

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**



Revolución, teatro y nuevos escenarios: el uso político del teatro de difusión durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada a cargo del general Velasco Alvarado (1971-1975)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Ciencia Política y Gobierno presentada por:

Macedo Villegas, María Emma

Asesora:

Ilizarbe Pizarro, Carmen Margarita

Lima, 2023


## Informe de Similitud

Yo, Carmen Margarita Ilizarbe Pizarro, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado Revolución, teatro y nuevos escenarios: el uso político del teatro de difusión durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada a cargo del general Velasco Alvarado (1971-1975) de la autora María Emma Macedo Villegas,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 06/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 07 de junio del 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Ilizarbe Pizarro, Carmen Margarita</u>	
DNI: 10551081	Firma 
ORCID: 0000-0002-4917-2896	

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis, como todo en la vida, es un esfuerzo conjunto. Por ello, quisiera dedicar estas líneas a agradecer a las personas que han formado parte del proceso.

Agradecer en primer lugar a mi asesora, Carmen Ilizarbe, por su tiempo, preocupación, motivación y paciencia. Al jurado conformado por Rosa Alayza, Milagros Campos y Javier Ramírez por las inquisiciones, los criterios, los comentarios, aportes y los ánimos que contribuyeron a mejorar este trabajo. A los profesores Javier Alcalde, Jorge Aragón, Erick Mormontoy y, especialmente, Martín Tanaka, por su guía en los momentos iniciales de la investigación, su interés y aliento.

Agradecer también a quienes colaboraron como entrevistados y entrevistada en esta investigación, en orden cronológico: Raúl Álvarez, Samuel Adrianzén, Alfonso Santistevan, Gonzalo Benavente, Miguel Flores, Héctor Béjar, Hilda Collantes, Alonso Alegría, Miguel Rubio y Mijail Mitrovic. Gracias a cada uno por su tiempo, interés, confianza, ánimos y compartir de reflexiones, historias y enseñanzas.

Agradecer a mi familia por toda la comprensión brindada durante estos años de investigación; por su afecto, su tiempo, su paciencia, su aporte, sus ideas, su aliento constante y estar prestos a ayudarme. Muchas gracias por su presencia; sin ella, esta investigación, esta tesis y esta etapa universitaria hubiesen sido mucho más complicadas. Muchas gracias a Antonio, a mi madre Ruth, a mi padre Ricardo y a Apolo. Gracias también con especial afecto a mamá Emma por su cariño y escucha. Les valoro mucho.

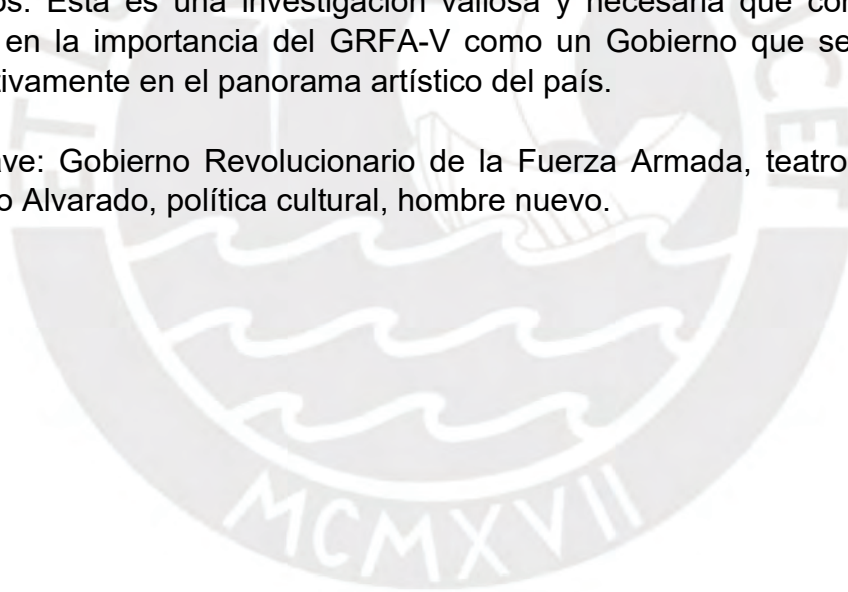
Durante esta investigación, la biblioteca se volvió aún más mi hogar. Incluso cuando permanecía cerrada por la pandemia, la investigación me brindó la oportunidad de poder regresar a la Biblioteca Central de la universidad meses antes de su reapertura general. Quiera agradecer por ello a todos los trabajadores de la biblioteca. Aprovechar para agradecer especialmente a las trabajadoras de limpieza, y entre ellas a María, por su aliento estos meses.

Agradecer también a las personas que han estado apoyándome en diversos momentos del camino de esta investigación. Agradecer a Paucar por estar cuando nacieron las ideas que impulsarían esta tesis y ser la primera persona en escucharme. Agradecer a Arita por su amistad, su apoyo gratuito y creer en mí; gracias por ser motivación incluso después de tu partida. Agradecer a Celia, Leda, Víctor, Policio, Mapau, Alejandra, Paloma, Leon, Italo, Ruth, Molly, JieYi, por sus ánimos, su preocupación y especialmente por su compañía; a Vincenzo por sus anotaciones y por escuchar; a Valerie y Laurita por su tiempo, su compañía, apoyo y aliento. Agradecer a Alonso por su tiempo y sus comentarios. Agradecer a Airam por su cariño, su motivación, su preocupación y por las risas. Agradecer con especial afecto a Marce con quien he compartido casi todo este proceso, muchísimas gracias por estar y ser parte. Gracias a todes por su amistad, les aprecio mucho.

## RESUMEN

Durante los siete años que duró la primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada a cargo de una Junta Militar liderada por el General Velasco Alvarado (GRFA-V) se vivió en el país múltiples reformas y proyectos de reformas. ¿Una de las metas? Crear un nuevo ciudadano, reivindicar la cultura popular y terminar de emancipar a muchos peruanos y peruanas que habían quedado fuera de la esfera política a más de un siglo de la Independencia. Aquí, la cultura y el arte jugaron un papel clave y el teatro también. Enfocándose en el teatro de difusión y el proyecto político revolucionario del Gobierno; esta tesis busca analizar la relación entre dos de los grupos independientes de teatro de difusión (Cuatrotablas y Yuyachkani) y el GRFA-V. Entender esto permitirá no solo aportar claridad a una época histórica brumosa, sino también comprender las consecuencias que tendrá para el panorama teatral futuro y la relación de los artistas con los Gobiernos en adelante. Esta investigación sigue un diseño cualitativo con una metodología de estudio de caso. Se emplea archivos, fuentes primarias y secundarias como información. La evidencia empírica proviene de revisar archivos oficiales del GRFA-V, periódicos, fuentes secundarias y entrevistas semiestructuradas con actores clave y académicos. Esta es una investigación valiosa y necesaria que concluye, entre otras ideas, en la importancia del GRFA-V como un Gobierno que se preocupó e involucró activamente en el panorama artístico del país.

Palabras clave: Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, teatro de difusión, Juan Velasco Alvarado, política cultural, hombre nuevo.



## Índice de contenido

Introducción .....	1
CAPÍTULO 1: Revolución .....	9
1.1. El proyecto político del Gobierno Revolucionario .....	12
1.2. Clima cultural.....	29
1.2.1. Política cultural: del INC a la Ley del artista; un intento de institucionalizar la cultura. ....	32
1.2.2. Arte y participación: SINAMOS a cargo del Festival Inkari .....	37
CAPÍTULO 2: El Teatro y la revolución .....	45
2.1 Revolucionando el teatro: teatro de difusión .....	46
2.2 ¿Quiénes hacían teatro en el Perú?.....	50
2.3 Cuatrotablas y Yuyachkani.....	54
2.3.1 Cuatrotablas.....	56
2.3.2 Yuyachkani .....	61
CAPÍTULO 3: El uso político del teatro de difusión .....	67
3.1. Cercanías y convenios .....	68
3.2. Lejanías y críticas.....	73
3.3. Política teatral.....	75
3.4. Nuevos escenarios: creación y uso de públicos y espacios.....	90
3.5. De la difusión a la inclusión .....	93
3.6. Cómo se acabó todo .....	94
Conclusiones .....	100
Referencias Bibliográficas .....	107
<b>Anexos:</b> .....	112

## Índice de tablas

Tabla 1: Línea de tiempo de algunos eventos importantes del GRFA-V .....	28
Tabla 2: Muestra de artículos periodísticos referentes a cultura publicados en El Peruano .....	31



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: INKARI 73 .....	38
Ilustración 2: Línea de tiempo de los teatros de grupo .....	52
Ilustración 3: INC presenta al grupo Cuatrotablas .....	70
Ilustración 4: "Un nuevo hombre con un nuevo concepto cultural" .....	77
Ilustración 5: "El T.N.P. y la difusión" .....	78
Ilustración 6: "Instituto Nacional de cultura crea el Teatro Nacional Popular" – Parte 1 .....	83
Ilustración 7: "Instituto Nacional de cultura crea el Teatro Nacional Popular" – Parte 2 .....	83
Ilustración 8: "Teatro Popular" .....	84
Ilustración 9: "El INC presenta hoy a Teatro Popular Paraguayo" .....	86
Ilustración 10: "Diez mil escolares de PP.JJ. gozaron con función especial brindada por el Circo Ruso" .....	87
Ilustración 11: Eventos culturales subsidiados – muestra .....	88





## Introducción

Yuyachkani y Cuatrotablas son dos grupos de teatro peruanos que se fundaron en julio y septiembre de 1971, respectivamente. Ambos grupos, que siguen constituidos hasta el día de hoy, fueron pioneros en lo que se conoció como “teatro de grupo” y en una nueva forma de hacer teatro en el país de aquella época: la creación colectiva y el teatro de difusión. Entre las novedades en la creación y la producción teatral de entonces se encuentran estas dos formas principales de hacer teatro: el teatro de creación colectiva y el teatro de difusión. Tal como señala Santistevan (2020) la creación colectiva es una práctica o método teatral en el cual el texto de la obra se crea de forma colectiva entre los actores y el director de forma que la obra no pertenece a un solo autor. El teatro de difusión hace referencia a la práctica teatral de un teatro móvil, opuesto a un teatro de sala que es el teatro tradicional donde el escenario es un elemento fijo. Yuyachkani y Cuatrotablas no solo fueron grupos de teatro que pusieron en práctica estas propuestas teatrales, sino que también buscaron institucionalizarlas dentro del teatro peruano.

¿De dónde se originaron estos dos grupos de teatro? ¿Tuvo que ver algo el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada y su proyecto político? ¿Cómo se desarrolló el arte dentro de ese momento histórico particular, de corte militar y autoritario? Esta tesis busca analizar una relación poco conocida; entender mejor la dinámica y el uso político del teatro de difusión realizado por los grupos teatrales independientes Yuyachkani y Cuatrotablas en relación al proyecto gubernamental de la primera fase (1968 – 1975) del gobierno militar autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada bajo la dirección del General Velasco Alvarado (en adelante GRFA-V). Para exponer mejor el caso de estudio es necesario retroceder y relatar el contexto.

El teatro de difusión usa y se acomoda en el espacio público para la realización de las obras de teatro. Esta característica respondía bien a una realidad donde las salas de teatro acondicionadas eran escasas en el país. El teatro de difusión justamente se presenta como “una reacción al carácter clasista del teatro dominante” (Santistevan, 2020, p. 123). Esta forma de producir el teatro realizada por diversos grupos artísticos de la época significó trasladar las obras al espacio público y permitir la inclusión de nuevos públicos. En ese sentido, tenía un alto



componente político en su planteamiento, lo que además guardaba relación con el proyecto político del GRFA-V. Esta forma de hacer y producir las obras teatrales tuvo un surgimiento, desarrollo y apogeo coincidente con este periodo del gobierno. Esto se observó en diversos grupos de teatro importantes, independientes como Yuyachkani, Cuatrotablas, el Teatro de la Universidad Católica (TUC), y grupos vinculados a dependencias del Estado como el Teatro Nacional Popular (TNP) o el Teatro Universitario de San Marcos (TUSM, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Con el término "grupos teatrales independientes" esta tesis se refiere a aquellos grupos que surgen y se financian principalmente fuera de la institución pública, sin adscribirse a alguna institución estatal.

Volviendo al GRFA-V, es necesario detallar el contexto para entender mejor el proyecto político cultural de revolución al que hace mención esta investigación. El 2 de octubre de 1968 en el Perú era presidente de la República Fernando Belaúnde, del partido Acción Popular. Su gobierno, que empezó el 28 de julio de 1963, se encontraba en ese momento deslegitimado principalmente debido a la crisis económica, la incapacidad de responder a la demanda popular y ejecutar una reforma agraria efectiva, los casos de corrupción por el petróleo, entre otros. En América Latina, la Revolución Cubana aún se mantenía vigente en la región 10 años después de ser el primer proceso revolucionario anticapitalista exitoso en el continente. Su ejemplo trajo como consecuencia diversos proyectos revolucionarios de grupos armados en distintos países. Por ejemplo, en el Perú se tuvo las guerrillas urbanas de inicio de 1960 y las del Movimiento de Izquierda Revolucionaria en 1965 y del Ejército de Liberación Nacional en 1965 (Roca-Rey, 2016). Ambas, no obstante su derrota a manos de las fuerzas del orden, dejaron un gran impacto en los militares peruanos, quienes pasarían, por otra vía, a ser protagonistas de los cambios que dichos movimientos pretendían.

En este contexto aconteció el golpe de estado que dieron los militares el 3 de octubre. La Junta Militar a cargo del nuevo gobierno, bajo la jefatura del general Juan Velasco Alvarado, se autodenominó Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA). Este gobierno militar resultó sorpresivo por las políticas reformistas que empezó a ejecutar y su discurso de transformación social y cultural. Dicho discurso estuvo dirigido principalmente a reivindicar a los entonces denominados indios y que justamente desde esa fecha fueron reconocidos como campesinos, población históricamente marginada desde la colonia y toda la república.

El proyecto político y respaldo discursivo del GRFA-V se proponía recuperar la dignidad nacional y buscaba la construcción de un nuevo ciudadano. En el plano de acción política, esto se tradujo en la nacionalización del petróleo (la toma de la refinería de Talara, de manos de una empresa norteamericana) durante la primera semana de gobierno. Pocos meses después se anunciaría la reforma agraria, una de las principales medidas del régimen iniciada en junio de 1969, que respondía al proyecto político expuesto. La reforma agraria bajo el lema de “campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza”, pasó a convertirse en una de las más radicales del continente e impactó no solo en el ámbito económico y laboral sino también en un cambio social y cultural. Esto se observa, por ejemplo, al reformular al “indio” como un nuevo actor social: el campesino. Otra gran reforma del régimen fue la reforma educativa de 1972, que impulsó, entre otros, los siguientes cambios: el uniforme único escolar, la enseñanza del quechua, la estandarización de los libros escolares. Ambas políticas, así como otras impulsadas por el gobierno, tuvieron como aspiración disminuir las brechas en un país históricamente clasista.

