por dos actores, como en el caso de *¿Amén?* Estas limitaciones en la convención que propone y el uso de un vestuario que no es neutro, acercan la realización escénica de la obra un grado más a la representación realista. Pese a ello, sigue primando la convención y la teatralidad está cargada de constantes cambios de tiempo y lugar -casi hasta lo imposible- que generan intriga por la resolución del conflicto. En este sentido, la obra dramática resultante de la

creación, si bien depende más de este juego de tiempos, espacios y acciones, resulta también autónoma de su realización escénica mientras esta tampoco se autonomiza de la obra dramática. Alfonso La Torre dice que: “El cuerpo mismo de los actores ha sido ‘destemporalizado’. Es la materia proteica visitada por diversos tipos o arquetipos, que viven cada cual distintos tiempos históricos y éticos. [...] Todo esto se logra plenamente por momentos: a veces solo se aboceta, y hay aspectos que se pierden por falta de rigor formal” (Alondra 1982: 27). Esta ‘falla’ y el ‘rigor formal’ que reclama es el de una realización escénica que sirva mejor a la obra dramática, que sea aun más dependiente de ella.

*Medio kilo de pueblo*⁴¹ (1982) es la siguiente producción de Alondra, siempre en la modalidad de creación con Juan Rivera Saavedra como autor. Es la única obra del grupo que no llega a ser publicada y tampoco lo hace el escritor en los varios libros que se publican con su obra. El ambiente de la obra es rural y la música que se utilizó era andina. Sin embargo, casi nada en la obra marca la andinidad del mundo representado. El nombre del pueblo es Tintafuerte -quizás aquí hay una alusión al pueblo de Tinta del que era Túpac Amaru II- que de cualquier modo suena español y no quechua. No hay ningún apellido con el que se pueda identificar como andinos a los personajes. El modo de hablar tampoco está marcado especialmente como tal. La única referencia realista, que no por eso deja de ser crucial, es a la asamblea comunal que se realiza al final de la obra.

La historia parece la de un relato popular más que de una obra dramática. Los campesinos de la comunidad comienzan a darse cuenta que la fábrica de salchichas que se ha instalado en Tintafuerte, La progresiva, está cambiando sus vidas de manera progresiva. Los precios no dejan de subir, en toda transacción comercial se incluyen las salchichas de la fábrica, los burros comienzan a desaparecer, los hombres a contagiarse de gonorrea por prostitutas que trae la fábrica y comienzan a morir porque el médico que la fábrica pone no los atiende bien. Finalmente, descubren que La progresiva es la que está haciéndoles daño y se juntan en asamblea decidir qué hacer. En la asamblea,

⁴¹ El único registro de la obra es una grabación de aficionado de un montaje de la Universidad Garcilazo de la Vega, realizado en 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=hhYCE1RgYy4>

hay tres posiciones: la de los que trabajan para la fábrica que no quieren hacer nada, la de los que quieren tomar acciones violentas contra la fábrica y los responsables de ella, y la de la protagonista, Margarita, que piensa que hay que acudir a la ley y las autoridades. En la asamblea, no se ponen de acuerdo pues las tres posiciones sacan idéntica votación. El abuelo de Margarita, personaje simpático cuyo nombre es Año Nuevo, lo que suscita muchos malentendidos y situaciones graciosas a lo largo de la obra, le cuenta un relato en el que un pueblo que no se pudo poner de acuerdo sobre dónde abrir un pozo para todos terminó muriéndose. Esto convence a los comuneros de ponerse de acuerdo y deciden escribir una carta al gobierno.

Aun cuando no vemos siempre el referente andino -por tanto, peruano- en la obra, es claro que se está hablando del choque de la modernidad capitalista y el mundo rural. Pero también resulta una metáfora de la nación que se encuentra en el umbral de una de las etapas más violentas de su historia: ¿qué camino tomar ante la desigualdad evidente y ante la explotación y el abuso? El discurso de Margarita antes de la votación final es decisivo: la violencia solo trae violencia. *Medio kilo de pueblo* es una de las primeras obras de teatro que alude al conflicto armado interno, aunque de manera metafórica. En cuanto a su estética, el espectáculo fue estrenado en el coliseo de gallos de Sandia, un espacio circular por naturaleza que ayudaba a la evocación de lo rural por el piso de tierra en el que se actuaba. La música andina era ejecutada en vivo.

En 1983, Alondra Grupo de Teatro estrena la obra para niños *La melodía misteriosa*. No se trata de una creación colectiva sino de una obra de autora, Celeste Viale, que forma parte del grupo. El estreno se realiza también en el Cocolido y esta vez Aurora Colina es parte del elenco. Martina, Triana y Anselmo son artistas: cantan y recitan. Están preparándose para su debut ante el público cuando son sorprendidos por una melodía misteriosa que los intriga y cautiva. En su búsqueda de la melodía, se encuentran unos instrumentos extraños, que los maravillan también, y con el Zorro Peligroso que es enemigo de lo armonioso, lo ideal, los sueños. Este los esclaviza y les encarga encontrar la melodía misteriosa para destruirla. Cuando están haciendo eso se encuentran con un pequeño niño, que es el que ha perdido sus instrumentos y por eso no puede

entrar al Jardín de la Armonía que es de donde proviene la melodía misteriosa. El trío de artistas compone los instrumentos formando, con lo que queda de ellos, uno nuevo y juntos entran al jardín que es la platea donde están los espectadores. Mientras, el Zorro Peligroso se ha quedado sin poder porque se quedó solo. Ante los niños-espectadores del jardín, el trío de artistas hace un número de mimo que concluye en que el Niño les regala el instrumento que crearon para él. Temáticamente, la obra se inscribe en el orden de las otras obras de Alondra: la lucha o búsqueda de un ideal de justicia que venza la opresión (ejercida por los romanos y judíos en *¿Amén?*; por los hombres en *Dos mañanas*; y, como veremos, por los traidores a la Revolución Mexicana en *Ya viene Pancho Villa*; por Agüero y Marrufo en *Volver a vernos*). En cuanto a realización escénica, la obra es musical no solo porque contiene canciones -compuestas por Norma Alvizuri- sino porque la melodía misteriosa es central en la acción. El mundo al que alude la obra es abstracto, no tiene referentes en una realidad compartida con el espectador. El juego escénico entre los del trío es constante e implica acciones físicas.

La quinta producción de Alondra es quizás la que ha dejado mayor huella en la memoria del campo: *Ya viene Pancho Villa* (1984). También escrita por Rivera Saavedra, la obra cuenta la historia de la Revolución Mexicana en la figura de Pancho Villa, el bandolero convertido en general del ejército del norte. La acción se inicia cuando el protagonista, siendo muy joven, mata al hijo del dueño de la hacienda, donde vive y trabaja su familia, cuando intenta violar a su hermana, y acaba cuando es asesinado por una ráfaga de metralla. A través de las escenas presentadas en una edición rápida de estilo cinematográfico en la que se suceden de manera muy eficiente para contar la historia, la obra construye personajes mezclando dos niveles: el íntimo y el histórico. Podemos ver a Villa enamorar, hacer justicia contra el abuso, bromear y hacer amigos. Pero también lo vemos actuar en el plano de la historia, en la decisión política, el combate, la lucha por el poder, el juego de lealtades y traiciones. Esto produce la sensación de estar ante un personaje total, pero no ante un héroe, pues los autores se cuidan de mantener los rasgos anti heroicos: no tiene la ambición política de otros, no pretende alejarse de su pueblo, es siempre traicionado. Los demás personajes trabajan eficientemente al servicio del protagonista para crear el

mecanismo de pieza dramática y, aunque no tienen la redondez de Villa, los autores han cuidado que hasta el más pequeño de ellos tenga un color y características particulares. Todo esto señala que estamos ante una obra propiamente realista en la que el mimetismo de rasgos costumbristas es una de sus claves estéticas más saltantes: el uso de un español hablado con la dicción indígena al cambiar la e por la i (mesmo en lugar de mismo, por ejemplo, p. 22), la j en lugar de la f (jusilarme por fusilarme, p. 25); el uso de modismos mexicanos que para nuestro público hacen referencia al cine o la televisión de ese país (órale, chingada, pos, chirrión, chula); también modismos que caracterizan lo popular latinoamericano (pa' qué, usté, ta' bueno, pa' llá).

Siguiendo la estructura del drama, los actores hacen varios papeles cada uno a excepción de Américo Valdés que hace solo de Pancho Villa. Estamos ante una propuesta acorde con las últimas obras del grupo: no es el sistema *Coringa*, sino un reparto funcional al desarrollo de las escenas que no resalta el aspecto épico sino refuerza el dramático. Sin embargo, conserva la convención de que actrices y actores hacen papeles femeninos o masculinos indistintamente. Un elemento aparentemente épico es un personaje llamado Campesino Cantor que canta algunas pocas canciones que sirven de transición, pero cuya función es más lírica que narrativa. Quizás el único momento verdaderamente épico es el final en el que un coro de campesinos, a los que se integran los personajes que acaban de morir: “[...] Zapata, Ángeles y Villa, resucitan y se integran al conjunto” (p. 46), va desgranando, uno por uno, los elementos del sueño de Villa, que es un sueño nacionalista:

CAMPESINO 4.- (Apareciendo) Aprenderían arte militar, puesun; pa' que estos a la vez le enseñen al pueblo.

CAMPESINO 5.- Así, en caso de ser amenazada nuestra patria por la invasión enemiga... (Alondra 1984: 46)

Resulta interesante observar cómo esta obra dialoga con el contexto político y social del Perú de 1984: Belaunde está por entrar a su último año de gobierno y se siente el embate de la apertura económica y política que ocupa el espacio ideológico ante el repliegue de la fallida revolución progresista-nacionalista de los militares, pero también la consecuente expansión de posiciones utópicas

(aun hay resonancias del triunfo de la revolución nicaragüense, el éxito de Izquierda Unida al conseguir la alcaldía de Lima, el nuevo liderazgo de Alan García en el Apra). *Ya viene Pancho Villa* resulta, en este contexto, una obra profundamente política y, sin embargo, también se puede leer como una paradoja siendo que se venía verificando en el país un conflicto armado interno con el que la obra -que trata precisamente de un conflicto armado interno- parece no ofrecer ninguna conexión. Villa y la Revolución Mexicana se sitúan en un elevado plano simbólico mientras la realidad no parece terminar de tener una forma asible. Así como en *Dos mañanas* la obra proponía una imagen de la clase media limeña, en esta obra, como en *¿Amén?*, es la figura del 'pueblo' la que aparece en el centro. En ambos casos es un pueblo idealizado, aunque en el caso de *Ya viene Pancho Villa* resulta menos abstracto, con rasgos referenciales (mexicanos) muy empáticos. La recomendación del crítico Roberto Miró Quesada: "El Perú de nuestros días necesita un espectáculo de este tipo, y me parece fundamental que sea presentado en fábricas, barriadas, parroquias, ferias" (Alondra 1984: 52), parece apuntar a la conjuración de una realidad angustiante con el ejercicio simbólico de la utopía en el teatro.

La última obra producida por Alondra en la década de los 80, *Volver a vernos* (1988), no es una creación colectiva sino una obra escrita colectivamente por tres autores: Max Silva, Fedor Larco y Jorge Chiarella quien también la dirige. Se regresa aquí al esquema tradicional del texto previo a la puesta en escena donde los autores y el director ejercen un poder creativo que los actores no tienen sino dentro de su 'interpretación', pasamos del actor creador al actor intérprete. Cuando digo actor creativo, me refiero a un actor capaz de aportar sus historias, su punto de vista crítico, su propia historia, sus sueños, sus improvisaciones. Curiosamente, *Volver a vernos*, es de las producciones más cercanas al teatro de Brecht en el uso de coro y canciones. Es notorio además el cambio de autor pues la escritura de esta producción es diferente a la de Rivera Saavedra. No hay en *Volver a vernos* la pericia para llevar el drama hacia su perfección, pero quizás hay más espacio para incorporar música y danza en una estructura mucho más episódica que dramática.