Pero, al igual que en otros proyectos revolucionarios de la región y el mundo, las medidas políticas y económicas y el cambio social se acompañaron de acciones en el ámbito cultural. En el campo de la cultura, como señala Cant, “aunque el gobierno militar rechazó cualquier asociación con el marxismo y presentó su revolución como una tercera vía entre el socialismo y el capitalismo, el régimen se identificó con los procesos de ‘descolonización cultural’ que surgieron en el Tercer Mundo y defendió el propósito de utilizar la producción cultural como arma del cambio social” (como se citó en Sánchez, 2020, p. 49). El Gobierno se autodenominó revolucionario, ejecutó políticas “progresistas”, pero a diferencia del ejemplo cubano, no se inclinó por un respaldo ideológico de izquierda y ponderó más el nacionalismo.

Esto sirve para comprender mejor las diversas políticas relacionadas a la cultura y especialmente al campo artístico. Entre las políticas están, por ejemplo, el intento de institucionalización de este campo mediante la creación del Instituto Nacional de Cultura (Gobierno Revolucionario, 1971); la Ley del Cine y la Ley del Artista; la intervención de organismos estatales con el propósito, entre otros, de promover y difundir la cultura popular (SINAMOS); la elaboración del documento “Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana”, que

manifiesta la explícita intención de crear una nueva sociedad y “un nuevo hombre” a través de la reivindicación de la cultura popular y el uso de las manifestaciones artísticas como vía de la emancipación de los peruanos y peruanas para construir un proyecto de nación más igualitario (INC, 1975). Asimismo, el gobierno desplegó otras políticas y acciones mediante el uso del arte (iconografía, cinematografía, teatro, plásticas, música, etc.) para la propaganda y difusión de los discursos del régimen.

Mientras tanto, el arte latinoamericano vivía coincidentemente un contexto de efervescencia, en parte influenciado por la Revolución Cubana de inicio de los años 60. Esta agitación también se observaba en el campo del teatro influido por corrientes europeas, como el teatro político de Brecht, y en el surgimiento de nuevas propuestas latinoamericanas como el teatro del oprimido sistematizado por Augusto Boal. Al Perú llegaron estas nuevas corrientes e ideas que nutrieron las nuevas formas de hacer y presentar el teatro con un alto grado crítico y de enfoque en lo social y político.

El objetivo general de esta investigación es analizar la relación entre dos de los grupos independientes de teatro de difusión (Cuatrotablas y Yuyachkani) y el Gobierno Revolucionario a cargo del General Velasco Alvarado para poder tener unos primeros indicios para un análisis del uso político del teatro de difusión. Para ello, la pregunta general que guía la investigación es ¿cómo se relacionaron los grupos independientes de teatro de difusión con el gobierno del General Juan Velasco Alvarado en el marco de un proyecto político cultural revolucionario durante los años 1971 – 1975?

Para poder responder esta pregunta es necesario relatar y explicar el contexto del proyecto revolucionario y del teatro. Además, definir conceptos claves relacionados a la cultura, arte, teatro. Por ello, se han desarrollado preguntas específicas que guiarán la configuración de los capítulos. Primero se buscará responder ¿cuál era el proyecto político cultural de revolución del gobierno? Un segundo capítulo que habla sobre teatro se apoyará en responder ¿quiénes eran los grupos independientes de teatro de difusión? y para terminar de responder la pregunta central de la tesis, el tercer capítulo plantea la pregunta específica de ¿cómo se desarrollaron las cercanías y convenios, y las lejanías y críticas por parte de los grupos de teatro independiente?

La hipótesis central postula que los grupos de teatro independientes del gobierno no fueron indiferentes al Gobierno Revolucionario y viceversa, lo que significó un desarrollo de una relación entre ambos. Esta fue una relación de cooperación y conflicto. Es decir, esta pudo mostrarse ya sea mediante la cercanía y los convenios, como es el caso principalmente de Cuatrotablas; o mediante la crítica directa al proyecto y las prácticas políticas del gobierno militar a cargo del general Juan Velasco Alvarado, como es el caso principalmente de Yuyachkani. De esta forma, se observa que en esta época existe un vínculo con el gobierno y por más independientes y críticos no son ajenos al paraguas cultural de este. En otras palabras; el proyecto político cultural de revolución influyó en la escena cultural artística y la escena teatral y las nuevas formas de hacer teatro. No fueron indiferentes.

Esta investigación es un estudio de caso que busca analizar y para ello describir y entender mejor el fenómeno tan particular y poco conocido/estudiado. Para ello se seguirá un diseño cualitativo. Las características del diseño lo hacen idóneo cuando se busca realizar una revisión más a profundidad al concentrarse en pocos casos y muchos aspectos de estos, ocurridos en un período temporal específico y con el afán de profundización en un conocimiento específico. Una investigación cualitativa permite un mejor cumplimiento de los objetivos de esta investigación.

Es importante en sí mismo el estudio del teatro durante el GRFA-V que, además, es un caso sumamente particular. El contexto del GRFA-V es una época que por sus singularidades es necesaria de estudiar recordando su condición anómala dentro de los gobiernos de la historia peruana. La experiencia política misma por cómo se desarrolló en el Perú se distingue entre otros gobiernos militares contemporáneos; además esta no se puede descontextualizar de lo que ocurría en la región. Latinoamérica estaba dentro de una etapa particular referente a su desarrollo social, económico y político (Cardoso, 1985). En este sentido, estudiar la época de Velasco en sí misma es importante. Los aniversario por los 50 años (del golpe, de las reformas emblemáticas) y las diferentes “celebraciones” en torno a estos son una ventana de oportunidad para una mayor difusión y debate. Pero la importancia recae en el mismo estudio de una época que además sigue siendo brumosa, especialmente en torno al tema del arte.



Pero esta investigación no hablará sobre teatro peruano en su amplitud. Para poder acotar y plantear mejor la investigación se ha optado por escoger dos casos específicos de estudio: Yuyachkani y Cuatrotablas como muestra de los grupos independientes de teatro de difusión. Tal como se ha expuesto previamente, existieron diversos grupos teatrales afiliados y no afiliados al gobierno en algún grado. Por ello, para poder aterrizar la investigación se ha optado por elegir dos grupos de teatro que puedan ser representativos y además permitan entender el escenario plural de la época. Los casos específicos elegidos son los grupos de teatro “Cuatrotablas” y “Yuyachkani”.

Ambos grupos de teatro se crearon y realizaron sus primeras funciones teatrales durante el GRFA-V. Ambos grupos teatrales tenían una influencia similar y compartían el contexto artístico. Ambos grupos teatrales realizaron y buscaron institucionalizar prácticas teatrales novedosas y disruptivas como el teatro de creación colectiva y el teatro de difusión. Ambos grupos de teatro mantenían una postura crítica y un compromiso social y político expreso a través de su obra. Además, ser parte del contexto del GRFA-V significó compartir una atmósfera político-cultural particular. La efervescencia del proyecto revolucionario, o al menos todos los intentos de este, significó un gran paraguas que llegó a los proyectos independientes del gobierno. No obstante, pese a las similitudes antes expuestas su relación con el gobierno es notoriamente diferente. De esta forma, escoger estos grupos teatrales como casos específicos de estudio permite tener una variable de contraste al momento de desarrollar la pregunta.

La investigación necesitó recoger la evidencia empírica e información. Los tipos de información que fueron requeridos para esta investigación son archivos y fuentes primarias y secundarias. Se incluyó a las «fuentes primarias» ya que estas cumplirán los criterios tanto por la recolección como por no tener análisis previo (Johnson et al 2016; Kapiszewski et al 2015). Asimismo, esta evidencia empírica procedió de tres fuentes principales: de archivos, fuentes secundarias y de interacciones del tipo pregunta – respuesta. De esta forma, las herramientas de recojo de información y evidencia empírica fueron la revisión de registros y fuentes y las entrevistas semiestructuradas.

Los archivos empleados son: históricos oficiales (leyes, decretos, discursos) y periodísticos de la época. Periódicos, que sirvieron para obtener una mejor visión del panorama de la época y así entender mejor el contexto social, político y cultural. Los

periódicos incluyen todas las ediciones del diario El Peruano entre 1971-1975 y algunas ediciones de La Crónica, La Prensa, Expreso y El Comercio. La sistematización de esta información comprende una base de datos donde se categoriza la noticia según su tipo.

Se planteó combinar las estrategias mencionadas para poder contrastar la información y salvar las desventajas de cada fuente. Así, entre los contras de los archivos se encuentra la sobrevivencia selectiva, contenido sesgado o estar incompletos o poco accesibles. Estas desventajas se intentaron salvar con la información recogida mediante las entrevistas a los diversos tipos de actores involucrados. Asimismo, en estas entrevistas se priorizó los testimonios de los artistas involucrados; ya que mucha de la evidencia empírica que han atestiguado y elaborado vive con ellos.

El criterio que se siguió para programar las entrevistas fue dar énfasis a los artistas independientes del gobierno y civiles y artistas funcionarios culturales. Las personas entrevistadas responden a estas categorías. Además, se empleó archivos para poder recabar evidencia empírica del gobierno; políticas, medidas y discursos oficiales. Asimismo, se observó el panorama del teatro de la época mediante los folletos e información de las obras puestas en escena. Se empleó fuentes secundarias para cotejar la información sobre la Junta Militar; de esta forma se intenta salvar la sobrevivencia selectiva de ciertos archivos. Por último, se realizó entrevistas semiestructuradas a los estudiosos e investigadores del tema para evitar sesgos. Es un camino conjunto puesto que ningún trabajo de investigación se hace en solitario y por la particularidad del caso fue aún más necesario establecer redes entre los investigadores.

Se reconoce que el caso a estudiar presenta múltiples retos; el paso del tiempo y las pocas investigaciones especializadas al respecto son los principales. Sin embargo, se buscado plantear una estrategia que ataque diversos frentes y tenga consideración de diversas variables. Esto para evitar perder la mayor cantidad de evidencia empírica y salvarla de sesgos.

La estructura de esta tesis busca presentar y narrar los contextos y las definiciones necesarias para comprender la relación propuesta. Está dividido en tres partes y las conclusiones y recomendaciones finales. Asimismo, se usarán gráficos, tablas y algunas fotografías resaltantes del archivo fotográfico armado para esta tesis producto de la revisión de periódicos. El primer capítulo abre con la descripción



del proyecto político cultural de revolución del GRFA-V. Aquí se buscará entender mejor este proyecto dentro del contexto latinoamericano que lo aconteció y el aspecto cultural de las revoluciones. El segundo capítulo está dedicado al teatro. En este capítulo se desarrollará el contexto latinoamericano y peruano del teatro para poder aterrizar en el teatro de difusión y comprender mejor quiénes eran los grupos independientes que lo practicaban. Por último, el tercer capítulo buscará cerrar el análisis para responder la pregunta central de la investigación. Luego de un repaso de las distintas variables cerrará con una breve evaluación, según los criterios presentados, de cómo acabó todo luego de la caída del régimen.

Antes de comenzar, es necesario precisar que ante todo esta tesis es una invitación a seguir investigando el tema del teatro, del arte y de las políticas culturales. Esta tesis es parte de un trabajo de investigación más amplio de lo que quizá se pueda ver reflejado en este documento. Asimismo, a lo largo de la búsqueda se han descubierto muchos más temas y casos que requerirían una mayor profundización. Entre los múltiples caminos que se pueden seguir a partir de lo que aquí se presentará, considero que el tema de una política cultural relacionada a un proyecto de consolidación de la ciudadanía es una tarea pendiente aún hoy en día que requiere más miradas y debates. En ese sentido, se reitera nuevamente la invitación a seguir dialogando, preguntando, aprendiendo, construyendo y a seguir proponiendo nuevas ideas e investigaciones.

## CAPÍTULO 1: Revolución

¿Qué significó la «revolución» en el GRFA-V? Este capítulo abordará en qué términos se presentó y ejecutó la revolución por parte de la Junta Militar liderada por el general Velasco. Además tratará cómo esta revolución fue asumida por diversos actores externos al cuerpo militar (civiles, intelectuales, políticos, artistas) como una ventana de oportunidad: un momento revolucionario. Esta respuesta estuvo influenciada por el contexto internacional polarizado; a nivel global, la guerra fría que oponía a Estados Unidos de América versus la URSS y sus satélites; a nivel latinoamericano, por un lado, el ejemplo de Cuba y Chile, y, por otro lado, los militarismos de derecha en la región; y a nivel nacional, la fresca experiencia de las guerrillas urbanas derrotadas en el curso de la década de los 60, que intentaron combatir el sistema oligárquico gamonal. De esta manera, la pregunta específica que guía este capítulo es ¿cuál fue el proyecto político revolucionario del GRFA-V?

Para estudiar esta revolución se plantea una variable a analizar: el «proyecto político revolucionario». Entendiendo que la revolución busca cambiar un sistema político, el proyecto político revolucionario es el plan; es decir, la meta y el componente ideológico, así como el conjunto de las medidas propuestas. Entonces ¿qué implica un “proyecto político revolucionario”? Implica totalidad y al referirse a un cambio estructural, incluir el componente cultural de una sociedad es imprescindible al momento de trazar un proyecto político revolucionario.

Por ello, es pertinente y necesario estudiar el componente cultural dentro del proyecto político revolucionario peruano. Esta resolución sirve de nexo para llegar al clima cultural durante 1968-1975, que es el tema central de esta investigación. Con clima cultural se hace referencia a la descripción y posterior análisis del arte y la cultura durante el GRFA-V. Dentro de este clima cultural se distinguen dos elementos: la política cultural, o los intentos de una política cultural entendida como las acciones directas del Gobierno Revolucionario en la materia cultural, y el paraguas cultural, un análisis sobre la influencia del momento revolucionario protagonizado por los militares y que no necesariamente implica la acción directa de estos. Es decir; política cultural (acciones del GRFA-V respecto a la cultura) y paraguas cultural (influencia de las acciones varias del GRFA-V sobre el campo cultural) conforman el denominado clima cultural.

Al analizar el clima cultural se observará la repetición de ciertos elementos presentes en el proyecto político revolucionario del GRFA-V. Estos elementos

comunes responden a lo que se conceptualiza como el “norte revolucionario”. Es decir, el Gobierno Revolucionario tenía ciertos postulados que guiaban las acciones y discursos del gobierno, en función a sus metas. Los elementos comunes encontrados son: 1. Valores como búsqueda de justicia social, sociedad libertaria contraria a la alienación/dominación, nacionalismo; 2. Crítica al sistema oligárquico gamonal premoderno; y, 3. El proyecto del “hombre nuevo”. De esta manera, el factor cultural es una pieza clave que responde a una búsqueda de cambio de paradigma y desde la política cultural se busca postular una propuesta de cambio. En el transcurso aparece la discusión sobre los nuevos actores sociales bajo los pilares del reconocimiento, revalorización y participación.

Delimitando aún más la pregunta específica inicialmente planteada, este capítulo busca responder ¿cuál era el proyecto político – cultural revolucionario del GRFA-V?, es decir, el componente cultural del proyecto político revolucionario. Para lograr contestar esta pregunta específica de la investigación se plantean dos objetivos específicos. El primero es relatar y explicar el proyecto político revolucionario del GRFA-V. El segundo es relatar y analizar el clima cultural durante el gobierno del general Velasco Alvarado. De esta forma, tal como se ha expuesto anteriormente, entender primero el proyecto político de revolución permite contextualizar los términos de la revolución. Resuelto esto, se puede pasar a centrarse en el clima cultural y la política cultural, todo esto en un contexto de propuesta de cambio contra la subordinación que se vivía en el sistema gamonal quasi feudal previo al 3 de octubre.

En los objetivos, el relato y la descripción son componentes importantes por diversas razones. En primer lugar, porque no hay otros esfuerzos tan amplios de ese tipo para los conceptos específicos (vacío en la literatura); en segundo lugar, porque es un paso previo para permitir el análisis. Sin embargo, esta tesis no se quedará ahí en lo descriptivo sino avanzará en el análisis de conceptos y factores. En este capítulo, además, se desarrollarán los conceptos de revolución, proyecto político revolucionario, clima cultural, política cultural, paraguas cultural y hombre nuevo.

Todos estos conceptos parten de uno importante: la revolución. Cuando el GRFA-V ascendió al poder eran finales de los 60s; ¿qué evocaba la palabra “revolución”? Para esto es pertinente recordar el contexto de ebullición revolucionaria que aún se vivía en el mundo polarizado y particularmente en Latinoamérica, donde la revolución cubana se mantenía vigente diez años después

de ser el primer proceso revolucionario anticapitalista del continente. Pero no era el único proyecto revolucionario en la región. Existía el ejemplo chileno que buscaba plantear una revolución desde el juego democrático.

El contexto era de tiempos de cambios. En el mundo bipolar producto de la Guerra Fría existían diversos discursos y proyectos que planteaban críticas a la dominación, por ejemplo, Mayo del 68. Existía una especie de llamado a responder a los tiempos. En el caso peruano, durante la década de los 60, las guerrillas que se formaron fueron prueba de este ambiente<sup>1</sup>. Un ambiente que en América Latina se encontraba exaltado por la victoria cubana. Una atmósfera que por esta misma característica era transversal. Se vivía una alta politización y compromiso político. Pero también vale preguntarse ¿era algo que se empezaba a extinguir?

Retomando la pregunta de ¿qué implica la revolución? Se había concluido que el proyecto político que se plantease involucraba un componente cultural importante. La revolución implica un plan; este es el proyecto político. En el GRFA-V este se tradujo en un documento: el Plan Inca. Pero el Plan Inca, que fue publicado en el año 74 casi a finales del régimen, de acuerdo a las memorias de Zimmerman (1974) se empezó a preparar en secreto desde 1967, un año antes del golpe, preparándose justamente las bases de un eventual gobierno militar. Este Plan Inca como documento tuvo variaciones en el tiempo.

Aquí hay que tener presente las áreas grises del proyecto revolucionario; no es solo el plan en papel sino también cómo se fue ejecutando, defendiéndose y formándose en los discursos. El análisis discursivo de lo que se dice, lo que no se dice y lo que se evita; los gestos internacionales y medidas de política exterior (sobre todo) serán importantes para moldear cuál era el proyecto político revolucionario que se puede entender como norte revolucionario en un contexto 1. De disputa 2. Voluble 3. Escepticismo, ¿en serio se esperó que se llegara a eso? Por ello se presenta que es necesario entender mejor este “proyecto político revolucionario” que en sus diversas dimensiones también tiene un componente cultural.

Bajo esta pauta, este capítulo contará con dos partes, que responden además a los objetivos específicos de esta sección. El primer subcapítulo, “el proyecto

---

<sup>1</sup> Héctor Béjar, quien lideró el Ejército de Liberación Nacional, en referencia al ejemplo cubano y al contexto regional menciona: “eso entró como un fósforo que empezó a encender todo el ambiente social que había en el Perú en ese momento” (como se citó en Benavente, 2019).

político del Gobierno Revolucionario”, buscará responder al objetivo específico uno y tratará sobre el proyecto político revolucionario, un repaso al Gobierno y los primeros análisis al respecto. El segundo subcapítulo, “Clima cultural”, será, siguiendo el objetivo específico dos, un relato y análisis sobre el clima cultural: es decir el arte y la cultura durante la primera fase. Aquí se verán el paraguas cultural y la política cultural.

Por ello, esta sección tendrá a su vez dos sub-subcapítulos. Una sección que explore la política cultural del gobierno entendida como las acciones directas y explícitas por parte del GRFA-V (en su complejidad). Aquí se verán los intentos de institucionalizar la cultura desde el Estado. Una segunda sección explorará el ejemplo del Festival Inkari desarrollado en los años 73 y 74 a cargo del SINAMOS; esto para analizar mejor cómo iba lo del arte y la participación durante los años estudiados y qué tenía que ver (y que tanto) el GRFA-V en todo esto.

#### 1.1. El proyecto político del Gobierno Revolucionario

Este subcapítulo busca relatar y explicar el proyecto político revolucionario del GRFA-V. Para lograr este objetivo se iniciará con una rápida revisión del contexto peruano que antecedió al Gobierno Revolucionario, el sistema gamonal. Luego, se partirá sobre la Junta Militar para pasar a hablar sobre el proyecto político revolucionario que incluirá la exposición sobre el hombre nuevo como meta y, además, otras acciones ejecutadas por el GRFA-V.

Se empezará entonces por situarse en el contexto en el que se dio el Gobierno Revolucionario; ¿cómo era el Perú antes del 3 de octubre de 1968?

La Junta Militar llegó al poder a través de un golpe de Estado y mucho se habla de que interrumpió la democracia. Pero hay una pregunta previa ¿se puede hablar de democracia antes del 3 de octubre del 68? ¿Considerando que en múltiples regiones del país se vivía un sistema semi-feudal? Este trabajo considera que no existían las condiciones mínimas para que se pueda hablar de un sistema democrático peruano antes del 3 de octubre. Lo que existía era un sistema oligárquico. Aunque hablar de la calidad de democracia es un debate extenso incluso hoy en día, la “democracia” que interrumpió la Junta Militar aquel 3 de octubre era una donde las personas analfabetas no tenían derecho al voto. ¿Es acaso eso democracia?



Esto no borra el hecho de que eran militares quienes ocuparon el poder mediante un golpe de estado y quienes ejecutaron un gobierno autoritario y vertical en mayor o menor grado durante los siguientes siete años (y doce años contando los correspondientes al gobierno del general Morales Bermúdez). No obstante, la meta de la primera fase de este gobierno autoritario autodenominado revolucionario era construir una sociedad democrática de participación plena y varias de sus medidas apuntaron a ello. Es necesario entender la complejidad y estos claroscuros del periodo, notar estas aparentes contradicciones e ironías, para poder tener una lectura amplia y sin prejuicios sobre el GRFA-V.

Retomando el contexto, Henry Pease (1986) medita y analiza justamente el declive del poder oligárquico a raíz de la revolución ejecutada por el GRFA-V. Una revolución política que menciona se observa en el cambio de peso político de clases y fracciones de clases antes ancladas en el poder; refiriéndose a la desaparición del latifundio y que se explica según él en el carácter anti oligárquico y nacionalista<sup>2</sup>. Y aquí, al analizar lo que se refiere como Estado Oligárquico que en aquella época estaba enlazado al latifundio y gamonalismo; es que surge el concepto de dominación. Porque qué es el poder oligárquico sino dominación. Y la crítica a la dominación, como ya se ha mencionado, era punto central en las demandas no solo del GRFA-V o de la realidad peruana; sino formaba parte de un movimiento global.

La cultura de dominación; sobre la que escribe Salazar Bondy (1979) y que se repite en documentos oficiales, en los documentos bases de la política cultural, en discursos y en el proyecto político revolucionario; en el Perú estaba representada en las relaciones de subordinación premodernas que componían el gamonalismo. La subordinación gamonal como muestra del Estado Oligárquico que regía a la fecha del golpe del 3 de octubre es ante la cual reaccionan no solo los militares que conformaron la Junta Militar sino un grueso de grupos de políticos, intelectuales y civiles independientes. Las guerrillas de los años 60, por ejemplo.

Esto significa que las demandas ya existían, no las crean los militares de la Junta. Eran demandas, como la reforma agraria que dicho sea de paso era un pedido en toda la región, que estaban presentes incluso durante todo el primer

---

<sup>2</sup> "Velasco ha pasado a la historia como el militar que termina con el Estado Oligárquico, excluyendo del poder a las clases y fracciones que lo definían como tal, con lo cual se cancela una larga etapa de la historia peruana y se abre otra que tiene desde su principio bases diferentes; Velasco intenta desde la cúpula dictar los términos de la recomposición del nuevo Estado, proponiéndose reformas que las fracciones burguesas más modernas rechazaron. Su intento resultó en un aspecto claramente frustrado". (Pease, 1986, p. 3).



gobierno de Belaúnde. Por ello se puede hablar de deudas pendientes y del fracaso del poder hegemónico (y por ende el sistema político) representado en la figura de Belaúnde. El fracaso de Belaúnde no solo fue la imposibilidad de realizar una reforma agraria, las denuncias de corrupción y la grave crisis de legitimidad de su gobierno. Es interesante observar a Belaúnde también como símbolo, como promesa rota; de esta forma, fue una representación del fracaso del sistema premoderno<sup>3</sup>. Y ante la crisis de sistema político; aparece en el quiebre la posibilidad de imaginar un Perú para los y las peruanas. Un Perú que no existía en esos términos, pues era un Perú de los patrones.

Se considera pertinente en este punto hacer una pausa para reflexionar sobre la ciudadanía y el GRFA-V. Aunque es una pregunta complicada y adelantada quizá en esta tesis; ¿qué se logró con la supuesta revolución? Muchas medidas se vinieron abajo y no lograron asentarse para poder significar un cambio trascendental. Incluso, se habla de una revolución truncada (Pease, 1986). Sin embargo, el Gobierno Revolucionario del general Velasco logró algo que impacta hasta el día de hoy: logró un avance en el reconocimiento de la ciudadanía de millones de peruanas y peruanos que vivieron al margen desde la independencia.

En 1972 se cumplió y celebró el sesquicentenario de la independencia del Perú, aniversario para el cual se elaboró un Comité de Celebración, múltiples preparativos y diversas actividades descentralizadas (Diario El Peruano; 1970, 1971, 1972). Además del análisis político y cultural correspondiente a estas acciones; el sesquicentenario es una figura interesante justamente para reflexionar sobre la ciudadanía. La independencia del Perú declaraba el fin del yugo español, el fin aparente de una sociedad de castas donde una vida no solo valía más que otra, sino que tenía derecho a determinar el valor de esta otra. 150 años después de que San Martín declarara que ya no existía esclavitud y 118 años después de que Ramón Castilla firmara el decreto que abolía la esclavitud en el país; en el Perú seguían existiendo esclavos llamados pongos.

¿Qué ciudadanía se le podía reconocer a quien solo se le veía como un animal de servicio? De cuya naturaleza humana incluso se le había despojado. A quien tenía que realizar transacciones económicas con monedas que tenían la cara de su patrón y la única justicia a la que podía aspirar era impartida por quien lo

---

<sup>3</sup> Pease (1986) se pregunta “¿un gobierno en crisis o la crisis de una forma de dominación?”.

mantenía subordinado. 150 años luego de la declaración de la independencia, se cumplía el primer aniversario de la reforma agraria<sup>4</sup>. Una medida pensada como económica que tuvo un impacto en la configuración social y cultural del país.

La reforma agraria significó un avance en la lucha por los derechos de millones de personas, un avance en la lucha de reconocerse y ser reconocidos por el Estado como ciudadanas y ciudadanos. Una lucha que no acaba, pero con las acciones del GRFA-V se avanzó en la construcción de una sociedad democrática. Un Gobierno Revolucionario que reconoció (al menos) el quechua como idioma oficial del Perú, que reconoció el trabajo invisibilizado de millones de pongos en las haciendas, que reconoció la ciudadanía de quienes antes eran invisibles al Estado. Es a partir de este gobierno que, esta tesis considera, se puede empezar a hablar de un sistema democrático en el país. Este trabajo propone preguntarse entonces ¿qué democracia podía interrumpir si llegaron para recién construir democracia?

Retomando el orden cronológico; ¿qué pasó el 3 de octubre de 1968? Llegaron los militares.

La antesala del golpe regresa hasta el 21 de abril del año 68 cuando el General de División Juan Velasco Alvarado (en su calidad de Presidente del Comando Conjunto y Comandante General del Ejército) citó a los Comandantes Generales del Ejército a una reunión de emergencia para decidir cómo responder a las declaraciones del Diputado Cubas Vinatea que señaló que los ministros militares estaban implicados en un caso de contrabando recientemente descubierto. Este caso solo aumentaba la deslegitimidad y descontento creciente.

En medio de la reunión se tomó un descanso. En este, los Coroneles de Inteligencia, Enrique Gallegos Venero, Jefe, y Leonidas Rodríguez Figueroa, Sub Director, manifestaron al General Velasco la necesidad de ir preparando un plan de gobierno en respuesta al comentario de Velasco sobre la eventual necesidad de tomar las riendas del gobierno. Velasco se quedó pensando y aunque la crisis

---

<sup>4</sup> Respecto al sesquicentenario y el Gobierno Revolucionario, Antonio Zapata reflexiona lo siguiente, que va en línea de lo expuesto: "Entre otros discursos, resalta el que pronunciara el 28 de julio de 1971 con ocasión del sesquicentenario de la independencia nacional. En este mensaje, Velasco destaca una de las ideas cardinales de su gobierno: la obra de los libertadores había quedado inconclusa y su misión era culminarla. Así, la revolución velasquista se veía a sí misma como segunda independencia gracias al acceso al poder de los sectores que quedaron económicamente marginados tras la primera independencia. Todas las reformas fueron concebidas para cumplir esa elevada misión que se había trazado. En realidad, ahí reside su grandeza. Se propuso ser un hito en la historia y no se limitó al piloto automático como la mayoría de los gobiernos republicanos." (Zapata, 2018, p. 45)

inmediata pareció calmarse, cuatro días después, el 25 de abril, dio la orden a Gallegos, Rodríguez Figueroa y Oscar Molina Palochia de armar un plan de respuesta por parte del Ejército ante una profundización de la crisis (Zimmermann, 1974).