La historia de *Volver a vernos* nos sitúa en una hacienda algodonera, Tierravieja, en 1910⁴². El conflicto se articula entre Cayetano Agüero, el administrador de la hacienda, y los peones. Hay de por medio abuso de poder y corrupción, pero lo que impone el ritmo es la deuda que la hacienda tiene con Serafín Marrufo. Entretejido con este conflicto, hay otro de carácter amoroso: Belén, la joven hija de un peón ha sido 'conquistada' por Agüero quien la ha hecho su mujer y quien la tiene prácticamente secuestrada. Hay dos jóvenes peones que están enamorados de ella: Marcelo Belleza y Froilán Zelaya. Conforme se desarrolla el primer conflicto, el segundo va avanzando. De resultas de esto, luego de que Cayetano ha entregado a Belén para que complazca a Marrufo y posterguen un año el pago de la deuda, la rebelión echa a Agüero de la hacienda y Marcelo (que ha estudiado para contador) se hace cargo de la administración junto a Belén. Cuando, finalmente, vuelve Marrufo a cobrar la deuda, Marcelo no puede pagarla y Belén ha decidido regresar a la tierra, al lugar de los peones. Pero la obra tiene una escena prologal que propone una lectura determinada: está situada en un tiempo prehispánico y es una alegoría de la conquista española:

Mientras Urpichaymi danza y el Coro canta, aparece otro personaje. Es Agüero. Observa a Belén. De pronto entra al círculo donde Urpichaymi danza y, acompañado de una melodía española, se coloca frente a ella. Silencio. Se observan. Agüero intenta tomarla al compás de una melodía española. Urpichaymi lo rechaza con el acompañamiento de su propia música. En un forcejeo, ilustrado también con el encuentro musical, Agüero consigue capturarla (Alondra 1991: 9-10)

Esta escena señala el carácter simbólico de la obra y nos propone su lectura desde el trauma de la conquista y la reproducción de las relaciones de explotación y abuso en nuestra historia. Sin embargo, a nivel dramático hay ciertas cosas que resultan débiles. Una de ellas es el asunto de la propiedad de la tierra. En ningún momento se nos presenta Agüero como propietario de la hacienda y los peones tienen un poder de fiscalización sobre él que sólo se podría sustentar si son propietarios de la tierra. Es una situación ahistórica que debilita el conflicto.

⁴² Es interesante que sea el año del inicio de la Revolución Mexicana, tema de la producción anterior.

Pero lo más importante de esta producción de Alondra -que analizo a pesar de no ser una creación colectiva, que es el objeto de este trabajo- es lo que supone como realización escénica. En primer lugar, el texto, como hemos visto, no se autonomiza fácilmente de la puesta en escena, depende de esta más que en las producciones anteriores. El constante uso de música y danza no son ornamentales, sino que se nos proponen como signos diegéticos. Las canciones tienen una función lírica y épica, y las danzas recuerdan constantemente el conflicto. El coro-campesinos no está formado por los actores que interpretan papeles sino por un grupo de cinco cantantes y músicos que cumplen exclusivamente esa función. Como siempre, el espacio es circular y esta vez al aire libre pues se estrena en el patio de la Alianza Francesa de Miraflores.

El tránsito de Alondra desde *¿Amén?* a *Volver a vernos* es el de una propuesta estética que apuesta por una experimentación corporal expresiva que trata de alejarse del realismo y la representación mimética al servicio del drama, a un realismo crítico que propone la síntesis expresiva, la eficiencia narrativa escénica del espacio vacío y los signos escuetos y certeros del gesto, el vestuario y el movimiento. Hemos pasado del sistema *Coringa* llevado al *tour de forcé*, a un reparto centrado en un protagonista y un grupo de actores al servicio del drama. Lo que se mantiene como rasgo estilístico es la eficiencia narrativa y dramática de los diálogos, la convención de los cambios de espacio y pasos de tiempo al servicio de la imaginación del espectador, y la teatralidad del teatro circular. La propuesta de realización escénica de Alondra nunca deja la representación y está al servicio del drama, nunca se autonomiza de este. Alfonso La Torre, refiriéndose a *Ya viene Pancho Villa*, describe de este modo la experiencia del espectador: “Y su experiencia artística consiste en observar y disfrutar la articulación de recursos puramente escénicos en que la epopeya social se transmuta en epopeya teatral. Y la reflexión se propone como doble: como una reflexión sobre la Historia y como una reflexión sobre el teatro” (Alondra 1984: 48). Esta reflexión y los recursos puramente escénicos de los que habla La Torre, son signos de una teatralidad que pone el acento por un momento en el significante, pero sin dejar de ver el significado, pues incluso en los momentos en que privilegia lo performativo (los actores transformándose en personajes delante del espectador, la coreografía de la pelea de gallos) es siempre en

función de representar un referente de la realidad y no para poner en primer plano el acontecimiento. El único elemento que afirma el acontecimiento es que el público está siempre dispuesto alrededor del espectáculo, de manera que no puede ser alcanzado por la ilusión realista porque siempre se encuentra con que está situado en el punto de mira de otros espectadores.

La constante de Alondra en su producción es la creación de universos ficcionales que, aunque refieren a la realidad social del Perú por analogía, son abstractos. Solo en el caso de *Dos mañanas* hay referencias a hechos políticos históricos, en las demás obras la historia está ausente. Como estética, estamos siempre ante el diálogo dramático, la palabra, la fábula y la progresión dramática. Si el proceso implicó improvisaciones, la labor del director y el autor han dejado poca huella de estas en la textura de la obra. Los universos a los que alude son lejanos: los primeros años del cristianismo, la Revolución Mexicana, una hacienda costeña sumida en la ambigüedad referencial. No hay ninguna referencia al mundo andino o al mundo popular urbano.

El grupo Telba se funda en 1969. Un grupo de jóvenes entusiastas del distrito de Barranco toman a su cargo el Centro Cultural Manuel Beltroy cuyo local quedaba en una pequeña isla en medio de la laguna de Barranco⁴³. Su intención era hacer teatro para el público del distrito (no había ningún otro teatro en Barranco) tratando de ofrecer un repertorio de teatro hispanoamericano moderno. Era fundamentalmente un grupo de actores aficionados que convocaba a diversos directores más o menos experimentados: la mayoría de ellos -Gustavo Bueno, Enrique Urrutia, Jorge Chiarella, Celeste Viale, Ruth Escudero, Roberto Ángeles y José Enrique Mavila- venían del TUC; Hernando Cortés era un conocido actor, director y dramaturgo; Carlos Tolentino, también un conocido director.

Lo interesante en el proceso de Telba, cuya fundación antecede incluso a Cuatrotablas y Yuyachkani, es la posición singular que ocupa en el campo del teatro independiente y especialmente en aquel empeñado en construir un teatro peruano: en 16 años produjeron 14 obras peruanas. Sobre su modo de

⁴³ Actualmente en ese terreno se erige el Museo de Arte Contemporáneo.

producción-creación es claro que, en origen, asumen el teatro de autor, pero se dejan permear por lo que sucede en el campo del teatro independiente para cambiar a lo que podemos considerar un modo mixto de teatro de creación colectiva con autor aunque no siempre lo hayan llamado así ni hayan publicado un manifiesto. Por el contrario, en Telba el proceso de cambio es producto de las contradicciones al interior de un grupo que tiene una peculiaridad respecto a otros: los medios de producción son propiedad de un grupo de actores que no tiene un director permanente. Esto pone en manos del grupo la decisión del repertorio y del director que va a dirigir cada proyecto. Esta circunstancia les da la posibilidad de ensayar varios caminos que los llevan de un teatro de autor extranjero (casi todo su repertorio hasta el año 1973 en que hacen *Los televisones* de Chiarella) a un teatro de creación colectiva (*Lucía, Manuel y un viejo cuento* (1981) y *Made in Perú* (1986)). En este tránsito es que, de un extremo al otro, Telba ensaya exitosamente la incorporación de autores en sus producciones: Rafo León y Fedor Larco escriben para Telba *El que se fue a Barranco* (1983), *Marité* (1984) y *Guayasamín en Senegal* (1986); Rafo León versiona la obra de ICTUS de Chile, *Amor de mis amores* (1983); Rafael Dumett y Roberto Ángeles escriben *AM/FM* (1985); Roberto Ángeles y Augusto Cabada escriben *¿Quieres estar conmigo?* (1988); Jorge Chiarella escribe *Los televisones* (1973); Celeste Viale *Ya hemos empezado* (1979); César De María escribe *A ver un aplauso!* (1989). Además, incluyeron en su repertorio a otros autores peruanos como Alonso Alegría (*El terno blanco* (1986)) y Marcela Robles (*De género desconocido* (1990)). Me interesa analizar cuatro de las obras de Telba que más se acercan a un modelo de creación colectiva con autor: *AM/FM*, *Made in Perú*, *¿Quieres estar conmigo?* y *A ver un aplauso!* Las tres obras que tienen texto, *Made in Perú* no lo tiene, se nos presentan hoy como obras de autor o autores, sin embargo, el testimonio de quienes participaron en el proceso de creación indica que hubo un grado importante de participación de actores y directores en la creación de las obras. Incluso alguna se estrena con el rótulo de creación colectiva con autor que luego se pierde. De cualquier modo, lo cierto es que ninguna de las obras existió previamente al proceso de ensayos sino que se escribieron o crearon dentro del mismo.

Un hecho importante para entender estas obras es que, dentro del grupo, se venían produciendo corrientes divergentes a la corriente de origen. Si bien es cierto que el grupo siempre tuvo una posición que podríamos llamar de izquierda (el repertorio elegido así lo muestra, verbigracia *Cuba tu son entero*, espectáculo que los llevó a presentarse en Cuba), las corrientes divergentes se dan dentro y no contra este espíritu de izquierda. La primera corriente es la de las mujeres del grupo que deciden tener voz propia: el año 1985, ponen en escena *Tres Marías y una Rosa* del autor chileno David Benavente dirigida por Ruth Escudero. La obra, creada durante la dictadura de Pinochet como parte del Taller de Investigación Teatral (TIT) dirigido por Raúl Osorio, fue producto de investigación con mujeres de escasos recursos que hacían arpillera para sobrevivir. Todas las actrices que participaron en el montaje de Telba definieron su vocación por el trabajo social con mujeres y usaron exhaustivamente el teatro para ello. La segunda corriente que surge dentro del grupo es la de los jóvenes. Algunos de ellos, Gino Lértora y Martín Moscoso, estaban en el grupo desde niños participando como actores y cuando crecieron el grupo decide crear lo que llamaron la 'escuelita de Telba' a la que incorporaron a otros jóvenes. La primera experiencia de este subgrupo es el montaje de *Tres historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún, dirigidos por Gustavo Bueno (Moscoso 2020). Luego, se hace cargo del taller Roberto Ángeles, quien ya había dirigido a los mayores en *Marité* (1984). Es a raíz de este trabajo de taller que Ángeles dice emprender una creación con este grupo de jóvenes cuyo resultado es *AM/FM*.