Así se dio comienzo al estudio y elaboración del que sería el Plan Inca, en estricto secreto durante meses. Se descartó en un momento y luego volvió a surgir al agravarse la crisis con la pérdida de la página once<sup>5</sup>. Pero no era un plan cualquiera en respuesta únicamente al gobierno de Belaúnde. Como se mencionó antes, los militares a cargo coincidían en que eran problemas estructurales de una dimensión más profunda los cuales se tenían que abordar. Es así como va naciendo la revolución desde la Junta Militar. Hasta el martes primero de octubre cuando se da la orden: el momento había llegado y se aprovecharía la juramentación del nuevo Gabinete ministerial. Fue una misión cuidadosa que contó con alianzas de último minuto dentro de los militares y que se ejecutó de madrugada (Zimmermann, 1974). Al amanecer el tres de octubre se había instaurado el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada.

¿Qué postuló hacer el GRFA-V? A continuación, un fragmento del “Manifiesto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada” (Velasco, 1973) para exponer sus aspiraciones:

“La acción del Gobierno Revolucionario se inspira en la necesidad de transformar la estructura del Estado, en forma tal que permita una eficiente acción de gobierno; transformar las estructuras sociales, económicas y culturales; mantener una definida actitud nacionalista, una clara posición independiente y la defensa firme de la soberanía y dignidad nacionales; restablecer plenamente el principio de autoridad, el respeto y la observación de la ley, el predominio de la justicia y de la moralidad en todos los campos de la actividad nacional.

---

<sup>5</sup> “En 1968 estalló un escándalo político, que finalmente le serviría a Velasco para legitimar el golpe. Al inicio del gobierno de Belaúnde, la International Petroleum Company (IPC) se encontraba explotando los yacimientos de La Brea y Pariñas sin entregar una compensación adecuada al estado peruano. El gobierno inició diálogos, que culminaron con la firma del acta de Talara, que otorgaba al estado el control de los yacimientos, pero la IPC continuaría con la refinería y la explotación; lo cual fue celebrado por la opinión pública y los partidos políticos. Sin embargo, la revista Oiga publicó una denuncia, en la que sostenían que faltaba una página a dicho contrato, la llamada “página 11”, en el que, supuestamente, estaban los precios a los cuales los pozos le vendían el material crudo a la refinería. Al perderse, la empresa podría trastocar el esquema de los precios a su propio beneficio. Esto llevó a un descontento masivo de la población, sobre todo de los sectores más radicales y, ante la posibilidad de un desborde del APRA o del comunismo, los militares liderados por Juan Velasco Alvarado decidieron actuar y tomar el poder” (Aguilar, 2017, p. 18).

El Gobierno Revolucionario declara su respeto a los tratados que en el orden internacional tiene celebrados el Perú; que se mantendrá fiel a los principios de nuestra tradición occidental y cristiana; y que alentará la inversión extranjera que se sujete a las leyes e intereses nacionales.

El Gobierno Revolucionario plenamente identificado con las aspiraciones del pueblo peruano, le hace un llamado a fin de que confundido con la Fuerza Armada luche para lograr una auténtica Justicia Social, un dinámico desarrollo nacional y el restablecimiento de los valores morales que aseguren a nuestra Patria la consecución de sus superiores destinos.

Lima, 2 de Octubre de 1968 – La Junta Revolucionaria”

Como se observa en el fragmento anterior, el GRFA-V postulaba en sus discursos como meta una sociedad democrática<sup>67</sup>. Además, se observa un correlato que, primero, menciona un fin revolucionario al expresar “la necesidad de transformar las estructuras sociales, económicas y culturales” (Junta Revolucionaria, 1968). Segundo, se observan los elementos que conforman el proyecto político revolucionario que plantea: nacionalismo, dignidad nacional, independencia (relacionada a la liberación), justicia social. Además, si bien no expresa explícitamente la característica “anti oligárquica” en este fragmento; se puede leer así cuando se habla de justicia social e independencia, además del uso de la figura de “pueblo”. Pero no solo eso, sino que, como se observa en la entrevista citada en el pie de página, la maduración del proyecto político revolucionario en el discurso sí habla claramente de un proyecto anti oligárquico y de una democracia social de participación plena.

Cabe preguntarse también ¿de dónde surgía este proyecto político revolucionario? Como se mencionó anteriormente, el Manifiesto del Gobierno Revolucionario no fue armado en el momento, llevaba meses de preparación y era producto de un estudio de la realidad social peruana, sus problemáticas y un cálculo de las posibles acciones que la Junta Militar Revolucionaria podía ejecutar. Y por

---

<sup>6</sup> Al respecto, otra muestra en la respuesta del general Velasco en una entrevista realizada por Murillo Melo Filho de la Revista Manchete: “A esa sociedad la hemos llamado una democracia social de participación plena. En ella el poder económico y político no radicará ni en la clase dominante tradicional ni en el aparato burocrático del Estado, sino en las instituciones sociales que organicen los creadores de una riqueza generada fundamentalmente en base a un sector económico de propiedad social, cuya contraparte política signifique la superación definitiva de todos los mecanismos de intermediación a través de los cuales los derechos auténticos del pueblo trabajador siempre fueron expropiados en beneficio de oligarquías económicas y políticas.” (Velasco, 1973, p. 32).

<sup>7</sup> “Aunque esto escandalice a cierta cucufatería seudodemocrática, más liberal que democrática, la experiencia velasquista siendo vertical y dictatorial conduce a un efectivo impulso democratizador en la sociedad peruana, al margen de los rasgos personales de sus dirigentes” (Pease, 1986, p. 3).



esto, es detalle importante dedicar algunas líneas a la Junta Militar. Más específicamente, mencionar el particular perfil de los militares a cargo y su formación.

Sobre los militares que acompañan al general Velasco, que se fueron sumando de a pocos según iba creciendo el proyecto y era necesario establecer más alianzas dentro del entramado militar que además puedan ser afines al proyecto revolucionario que se estaba ideando (Zimmermann, 1974), una de las principales características era que venían de las escuelas de Estado Mayor y de Inteligencia (Zapata, 2018). Además, producto también del contexto internacional y este llamado a responder a los tiempos de cambio que se mencionó al inicio del capítulo, la formación que habían recibido en el CAEM estuvo dotada de un alto componente analítico y humanista<sup>8</sup>.

Esta característica los preparaba teóricamente de manera más profunda. Muchos de los militares que llegaron a ser Ministros de Estado eran, además de su formación militar, reconocidos en diversas áreas de especialización. En ese sentido, eran intelectuales militares (Zapata, 2018). Pero no solo tenían mayores herramientas teóricas sino también un reconocimiento práctico de la realidad nacional. Aquí, un punto de quiebre fueron las guerrillas urbanas que, aunque derrotadas, tuvieron un gran impacto en la percepción de los militares sobre los problemas a los que se enfrentaba el país<sup>9</sup> y que se estaban agudizando por la crisis no solo del gobierno de Belaúnde sino de un sistema político oligárquico.

Al hablar de la Junta Revolucionaria y, por ende, del GRFA-V; es necesario hacer una mención sumamente importante: contrario a lo que a veces se asume y se intentó mostrar era un gobierno heterogéneo. ¿En qué sentido heterogéneo? En la medida que los militares pese a compartir aparentemente una misma meta y un

---

<sup>8</sup> “La mayoría de los ministros de Velasco provenían del CAEM o de las escuelas de inteligencia y se habían formado para ser oficiales de Estado Mayor. En ese sentido, habían estudiado al Perú y tenían conceptos analíticos claros y definidos. A ello le sumaban una buena experiencia práctica que reforzaba sus ideas. En efecto, habían servido tanto en Lima como en provincias y habían representado al Estado, sorteando su precariedad, ante poblaciones del interior del país a las que habían apreciado en su pobreza secular. Además, como soldados, habían combatido a los movimientos campesinos y a las guerrillas de 1963 y 1965. Estos conflictos fueron muy importantes en su formación porque entendieron las motivaciones de los insurgentes y que era indispensable llevar a cabo una reforma agraria y una revolución nacionalista.” (Zapata, 2018, p. 49)

<sup>9</sup> “Imbuidos de espíritu nacionalista los oficiales de inteligencia se preguntaron quiénes eran los enemigos del desarrollo integral del país. Concluyeron que se hallaban tante en la subversión comunista como en las estructuras socio-económicas tradicionales, que al ser muy injustas creaban la oportunidad para la actuación de las guerrillas. Si se quería evitar la segunda, había que transformar la primera.” (Zapata, 2018, p. 48)

mismo plan, no estaban tan unidos ideológicamente ni coincidían todos pragmáticamente. Existían facciones, desde el inicio, y por ende pugnas y luchas internas<sup>10</sup>. La armonía recaía en la figura líder del general Velasco y, por lo mismo, la primera gran grieta vino con la primera crisis de salud de este en 1973.

Es necesario abordar entonces un repaso a la figura del general Velasco como el líder, como “la voz de la revolución”<sup>11</sup>. Velasco era el líder que unificaba el Gobierno Revolucionario. Como se ha expuesto, existían pugnas dentro de la Junta Militar y conforme el GRFA-V incluyó a civiles, las pugnas se ampliaron para incluir a los aliados y otros actores que se acoplaron al gobierno<sup>12</sup>. Sin embargo, la figura del general Velasco como líder permitió mantener un norte y otorga cohesión al proyecto revolucionario. Es la importancia de esta figura que explica también la debilidad del GRFA-V. A partir de las crisis de salud del presidente desde el 73, el gobierno empieza a flaquear.

Justamente a raíz de la primera crisis de salud del general a finales de febrero del año 1973, que requirió operarlo de emergencia, en medio del caos y desconcierto y los intentos ansiosos de proyectar unidad por parte de la Junta Militar, es que se realiza una multitudinaria marcha de apoyo al presidente<sup>13</sup> (Zapata,

---

<sup>10</sup> “Internamente, el régimen de Velasco también enfrentó una serie de desafíos. La junta que él presidía representaba las tres Fuerzas Armadas -el Ejército, la Fuerza Aérea y la Marina- pero ellas no siempre marchaban al mismo compás. Como era de esperarse, los oficiales tenían desacuerdos sobre la naturaleza, ritmo y profundidad de las reformas sociales, lo que derivó en la formación de varios grupos o facciones dentro del gobierno y en cambios sucesivos de personal que reflejaban las luchas internas. Como explica George Philip en su contribución a este volumen, los generales nacionalistas leales a Velasco eran la minoría, lo que obligaba a que el éxito del proyecto dependiera, en gran medida, de su liderazgo y capacidad para mantener unificadas a todas las facciones. Los sectores conservadores de las Fuerzas Armadas se opusieron a las medidas más radicales, pero también a la incorporación al proceso de intelectuales y militantes izquierdistas.” (Aguirre & Drinot, 2018, p. 14).

<sup>11</sup> Esta denominación, “la voz de la revolución”, es la que utilizó SINAMOS para titular los libros que reunían el conjunto de discursos declamados por el general Velasco durante el GRFA-V.

<sup>12</sup> “El gobierno tiene lineamientos generales que las personas que entran le darán una lectura propia” (Entrevista a Mitrovic, 2022).

<sup>13</sup> “El 16 de marzo se realizó con gran éxito esta marcha. Fueros veinte las organizaciones convocantes: todas las centrales sindicales excepto la aprista, varios partidos políticos pro gobiernistas, como Democracia Cristiana (DC) y el Partido Comunista (PCP). También que fue notoria la presencia de una delegación cubana presidida por el embajador Núñez Jiménez. Según declaró posteriormente el líder de la derecha militar, el almirante Luis Vargas Caballero, era insólito un embajador extranjero participara en actos que guardaban relación con la política interna. La marcha fue enorme: salió de la Plaza 2 de Mayo, recorrió Alfonso Ugarte y luego la avenida Brasil. Cuando la cabeza de la manifestación llegó al hospital, mucha gente no había salido aún de la plaza. Estuve presente y recuerdo la sincera emoción popular ante la enfermedad de Velasco. La gente lo quería y el público estaba conmovido. Por su parte, la Sra. Consuelo pronunció el discurso de agradecimiento en nombre de la familia y el premier tomó la palabra por el gobierno. En todo momento, Mercado resaltó el trabajo en equipo. No quería evidenciar ni asomo de discrepancia.” (Zapata, 2018, p. 24)



2018; El Peruano, 1973). Y no solo fueron los militares quienes tenían interés de mantener en alto la figura de Velasco, por parte de los aliados de izquierda del GRFA-V también existía un marcado interés, debido a que consideraban que “Velasco era la fuerza principal detrás de las medidas progresistas” (Zapata, 2018, p.25). Al ser un gobierno militar autoritario, el personalismo y la figura de líder son fundamentales. Entonces, no es aislada la vinculación del general Velasco con la revolución, llegando incluso a ser una especie de personificación. Y no es aislada ni descabellada en la medida que efectivamente el general tenía un amplio margen de discrecionalidad sobre el rumbo del GRFA-V<sup>14</sup>, siendo mayor en los primeros años cuando su figura era mucho más fuerte.

Pero ¿cómo era Juan Velasco Alvarado? La descripción del General de acuerdo a Zapata (2018) resalta que era solo militar, a diferencia de otros integrantes de la Junta y el GRFA-V que eran reconocidos como intelectuales militares. Sin embargo, sí tenía una preparación intelectual que data de su juventud; impartida por Hildebrando Castro Pozo: socialista piurano autor de “Del ayllu incaico al cooperativismo socialista”. Estas son las ideas que le servirán de guía. Además, se rescatan (de los escritos tanto de cercanos como de opositores) características del General que sirven para consolidar su figura de líder en una Junta que además de polarizada tenía mayor formación y reputación de intelectuales/especialistas.

Zapata (2018) resume en dos las cualidades de Velasco según lo resaltado por otros: capacidad de jerarquizar y astucia. Además, explica que el general Velasco era una persona que: sabía ir al grano y resolver; consultaba pero luego no dudaba y se mantenía firme; pasaba la página e iba al siguiente problema; era mal orador pero bueno en la conversación: lenguaje claro, sencillo y directo; hábil cara a cara; sencillo y perspicaz; sabía insinuar para confirmar antes de lanzarse; físico de militar dispuesto a los sacrificios; duro y exigente, pero más autoexigente; capacidad de mando; respetado; tenía la habilidad de sintetizar opiniones y calibrar las opiniones de otros; no era improvisado, con capacidad para entender el Estado y su funcionamiento; firme; honesto; consistente; coherente; sensibilidad social siempre. En conclusión, mantenía una coherencia entre ideas y modo de ser. (Zapata, 2018).

Velasco, entonces, reunía las cualidades de un estratega respetado. Características que fueron imprescindibles para mantener su figura como líder

---

14

revolucionario y que le brindaron legitimidad. Sin embargo, el personalismo que caracterizó al régimen y contribuyó a afianzar el proyecto político los primeros años fue también una de las razones de la caída y fracaso del mismo. Es interesante también reflexionar sobre el mito de Velasco. El mito que incluso en ese entonces, tras el golpe del 75, se fue apagando al punto de que Velasco Alvarado murió sin saberse reconocido. Sin embargo, se demostró luego en el entierro multitudinario que tuvo que su figura seguía siendo referente e importante. El mito que hasta ahora sigue en las sombras, porque ha quedado como un tabú.