Más que entrar en la discusión de si se trata de una creación colectiva con autor o no, vale la pena considerar algunos hechos del proceso de *AM/FM* que resultan interesantes: primero, el proyecto se gesta cuando ya hay un elenco (el grupo de jóvenes del taller) y se escribe para ese elenco; segundo, hay escritor o escritores en el proceso de creación, es decir, hay la idea de que se debe producir un texto; tercero, los actores participan en la elección de los temas (Dumett 2020); cuarto, se improvisa, no solamente situaciones dramáticas sino acciones físicas con música, es decir, no para producir texto dramático sino escénico (Moscoso 2020). El joven elenco está conformado por Javier Valdés, Martín Moscoso, Carolina Tellier, Gino Lértora, Jorge Quiñe y Gabriela Velásquez. Se habla de 'entrenamiento' (Moscoso 2020) como parte del

proceso y es interesante el uso del término, aunque metodológicamente no parece corresponder a lo que los grupos de creación colectiva original entienden por esto, si no a un tipo de improvisación condicionada por una situación dramática dada. De cualquier modo, al hablar de 'entrenamiento' se alude un espacio propio del actor, asociado a lo físico, a la improvisación, a la creación actoral. En el caso de *AM/FM* este espacio resulta crucial como veremos. El espectáculo está constituido por dos materiales diversos: "Con música rock, la obra está enmarcada en secuencias de movimiento corporal, como espacio resaltante, y muestras de diálogos sueltos entre personajes juveniles limeños" (Oiga 1985b: 58). Cuerpo y diálogo, la obra es una exploración de la relación entre estas dos instancias del teatro. No había una relación de subordinación de lo físico al texto dramático sino un equilibrio: Doris Bayli habla de una "[...] equilibrada distribución de los temas y conflictos" y del "[...] impacto de vitalidad que recibe el espectador desde el inicio de la obra hasta el apagón final [...]" (1985b:58). Vitalidad parece una palabra precisa para describir el efecto de *AM/FM* en el espectador. Esta parte física, coreográfica, es resultado del trabajo de los actores en su 'entrenamiento', de improvisaciones en las que los autores y el director no tienen mayor participación sino en fijarlas (Moscoso 2020). La escritura de los diálogos, a cargo de Dumett y que aprobaba Ángeles, se inspiraban en los actores, en lo que hacían en estos 'ejercicios' o improvisaciones, así como en los temas que proponían: "Fueron mencionados: las drogas, las relaciones entre padres e hijos, las dificultades de los homosexuales, la circunstancia política que vivía el Perú -que acababa de elegir de presidente a Alan García- entre otros temas que seguramente he olvidado" (Dumett 2020). Una prueba del intercambio que se generó en el proceso entre el grupo de actores y los autores es la inclusión de la 'canción de la marihuana' que interpretaba el actor Jorge Quiñe, quien la compuso antes del proceso (Moscoso 2020).

La obra no tiene el principio dramático de fábula, conflicto, personajes y acción dramática única que tiende a un final progresivamente. Son una serie de números, unos físicos y otros dialogados, que se alternan estructurados a través del cambio en el dial de la radio. De ahí la inclusión de música e incluso propaganda radial parodiada. Su unidad es temática y no dramática. La música

y el cuerpo tienen un peso grande en el espectáculo. El hecho de que ni *AM/FM* ni *Made in Perú* hayan sido publicadas quizás revela la imposibilidad de trasladar al papel el efecto del componente físico de estos espectáculos. Con *AM/FM* se consolida firmemente el grupo joven de Telba que no solamente conquista un nuevo público juvenil sino que tiene una solvente carta de presentación para reclamar un lugar en el campo y en el movimiento de teatro independiente. Participan en la XI Muestra de Teatro Peruano de Cuzco de 1985 con *AM/FM* como “Escuela de Teatro Telba” (Delanoy 1997: 102), lo cual demuestra el interés de los jóvenes de Telba por relacionarse con un movimiento que se situaba más allá de Lima y del teatro tradicional hecho en salas para un público de clase media culta. En este sentido, no es casual que el siguiente espectáculo del grupo de jóvenes de Telba sea otra creación colectiva en la que no participa ni Ángeles ni ningún autor, no tiene palabras y muestra una voluntad de experimentación mucho mayor que la anterior: *Made in Perú* (1986).

El de *Made in Perú* es un proceso diferente. Ya no estamos en el contexto de una escuela o taller sino de un grupo de jóvenes universitarios que quiere expresar lo que sienten y piensa en el Perú de los ochenta: la violencia materializada en la violación de los derechos humanos de poblaciones y sectores vulnerables es el tema único de la obra. Algunos de los actores trabajaban o hacían prácticas en organizaciones dedicadas a estos casos así que no se trataba de un acercamiento simplemente teórico o emocional. Pero a la vez eran conscientes de que la experiencia de *AM/FM*, si bien ellos habían participado activamente en la creación, era la mirada que los autores y el director tenían de los jóvenes y no necesariamente lo que los jóvenes querían decir (Moscoso 2020). La voluntad de entender la realidad con mayor profundidad era evidente pues querían hacer “[...] algo distinto a lo que era la forma tradicional del grupo, que podía ser por la dramaturgia nacional, pero también queríamos que fuese algo más comprometido [...]” (Moscoso 1992: 511). En esto quizás pesara también la necesidad de situarse en una estética más experimental a la de la obra anterior. El hecho es que llaman a trabajar en este proyecto sobre la violencia a José Enrique Mavila, un actor, director, dramaturgo y profesor del

TUC, en ese momento en ascenso gracias a importantes trabajos⁴⁴. Algunos de los jóvenes de Telba habían trabajado con él como invitados en montajes de la escuela del TUC. Mavila acepta la propuesta y trae a un grupo de alumnos actores: Sara Silva, Úrsula del Valle, José Chacaltana, Dante Samaniego, Boris Sánchez y Roberto Barraza se suman a Gino Létora y Martín Moscoso. La obra se produce conjuntamente por Teatro de Ciudad, el grupo fundado por Mavila, y Telba. El director asistente es José Tejada, también formado en el TUC.

Desde el primer momento hay la consigna de no usar palabras sino buscar la expresión en el uso del cuerpo. En esto hay que señalar que Mavila se distancia claramente de la idea de lo corporal de los grupos de creación colectiva original (es decir, Grotowski y Barba) y también de la idea de expresión corporal como la entendía, por ejemplo, Alondra. Lo que busca el joven director es una corporalidad de lo real, de lo material, sin señalar el significado sino haciendo coincidir este con el significante y la materialidad. La estética que buscaba no era dramática sino performática aunque sin dejar de proponer una comunicación a través de imágenes, no solo visuales sino también sonoras, muy potentes. Esta propuesta será desarrollada más adelante por Mavila en un consistente trabajo de creación de espectáculos de lo que hoy llamaríamos teatro físico más que danza-teatro⁴⁵. El espectáculo se presenta en la sala vacía de una vieja casona barranquina⁴⁶ y está constituido por secuencias de movimiento que algunas veces son situaciones y otras solo acciones físicas. Al parecer el proceso consistía en la improvisación de estas secuencias que luego el director teje en el espectáculo. Según declara Mavila, su intención es no decir nada específico sino sacudir al espectador para que haga su propia interpretación (Esquivel 2020: 46). Algunas de estas secuencias aluden a situaciones dramáticas como, por ejemplo, cuando dos soldados violan a dos mujeres. Pero otras tienen claramente una función performativa como son los sonidos hechos por los actores con todo tipo de objetos (piedras que chocan, un catre de metal que es

⁴⁴ Mavila fue uno de los creadores, con Maritza Gutti y conmigo de la obra *El caballo del Libertador* (1986) así como el autor de *Camino de Rosas* (1986) obra ganadora del premio convocado por el Movimiento Manuela Ramos, y director de montajes bien considerados por la crítica.

⁴⁵ *Cabalgando* (1988), *Acero inoxidable* (1989), *Bolívar* (1989), *Sexus* (1990), *Quintuples* (1990).

⁴⁶ El actual Centro Cultural Juan Parra del Riego.

sacudido) y, sobre todo, –el incendio de periódicos al final del espectáculo. La elección de una estética de la no-palabra en *Made in Perú* hace sentido con el abordaje de un tema que, desde la capital del país, de quienes hacen la obra y quienes la reciben, era lejano, oscuro, inexplicable. No hay lugar para el *logos* porque cualquier palabra será insuficiente y hasta banal ante la violencia. Más bien, la incertidumbre que crean los cuerpos sin palabra, el espacio y los objetos recuerdan la incertidumbre que se vive fuera del teatro, el de la realidad cotidiana del Perú (Esquivel 2020: 46).

La obra causa un profundo impacto en el campo, en la crítica y en el público porque consigue orientar dos impulsos aparentemente dispares en un mismo sentido: la experimentación formal y el contenido sobre la violencia política. El grupo de jóvenes actores de *Made in Perú* se disgrega luego de la experiencia, solo queda como parte de Telba Roberto Barraza, quien participará de manera destacada en los dos siguientes montajes. *¿Quieres estar conmigo?* (1988) intenta ser un retrato de los sentimientos, las ideas y avatares de los jóvenes limeños de clase alta y media alta en el tránsito de la adolescencia a la adultez. Es un proyecto que trae al grupo Roberto Ángeles como una segunda experiencia (la primera fue *AM/FM*) sobre el mismo tema. Esta vez convoca a Augusto Cabada, guionista cinematográfico que poco antes había coescrito *La boca del lobo* de Francisco Lombardi. Si bien Ángeles hace participar a los actores en la propuesta de temas y personajes, él trae una idea bastante clara de una obra en tres actos en la que se vea el devenir de los personajes. La acción comienza en 1978 y termina en 1988, una década que va del fin de la dictadura militar a los últimos años del primer gobierno de Alan García. Es decir, el presente del último acto coincide con el del espectador al momento de ser estrenada. El grupo está compuesto por cuatro hombres -Alberto, Paul, Miguel, Igor y Bernardo- y cuatro mujeres -Claudia, Marcela, Nany y Charo⁴⁷-. La acción, relatada con realismo cinematográfico o televisivo, está jalonada en cada uno de los tres actos por un hecho relevante que afecta a todos: en el primero es la

⁴⁷ Baso mi análisis en la segunda versión de la obra, estrenada en 1994 y publicada en 2001 (Cabada y Ángeles 2001), que es una reescritura de la versión original. La diferencia sustancial entre las dos versiones es la inclusión del personaje de Charo y la historia de amor de esta con Igor.

fiesta de promoción; en el segundo, la marcha universitaria contra el alza de pensiones; en el tercero, una reunión de reencuentro de los hombres del grupo. Esta gran acción de cada acto impulsa las acciones de las diversas historias que componen el conjunto: quién está enamorado de quién y cómo estos amores no se corresponden, se desencuentran y terminan configurando parejas diferentes a las que ellos mismos suponían serían las ideales. Esta brecha entre deseo y realidad se traspone al plano de la realidad social y política del país que sucede como telón de fondo de las historias personales afectándolas, aunque solo en el discurso, no en la acción.

Un ejemplo claro de esto es cuando en el segundo acto se nos hace pensar que Igor, que no tenía ninguna intención de asistir a la marcha, pero asiste por insistencia de Charo, con quien tiene una relación aun secreta, puede haber muerto producto de la represión policial. Sin embargo, aparece vivo: solo se lo habían llevado por unas horas a la comisaría. Este momento ilustra bien la relación de la obra con la realidad social, política y económica: es una relación de comedia sentimental. Porque sentimental es no solamente la serie de encuentros y desencuentros amorosos, los engaños y desengaños, lo que aman y odian, sino la manera como viven la realidad que los rodea. En el primer acto, cuando son unos adolescentes que están por terminar el colegio, la Asamblea Constituyente es una odiosa tarea escolar, la inflación y el hambre de la gente es un motivo para protestar contra la vida burguesa que han heredado no yendo a la fiesta de promoción a la que, sin embargo, terminan yendo. La ideología es un debate sobre si ir al cine a ver a Travolta o ver *Nos habíamos amado tanto* de Ettore Escola, las ideas sobre el país están más llenas de ilusión que de sentido de realidad:

BERNARDO: [...] Todo se va a arreglar, ya van a ver...

MIGUEL: ¿Cuándo?

BERNARDO: En un par de años, cuando entremos a la democracia. (p. 37)

Es esta ilusión la que los lleva a hacer el juramento solemne de obedecer a “sus valores y principios, a hacer algo para que el Perú sea un país más justo” (P. 93). Y es este juramento, hecho en el primer acto (p. 37) y recordado 10 años después en el tercero, el que establece la relación del espectador con la obra:

se le propone un juego de identificación en el que las clases altas y medias medianamente cultas (los personajes y el público al que se dirigen) son las llamadas a pensar el país, a dotarlo de un proyecto que lo saque del oscuro hueco en el que parece caer siempre: El primer acto es a fines del gobierno de Morales Bermúdez, en plena crisis económica y agitación política; el segundo es a mediados del segundo gobierno de Belaunde, cuando el terrorismo y la hiperinflación comienzan a arreciar; el tercero, a fines del primer gobierno de Alan García cuando la democracia está en peligro y asoma como alternativa la corriente neoliberal liderada por Mario Vargas Llosa. En cada uno de estos momentos, los personajes se ven confrontados con sus contradicciones de clase, con su imposibilidad de cumplir la tarea que han jurado cumplir.