Volviendo a la Junta Revolucionaria, queda claro entonces que esta era heterogénea, se encontraba en pugna y era principalmente la figura de Velasco (en su mayor esplendor) la que mantenía una cohesión. Se destaca también que es a raíz de la primera crisis de salud del general Velasco y la operación a la que debió ser sometido en febrero del 73 que saltan estas fisuras y la necesidad de unidad<sup>15</sup>. En el análisis se observan dos tendencias. Estas “tendencias” a las que hacen referencia diversos autores (Aguirre & Drinot 2018; Béjar 2021; Zapata 2018) se mencionan como las facciones dentro del gobierno: un sector nacionalista más progresista y cercano a Velasco, y los sectores conservadores quienes eran mayoría.

Entonces, se puede apreciar dos grandes grupos: progresismo y conservadurismo. Estos, aunque unidos inicialmente en un mismo norte revolucionario (fomentar una sociedad democrática de participación) se posicionan diferente frente a los alcances de la revolución (Aguirre & Drinot, 2018). A esta polarización se sumará otro grueso de actores importantes: los civiles e intelectuales que se plegarán al régimen y también responden a la heterogeneidad expuesta. Los civiles e intelectuales, principalmente de sectores progresistas y de izquierda, apoyarán a la facción progresista militar. No obstante, este apoyo no está exento de críticas, aunque sean partidarios del GRFA-V<sup>16</sup>. Es decir, incluso dentro del sector

---

<sup>15</sup> “Aquí se hallaba un tema mayor: la unidad de la Fuerza Armada. Siempre había sido un asunto capital y el gobierno la había considerado el soporte de su labor. Pero desde la enfermedad del presidente aumentó la ansiedad por la unidad interna. Esa zozobra revela que, por debajo, los uniformados estaban divididos en tendencias que iban a luchar por la sucesión y el poder.” (Zapata, 2018, p. 23)

<sup>16</sup> “Por su parte, el gobierno militar había encontrado bastante apoyo entre sectores progresistas y de izquierda, que habían visto realizadas sus demandas principales de nacionalización del petróleo y reforma agraria. Es cierto que muchos izquierdistas nunca habían imaginado que los militares las llevarían a cabo y tampoco hubiera sido su manera de hacerlas. Pero estaban hechas y ello suscitó bastante apoyo de parte de la izquierda. Así, se había formado una izquierda civil partidaria del

progresista conformado por militares y civiles seguían existiendo debates sobre la profundidad de los cambios y reformas sociales que buscaba la revolución.

Otra característica importante es la variabilidad del GRFA-V durante los siete años que duró. El desarrollo del Gobierno Revolucionario no fue lineal. Se pueden distinguir hasta tres fases marcadas; el desorden de los primeros dos años; una etapa de expansión, consolidación del proyecto popular (aquí coincide con el desarrollo del proyecto político cultural); y desde el 74 un mayor control y verticalidad que da paso a la crisis (Entrevista a Álvarez, 2022). El perfil de los actores participantes del GRFA-V también guarda relación con esta fase. Las facciones anteriormente mencionadas podían compartir la meta de “revolución” pero cómo hacerla y en qué términos estaba en cuestionamiento constante. Surge entonces la pregunta; ¿existía un mismo norte?

Expuesto y analizado ya el golpe del 3 de octubre y el GRFA-V en cuanto a su conformación y características; es necesario retomar y profundizar sobre el proyecto político revolucionario. Como se ha mencionado ya, la revolución implica “cambiarlo todo”; elemento que buscaban los militares de la Junta Revolucionaria en referencia al sistema político oligárquico que se vivía. La revolución en el caso peruano ¿Qué se pretendió hacer?

Como se puede observar en el fragmento del Manifiesto del Gobierno Revolucionario citado el objetivo del mismo era transformar la estructura del aparato estatal para lograr una sociedad más participativa<sup>17</sup>. Esto en respuesta a las crisis y al fracaso de los gobiernos democráticos anteriores por resolver problemas urgentes y el temor de una respuesta popular mucho más agresiva contra el Estado. Las guerrillas que la Fuerza Armada combatió la década anterior y su formación en el CAEM sensibilizaron a los militares de hacer una revolución. Una revolución humanista, nacionalista, ni capitalista ni comunista, con aspiraciones de justicia

---

régimen que actuaría apoyando a la izquierda militar liderada por los generales Leonidas Rodríguez y Jorge Fernández Maldonado. Sin embargo, en la izquierda civil el apoyo a Velasco no era unánime.” (Zapata, 2018, p. 24)

<sup>17</sup> “En primer lugar, Velasco sitúa la revolución peruana preguntándose quiénes somos y cuáles son nuestros principios. Según su parecer el punto de partida es la condición revolucionaria del proceso. gobierno de las FF. AA. había tomado el poder para transformar sociedad peruana. Velasco se sentía un revolucionario y constantemente enfatiza que pretende transformar un orden social que siente injusto, inmoral y mediocre” (Zapata, 2018, p. 46).

social<sup>18</sup>. Estas eran las principales palabras que se repetían en los múltiples discursos (Velasco, 1972a; 1972b).

En conclusión, el proyecto político revolucionario que postula el GRFA-V y que coincide con lo que quería el general Velasco, recordando la importancia de su figura de líder personalista dentro del régimen, sigue un humanismo revolucionario que postula una tercer vía entre el capitalismo y el comunismo<sup>19</sup>. Esta tercer vía pretende alcanzar una sociedad democrática de participación plena y romper con la cultura de dominación y subordinación del sistema político oligárquico gamonal. A nivel internacional, se interpreta desde el antiimperialismo y nacionalismo la lucha contra la dominación y alienación. Y es a este proyecto político revolucionario que se pliegan, luego de un primer escepticismo, intelectuales civiles para aprovechar el momento revolucionario que estaban protagonizando los militares.

Es en aquí, con la entrada de intelectuales de izquierda, que se complejiza aún más los alcances del proyecto político revolucionario y aparece un nuevo concepto que está en el marco de lo anterior: el «hombre nuevo».

El concepto del hombre nuevo es la continuación lógica de la nueva sociedad que se pretendía crear y por ende repite características ya expuestas en el proyecto político revolucionario. Conceptualizado como tal, aparece con la reforma educativa. ¿Qué buscaba la reforma educativa? Para muestra, el discurso que dio el general Velasco en la Inauguración de la Segunda Reunión de la Comisión Ejecutiva Permanente para la Educación, la Ciencia y la Cultura el 8 de Febrero de 1971:

“La reforma educacional de la revolución aspira a construir un sistema educativo que satisfaga las necesidades de toda la nación, que llegue hasta las

---

<sup>18</sup> “Pero la mayoría, si no todos, sí se sorprendieron cuando la junta militar presidida por el general Juan Velasco Alvarado dejó en claro que no se trataba de otro proyecto militar reaccionario, derechista y anticomunista, como aquellos que habían gobernado el Perú en el pasado y los que se estaban estableciendo en el cono sur en esa década y la siguiente. El mensaje que transmitió Velasco por radio y televisión fue claro, si bien tomó algo de tiempo digerirlo: él presidía un proyecto nacionalista que buscaba transformar radicalmente la sociedad peruana eliminando la injusticia social, rompiendo la dependencia exterior, redistribuyendo la tierra y la riqueza y colocando el destino de los peruanos en sus propias manos. Los partidos políticos, según los militares, habían fracasado en la defensa de los intereses de las mayorías, de modo que las Fuerzas Armadas sintieron como suya la obligación de llevar adelante las transformaciones estructurales necesarias para poner al país en el camino hacia la auténtica soberanía, independencia y justicia social.” (Aguirre & Drinot, 2018, p. 12)

<sup>19</sup> “Velasco tenía claro qué le disgustaba del capitalismo y del comunismo, y tenía razones para buscar una tercera vía. A la vez, pensaba que ese camino era parte de una tradición nacionalista, antiimperialista y latinoamericana. El nacionalismo era la clave para fundamentar su propuesta, que a nivel internacional creyó concretar en el Movimiento No Alineado (NOAL)” (Zapata, 2018, p. 47).



grandes masas campesinas, siempre explotadas y siempre mantenidas deliberadamente en la ignorancia, que cree una nueva conciencia de los problemas básicos de nuestro país en todos los peruanos, y que contribuya a forjar un nuevo tipo de hombre dentro de una nueva moral social que enfatice los valores de la solidaridad, del trabajo, de la creación, de la libertad auténtica y de la justicia social como quehacer, responsabilidad y derecho de todos y cada uno de los hombres y mujeres del Perú" (Velasco, 1972, p. 63).

La conceptualización del hombre nuevo es la manifestación del proyecto político revolucionario. El hombre nuevo como ideario tomó forma al iniciar la década de los años 70 y está ligado tanto a la reforma educativa como a los ideólogos que participaron en la elaboración de esta<sup>20</sup>. Con el ingreso de civiles más radicales se complejizan las ideas y propuestas sobre hasta dónde llegar con la revolución, era la oportunidad de aprovechar el momento que se estaba dando (Entrevista a Álvarez, 2022). Aquí es donde aparece el hombre nuevo, un concepto que termina de tomar forma con Salazar Bondy y la reforma de la educación que lidera<sup>21</sup> (Salazar Bondy, 1979). Es en esta época donde se complejiza también los alcances de la revolución en relación a la ciudadanía y la emancipación. Y, en paralelo a esto siguiendo la misma lógica, la cultura y política cultural empiezan a extender sus alcances.

Pero ¿qué significaba el hombre nuevo? La búsqueda y construcción del nuevo hombre era la misma que búsqueda de una nueva sociedad que rompa con las formas de dominación del pasado. La educación es importante porque será uno

---

<sup>20</sup> "Porque los militares querían una revolución que no sea ni comunista ni capitalista: la democracia social de participación plena. Esto nace a fines del 69. En ese momento se da un viraje y el espacio estatal se complejiza porque ya no es solamente un movimiento restaurador del orden como quería Velasco sino empieza a ingresar gente que es muy radical y empieza a empujar el proceso hacia lugares mucho más de avanzada que de lo que los militares querían. Ahí aparece la reforma educativa de Salazar Bondy, el tema del hombre nuevo y aparece muy fuerte el tema de la liberación. El tema de Túpac Amaru. Y empieza un trabajo muy fuerte con la cultura. Primero como propaganda política y una mirada muy instrumental (la DPRA) que es el primer experimento entre la política y la cultura. El fin comunicacional de la cultura: comunicar ideas sobre la reforma agraria. Construir un nosotros, una identidad política." (Entrevista a Álvarez, 2022).

<sup>21</sup> "Dentro del marco general de un proceso de transformación de estructuras como el que vive el Perú, proceso que tiene como meta final una nueva sociedad construida y perfeccionada por la acción solidaria de todos sus componentes, que ya no son sujetos pasivos sino participantes dinámicos y creadores del cuerpo social, la educación no puede menos de contribuir a crear este espíritu de participación, comenzando por realizarlo en las propias acciones educativas. Una educación participatoria, con acción solidaria de alumnos, maestros, padres de familia, trabajadores, vecinos y, en fin, de todos los miembros de la comunidad, es la semilla de una educación para la participación. Pero ambas requieren de la libertad de educación, que es como la tierra en la cual pueden brotar y crecer las contribuciones de la base social como realizaciones de la humanidad." (Salazar Bondy, 1979, p. 64.)

de los medios para la creación de este nuevo hombre<sup>22</sup>. Para esta investigación, este detalle también es importante pues manifiesta que para lograr este fin revolucionario es necesario no solo reformas en la estructura (como la reforma agraria e industrial, que buscaban cambiar el sistema latifundista) sino también reformas en la superestructura. Es aquí donde entrará la cultura y en las propuestas de política cultural del GRFA-V se observará también la referencia a un nuevo hombre y a la necesidad de dejar atrás lógicas de dominación.

El hombre nuevo, se postula, es la representación del proyecto político revolucionario. Y este entendimiento permite comprender también otras reformas del régimen más allá de la reforma educativa. Se consideran dos citas importantes para entender esto. Salazar Bondy señala en su libro:

“A lo largo del presente libro hemos tratado de la nueva educación o, más correctamente expresado, de la educación del hombre nuevo, desde la perspectiva que abre la Reforma educativa peruana. Hemos ido de los planteos generales a las formulaciones específicas y de éstas a los casos más concretos, ligados con la coyuntura de la Reforma peruana. Estando esta Reforma inserta en un proceso de cambio revolucionario, nuestros planteos han tenido siempre como referente implícito la revolución, es decir, el proceso histórico de transformación de la sociedad humana, la redefinición del sistema y el rumbo de la vida colectiva” (Salazar Bondy, 1979, p. 171).

Además, Antonio Zapata menciona:

“Pero, para ello, el individuo también debía ser transformado a través del humanismo revolucionario, que predicaba una actitud ante la vida marcada por el espíritu libertario y un conjunto de valores éticos. Como tantas veces se había

---

<sup>22</sup> “Se comprende que una educación que no se proponga adaptar al hombre al pasado y hacerlo una pieza ajustada al mecanismo social existente, sino que, por el contrario, busque prepararlo para nuevas formas de vida forjadas con su participación y por su esfuerzo e inventiva, debe romper con las formas pedagógicas esclerosadas que han prevalecido hasta hoy. Esto es ahora más imperativo aún en el Perú cuando no se trata simplemente de ayudar al surgimiento de nuevas configuraciones sociales dentro de un sistema ya consolidado en sus estructuras básicas, o sea, cuando no se trata sólo de mejorar, complementar o modernizar el sistema, sino de revolucionarlo y forjar una sociedad nueva. Entonces la educación tiene que estar animada por un sentido dinámico diversificado y libre, capaz de promover la reconversión del orden social y de la conciencia individual con toda la profundidad requerida, lo cual no impide ciertamente que el proceso educativo sea orgánico y gradual y que se ajuste así a las condiciones históricas reales. Al contrario, por la apertura del horizonte de valores y principios y por el aprovechamiento de todos los medios y logros formativos, se hace posible efectivamente una formación completa y permanente del conjunto de la población, sin discriminación ni privilegios, es decir, una educación adecuada a las necesidades de cada persona y a los requerimientos de los diferentes grupos y ambientes culturales, capaz de servir a todos los hombres y a todo el hombre.” (Salazar Bondy, 1979, pp. 65-66).



repetido, y sonaba a estribillo, el objetivo final era la sociedad pluralista de participación plena.” (Zapata, 2018, pp. 52-53)

¿Cómo se pueden leer ambas reflexiones? Que el hombre nuevo es el protagonista de la sociedad democrática de participación plena a la que apuntaba el proyecto político revolucionario. Que este hombre nuevo, seguía los valores y principios ya repetidos al explicar el proyecto político: anti oligárquico, nacionalista, libertario, que buscaba romper con la cultura de dominación, que busca la justicia social y responde a un humanismo revolucionario<sup>23</sup>.