Los jóvenes del segundo acto militan en la izquierda universitaria y discuten sobre si protestar solo por el alza de pensiones o también contra la política hambreadora de Belaunde y la represión policial. Es decir, el debate se plantea en términos de dónde comienza y dónde termina el Perú por el que han jurado hacer algo, si deben considerar a Sendero Luminoso en el mismo bando que ellos o no. Pero este debate no es tal, no hay en los personajes suficiente verdad para que lo sea: están condenados por su origen de clase, y la veleidad de la revolución no es un camino real para ellos. Igor dice: “¡Creen que la chispa de la revolución se va a encender en la cafetería de esta universidad! Me dan risa... ¡la luchas armada ya estalló en el interior y ellos siguen con sus marchas y sus cartelitos!” (p. 58). El Perú sigue estando fuera de su mundo, sigue estando en manos de otros que, para bien o para mal, sí son capaces de hacer algo mientras ellos lo contemplan desde una distancia que nunca se acorta. En el tercer acto ya son hombres y mujeres profesionales, algunos se han casado o juntado y han tenido hijos. El impulso de izquierda se ha extinguido en ellos y el más radical, Alberto, ha sido capturado por la televisión en la que es estrella periodística. Los demás han encontrado destinos menos brillantes y hasta mediocres en medio de un país cuya economía y política se deterioran día a día. Charo, que está a punto de migrar dice: “¿Y qué gano quedándome? Esto es una bomba de tiempo... y se va a poner peor. Quiero este país, pero también quiero vivir” (p. 75). Un poco más adelante, Claudia le dice a Charo: “Quieres largarte porque sientes que aquí ya no hay esperanza, porque crees que este país se está yendo

a la mierda y no quieres que tus hijos crezcan en medio de tanto dolor, de tanta violencia, pero al irte pierdes una parte importante de ti” (p. 79). El Perú sigue estando afuera de su mundo, sigue siendo algo que se toma o se deja, una realidad que consumen por televisión. Pero en el tercer acto hay, sobre todo, conciencia de la imposibilidad de ser los peruanos que se propusieron ser:

ALBERTO: [...] Nosotros tuvimos ciertos ideales cuando éramos más jóvenes. ¡Algo normal en esta etapa de la vida! Creíamos en algo, luchamos por algo, pusimos todo nuestro empeño en hacerlo realidad. Pero el tiempo pasa, el mundo evoluciona y llega el momento de dejarle la posta los más jóvenes”.

MIGUEL: ¿Eso somos...? ¿Unos jubilados de la revolución? (p. 94 - 95).

Ni el más radical (Alberto) ni el más apolítico (Bernardo) ni los que están en el medio consiguieron aproximarse siquiera a esa realidad de la que se sentían responsables. Quizás por eso las diferencias de pensamiento no tienen ninguna importancia:

ALBERTO: [...] Podemos discutir, enfrentarnos, ¡pero en el fondo de nuestro corazón somos amigos! Porque hay muchas cosas que nos unen: recuerdos conversaciones, experiencias... ¡todo un pasado! Y no me importa que lo que hagas con tu vida: tu amistad es lo más valioso para mí, y eso nada lo podrá cambiar” (p. 95)

Este reconocimiento de clase, ese pasado común está ilustrado un poco antes en la misma escena cuando recuerdan un episodio con un profesor del colegio al que llaman Burro Blanco y parodian burlescamente, cuando este los encara por la agresividad que tienen contra él y le tiran una papa rellena en el pecho. Recordar el episodio los hace reír, sentir nostalgia del pasado y finalmente tristeza. El profesor de colegio por el que sienten odio, lástima y desprecio resulta ser un símbolo de esa relación sentimental con la realidad en la que están atrapados: el Perú es eso que queda fuera de su clase, aparece en la obra como un imposible, como un problema que finalmente no les pertenece y al que se puede renunciar. Y lo que la obra propone al espectador es el reconocimiento de esa imposibilidad con una culpa controlada – garantizada por el sentimentalismo de los diálogos- y la expiación de la misma.

El realismo sentimental desde el que está construida la obra echa mano a todos los recursos clásicos del drama: conflicto, acción dramática y personajes interdependientes; solo palabra dialogal que imita los modismos localistas de la clase a la que pertenecen los personajes; mecanismos de intriga, ironía, humor al servicio de un relato de escena cortas, editadas al modo de una película o telenovela privilegiando la fábula. La brecha entre deseo y realidad no produce en los personajes estados de conciencia que nos permitan ver la profundidad de su pensamiento. Las palabras, más que vehículos que nos llevan hacia su interior conflictivo, parecen pinceladas de un retrato somero y costumbrista. Esta dramaturgia está al servicio de una teatralidad que también privilegia la fábula. Así, lo que en el texto aparece descrito como una sala o un dormitorio o una calle o una fiesta, en escena se traduce al espacio casi vacío y a unos cubos de madera que se convierten en cualquier mueble. Sin embargo, hay tres escenas en las que no hay palabras sino solo imágenes. En los dos primeros actos son, justamente, aquellos momentos que dije jalonan la acción: la fiesta de promoción y la marcha de protesta. La tercera escena es en el tercer acto, pero es la repetición de la escena de la fiesta con una importante modificación: “Se repite la secuencia de imágenes de la fiesta de promoción. Esta vez, la música es “Holiday” de los Bee Gees” (p. 41). La diferencia con la secuencia del primer acto es la música porque entonces se oye “El preso” de Fruko y sus Tesos. De una a otra canción la obra nos lleva a través de esos diez años cruciales para los personajes y para el Perú. El cambio es significativo: los personajes pasan de un proyecto latinoamericanista y popular al avasallamiento cultural de la música norteamericana.

Telba estrena en noviembre de 1989 en el Teatro Canout de Miraflores *A ver un aplauso!* escrita por César De María bajo la dirección de Marta Arce. El autor ya había estrenado obras en las primeras Muestras de Teatro Peruano, piezas para niños con *Los Grillos* y había ganado el Premio del CELCIT que convocaba el TUSM. Los jóvenes de Telba pensaban que las obras que habían creado antes - *AM/FM* y *¿Quieres estar conmigo?* - los encasillaban en una visión de clase media y ellos querían acceder a una visión que pudiera dar cuenta de una realidad más amplia y tocar problemas sociales que no habían tocado antes, en la línea de lo hecho en *Made in Perú*. Veían la experiencia de *Tres Marías* y una

Rosa como un modelo a seguir. Hay que decir que el TIT de Chile había producido, junto a esta obra sobre las mujeres que hacen arpilleras, otra sobre payasos callejeros titulada *Los payasos de la esperanza*. Deciden hacer la obra aun sin conocer el texto. Convocan a Marta Arce, actriz del grupo de las mujeres y quien no había dirigido antes, para que los dirija. Preparan un proyecto de investigación sobre payasos callejeros y buscan formarse haciendo talleres con diferentes grupos: Yuyachkani, Raíces, La Tarumba, Piscator. Como culminación de esta etapa crean una obra sobre el SIDA financiada por una organización no gubernamental con la que tienen el primer contacto con el público de la calle. Luego de esto descubren que la obra chilena no les servía para expresar lo acumulado en esos meses de investigación y deciden hacer una creación colectiva. Comienzan una nueva etapa buscando conocer la metodología de la creación colectiva, a improvisar, a juntar ideas y buscar una anécdota que les permitiera hilvanar las ideas que se habían generado en el camino.

En este proceso, se dan cuentas que necesitan un autor, alguien que les provea de ese hilo conductor, que ponga orden al rico caos que tenían por capital. Dos autores (Fernando Barreto y yo) pasamos brevemente sin acertar a dar lo que el grupo necesitaba. El trabajo de improvisación los lleva a tener “miles de personajes” (Moscoso 1992: 518) y situaciones de la vida de los payasos: el hospital, la cárcel, la represión policial, la muerte. Entre los personajes que aparecen están uno llamado Tartaloro y otro Tripaloca, además de la Muerte que pasa de ser un tema a ser un personaje. También ha aparecido un personaje andino, con chullo y gesto serio, creado por Barraza que se convertirá en el Ambulante (Moscoso 2020). En este momento es que llega al proceso el autor César De María quien asiste a los ensayos y se pone a trabajar con ellos proponiendo estructuras, historias, personajes, situaciones que el grupo va evaluando, probando, trabajando. Se crea una dialéctica rica que lleva, a De María, incluso, a dirigir algunas improvisaciones. Finalmente, llegan a acordar que sería la historia de un payaso que debe hablar para que la Muerte no se lo lleve. A partir de esto, De María recoge personajes y situaciones surgidas de las improvisaciones y añade otras situaciones en un texto definitivo que el grupo pone en escena (Moscoso 1992: 517).

A ver, un aplauso! cuenta la historia de Tripaloca, un payaso callejero que está muriendo de TBC, que cuando la muerte llega a buscarlo usa el recurso de pedirle tiempo para terminar el libro que sobre él está escribiendo su amigo, y también payaso callejero, Tartaloro. La Muerte, representada por dos personajes, Muerte I y Muerte II, que son antiguos payasos, accede a su petición, pero se ven obligados a representar los diversos personajes que aparecen en el relato que Tripaloca le dicta a Tartaloro. En el primer acto, la acción -contar su vida para dilatar el momento de su muerte- trae a escena momentos de la triste vida del protagonista que nos hacen conocer una vida de miseria en la que no faltan momentos de ternura y amor, así como de tragedia y patetismo, humor y burla. En el segundo acto, los dos amigos huyen de la Muerte y pasan por lugares icónicos de la ciudad, como el monumento a Francisco Pizarro que Tripaloca, en su deliro, cree que lo está atacando. Finalmente se parapetan en el reloj del Parque Universitario, ponen un zapato entre las agujas de este para trabar el tiempo y ven desde una ventana la ciudad. No es solamente el espacio el que dominan desde allí sino también el tiempo pues Tripaloca comienza a ver momentos de la historia del Perú: el accidente aéreo en el que mueren los jugadores de Alianza Lima sucedido apenas un año antes; la matanza de presos en El Frontón sucedida un par de años antes; la batalla de San Juan previa a la ocupación chilena de Lima; y el develamiento de la huelga policial durante el gobierno de Velasco. Luego, la Muerte consigue que el tiempo siga su andar y llevan a Tripaloca a su límite para cumplir su cometido de llevárselo. Entonces el protagonista cuenta su historia de amor con Jelvi, una chica dedicada al *strip-tease* que se hace su pareja, pero que lo abandona. Finalmente, luego de desdoblarse en muchos Tripaloca, recuerda cómo conoció a Tartaloro para terminar en un monólogo que es una dura apelación al espectador.

El recurso de Sherezade que usa Tripaloca para postergar su muerte, además de muy eficiente para hilar una serie de momentos episódicos e incluso delirantes, se puede leer a nivel simbólico como la cotidianidad de las clases más vulnerables del Perú de la década de los ochenta que tienen que encontrar día a día recursos para seguir vivos. Esta permanente cercanía a la muerte les

da a Tripaloca y a Tartaloro una conciencia que los eleva de inmediato por encima de lo anecdótico:

TARTALORO: ¡Te está mirando! ¡Fran-Francisco Pizarro te está mirando! ¡Te-te va a matar!

TRIPALOCA: Lo que me va a matar es la TBC.

TARTALORO: ¡Mira, Mi-mira! ¡Tu cuerpo es el Perú y la TBC es Francisco Pizarro! (De María 2001: 54)

Esta conciencia poética -es decir, que le permite ver algo diferente en lo que los demás vemos siempre como lo mismo- es la que hace posible que la obra discuta ferozmente, desde el delirio, desde la necesidad de resumen y definición que da la inminencia del final, nuestra identidad y la realidad que nos constituyen como ciudad y como país. Las imágenes que persiguen a Tripaloca son las del condenado por una ley que no alcanza a comprender: “Y ardieron hasta el día siguiente, y yo me alejaba, pero me quedaba ardiendo, porque el fuego se me había metido. Se me estaba quemando el alma como un basural y se me salía la desesperación como una rata que se escapa de la candela...” (De María 2001: 48). La palabra cumple un rol central en la obra, especialmente la palabra narrativa que se convierte en un instrumento para huir de la muerte, pero también para defenderse del poder. Tripaloca y Tartaloro, cuando caen presos, instan al Ambulante a maldecir al Policía: “Te vas al río pero voy atrás, como brujo de sierra, volando sobre la laguna yo te persigo, y afuera todo va a ser infierno para ti, van a llover muertos que has matado y te va a aplastar la calle...” (De María 2001: 50), tras estas palabras la puerta de la celda se abre sola y huyen. La palabra evoca doblemente: la evocación de Tripaloca recordando su vida y la que la obra hace para traer a escena imágenes que producen en el público un efecto de reconocimiento y empatía: lugares como el Parque Universitario, la Plaza San Martín, el Centro Cívico, la Avenida Abancay, San Marcos, el Cementerio El Ángel, el bosque Matamula, la Huerta Perdida, las Huaringas, el Estadio de Alianza Lima, el basural, los cabarets del centro, la iglesia, el hospital, la comisaría; temas como la TBC, el SIDA, la represión policial, las bombas en los bancos, los terrucos, el hambre, la prostitución, el amor, los ambulantes, la amistad; figuras como Ferrando, Risas y Salsa, Condorito, el Pato Donald, King Kong, Atahualpa constituyen un abigarrado universo de referencias que obligan

al espectador a leer permanentemente la acción y los personajes como crítica a la ciudad y el país, a la marginación y la exclusión.

Al final, Tripaloca llega a la revelación fundamental de su vida y de la obra: “Y también porque estoy muerto. Me metí un día la mano al pecho buscando mi corazón, y salió un trapo lleno de polillas. No te rías, estoy recontra muerto. Pero no importa porque sigo aquí, vacilándote, cuñadito, como buen artista, ¡para que vivas tú!” (De María 2001: 67). Esta conciencia absoluta sobre su condición de muerto entre los vivos es arrojada al espectador al final del monólogo: “Porque yo estaré muerto, pero tú estás sordo y estás ciego. Y eso es peor que morir. A ver, un aplauso” (De María 2001: 67). El humor juega un papel central en la teatralidad propuesta, pero también el patetismo. Desde el inicio tenemos esta contradicción presente: un payaso que se está muriendo de tuberculosis. Y se seguirá muriendo el resto de la obra, sin embargo, su discurso, su manera de mirar el mundo y la vida, y de dar cuenta de ellos está teñido inevitablemente de un humor especialmente lúcido.

La obra plantea escénicamente una relación peculiar con el espectador desde el primer momento: son payasos representando en un ruedo, en una plaza. Sin embargo, están en un teatro. Esto obliga al espectador a jugar un papel dentro de la obra aun cuando esté protegido por la distancia de la platea al escenario y la comodidad de la butaca. La teatralidad a la que obliga la obra es compleja y rica pues siempre estamos en dos niveles: el de la acción escénica en la que la Muerte espera que Tripaloca termine de relatar su vida y en la representación de ese relato. Porque, además de la función evocativa y narrativa de las palabras, está el juego teatral que obliga a los Muertos a representar lo que se relata. El escenario está vacío, nada de lo que la palabra de los personajes trae redundante en escena, los actores y el espectador deben imaginarlo; tampoco hay demasiado cambio de vestuario para convertirse en una mujer o un niño o un policía. Todo es convocado a escena por la palabra y los cuerpos de los actores. La representación no remite a lo representado (porque esto ya es evocado por la palabra) sino a la misma representación, lo cual potencia su aspecto performativo. Es evidente que la obra se aleja del realismo y toma recursos poéticos más cercanos al simbolismo e imágenes posapocalípticas que hacen

recordar a Beckett. Pero lo más saltante es la intención de crear una imagen alternativa, crítica de la ciudad y del país en la que no se cuestiona quiénes somos sino cómo nos vemos, cómo nos relacionamos. Es, en alguna medida, o al menos intenta ser, una historia desde abajo, desde los marginales más marginales que cuestionan nuestra mirada.

El proceso del grupo de jóvenes de Telba lo lleva a producir experiencias muy diferentes: del realismo juvenil y sentimental de Ángeles al realismo grotesco de De María pasando por la propuesta experimental de Mavila. Sin embargo, la búsqueda es la misma: contactarse con la realidad social y política del país, decir algo sobre ella y decirlo de un modo propio. Con las obras de Ángeles esto no se consigue del todo pues sigue siendo la mirada del director la que prima, pero con Mavila y De María y Arce llegan a productos que sienten que los representan. Esto tiene que ver con el esfuerzo por diferenciarse de los 'viejos' de Telba que habían conseguido, con notable éxito de crítica y público, inaugurar un estilo que podríamos llamar costumbrismo urbano o moderno. Los jóvenes necesitaban diferenciarse de esto, no estaban interesados en el costumbrismo (quizás ni siquiera en el realismo) aunque tampoco querían el modelo que los grupos de creación colectiva original les proporcionaban. *Made in Perú* y *A ver un aplauso!* son producto de esta negociación.

Este repaso de algunos de los principales grupos de teatro en los que el modo de producción-creación del teatro de creación colectiva fue determinante, me permite responder a la hipótesis que sostengo respecto a que el teatro de creación colectiva propicia, de un lado, nuevas formas de relación con el espectador, distintas a las que el teatro de autor dominante usaba entonces; del otro, introduce nuevos contenidos que el teatro de autor dominante en Lima manejaba de manera muy marginal o simplemente omitía.

Respecto a los nuevos contenidos hemos podido ver que hay un tránsito de las ideas de revolución y pueblo a la idea de construir una identidad peruana multicultural. Sin embargo, no es un tránsito en el que se abandonan las primeras ideas. La idea de revolución, tan presente en obras de los 70, en la canción poema de Heraud en el primer Oye de Cuatrotablas, en el personaje que

representa la revolución en *La noche larga* del mismo grupo; en María Vargas de *La madre* de Yuyachkani que se une a los revolucionarios, sigue viva en los 80 con la revolución sandinista de *Los hijos de Sandino* del mismo Yuyachkani, en el Juan Bautista ejecutado del *Salomé* de Magia; en Pancho Villa y Zapata siendo fusilados junto al pueblo una y otra vez en *Ahí viene Pancho Villa* de Alondra. Pero es claro que conforme avanza la década de los 80 y con ella el problema que plantea la presencia de grupos armados contra el Estado, la idea de revolución se transforma de un ideal en un problema concreto al que hay que responder: la presencia, realista o simbólica, del conflicto interno armado en *Encuentro de zorros*, *Baño de pueblo*, *Carnaval por la vida*, *Piantao*, *Salomé*, *Contraelviento*, *Los clásicos*, *Made in Perú*, *¿Quieres estar conmigo?* y *A ver un aplauso!* responde a esta necesidad de reformular la idea de revolución a partir de lo que sucedía en la realidad. La idea del pueblo se aborda desde diversos enfoques a lo largo de las dos décadas. En algunas obras es una entidad colectiva más que individual de la que interesa, sobre todo, su carácter histórico: *El sol bajo las patas de los caballos*, *La noche larga*, *Encuentro*, *Puño de cobre*, *Los hijos de Sandino*, *Baño de pueblo*, *¿Amén?*, *Ahí viene Pancho Villa*, *Volver a vernos*. En otras obras deviene personaje individual: *Allpa Rayku*, *Los músicos ambulantes*, *Encuentro de zorros*, *Diálogo entre zorros*, *Carnaval por la vida*, *Volver a vernos* y *A ver, un aplauso!* Su transformación consiste en un alejamiento de las definiciones de Boal para convertirse en una conciencia de que la identidad nacional pasa necesariamente por incorporar lo popular como contenido y como estética. Los grupos se vuelcan a la búsqueda de lo popular y lo encuentran en la teatralidad de las fiestas andinas (*Allpa Rayku*, *Contraelviento*, *Quinoa*), en la música y la danza de las diferentes regiones del país (*Allpa Rayku*, *Encuentro*, *Los cómicos*, *Los músicos ambulantes*, *Diálogo entre zorros*, *Carnaval por la vida*), y en las expresiones del arte callejero urbano (*Los músicos ambulantes*, *Oye nuevamente*, *Encuentro de zorros*, *Sol y sombra*, *Diálogo entre zorros*, *Carnaval por la vida*, *Aquí no hay Broadway*, *La orquestita*, *A ver, un aplauso!*). Hay sin embargo grupos que no conciben lo popular peruano como central en su producción. En el caso de Alondra, la representación de lo popular intenta funcionar por analogía: el tiempo de los primeros cristianos o la revolución mexicana o una hacienda algodonera en un tiempo y lugar difusos. En el caso de Magia, lo popular es también una abstracción, aunque

mayormente es una ausencia: se centra en hacer una crítica a las clases altas y al poder. Solo en *Salomé* se aborda el tema a través de los soldados quechua hablantes. Telba centra su mirada en la clase alta y, sobre todo, la clase media de la capital con las que se identifica su público con la excepción de *Made in Perú* y *A ver un aplauso!* donde se cambia el enfoque hacia las clases populares.

A lo largo de los 80 se hace evidente la necesidad de redefinir la identidad nacional y le toca al teatro un papel destacado en este proceso. La necesidad de un teatro peruano ya no solamente pasa por representar una realidad emergente sino por explorar en los modos de representarla. El Perú surge como un valor primordial del teatro cuando se hace necesario crear la comunidad de espectáculo y espectador. El reconocimiento será un mecanismo indispensable de este nuevo teatro peruano. He hablado de rasgos costumbristas donde lo local y actual crea ese efecto de reconocimiento e identificación (*Los músicos ambulantes, Oye nuevamente, Momentos que no volverán, Diálogo entre zorros, Sol y sombra, Dos mañanas, Carnaval por la vida, Encuentro de zorros, Adiós Ayacucho, AM/FM, ¿Quieres estar conmigo?, A ver, un aplauso!*). El Perú andino ingresa al teatro ya no como ese otro Perú campesino y lejano del teatro de Zavala Cataño o aquel fijado en su costumbrismo de *La chicha está fermentando*, sino como origen y sentido de nuestra identidad. Hay, sin embargo, aproximaciones diversas: desde la negación de lo andino en las obras de Telba e, incluso en *Volver a vernos* de Alondra como he mencionado, a la mimesis absoluta de *Allpa Rayku* y la resignificación de *Contrael viento* y *Adiós Ayacucho*, pasando por la abstracción de *Encuentro, Salomé* y *Los clásicos*. Del otro lado, el Perú urbano aparece como el otro polo de esa identidad en formación. La emergencia de una clase popular urbana deja su huella en obras como *Equilibrios, Los músicos ambulantes, Diálogo entre zorros, Carnaval por la vida, Encuentro de zorros, Oye nuevamente, Aquí no hay Broadway, No me toquen ese valse, A ver, un aplauso!* El encuentro o choque entre lo andino y lo urbano será tematizado más de una vez (*Equilibrios, Encuentro, Los músicos ambulantes, Encuentro de zorros, Diálogo entre zorros, Sol y sombra, Oye nuevamente, Adiós Ayacucho*). Pero también surge la necesidad de las clases alta y media alta de participar en esta construcción de una nueva identidad nacional: hemos visto cómo Telba pasa, no sin conflictos, de un costumbrismo

urbano de clase media a asumir la problemática de la marginalidad urbana en *A ver, un aplauso!*