El hombre nuevo se puede traducir entonces como un nuevo ciudadano en términos modernos que deje atrás la subordinación que vivía en el sistema gamonal y busque la liberación de su naturaleza humana. Es en esta lectura que se observa el carácter anti oligárquico del régimen y la búsqueda de la justicia social. Además, que se comprenden mejor, en una lectura ya distanciada en el tiempo a los hechos del GRFA-V, las importancia a la reconfiguración social y a las nuevas categorías sociales que se construyen, siendo la principal la figura del campesino en el contexto rural y los pueblos jóvenes en el contexto urbano.

También se lee que el hombre nuevo se conceptualiza con la reforma educativa liderada por Salazar Bondy, quien ya venía de teorizar sobre la cultura de dominación (Arpini, 2014). Como lo señala el propio intelectual, es clave entender a la reforma educativa dentro de la reforma peruana; es decir, la revolución peruana. Y como se retorna a la revolución, se retorna al proyecto político revolucionario. Llegado aquí, se entiende por qué es que este concepto de hombre nuevo 1. Es la manifestación de este proyecto político 2. Está presente en las diversas reformas ya sea económicas como culturales. Es decir, tanto de la estructura como de la superestructura.

Para terminar esta sección, es necesario entonces un breve recorrido por las otras acciones que ejecutó el GRFA-V durante sus siete años. Siete años que se recuerda no fueron lineales y pueden agruparse en 3 etapas del GRFA-V: los

---

<sup>23</sup> “A continuación, Velasco inscribe su obra en una tradición que la engloba. Ella era el humanismo revolucionario, que bebía de socialismo libertario y se inspiraba en el nacionalismo popular latinoamericano. Con regularidad, se refiere al socialismo libertario para oponerlo al comunismo dogmático y autoritario que se vivía en los países del Este. La tradición humanista a la que apelaba el presidente recusaba por igual al capitalismo y al comunismo. A nivel conceptual, su discurso buscaba partir del ser humano concreto y no sacrificar a nadie en aras de la revolución. Lo que importaba en la persona, el ser humano. Y pensaba que un socialismo con rostro humano era el sistema ideal.” (Zapata, 2018, p. 46)

primeros dos años, la expansión del 70 al 73 y la caída del 74 al 75. Sin embargo, aunque varíen en intensidad y cohesión; las políticas siguieron un norte.

Las políticas del gobierno estuvieron enfocadas al proyecto político de la revolución cuyo norte revolucionario, según propagaba el GRFA-V, era el humanismo revolucionario. El fin último era la construcción de una sociedad pluralista de participación plena y, por consiguiente, la necesidad de construir un nuevo hombre acorde a esta nueva sociedad.

El GRFA-V implementó medidas que respondieron al interés de construir esta sociedad democrática: una democracia socialista de participación. Entre las diversas medidas se encuentran patrones como el considerar como ciudadanos a poblaciones social, política e históricamente marginadas y dejadas al margen como el campesinado y los pueblos jóvenes antes solo indios y barriadas. Un ejemplo es el reconocimiento y revalorización del quechua como idioma oficial. Se mantenía en general una apertura, movida por distintos intereses pero apertura al fin y al cabo, y la cercanía e interés del gobierno por problemas sociales relegados. La poca censura, en los primeros años del gobierno hasta la primera crisis del 73, y el intento de no derramar sangre. A continuación, algunas de las medidas resaltando algunas de las políticas y acciones artísticas:

Tabla 1: Línea de tiempo de algunos eventos importantes del GRFA-V

Año	Mes	Fecha	Evento
1968	octubre	3.oct	Golpe de Estado por parte de la Junta de Militares -> GRFA
		9.oct	Nacionalización de la industria petrolera -> Talara
			Día de la dignidad nacional
1969	junio	24.jun	Inicio de la reforma agraria.
			Día del campesino
	setiembre	16.sept	Creación Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú
	noviembre	3.nov	Creación Comisión de Reforma Educativa (CRE)
1971			Informe de la CRE
	marzo	9.marz	Creación del INC
			Creación del Teatro Nacional Popular
	junio	9.jun	Promulgan Ley General de Minería
		creación SINAMOS	
1972	marzo	21.marz	Reforma Educativa → promulgación Ley 19326
			Política Nacional de Educación Bilingüe-Bicultural
			Ley de Promoción de la Industria Cinematográfica
1973			Reorganización del Teatro Nacional Popular → elenco móvil
	febrero		problemas de salud de Velasco
	setiembre	13	Estreno del TNP
1974	julio		Publicación del Plan Inca
			Anuncio de expropiación de los medios de comunicación
1975	febrero		Huelga policial -> Lima: violencia callejera<-descontento
	mayo	27.may	Día del idioma nativo → Decreto Ley 21156
			Quechua idioma oficial
	agosto	29.ago	Golpe de Morales Bermúdez → Inicia 2ª fase
octubre		Publicación del Proyecto de Bases para una Política Cultural de la Revolución peruana	
1977			Publicación de "Política Cultural del Perú" del INC para la Unesco
	julio	28.jul	Voto analfabeto
1980	mayo		Belaúnde vuelve a ser elegido presidente

Elaboración propia

Pero no solo las acciones internas mostraron un marcado proyecto político; durante el GRFA-V también se observan diversas acciones internacionales como respuestas al contexto mundial. La acción internacional que tuvo el gobierno también respondía al plan político revolucionario expuesto. De la política exterior peruana

durante los siete años del gobierno del general Velasco es resaltante el liderazgo del Movimiento No Alineados en la ONU.

El GRFA-V efectivamente llegó por golpe de estado y fue conducido de manera autoritaria por militares. Militares, durante el liderazgo del general Velasco, que mostraron un compromiso y ejecutaron políticas progresistas contrario a lo que se esperaba de ellos en un primero momento. Militares que abrieron las puertas del gobierno a intelectuales, ideólogos y otros civiles progresistas y de izquierda. Militares educados en un CAEM más humanista que en años anteriores. Pero al final del día militares. Militares que no siempre estaban de acuerdo, que eran más o menos conservadores o progresistas, que se mantenían en disputa.

## 1.2. Clima cultural

El panorama de la época era de un mundo convulso (Encinas, 2019) y había una crisis de la idea de la modernidad (Entrevista a Álvarez, 2022). En el contexto latinoamericano, como ya se ha comentado, principalmente debido al el ejemplo de Cuba y otros proyectos revolucionarios<sup>24</sup>, se generó una sensación de llamada al cambio que influyó en distintas esferas. En el arte latinoamericano esta significó una época de ebullición en cuanto a técnicas nuevas y politización (Brunner, 1985<sup>25</sup>). Se empieza también a buscar mejores definiciones relacionadas al campo artístico y los estudios sobre la cultura (Brunner 1985; Navarro 1975; Rodríguez, C. 1979<sup>26</sup>). En

---

<sup>24</sup> Al estudiar los casos latinoamericanos referentes al tema se pueden destacar el caso chileno y el cubano (Brunner, 1985; Navarro, 1975; Rodríguez, 1979). Cabe rescatar que ambos países fueron dos ejemplos de un «proyecto revolucionario», es decir que buscaron la revolución, aunque con diferentes estrategias y resultados. El arte estuvo presente en el desarrollo de ambos gobiernos y la dimensión cultural estuvo a la par de la dimensión política, social y económica.

<sup>25</sup> Respecto al texto de Brunner un planteamiento importante es el entendimiento de a la cultura “como un campo dotado de autonomía social y caracterizado por procesos específicos de producción, circulación, transmisión y consumo o reconocimiento de símbolos” (1985, p. 9). Si bien abarca al total con esta definición, hace énfasis en aquellas prácticas y actores organizados con cierto grado de institucionalización o especialización. En esta investigación se plantea a estos actores como “los artistas”. Otros dos conceptos importantes que abordan sus ensayos son la “autonomía específica” y “la noción de hegemonía”. Refiere que el campo cultural posee una autonomía específica pero que no se puede abstraer del resto de la sociedad y las afecciones que esté sufriendo. Asimismo, que dotados de dicha autonomía el campo cultural se convierte en una arena de desarrollo de identidades sociales de diversos actores o grupos sociales. (Brunner, 1985). Por último, sobre la hegemonía menciona su importancia y su dualidad: como expresión de “control sobre los procesos de producción y transmisión simbólica” por parte de los actores clave y como orden económico y político que condicionan y limitan al campo cultural. El concepto gramsciano de «hegemonía» (Gramsci, 2016) calza y complementa en esta segunda acepción planteada por Brunner (1985).

<sup>26</sup> Un elemento importante de estos textos citados es la aproximación desde las teorías marxistas. Esta es una característica común en varias lecturas y teorías contemporáneas a los años estudiados por lo mismo que es una respuesta a la época donde “el imperialismo, el marxismo y el papel político

esta lógica, se comienza a prestar más atención a la cultura en la revolución (Rodríguez, 1979). En el ámbito nacional, pensadores como Mariátegui (1970; 1987; 2016) habían ya planteado la importancia de la dimensión cultural y artística en un proyecto revolucionario.

¿Cómo se vivió el clima cultural en el país durante el GRFA-V? Sobre los artistas, se vivían tiempos de revolución y la inspiración de Cuba y el ejemplo de las guerrillas de la década anterior (que tocó al mundo artístico de la clase media limeña sobre todo por la muerte de Javier Heraud) influyeron en proyectos artísticos más políticos. Aquí hay un debate y la necesidad de complejizar, que se desarrolla también en el campo del teatro con sus particularidades, los límites de la instrumentalización y la propaganda. En el caso peruano del GRFA-V uno de los ejemplos más notables es la iconografía y el pop art achorado que se usó en los afiches que buscaban crear una narrativa que ayudase al desarrollo y aceptación de la reforma agraria (Roca-Rey 2016). Pero, las muestras y usos del arte por parte del gobierno fueron muchísimo más amplios (Entrevistas a Álvarez 2022; Benavente 2022; Mitrovic 2022; Sánchez 2022; Sánchez 2020). Amplios también fueron los desarrollos artísticos independientes e incluso combatientes al gobierno. Arte que provenía muchas veces de activistas de izquierda. Pero la ¿politización suprime al arte? ¿lo reduce a herramienta sin voz? Es interesante cuestionar los mensajes y usos. El arte, al final, vio potenciado su carácter político y representó un espacio de lucha.

También es necesario mencionar la importancia de la apertura a las relaciones con diversos países y sus culturas. Así como los tratados culturales, Andrés Bello, o los apartados culturales en algunos tratados. El intercambio cultural y artístico durante el GRFA-V creció comparativamente así como la promoción de los eventos artísticos. Haciendo un repaso por las ediciones del diario El Peruano se puede encontrar los siguientes titulares del año 71 y 72 tomados como una muestra aleatoria:

---

de las artes eran puntos de referencia constantes en la crítica cultural, no solo en el Perú sino en muchos países del mundo” (Sánchez, 2020).



Tabla 2: Muestra de artículos periodísticos referentes a cultura publicados en El Peruano

Titular de noticia	Fecha
"Coro universitario de EE.UU. se presentará hoy en 'Santa Úrsula'"	19. junio.71
"Grupo musical chileno ofrece concierto el 14"	13. julio.71
"Triunfa delegación artística peruana en Palacio de Bellas Artes de México" (Vale un Perú)	31. julio.71
"Fiesta Patria del Perú tuvo amplia celebración en Rusia"	2.agosto.71
"Invitan a Festival de la Canción Infantil en París"	3. agosto.71
"Delegación folklórica del Perú irá a Chile y Argentina"	4. agosto.71
"Destacada Compañía de Baile de Nueva York actuará en Lima"	6. agosto.71
"Pianista peruana tuvo gran actuación en Río de Janeiro"	18. septiembre.71
"Acuerdo por el cambio de notas sobre el Convenio Cultural entre Perú y Argentina"	19. octubre.71
"Bulgaria en Fotografías presentará el INC el 25"	19. octubre.71
"INC inauguró muestra de afiches cubanos"	4. noviembre.71
"Precoz pianista boliviana dará un recital en el I.N.C."	30. noviembre.71
"Dos famosos artistas actuarán en el Municipal"	1. diciembre.71
"Música y danzas del Paraguay, interpretado por la Embajada Folklórica del Paraguay y el cuarteto folklórico Los Zorzales del Paraguay, ofrecerá el Canal 7"	3. enero.72.
"Banda Universitaria de Espectáculo de Texas da concierto hoy en el Teatro Municipal", en beneficio de la ciudad de los Niños y víctimas del terremoto de 1970"	4.enero.72.
"En el Teatro del Olivar de San Isidro actuará una de las mejores Bandas Universitaria de los Estados Unidos de Norteamérica, de Texas, que ha ganado numerosos trofeos compuesta por más de 100 jóvenes universitarios"	5.enero.72.
"Circo ruso hará función especial para alumnos de la UNMSM el martes 11"	5.enero.72

Elaboración propia con información de El Peruano (1971; 1972).

El factor de los organismos y convenios internacionales también está presente en la información recogida. La presencia de la ONU y Unesco se observa especialmente relacionado con el aparato institucional: el INC. Martha Hildebrandt, directora en esos años del Instituto Nacional de Cultura, asiste a conferencias y tiene una presencia activa dentro de estas relaciones. Además, está el Convenio Andrés Bello y otros varios tratados de Perú con diversos países americanos, europeos y asiáticos principalmente. Estos tratados en diversas ocasiones hicieron mención de la cultura. Además, la relación con estos países implicó también un intercambio cultural, científico y artístico bilateral. Esto se evidenció en las múltiples presentaciones e incluso giras descentralizadas por el país de parte elencos

internacionales, así como por parte de elencos y artistas peruanos en otros países con quienes se entabló una relación (Tabla 1)

Una característica resaltante sobre el intercambio artístico internacional fue la apertura de este. En el contexto de polarización internacional producto de la Guerra Fría, la posición del GRFA-V como una tercera vía y su protagonismo internacional como parte del Movimiento No Alienados en la ONU significó abrir las relaciones con países del bloque comunista como la URSS y China. No obstante, esto no parece impactar directamente con los grupos independientes pero sí afecta al escenario. Dicho de otra manera; que la directora del INC sea convocada y asista a reuniones de organismos internacionales no significaba alguna medida más concreta que trabaje con los grupos independientes o quizá incluso ni con los elencos de teatro vinculados al GRFA-V. Sin embargo, sí impactaba en clima cultural, específicamente en el paraguas cultural al servir de influencia y haciendo al arte, y al teatro para el caso específico de esta investigación, parte de la discusión cotidiana.

Al hablar del clima cultural se distinguen entonces dos conceptos: el paraguas cultural y la política cultural. La política cultural, que incluye el intento de reforma cultural y de la que se hablará a continuación, son las acciones del GRFA-V en sus distintos organismos pero ligadas a la materia cultural y artística. El paraguas cultural, sin embargo, va mucho más allá. No solo es la política sino también las acciones indirectas y sobre todo la influencia que significará el momento revolucionario liderado por el GRFA-V en el campo artístico.