Estas ideas que alientan el teatro de creación colectiva y de grupo traen la realidad nacional a escena con una mirada muy distinta a la del teatro de *agitprop*. El movimiento de teatro independiente hizo exitosos esfuerzos por separarse de aquella mirada y propiciar una en la que el teatro peruano se legitime en el campo por su valor como teatro y no por un mensaje político. De esto se deriva que los contenidos no se pueden entender cabalmente si no es a través de las estéticas que propone el teatro de creación colectiva en el campo. Si volvemos al eje que propuse para mirar las estéticas en el campo del teatro independiente limeño de aquellos años, realismo/no-realismo, encontramos que ninguna de las producciones propone una estética naturalista y más bien la gran mayoría se acerca al realismo crítico. Dentro de este encontramos obras que mezclan la voluntad realista con recursos épicos: *El sol bajo las patas de los caballos*, *Allpa Rayku*, *Los hijos de Sandino*, *Diálogo entre zorros*, *El ahogado más hermoso del mundo*, *Los clásicos*, *Adiós Ayacucho*, *Volver a vernos*, *AM/FM*; expresionistas: *Los cómicos*, *Aquí no hay Broadway*, *La orquestita*, *Encuentro de zorros*, *Carnaval por la vida*, *A ver un aplauso!*; simbolistas: *La noche larga*, *Encuentro*, *Oh mensaje a los poetas*, *Una noche terrible*, *Baño de pueblo*, *Los fantasistas*, *Un día en perfecta paz*, *Contraelviento*, *No me toquen ese valse*, *Voces en el silencio*; y convencionales: *¿Amén?*, *Dos mañanas*, *Ya viene Pancho Villa*, *El ahogado más hermoso del mundo*, *Volver a vernos*, *AM/FM*, *¿Quieres estar conmigo?* Muchas de estas producciones que situamos en el lado realista, usan la palabra exhaustivamente sea en función lírica, épica o dramática; también en varias se constata la existencia de fábula y, aunque en algunas de manera esquemática, de conflicto, acción y personaje. Es decir, la mayoría pertenece a un teatro dramático. Del lado del no-realismo tenemos algunas obras que decididamente invocan una estética que se desliga de lo dramático: *La noche larga*, *Oh mensaje a los poetas* y *La agonía y la fiesta* de Cuatrotablas; *Baladas del bien-esta* y *No me toquen ese valse* de Yuyachkani; *Baño de pueblo* y *Los fantasistas* de Raíces; *Una noche terrible*, *Momentos que no volverán*, *Piantao* y *Gladiola* de Magia; y *Made in Perú* de Telba. En todas encontramos la ausencia de palabra o su presencia estrictamente lírica, una

fábula apenas esbozada o ausente, así como conflicto, acción dramática y personaje muy difusos o ausentes también y estructuras no dramáticas. Privilegian más bien la presencia, el acontecimiento, la materialidad, buscan por las fronteras con la danza y las artes plásticas.

Sería, sin embargo, completamente equivocado dividir el *corpus* guiados por la dicotomía realismo/no-realismo sin decir que las obras analizadas, si bien responden a estructuras que podríamos agrupar en esos dos sectores, juegan constantemente en el espacio entre estos. Cómo no reconocer en la inserción de danzas y en el fin de fiesta de *Allpa Rayku* una teatralidad no-realista a pesar de ser una obra esencialmente realista. Cómo no ver el mismo efecto en la presencia de la muerte en *Carnaval por la vida*. O cómo no reconocer la estructura de números en *Tu país está feliz*, *Oye, Oye nuevamente*, *Encuentro*, *Equilibrios*, *Sol y Sombra*, *Baño de pueblo* y *Los fantasistas*, *Balada del bienestar*, y *AM/FM* haciendo las funciones de la fábula. Cómo no ver las apelaciones al público, su incorporación al espectáculo en *Allpa Rayku*, *Quinoa*, *La agonía y la fiesta*, *Los músicos ambulantes*, *Diálogo entre zorros*; o el obligado escenario circular de Alondra en sus obras como un acontecimiento, como la materialización de una relación corporal. Es decir, si bien la mayor parte de las obras estudiadas pertenecen al ámbito de lo dramático, hay, en casi todas, elementos de la realización escénica que las llevan hacia el umbral de lo posdramático. Si revisamos el material sobre el otro eje de análisis propuesto, representación/presencia, veremos que en varias de estas obras conviven conflictivamente representación y presencia. A veces este conflicto es apenas visible como cuando alternan, por ejemplo, cuando el público es invitado al fin de fiesta en *Allpa Rayku* o a la asamblea en *Diálogo entre zorros* para luego regresar a la representación. Otras, es más evidente el choque como cuando se busca que una fuerte teatralidad corporal conviva con la representación como en *Los cómicos*, *El ahogado más hermoso del mundo*, *Baño de pueblo*, *Amén*. Pero en otras encontramos que ambos aspectos están puestos en un conflicto frontal como en *Encuentro*, *Contrael viento*, *Carnaval por la vida*, *AM/FM*. Por supuesto que también hay los extremos. Si *La agonía y la fiesta* y *Made in Perú* son el grado cero de la representación, es decir, la presencia absoluta, *Ya viene Pancho Villa* y *¿Quieres estar conmigo?* son la representación absoluta.

Conclusiones

Visto desde la ruptura de la unidad conceptual drama-teatro, el teatro de creación colectiva en los años 70 y 80 del siglo pasado en Lima significó una batalla en la que un nuevo modo de producción-creación se instaura retando el *nomos* del campo del teatro independiente. La premisa más radical de este nuevo modo de producción-creación fue el rechazo a la obra previa a la creación escénica. Aunque al inicio del proceso se postuló el rechazo absoluto al autor, más adelante esto se matiza con el rechazo al autor lejano, encumbrado y santificado, situado fuera del proceso de creación escénica. Para algunos grupos la creación colectiva fue un modo constitutivo: de los estudiados en este trabajo, Cuatrotablas, Yuyachkani, Raíces, Vichama y Magia. Junto a ellos muchos más a nivel del teatro popular y otros en el no-popular. Para otros grupos ayudó a expresar el *ethos* de esos años de transformación económica, política, social y cultural al generar el concepto 'teatro de grupo' propiciando la búsqueda de un modo de producción-creación donde las jerarquías tradicionales del teatro de autor fueron seriamente cuestionadas: hemos estudiado los casos de Alondra y Telba. Con ellos otros grupos tanto populares como no populares adoptaron este modo mixto. Siguiendo la tesis de Vargas Salgado, se confirma que el teatro de creación colectiva entra en diálogo (conflictivo) con el teatro de autor pugnano por un teatro nacional. Paradójicamente, este nuevo modo de producción-creación terminó favoreciendo el surgimiento de nuevos autores.

Otro efecto del modo de producción-creación de la creación colectiva en el campo es que promovió el acceso al teatro como forma de investigación, expresión, enseñanza y vida a quienes antes no lo tuvieron y, por tanto, a sus preocupaciones, puntos de vista, estéticas, universos poéticos y culturas. Esto brindó a los grupos de teatro popular un modo de producción-creación y una estética que les permitió desarrollarse. Muy pocos de los que formaron parte de esos grupos pasaron por una escuela de teatro y una proporción considerable de ellos son originarios de lugares que no son Lima o de sus distritos periféricos. El teatro dejó de verse como una práctica reservada a personas de fenotipo y dicción europeas, educadas, letradas, pertenecientes a instituciones prestigiadas, exclusivas e influyentes, que estaban capacitadas para hacer un

teatro que básicamente imitaba las estéticas occidentales, con un repertorio mayoritariamente extranjero y en locales a los que era difícil acceder. El espacio del teatro se abrió a personas de fenotipos y dicciones no europeos, no necesariamente letradas, que no tenían conexión con instituciones exclusivas e influyentes, y que hacían un teatro 'imperfecto', con elementos de la cultura populares, cuyas obras tenían temas peruanos no solamente de Lima sino de otras regiones y se hacían en lugares de muy fácil acceso. Esto confirma en parte la tesis de 'teatro popular' de Villagómez, aunque estaría por definirse si se trata de una 'tradición' de teatro popular o la coincidencia en el tiempo de corrientes de vanguardia que sirven a la emergencia de un teatro popular.

Esta democratización del teatro independiente fue forjando la idea de un 'movimiento' que permitiera la reproducción de la nueva composición y estructura del campo. Si bien nunca tuvo mayores pretensiones institucionales, pues comenzó muy modestamente y se mantuvo en gran medida al margen de las improbables ayudas del Estado, consiguió un alcance nacional e institucionalidad. La construcción de un nuevo teatro peruano fue un sentimiento compartido por una comunidad cuyo territorio era el teatro peruano definido desde sus estéticas y contenidos. La idea de que los que creíamos que se debía construir una nueva identidad nacional multicultural e igualitaria podíamos hacerlo desde el teatro, tuvo una potencia tal que atrajo al nuevo modo de producción-creación a artistas y autores del teatro de autor. Así se creó un espacio de intercambio y conjunción que respondía a la necesidad de los autores de encontrar el camino a la puesta en escena; la de los grupos jóvenes ligados a comunidades, barrios, parroquias y los grupos de creación colectiva de expresar realidades que no encontraban expresadas en las obras escritas; la de los artistas institucionalizados de dirigirse a nuevos espectadores; la de personas que por su situación social y económica estaban alejadas de la posibilidad de desarrollar una práctica profesional en el teatro; la de un nuevo público de encontrar en el teatro elementos en los que pudiera reconocerse, y la de un público culto de encontrar en el teatro las imágenes que ayudaran a construir una identidad nacional multicultural. Fenómenos como el Festival de la Alianza Francesa, el Festival de Teatro de Cámara del Banco Central de Reserva y, sobre todo, la Muestra de Teatro Peruano, Los Talleres Nacionales y el MOTIN,

así como espacios como la Carpa-Teatro, son expresión de este 'movimiento'. En esto se confirma la tesis de Salazar del Alcázar sobre la 'institucionalidad alternativa' pues el 'movimiento' logró un desarrollo del teatro peruano que la institucionalidad del teatro dominante de autor no había conseguido

A través de estos cambios en la composición social y cultural del campo del teatro independiente nuevos contenidos ingresan (que no son nuevos del todo pues hay varios autores que los han tocado antes, pero sin conseguir el impacto que consiguieron los grupos). No son solo temas sino visiones de la realidad que consiguen un lugar central en el campo. Como he señalado, la construcción de una nueva identidad nacional lleva a los grupos a incorporar en sus producciones elementos de culturas antes marginadas del teatro sea porque se les ignoró o se les exotizó o se los convirtió en parodia. Los grupos entablan una relación diferente con estas culturas: el intercambio es expresión de esta nueva manera de incorporar formas y contenidos. Esto se dio con especial énfasis con las culturas andinas de las que se prestaron su música, sus danzas, sus indumentarias y prácticas culturales y, sobre todo, sus teatralidades revaloradas. Pero no son solo las culturas ancestrales las que fueron objeto de investigación y creación de los grupos. La emergente cultura popular de Lima con su contrastante hibridación también fue abordada por los grupos para dar cuenta de sus violentos procesos y sus productos culturales. Así, la creación colectiva trae a la nueva escena que propone al campesinado, la pobreza, la clase obrera, los ambulantes, los payasos callejeros, los generales y políticos, las danzas de los andes, los pobladores de pueblos jóvenes, los terroristas, los locos de la calle, la explotación, los jóvenes pitucos, el hambre, la revolución, las víctimas, el machismo, los soldados, las mujeres del comedor popular, los zorros, los señorones, la marginalidad, las víctimas, la muerte, los poderosos, los cómicos, los gobernantes, la represión, los actores, los músicos ambulantes, los toros, los provincianos recién llegados a la capital, los mitos regionales, los victimarios, los jóvenes, el quechua, los boxeadores, los sueños de los de abajo y los de los de arriba, la violencia familiar y política. Estos temas, personajes y figuras, antes quizás solo abordados por el teatro de agitación y propaganda con su visión estrecha y tributaria de la política, o por el teatro de autor que no tuvo cómo llegar

con fuerza a escena, constituyen el universo del teatro independiente limeño alentado en esos años por la creación colectiva.

Pero las nuevas posiciones del campo generadas por la aparición de la creación colectiva no solo tienen que ver con contenidos o formas asociadas a la realidad histórica, social y cultural del país sino con una legítima búsqueda artística asociada a las corrientes experimentales del teatro mundial. Desde el momento en el que rompe con la sala de teatro convencional y busca su público fuera de esta, y desde que lo practica alguien que ha estado tradicionalmente marginado del teatro, el teatro de creación colectiva está adhiriendo a estas corrientes. Primero a través del modelo del *new theatre* norteamericano y del teatro de creación colectiva latinoamericano, y luego del Tercer Teatro, el 'movimiento' explora en las nuevas estéticas que apuntan a un teatro donde el peso de lo representacional no aventaje el de la presencia y hasta en ocasiones sea superado completamente por esta. Esto lleva a los grupos a buscar tanto en la reformulación de estéticas enmarcadas dentro del realismo con rasgos expresionistas, épicos y convencionales, como de estéticas no-realista con rasgos simbolistas y hasta posdramáticos. La tensión con la palabra fue uno de los componentes más polémicos e interesantes del trabajo de los grupos. El cuerpo, la materialidad, la presencia, la energía, lo escénico y el acontecimiento ocupan un lugar igual o mayor al de la palabra, la ficción, la fábula, el referente. Este proceso constituyó una vanguardia artística inédita en el campo del teatro peruano. Si bien los grupos de arte de los 60 estrenaron obras dramáticas de las vanguardias del teatro occidental y autores nacionales transitaron y aun se afincaron en estas corrientes, no generaron un cambio consistente en la estética dominante en el campo. Este carácter vanguardista del teatro de creación colectiva se desplegó en varias dimensiones: desde la vida y trabajo en comunidad hasta metodologías concernientes a la preparación del actor y la creación de espectáculos. Esta búsqueda de nuevas estéticas, particular en cada grupo, incluso con características altamente diferenciadas, produce un conjunto de obras cuestionadas en su momento por las voces del teatro de autor como perecederas, dependientes de la materialidad de la puesta en escena, irreproducibles, esquemáticas y oscuras bajo la tesis del 'teatro imperfecto'. Como creo haber demostrado, esta tesis no se sostiene pues el teatro de

creación colectiva y el teatro de grupo, lejos de tener como ideal el teatro de autor dominante, crearon aspirando a otras estéticas ligadas tanto a la vanguardia como a lo peruano.

Varios de los productos del teatro de creación colectiva, revisados ahora a través de sus transcripciones textuales, críticas, reseñas, registros y testimonios, se nos presentan como piezas únicas por sus contenidos y sus propuestas escénicas. No solamente constituyen la memoria de nuestro teatro sino el antecedente y hasta la raíz de nuestro teatro contemporáneo. Más allá de la permanencia en el tiempo de algunos de los grupos emblemáticos y los nacidos de la reproducción del modelo en el campo (que hoy se sitúan, aunque no exclusivamente, en el consistente teatro comunitario), es indudable que en nuestro teatro contemporáneo vemos una notable apertura a la creación propiamente escénica -sin una obra previa o, si la hay, deconstruyéndola- en obras que juegan en el umbral de la danza, la performance, lo ritual, el circo, lo testimonial, las artes visuales, etc., todas experiencias liminares con el teatro posdramático. Esto sería prueba suficiente de que el proceso que impulsó la creación colectiva realmente transformó el *nomos* del campo para abrir un espacio permanente a la experimentación y a los postulados de vanguardia. Pero no es solamente en el campo de lo escénico que encontramos las huellas del proceso del que he intentado dar cuenta en este trabajo. El trabajo de varios escritores de nuestro teatro contemporáneo asume un modo de producción-creación cercano al de la creación colectiva al hacer la escritura dramática y la escénica en un mismo proceso, como son los casos de María Teresa Zúñiga, Alfredo Bushby, Roberto Sánchez-Piérola, Mariana de Althaus, Diego La Hoz, Daniel Amaru Silva, Sebastián Rubio, Lucero Medina, Claudia Tangoa, Lorena Pastor, Sebastián Eddowes, Vanessa Vizcarra y Gaby Yepes. Lo que ha cambiado, y quizás para siempre, es el concepto de lo colectivo. La idea de una creación hecha por un grupo de personas unidas en comunidad, de un teatro que sea expresión de la visión de un grupo particular y único de personas, parece un ejercicio extemporáneo entrado el siglo XXI. Sin embargo, algo de lo que la creación colectiva significa en el teatro limeño queda inscrito en lo profundo del campo: la conciencia de que el teatro peruano no se agota en la escritura dramática sino

en la impronunciable experiencia de los cuerpos, el espacio, el pulso, el grito, el acontecimiento.



BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert
[1978] 2011 *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- ALEGRÍA, Alonso
1988 "Nuestra Lima es más Perú". *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Vol. 3. Madrid, España: Centro de Documentación Teatral.
- ALEGRÍA, Alonso
1992 Entrevista a Alonso Alegría. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Italo Panfichi y José Manuel Lázaro. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- ALONDRA, Grupo de Teatro
1982 *Dos mañanas*. Cuaderno No 1. Lima, Perú: Editorial Ausonia.
- ALONDRA, Grupo de Teatro
1983 *La melodía misteriosa*. Cuaderno No 2. Lima, Perú: Editorial Ausonia.
- ALONDRA, Grupo de Teatro
1983 *¿Amén?*. Cuaderno No 3. Lima, Perú: Editorial Ausonia.
- ALONDRA, Grupo de Teatro
1983 a *Ya viene Pancho Villa*. Cuaderno No 4. Lima, Perú: Editorial Ausonia.
- ALONDRA, Grupo de Teatro.
1991 *Volver a vernos*. Cuaderno No 5. Lima, Perú: Editorial Ausonia.
- AMG
1988 "El mito Cuatrotablas". Revista *Oiga* p. 73
- ARISTÓTELES, Poética de
1999 Edición trilingüe. *Introducción, traducción castellana, notas, apéndices e índice analítico por Valentín García Yebra, 542*.
- ARTAUD, Antonin
2001 *El Teatro y su doble*. Edhesa. Barcelona.
- RAÍCES, Asociación Cultural
1986 "Asociación Cultural Raíces" *IV Festival de Teatro Limeño*. Lima: Alianza Francesa.
- BALTA, Aida
1991 *Historia general del teatro en el Perú*. Lima, Perú: Universidad San Martín de Porres.

- BARBA, Eugenio
1982 "Theatre Athropology", *The Drama Review*, Vol. 26, No 2. Verano 5-32.
- BARBA, Eugenio
1994 *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. 1992. México: Editorial Gaceta.
- BAJTIN, Mijail
1998 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francise Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- BAYLI, Doris.
1985a "El teatro y la calle: cualquier parecido no es coincidencia". *Revista Oiga*. Abril: Pp. 56-58
- BAYLI, Doris.
1985b "AM/FM en sintonía". *Revista Oiga*. 2 de setiembre.
- BAYLI, Doris.
1985c "Cuzco, mítico escenario". *Revista Oiga*. 7 de octubre. Pp. 57-59
- BENJAMIN, Walter
1998 *Iluminaciones III 1892-1940*. Madrid, España: Taurus
- BENTLEY, Eric.
1988 *La vida del drama*. Guanajuato, México: Editorial Paidós.
- BOAL, Augusto
1974 *Teatro del oprimido y otras poéticas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- BOAL, Augusto
1985 *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. México: Editorial Nueva Imagen.
- BOUDIEU, Pierre
1990 "Algunas propiedades de los campos" *Sociología y Cultura*, 11, 52-65
- BOURDIEU, Pierre
1990 a "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método" *Criterios*. La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp 20-42
- BOURDIEU, Pierre
2012 *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Argentina. Editores
- BOURDIEU, Pierre
[1992] 2018 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- BOURDIEU, Pierre
2018a *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Siglo XXI Editores, Argentina.
- BUNTINX, Gustavo (seudónimo Sebastian Gris)
1983 “Una noche terrible”. Crítica publicada en diario. Archivo CIDARES. PUCP.
- BRECHT, Bertolt
1991 *Breviario de estética teatral.* Universidad Nacional de Trujillo.
- CABADA, Augusto y ÁNGELES, Roberto.
2001 “¿Quieres estar conmigo?” *Dramaturgia Peruana II.* Lima: Roberto Ángeles, editor.
- CAMPODÓNICO, Humberto
2015 “El proceso económico”. *Perú: la búsqueda de la democracia.* América Latina en la Historia contemporánea. Tomo 5 1960-2010. Barcelona: Penguin Random House. PP. 153-228
- CARVALHO, José
1987 “Fiesta del teatro”. Diario *Amauta.* 9 de abril. P. 31
- CARETAS, Revista
1984 “Juan Gonzalo Rose en la Alzedo”. Junio p. 57
- CELEDÓN, Pedro
2018 *Insurgentes. Norte/Sur. Teatralidades entre milenios.* Santiago de Chile: Cuatrovientos Editorial.
- CHIARELLA, Jorge
1992 Entrevista a Jorge Chiarella. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después.* Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- CORNAGO, Oscar.
Teatro postdramático: La resistencia de la representación. ARTEA. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arte@arte-a.org
- CORTÉS, Hernando
1985 *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular.* Lima: Escuelas campesinas: El grupo.
- CUATROTABLAS, www.cuatrotablas.net Consulta: 12 de febrero 2020
- DE LA PUENTE, Carlos
1989 “Peligrosos fuegos”. Diario *El Comercio.* 4 de mayo.
- DE MARÍA, César.
2001 “A ver, un aplauso!” *Dramaturgia peruana II.* Editor Roberto Ángeles. Lima.

- DELANOY, Lieve, Joffré Sara., Luna Manuekl., Morante Ricardo. y Reyna María.
1997 *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima, Perú: Lluvia editores.
- DELGADO, Mario
2004 *La nave de la memoria*. Lima, Perú: Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas.
- DELGADO, Mario
1992 Entrevista a Mario Delgado. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- DERRIDA, Jaques
1969 “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *Ideas y Valores*. Revista de Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional. Bogotá. Nº 32,33,34. PP 5-31
- DORT, Bernard
1973 *Lectura de Brecht*. Seix Barral.
- DORT, Bernard
1980 “La representación emancipada”. *Boletín del Instituto de Teatro*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Boletín V. S/P.
- DUMETT, Rafael
1992 Entrevista a Rafael Dummet. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- ELMORE, Peter
1990 “Encuentro de zorros: testimonio de parte”. Revista *Conjunto* No 81. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- ESCOBAR, José
2016 *Costumbrismo: Estado de la cuestión*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
www.cervantesvirtual.com/nd/ark:59851/bmc3r2v5
- ESCUZA, César
1990 Entrevista a César Escuza. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- ESCUZA, César
2020 Entrevista por Alfonso Santistevan.
- ESPINOZA, Carlos.
2009 *Mario Delgado: la sabiduría del eterno discípulo*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

- ESQUIVEL, Milagros
2020 *El revés de mi sexo: textualidad, corporalidad y construcción de significado*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FISCHER-LICHTE, Erika
2017 *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores
- FORNO, Manolo
2020 Entrevista a Manolo Forno realizada por Alfonso Santistevan.
- FORT, María Amelia
2004a "La agonía y la fiesta" (1982). *La nave de la memoria*. Lima, Perú: Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas.
- FORT, María Amelia
2004b "Teatro y juego" (1983). *La nave de la memoria*. Lima, Perú: Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco
1978 *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana-Cuba_ Casa de las Américas.
- GROTOWSKI, Jerzy
[1970] 1992 *Hacia un teatro pobre*. México. España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores
- GROTOWSKI
1984 "La génesis de Apocalipsis". *Estudis Escénics*, 36 pp. 338-348
- HERNÁNDEZ, Rafael
1988 "La gente de teatro se organiza". *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 336-337.
- HOPKINS, Eduardo
1986 "Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima". *Revista Letras*, Univ. San Marcos 90: 135-164.
- HOPKINS, Eduardo
1988 "1900-1968: Del costumbrismo al teatro social". *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 289-296.
- ISOLA, Alberto, PEIRANO, Luis, RUBIO Miguel. SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo, URETA DE CAPLANSKI, Matilde
1995 "El Teatro Peruano". *Revista Hueso Húmero* No 31. pp. 11-50. Lima, Perú: Mosca Azul Editores
- JOFFRÉ, Sara
2001 *Bertolt Brecht en el Perú: teatro*. Biblioteca Nacional del Perú
- KIRBY, Michael
1965 "The new theatre". *The Tulane Drama Review*. Vol. 10. N° 2 (Winter 1965) pp. 23-43. <https://www.jstor.org/stable/1125229>