En ese sentido, el paraguas cultural incluye entre sus factores el proyecto político revolucionario del GRFA-V, la escena cultural en ebullición, las influencias políticas e ideológicas exteriores (el caso de Cuba, por ejemplo), las nuevas corrientes artísticas y la acción internacional tanto por los tratados como por organismos internacionales como Unesco.

#### 1.2.1. Política cultural: del INC a la Ley del artista; un intento de institucionalizar la cultura.

Esta sección abordará la política cultural del GRFA-V entendida como los diversos intentos por parte del gobierno de institucionalizar el aparato cultural. De esta forma, primero se explicará la política cultural dentro del paraguas cultural de aquellos años; es decir, cómo se dio la acción estatal y las motivaciones detrás de esta. Luego se hablará de la política cultural desde sus diversos elementos: los

documentos, leyes e instituciones que la conforman. Por último, se pasará a un breve análisis recordando los conceptos explicados previamente referentes al proyecto político revolucionario.

Antes de desarrollar los elementos de esta política cultural es necesario ordenar el relato. Es decir; entender la política cultural dentro del paraguas cultural, observar la evolución de las motivaciones por parte del GRFA-V y recordar características del GRFA-V relevantes para el análisis.

Se ha hablado ya respecto a la importancia de la escena cultural, que tiene un significado importante dentro de la lucha política. Más aún, dentro de proyectos revolucionarios. En el caso peruano, se postula que esta relevancia no responde únicamente al GRFA-V, sino que el GRFA-V actúa como un factor importante mas no único o exclusivo de la efervescencia del clima cultural de la época. Es decir, las acciones estatales del GRFA-V significan un factor del paraguas cultural. El Gobierno Revolucionario, no obstante, se presenta como un catalizador del interés cultural y, en el arte, de la efervescencia artística. La convocatoria por parte del GRFA-V, al inicio utilitarista como medios de propaganda o desde la visión de industrias a las que incluir en el proyecto nacionalista, fue tornándose hacia un espacio dentro del GRFA-V donde artistas, ideólogos y civiles interesados podían aprovechar para incluir sus ideas y trazar la revolución. Y esto último se notó. El despliegue artístico del GRFA-V no pasó desapercibido; observándose en la oferta, las propuestas y el interés.

Entonces, dentro del paraguas cultural, la acción estatal que fue diversa constituyó una política cultural que se intentó delimitar en el papel [Anexos A y B] (INC 1975; Minedu 1970; Unesco 1977). Aunque estos esfuerzos no llegaron a concretarse en la ejecución de una política cultural delimitada y ordenada (como una reforma más del GRFA-V) sí se puede hablar de política cultural entendida como las diversas medidas en torno a la cultura, y para este trabajo específicamente el arte. Al no existir un proyecto cohesionado, el análisis de estos varios y diversos esfuerzos será principal.

Al analizar la evolución en las motivaciones del GRFA-V respecto a la cultura se vuelve al proyecto político revolucionario y las motivaciones del régimen a lo largo de los siete años. Es pertinente recordar que uno de los intereses del GRFA-V era el interés por el tema industrial y laboral. Esto entendido dentro del proyecto nacionalista y el primer interés por revolucionar las formas de producción en la lucha

contra la dominación oligárquica. La ley del artista, por ejemplo, responde a este interés; es una reforma laboral de la industria artística. Las motivaciones por parte de la Junta y por parte del general Velasco, recordar la importancia de su figura como líder personalista, que explicaban las acciones que se tomaron alrededor de la creación de una “política cultural” fueron variando en el tiempo de acuerdo a la periodicidad del GRFA-V.

Raúl Álvarez señala que “recién en el 70 los militares manifestaron una preocupación explícita por la cultura como objeto de modificaciones revolucionarias más allá de ser solo un medio de legitimación política<sup>27</sup>” (Álvarez, 2021). Es decir; coincide con que en los primeros años, aquellos además de mayor escepticismo sobre qué han venido a hacer estos militares aparentemente distintos, la meta revolucionaria no estaba tan consolidada. Con la magnitud de la reforma agraria el año 70 recién se empieza a 1. Pensar políticas más ambiciosas y reformas más profundas 2. Abrir el Estado a más personas (intelectuales y civiles externos a los militares y principalmente mas no únicamente de izquierda) dispuestas a aprovechar el momento.

Es en este momento, cuando con la reforma educativa del 71 se habla del hombre nuevo es que se le empieza a dar forma al proyecto político revolucionario y a observar la cultura en su importancia y al arte ya no solo como una máquina de resonancia sino como parte de toda una reforma cultural. Estas diversas medidas que empiezan a aparecer (la ley del artista, la ley del cine, el documento “Bases para una política cultural del Estado Peruano, el apoyo a elencos artísticos nacionales

---

<sup>27</sup> “No fue hasta el año setenta que los militares manifestaron una preocupación palpable por “la cultura” como objeto de modificaciones revolucionarias. Hasta entonces, su relación con ella había sido bastante utilitaria, siendo esta un medio de legitimación política. Todo el trabajo de Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte Vera y compañía en la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA) apuntaba en ese sentido. Con la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, los militares empiezan a plantearse seriamente la cuestión del respaldo popular pues hasta entonces habían gobernado bajo parámetros estrictamente militares. La verticalidad en sus decisiones no contemplaba en modo alguna la presencia del “pueblo” en el proceso, salvo como un motivo recurrente en sus discursos. Pero la radicalidad de una medida como la Reforma Agraria cuya afectación directa a las relaciones de propiedad socavaba el poderío tanto político y económico de la oligarquía, les exigía trabajar para ganarse la confianza y el apoyo de las masas, de modo que dedicaron todos sus esfuerzos a ello. Meses después y con la correlación de fuerzas a su favor emprenden un nuevo conjunto de ambiciosas reformas orientadas a profundizar el alcance del proceso revolucionario. A la creación de las Comunidades Industriales y sendas intervenciones en las telecomunicaciones, la pesquería y el turismo, se añade su famosa Reforma Educativa. Ahí, el ingreso de varios intelectuales progresistas le imprimió a su diseño un cariz más radical que terminó confluyendo con la impronta desarrollista del régimen. Así, a la discusión interna por el desarrollo de habilidades técnico-productivas en la población, se añadió el viejo tropo socialista de la construcción del hombre nuevo. Desde las altas esferas se empieza a hablar de una reforma cultural, de la necesidad de una mentalidad distinta para la sociedad que estaba por venir.” (Álvarez, 2021)



existentes y la formación de nuevos, la reestructuración de la Casa de la cultura en el nuevo Instituto Nacional de Cultura, entre otras políticas y medidas) es lo que se nombra en este trabajo como la política cultural del régimen. Salvo por el documento de “Bases para una política cultural revolucionaria” [Anexos A y B] (que se publica un primer documento preliminar en 1970 y luego otra versión en 1975) no se habló explícitamente de una “política cultural” como tal. Pero, este trabajo agrupa estas diversas acciones estatales para entender mejor la lógica detrás de ella y observar coincidencias.

El interés por la cultura por parte del Gobierno Revolucionario, entonces, empezó a tomar más fuerza en los años 70. Esto conforme fue creciendo la preocupación de la Junta Militar, y del general Velasco, por el aparato cultural y su vinculación con el proyecto de fortalecimiento de la ciudadanía se buscó, entre otras medidas, institucionalizar formalmente desde el aparato legal.

Para terminar de ordenar el relato unos recordatorios sobre el GRFA-V. Lo primero es volver a tener presente que el GRFA-V era heterogéneo y en pugna. La Junta Militar, aunque aparentaba unidad y cohesión, era un espacio en contienda donde existían al menos dos espectros (uno más conservador y otro más progresista). Era la figura líder del general Velasco (hasta su enfermedad en el 73 cuando ocurre el primer quiebre) lo que permitía la conducción del Gobierno Revolucionario. En ese aspecto, la palabra del general Velasco tenía gran peso. Lo segundo, el GRFA-V fue cambiando en el tiempo en cuanto a sus maneras, respuestas, metas inmediatas, ambiciones. Además, recordar el norte revolucionario. Este era un elemento que aunque evolucionaba en cuanto a profundidad, mantenía ciertas bases, como ya se ha visto. Eran las estrategias para lograrlo y exactamente qué se quería alcanzar lo que presentaba mayor variación.

Por último, recordar el vínculo con la educación. Institucionalmente esto se relaciona tanto con la reforma educativa como con el Ministerio de educación. Aunque la cultura era algo transversal al gobierno, el Ministerio de educación y en general el vínculo cultura – educación estuvo muy presente. Recordar que el GRFA-V al ser heterogéneo muchas veces no presentaba mucha ilación respecto a lo que se trabajaba en los distintos organismos. Pero entre todos los organismos, la cara más visible era tanto el Ministerio de educación como el INC, que se inscribe en este. De esta manera, el peso al binomio cultura – educación es innegable aunque no es el único, pues no solo se abordó desde el Minedu.



Se puede pasar ahora a observar la política cultural desde sus diversos elementos. Este trabajo considera los siguientes: el proyecto de bases de una política cultural (las versiones del 70 y 75), el INC, la ley del artista, la ley del cine. Además, una mención breve respecto a la artesanía y el folcklore, y el arte y la propaganda. Por último, los discursos a favor del arte por parte del GRFA-V.

Para terminar esta sección, un breve análisis de lo expuesto en relación con el proyecto político revolucionario. Lo más rescatable en este análisis es la coincidencia con el discurso del hombre nuevo y los principios de igualdad, libertad, nacionalismo y justicia social. Como señala Cant “aunque el gobierno militar rechazó cualquier asociación con el marxismo y presentó su revolución como una tercera vía entre el socialismo y el capitalismo, el régimen se identificó con los procesos de ‘descolonización cultural’ que surgieron en el Tercer Mundo y defendió el propósito de utilizar la producción cultural como arma del cambio social” (como se citó en Sánchez, 2020, p. 49).

De esta manera, se puede leer la política cultural como una propuesta de cambio. En proyecto, el documento de “bases para una política cultural” apuntaba justamente a eso. En la práctica, producto del desorden y heterogeneidad del GRFA-V, no todas las medidas siguieron este patrón y muchas, aunque desde una buena voluntad, replicaron discursos paternalistas. Dentro del INC, inclusive, se podían hallar esta idea de arriba hacia abajo sobre “llevar cultura” (Entrevista a Béjar, 2022). Pero pese a los claroscuros y las trabas, la política cultural significó una oportunidad y espacio de pensar una propuesta de cambio, de pensar una reforma cultural.

¿Cambio respecto a qué? Respecto al proyecto revolucionario de crear un nuevo hombre y una nueva sociedad verdaderamente democrática. En ese sentido, la propuesta era contra la dominación. Esta se podía entender ya sea como subordinación al sistema oligárquico desde una visión nacional; y como alienación desde una visión internacional de la teoría de la dependencia. En el ámbito doméstico, significó una propuesta contra el sistema gamonal premoderno ya que buscaba acabar con la cultura gamonal de subordinación. De esta forma, la propuesta de cambio incluía una transformación profunda del hombre. Es decir, el hombre nuevo: creativo, libre, crítico, participante de la sociedad y poseedor de poder<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> “Entendemos, pues, por política cultural, no sólo una serie de actividades de promoción y difusión de los productos artísticos e intelectuales (literatura, música, artes plásticas, danza, teatro, etc.) que

Se resume bien en la exposición de la “meta de la política cultural” del Documento Preliminar “Bases para una política cultural del Estado peruano” (1970)

“La política cultural del Estado Peruano debe tener por meta alcanzar el libre y pleno desenvolvimiento de la capacidad creativa y crítica del hombre peruano, en la construcción de una auténtica cultura nacional, moderna y universal. Para esto es indispensable, crear las condiciones necesarias para la plena adecuación entre la cultura nacional y las formas sociales modernas, democráticas y revolucionarias que se pretender fomentar, eliminando las actuales contradicciones entre una revolución social en marcha y las formas culturales elitistas, discriminatorias y alienantes heredadas del pasado pre-industrial y oligárquico que actúan como frenos para el proceso de cambio.” (1970, p.13)

Para concluir esta sección, es necesario rememorar una característica importante: la transversalidad de la política. Es decir, no solo dependía del INC sino también existieron otros organismos que realizaban acciones al respecto. Algunos de estos otros organismos son: la OCI, SINAMOS, ALFIN, etc.

#### 1.2.2. Arte y participación: SINAMOS a cargo del Festival Inkari

---

es lo que el Estado habitualmente ha apoyado a través de sus organismos pertinentes, sino la integración del arte, la ciencia y la técnica, así sus modos de trasmisión, y fundamentalmente, la reordenación de valores, comportamientos y creaciones espirituales, materiales que impulsen al hombre peruano en cuanto hombre, y el establecimiento de las condiciones indispensables para el libre y pleno desenvolvimiento de su capacidad creadora y crítica en la construcción de una auténtica cultura nacional, moderna y universal. Cultura, en este sentido, es una de las formas de liberación humana que los cambios políticos buscan también a otros niveles, como ocurre actualmente - con la Reforma Agraria, la Reforma Educativa, la Reforma Administrativa, etc.” (Ministerio de Educación, 1970, p. 2)

Ilustración 1: INKARI 73

A partir de las 3 de la tarde de hoy, la caravana musical recorrerá todas las calles invitando al vecindario para presenciar retreta, verbena

encarna los postulados de las Fuerzas Armadas de servir a las clases más necesitadas del país.

FOR medio mento, CENC rección Re IICA - Zona nuevan un lebrado en niendo en operar conju el Perú act materia de y adiestrami cionarios y cionales y de la Refor

## Más de mil finalistas de todo el país participan en el Encuentro Nacional INKARI 73

Hoy, 3 de Octubre, fecha histórica en el calendario patrio, se dará inicio a la gran final del Primer Encuentro Nacional INKARI 73, la misma que finalizará el próximo martes 9, fecha también simbólica, pues ese día se celebrará el quinto aniversario de la recuperación de los yacimientos petrolíferos norteños y la recuperación de la dignidad nacional perdida.

Un total de 1.098 artesanos, folkloristas, artistas plásticos, representantes juveniles, deportistas, venidos desde Piura (89 representantes), Chiclayo (133), Huaraz (88), Lima (200), Iquitos (71), Huancayo (99), Cuzco (111), Puno (118), Arequipa (108) y Tacna (81), participarán en la etapa final del INKARI 73.

Todos ellos han intervenido primero en una etapa de clasificación zonal y luego en otra regional. Pongamos un ejemplo. El Evento Zonal de Paucartambo INKARI clasificó a su mejor artesano luego de la votación popular que hizo el público asistente. Pues bien, ese artesano participó luego en la etapa regional del Cuzco, conjuntamente con representantes seleccionados de Cuzco, Andahuaylas, Abancay, Paruro, Chumbivilcas, Canas, Canchis, Quispicanchis, La Convención y Madre de Dios, pues ese es el ámbito que corresponde a la región del Cuzco. Ese artesano, si venció, se clasificó para la etapa final y lo tenemos ya hoy en Lima exponiendo sus obras en el evento o etapa final. Pueda ser que gane y también que pierda, pero lo laudatorio será que ha participado al igual que miles de artesanos, folkloristas, jóvenes y deportistas en esta primera gran experiencia que se llama INKARI!