- KURGUINIAN, Maria Sergueievna
[2010] 1964 *Hacia una teoría dramática*. México D.F., México: Paso de gato
- LA TORRE, Alfonso
1981 *Teatro peruano*. Quinto tomo. Recopilación de críticas 1958-1980. Ediciones Homero Teatro de Grillos. Lima.
- LA TORRE, Alfonso
1983 “¿Amén? y la disconformidad ideológica del teatro”. *¿Amén? de Juan Riverra Saavedra y “Alondra” Grupo de Teatro*. Pp. 32.33
- LA TORRE, Alfonso
1992 Entrevista a Alfonso La Torre. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- LA TORRE, Alfonso
2012 *Alfonso La Torre: su aporte a la crítica de teatro peruano*. / Sara Joffré, compiladora. Lima: Ornitorrinco.
- LAWSON, John Howard
1976 *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- LEHMANN, Hans-Thies
[1999] 2017 *Teatro posdramático*. www.cendeac.net. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac)
- MALCA, Malcolm
2011 *La gente dice que somos teatro popular*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MANRIQUE, Nelson
1989 “Contraelviento. El mito, el teatro, la violencia”. *Contraelviento*. Lima, Perú. Ediciones Grupo Yurachkani.
- MIRÓ QUESADA, Roberto
1988 “Nueve directores de los ochenta”. *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 324-329.
- MIRÓ QUESADA, Roberto
1988a “Modos de producción, infraestructura, enseñanza teatral”. *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 342-345.
- MITROVIC, Mijail
2019 *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima, Fondo Editorial PUCP.

- MONROY, Javier
1990 "Wilde y el Perú". Revista *Oiga*. P. 58
- MUGUERCIA, Magaly
2018 *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fines de siglo*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- OLESZKIEWICZ, Malgorzata
1995 *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Warzawa. CESLA: Instituto Austriaco para América Latina.
- ORMEÑO, Luis Felipe
1990 Entrevista a Luis Felipe Ormeño. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- ORRILLO, Winston
1988 "Teatro V. El Salvador: Carnaval de la vida... y de la muerte". Diario La Voz. 17 de agosto.
- PANFICHI, Italo. y LÁZARO, José Manuel
1992 *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Monografía. Escuela de Teatro PUCP.
- PANTIGOSO, Manuel
2004 *Reynaldo entre las tablas: cincuenta años del Club de Teatro de Lima*. Lima, Perú. Hozlo.
- PAVIS, Patrice
[1984] 1990 *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- PAVIS, Patrice
2016 *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de gato. Ciudad de México.
- PAVIS, Patrice
2018 *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- PANZE, Barbara
1984 "Homenaje a Juan Gonzalo Rose". Revista *Oiga*. Julio p. 56.
- PEIRANO, Luis
1998 "Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta" *Textos de teatro peruano N° 3*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 45-56
- PEIRANO, Luis
2004 *Una memoria del teatro (1964-2004)*. Tesis doctoral Pontificia Universidad Católica del Perú.

- PEIXOTO, Fernando
1989 *Brecht: una introducción al teatro dialéctico*. Lima: Lluvia editores.
- PIGA, Domingo
1992 “Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década de los 80”. *Latin American Theatre Review* 137-149
- RÁEZ, Ernesto
1985 *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: Escuelas campesinas: El grupo.
- RÁEZ, Ernesto
1988 “Veinticuatro espectáculos para la memoria”. *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 317-323.
- RÁEZ, Ernesto
1988a “De la compañía al grupo”. *Escenario de dos mundos*. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 340-341.
- RALLY, Teresa
1990 “Presentación”. *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral – Dramaturgia*. Lima: Muestra Nacional de Teatro Peruano y Grupo Cultural Yuyachkani.
- RALLY, Teresa
1992 Entrevista a Teresa Rally. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- RANCIER, Jacques
2010 *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial
- REMY, María Isabel
2015 “Población y sociedad”. *Perú: la búsqueda de la democracia*. América Latina en la Historia contemporánea. Tomo 5 1960-2010. Barcelona: Penguin Random House. PP. 229-290
- REVERTE, Concepción
2006 “Introducción: planteamientos para un estudio del teatro de las vanguardias en Hispanoamérica”. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*.
- RICHARDS, Thomas
2005 *Trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas*. España. Alba.
- RIZK, Beatriz
1991 *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México DF: Grupo Editorial Gaceta.

- RIZK, Beatriz
2007 *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima-Minnesota: The State of Iberoamerican Studies Series.
- RIZK, Beatriz
2008 *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Autel.
- ROMERO, Henry
s/f "Teatro popular forjado en la lucha del pueblo peruano". *Latin American Theatre Review*.
- RUBIO, Miguel
1982 "Presentación". *Documentos de Teatro No 2*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani
- RUBIO, Miguel
1985 *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: Escuelas campesinas: El grupo.
- RUBIO, Miguel
1989 "Yuyachkani contraelviento". *Contraelviento*. Lima, Perú. Ediciones Grupo Yuyachkani.
- RUBIO, Miguel
1992 Entrevista a Miguel Rubio. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía.Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- RUBIO, Miguel
1999 "Yuyachkani". *Dramaturgia peruana*. José Castro Urioste y Roberto Ángeles (editores). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- RUBIO, Miguel
2001 *Notas sobre teatro*. Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RUBIO, Miguel
2019 Entrevista a Miguel Rubio hecha por Alfonso Santistevan.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo y GRIS Sebastián (BUNTINX, Gustavo)
1984 "Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional". *Revista Socialismo y Participación*. No 28- pp. 103-109.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1986 *Y aun sigo pensando*. Original. Archivo CIDARES. PUCP.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1987 "Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional". *Latin American Theatre Review*. Spring 1987. 81-83

- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1987a *Informe de observación del grupo teatral Raíces. Tarapoto del 19 al 23 de agosto de 1987.* Documento mecanografiado. Inédito. Archivo CIDARES.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1988 "1968-1988: eclecticismo y ruptura". *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 297-308.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1988a "Cuatro tablas y Yuyachkani, los heterodoxos del teatro peruano". *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 309-313.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1989 "Los músicos ambulantes". Revista *La Escena Latinoamericana.* No 2. Buenos Aires, Argentina.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1990 "Encuentro de zorros de Yuyachkani: no uno sino varios encuentros". Revista *Conjunto* No 81. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo.
1990a *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'.* Lima: Centro de Documentación y Video Teatral – Jaime Campodónico Editor.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1990b "Los mitos y las cosas". Suplemento *Clave.* Cuarta semana de marzo. Pp. 58-59.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1992 Entrevista a Hugo Salazar del Alcázar. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después.* Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1995 "La memoria teatral de los 80". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 3. Pp. 39-44.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998a "Teatro y vida cotidiana en 'Una noche terrible'". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4 pp.35-36 Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998b "Un ahogado en Magia". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4 p.34. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998c "La magia de Piantao". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura. 36.

- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998d "Expectando". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4 pp. 36-37
Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998e "Contraelviento: los nuevos y los viejos mitos". Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
Pp. 44-45
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998f "Adiós Ayacucho en teatro" Revista *Textos de Teatro Peruano*
No 4. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura. Pp. 45-46
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998g "La apuesta subjetiva de Yuyachkani" Revista *Textos de Teatro Peruano* No 4. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura. Pp. 47-48
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998h "El teatro de Cuatrotablas: entre los ritos y la serpiente". *Textos de Teatro Peruano*. No 4 pp. 55-63. Lima, Perú. Instituto Nacional de Cultura.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998i "Institucionalidad alternativa" *Textos de Teatro Peruano* N° 4.
Lima: Instituto Nacional de Cultura. 88-89.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
1998j "Diversas calidades estéticas" *Textos de Teatro Peruano* N° 4.
Lima: Instituto Nacional de Cultura. 90-91.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
2004 Reencuentro Ayacucho '88: remontando la década del hallazgo y la paradoja (1988). *La nave de la memoria*. Lima-Minesotta: Cuatrotablas.
- SANTA CRUZ, Ricardo
1992 Entrevista a Ricardo Santa Cruz. *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Panfichi I. y Lázaro J.M. Monografía. Lima, Perú: Escuela de Teatro PUCP.
- SARRAZAC, Jean Pierre
2013 *Léxico del drama moderno y contemporáneo*
Ciudad de México, México: Editorial Paso de Gato
- SCHECHNER, Richard
2000 "Prefacio". *Hacia un Tercer Teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Ian Watson. Ciudad real: Editorual Ñaque.
- SEVILLA, Benjamín
1988 El teatro toma la calle. *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Vol. 3. Madrid, España. Centro de Documentación Teatral. 333-335.

- SZONDI Peter
[1978] 2011 *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico.* Madrid, España: Editorial Dykinson
- VARGAS LLOSA, Álvaro
1984 "Cuatro tablas: homenaje a Gonzalo Rose". *Revista Oiga*. Junio p. 52-53
- VARGAS-SALGADO, Carlos
2011 *Teatro Peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): Estética Teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización.* Disertación. Universidad de Minnesota.
- VIALE, Celeste.
2018 "Configuraciones escénicas a mediados del siglo XX". *Historia de las literaturas en el Perú.* Raquel Chan-Rodríguez y Marcel Velásquez, directores generales. Volumen 6. Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo. Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno, coordinadores. Fondo Editorial PUCP, Casa de la Literatura y Ministerio de Educación del Perú.
- VICHAMA – www.vichama.org Visto el 16 de febrero de 2020.
- VICH, Víctor y HIBBETT, Alexandra
2008 "La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega". Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 107-121
- VICH, Víctor
2015 "La cultura". *Perú: la búsqueda de la democracia.* América Latina en la Historia contemporánea. Tomo 5 1960-2010. Barcelona: Penguin Random House. PP. 291-349
- VILLAGÓMEZ, Alberto
1986 "Yuyachkani ("Soy tu pensamiento")" *América descubre Cádiz.* Revista *El Público*. Madrid, España: Centro de Documentación Teatral.
- VILLAGÓMEZ, Alberto
1988 "Villa El Salvador: una experiencia modélica". *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 314-316.
- VILLAGÓMEZ, Alberto
1988a "El nuevo teatro popular". *Escenario de dos mundos.* Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 330-332.
- VILLA EL SALVADOR
s/f Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular *Diálogo entre zorros (creación colectiva).* PDF de documento mecanografiado.

VILLA EL SALVADOR

s/f

Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular
Carnaval por la vida – creación colectiva. PDF de documento
impreso.

VIZCARRA, Fernando

2002

“Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre
Bourdieu”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol.
VIII, núm. 16, diciembre: 55-68

WATSON, Ian

2000

Hacia un tercer teatro: Eugenio Barba y el Odin Teatret. Ñaque
editora. Ciudad real.

Yawar. yawar-teatro.blogspot.com 27 de enero 2020

Yuyachkani. www.yuyachkani.org Consultado el 15 de enero 2020

YUYACHKANI

1985

Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular.
Lima: Escuelas campesinas: El grupo.

YUYACHKANI

1990

“Encuentro de zorros”. Creación colectiva de Yuyachkani.
Revista *Conjunto* No 81. La Habana, Cuba: Casa de Las
Américas.

YUYACHKANI

1999

“Contraelviento”. Creación colectiva de Yuyachkani. *Dramaturgia
Peruana*. José Castro Urioste y Roberto Ángeles Editores.
Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

ZAPATA, Antonio

2015

“La vida política”. *Perú: la búsqueda de la democracia*. América
Latina en la Historia contemporánea. Tomo 5 1960-2010.
Barcelona: Penguin Random House. PP. 35-96