La capacidad cumplirá en comercializara, el proyectos pecíficos, de la ense sobre las q de acuerdo tuciones.

Suscribie do el Dire de CENCIF EP. Dante no y el Di nal del IIC dina, Dr. F rillo.

En el ac presentes i Cooperació Económica del Minist cultura, In co Miró Q

**Dirección de Educación de Lima organiza Jornada de Estudio**

**Exced fue d en el**

El Peruano, 4 de octubre de 1973.



Un ejemplo interesante para analizar mejor las medidas ejecutadas durante el GRFA-V en relación al proyecto político es el caso del Festival Inkari. Como se mencionó en la sección anterior, las acciones que conformaron la política cultural no estuvieron únicamente ejecutadas por el INC sino que se observa una transversalidad. Es decir, diversos organismos estatales ejecutan medidas culturales enfocadas a sus campos y objetivos. De esta manera, el Encuentro Nacional de Inkari, o Festival Inkari, al ser desarrollado por SINAMOS presenta un caso de análisis interesante para observar la conexión entre el arte, dentro de la esfera cultural, y la participación ciudadana en el contexto del proyecto político revolucionario.

¿Qué y quiénes eran el SINAMOS? El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social se creó el 24 de junio de 1971 en el segundo aniversario de la Reforma Agraria. Esta institución tuvo una vida corta pues se desarticuló en 1975 con el fin del gobierno del general Velasco. Además, al igual que el GRFA-V experimentó una periodización, siendo los años de mayor control y represión a partir del 74 (Entrevista a Héctor Béjar, 2022). SINAMOS se constituyó como un organismo que buscaba potenciar la participación del pueblo peruano y en esa medida como una pieza clave del proyecto revolucionario<sup>29</sup>.

Como se recuerda, el objetivo revolucionario era la construcción de una sociedad democrática de participación plena. Sin embargo, hasta algunos años miles de personas que vivían bajo un sistema de subordinación no tenían voz que se escuchase ni voto. Al no ser considerados ciudadanas y ciudadanos existía una brecha en la participación. SINAMOS se crea justamente en respuesta a esta problemática; poder fomentar organizaciones de base y potenciar la participación plena para que el poder sea asumido por el pueblo, ya no la oligarquía socioeconómica ni política. De nuevo, una ironía más del GRFA-V crear desde arriba

---

<sup>29</sup> Fragmento de una entrevista al general Velasco por parte de Miguel Urbano Rodríguez, de la Revista Visao: “¿Cómo se manifiesta la acción del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, de finido por Ud. como institución básica de la Revolución?”

El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social es una institución muy reciente en el proceso revolucionario. Recién en abril cumplirá un año de vida. Se encuentra todavía en pleno proceso de organización. Su cometido principal es contribuir a forjar una conciencia participatoria en el Perú y estimular la creación de organizaciones autónomas de base. Esto no es nada fácil en un país que no posee auténtica tradición participacionista. Por todo ello, es prematuro juzgar ahora los resultados de la acción del SINAMOS. Pero los duros y concertados ataques que contra SINAMOS dirigen todos los grupos anti-revolucionarios, constituyen una importante prueba indiciaria de la eficacia que ha logrado hasta el momento, aun sin haber desarrollado todavía a plenitud su propia organización y su potencial de trabajo.” (Velasco, 1973, p. 27)

una organización que postulaba que el poder debía de originarse y mantenerse desde abajo. Pero, al menos en los primeros años, existió el compromiso por parte de SINAMOS que albergó además a civiles e intelectuales progresistas de izquierda e incluso exguerrilleros (como Héctor Béjar). Un compromiso de no dictar las reglas sino escuchar y fomentar la comunicación y participación.

SINAMOS nace justamente de los civiles que fueron llamados “con la misión diseñar un sistema por el cual se transfiera el poder y dejar el poder al pueblo. Un sistema de organización social que tenga el poder y sea la base para el siguiente gobierno” (Entrevista a Héctor Béjar, 2022). A estos civiles se les unen militares de diversas regiones, pues era un sistema descentralizado que justamente tenía oficinas, y acciones particulares, en cada región. Específicamente se dividió al país en once regiones que tenían oficinas más focalizadas también.

Los objetivos generales fueron tres:

1. La capacitación, orientación y organización de la población nacional.
2. El desarrollo de entidades de interés social.
3. La comunicación y particularmente el diálogo entre el Gobierno y la población nacional.

¿Por qué es relevante mencionar a SINAMOS en el relato sobre el clima cultural de la época? Por dos razones centrales: primero, porque su misión era la promover la participación y organización popular con el fin de que se lograra una transición del poder hacia las masas populares antes marginadas y así lograr una sociedad efectivamente participativa; una democracia socialista (Béjar, 2021). En este objetivo, imprescindible para la revolución según el propio presidente Velasco, abrazó al arte no solo como instrumento útil para propagar el mensaje sino también como tema fundamental a abordar en el cumplimiento del objetivo (Entrevista a Béjar, 2022). En esa línea se encuentra la segunda razón: Inkari. Un festival descentralizado multitudinario realizado en 1973 y 1974. Este festival, es la evolución de una primera experiencia con Contacta, festival de artes plásticas impulsado por SINAMOS (Entrevistas a Álvarez 2022; Béjar 2022) y de las múltiples actividades artísticas impulsadas en las once regiones (Entrevista a Béjar, 2022).

Es necesario recordar que el GRFA-V no fue un proceso ordenado ni coordinado en todo momento. ¿Existía una meta? Sí, se mantenía un discurso sobre la sociedad participativa liberadora nacionalista. Sin embargo, cuán participativa, cuánta libertad eran temas que empezaron a ser más recurrentes en la discusión a



partir de los años 70. Especialmente en lo relacionado a cultura y arte, pues durante los primeros años diversos artistas y académicos contaron con poco control sobre las políticas y medidas que emprendieron dentro de distintos organismos estatales (Entrevista a Álvarez 2022; Roca-Rey 2016). Se convocó diferentes perfiles en distintos órganos gubernamentales. Esto significó que no todas estas instancias del Gobierno estaban compuestas por los mismos cuadros ni mantenían los mismos ideales e ideas sobre cómo llevar a cabo la revolución.

En ese contexto; SINAMOS reunió a diversas personalidades con un compromiso político progresista explícito. Leónidas Rodríguez Figueroa y Carlos Delgado asumieron el liderazgo convocados por el propio presidente. SINAMOS se involucró con el arte como industria y como derecho. Como industria artística porque trabajó con organizaciones culturales y profesionales al apoyar la creación de Cooperativas de Arte Popular como empresa de artistas (Béjar 2021; Velasco 1973). Como derecho porque posicionó dentro del GRFA-V la preocupación por el arte popular desde la participación de base (Entrevista a Béjar, 2022). SINAMOS representó un papel importante en el GRFA-V y en el panorama cultural de la época. En el análisis se puede leer que contribuye a la disputa por la hegemonía cultural en la medida que dentro del mismo Gobierno plantea espacios de acceso que combatan una mirada de arriba hacia abajo<sup>30</sup>. Esto claro hasta que a partir del año 74 ocurre un aumento de la represión.

Retomando el caso del Festival Inkari, este estuvo a cargo de la Dirección General de Organizaciones Culturales y Profesionales de SINAMOS. Como se mencionó, no fue el primer festival organizado pues existía la experiencia de Contacta. Pero a diferencia de Contacta, Inkari surge con un enfoque popular crítico justamente a la concepción de una cultura elitista de arriba hacia abajo. Se desechaba la idea de “llevar la cultura al pueblo; Inkari es el curso inversos, producto del ambiente de la época” (Entrevista a Béjar, 2022).

El Festival Inkari duró tan solo dos años. El primer Encuentro Nacional Inkari se inauguró el 3 de octubre de 1973 en el aniversario de la Revolución. Inkari fue

---

<sup>30</sup> “Para el presidente Velasco, quien propició su creación y en más de una oportunidad salió en su defensa, Sinamos era una especie de capote de torero con que la revolución eludía al toro de la contrarrevolución. Para los ministros conservadores, era un nido de comunistas. Para quienes querían solo manipulación, era una institución ineficaz que se negaba a usar al pueblo como instrumento de poder personal de algunos ministros. Para los campesinos y trabajadores industriales, Sinamos era una esperanza y un canal de diálogo con el gobierno. Para la mayoría de los dirigentes estudiantiles universitarios, era la ‘Gestapo’ del gobierno.” (Béjar, 2021, p. 171)

una apuesta por las artes como no se había visto antes; multitudinario, descentralizado, movilizador y revalorizador. Héctor Béjar, quien era parte de la Dirección General de Organizaciones Culturales y Profesionales de SINAMOS y estuvo involucrado en la realización del Festival, lo recuerda así en su libro: “fue también vigoroso el impulso a los artistas populares, los ceramistas, los músicos, los danzarines, los artistas plásticos y los artesanos de todo tipo que se movilaron por miles en los dos grandes Encuentros Inkari (celebrados en todo el país en 1973 y 1974)” (2021, p. 171).

A continuación, un fragmento del discurso del General Rodríguez Figueroa al inaugurar el Encuentro Nacional de INKARI 73:

“Y hoy, como homenaje a la Revolución Peruana en su 5° Aniversario y a su conductor el General División Juan Velasco Alvarado, todos nos reunimos en INKARI, fiesta popular, en la que nuestro pue recobra su perdida identidad nacional, reafirma sus tradiciones culturales y artísticas y expresa una nueva y sentida visión de su cultura.

Esta fiesta popular prueba que no hay cultura nacional sin revolución popular y que no hay revolución nacional sin cultura popular. Nosotros, soldados de la patria y militantes de una revolución independiente, reafirmamos nuestro compromiso con los productores sociales de la cultura, con los artesanos, intelectuales y artistas, por la generación y recreación permanente de una cultura hondamente comprometida con el ideal de forjar en el Perú una nueva expresión cultural, verdaderamente surgida del alma de este pueblo, y auténticamente solidaria, creadora, participante, libertaria y crítica.

Escuchemos esta noche, por eso, la voz entrañable de nuestra compartida historia nacional. Ella nos convoca y nos reúne a todos, en momentos en que los dominadores extranjeros vuelven a provocarnos. Frente a estos últimos unámonos militantemente entorno a la causa de una patria que insurja victoriosa para reconstruir su realidad y rehacer su historia. ¡CAUSACHUN INKARI! ¡CAUSACHUN REVOLUCIÓN! ¡CAUSACHUN ¡CAUSACHUN PERÚ!”

Diario El Peruano, 4 de octubre de 1973

El Diario El Peruano, que llevaba meses anunciando las convocatorias y preparativos del gran festival, anunció en primera plana el inicio de los 6 días donde miles de deportistas y artistas de distintos rubros se reunirían por primera vez en un evento único en su magnitud. El Primer Encuentro Nacional INKARI se realizó del 3 al 9 de octubre de 1973. El festival, que se realizó en el Campo de Marte de la

capital, tuvo previamente encuentros zonales y regionales en todo el país donde participaron, concursaron y clasificaron delegaciones regionales que vinieron a participar en la gran final del Inkari en Lima. Fueron 1098 artesanos, folkloristas, artistas plásticos, representantes juveniles, deportistas y demás artistas que vinieron de Pirua, Chiclayo, Huaraz, Lima, Iquitos, Huancayo, Cuzco, Puno, Arequipa y Tacna a la gran final de Inkari.

Sin embargo, la participación no se limitó a estos artistas. Durante el proceso de convocatoria nacional participaron miles más, a nivel zonal y regional. Ya en la final, es decir el Festival que se realizó en Lima del 3 al 9 de octubre, el ingreso al Campo de Marte y al Festival era gratuito. La invitación, además, no se limitaba a ser espectador. Se promovió que las miles de personas asistentes a la semana del Festival participen del mismo en escenarios habilitados para la participación artística libre del público asistente. La misma invitación se extendió a las diversas delegaciones que habiendo participado de la convocatoria previa del Festival no lograron clasificar a la final. Así, el número de personas que se sumaron al compartir artístico creció significativamente y dotó a este evento de singularidad y relevancia. Destacar también aquí la numerosa participación de escolares: niños, niñas y adolescentes; ya sea como parte de las delegaciones regionales o como asistentes. Esta situación se repitió, aunque con menor efusividad y publicidad por parte del GRFA-V y el Diario El Peruano, en la edición del año 74.

Expuesto el desarrollo del Festival, se considera analizar brevemente el mismo partiendo en la reflexión sobre la difusión en el festival. De Inkari se rescata la magnitud del Festival y su característica descentralizada, ya que fue un festival nacional con actividades que luego tuvieron un cierre de una semana en la capital. ¿Cómo así difusión? Aquí difusión se refiere al hecho del uso del espacio público: la gran sede/punto de encuentro del Festival fue el Campo de Marte. Hubo también pasacalles, marchas, presentaciones en otros parques zonales. Además, en las etapas de convocatoria y en la edición del 74 el Festival el festival fue llegando a diversas regiones. Entonces, una característica importante a rescatar es el uso del espacio público en la difusión.

Otro elemento destacado es la apertura en la participación; es decir, la participación de nuevos actores sociales. Si con Contacta aún existía una visión de “llevar al arte” con Inkari fue todo lo contrario. La preocupación ahora era traer, incluir, ampliar, participar, revalorizar; se dejaba de a pocos la visión paternalista de

enseñar y educar. Era otra manera de entender la cultura. Y era esta nueva visión una que iba más acorde al proyecto político revolucionario que se suponía se tenía; lograr la sociedad democrática participativa donde un nuevo hombre ya no responda a prácticas de dominación.



## CAPÍTULO 2: El Teatro y la revolución

Este segundo capítulo se dividirá en tres partes: un breve debate sobre el concepto de teatro de difusión, un repaso sobre los principales grupos que realizaron teatro de difusión en aquella época y por último la exposición de los dos casos: Cuatrotablas y Yuyachkani. De esta forma, en este capítulo se busca responder dos de los objetivos específicos de la investigación: definir qué es el teatro de difusión y señalar y ejemplificar quiénes eran los grupos independientes de teatro de difusión en el Perú. Este último objetivo responde directamente a su vez a una de las preguntas específicas; ¿quiénes eran los grupos independientes de difusión? Esta pregunta se ampliará respecto a los dos casos de estudio, describiendo la trayectoria y el perfil de ambos grupos durante el GRFA-V.

Como se ha observado en el capítulo anterior, existía un clima cultural en ebullición durante el GRFA-V. Si bien en el amplio espectro artístico hay voces de crítica sobre que el GRFA-V significó para algunas manifestaciones artísticas un bloqueo e incluso censura (Entrevistas a Mitrovic 2022; Sánchez 2022; Sánchez 2020) luego de una revisión del clima cultura se puede observar que el panorama es mucho más complejo y definitivamente existieron múltiples acciones y espacios de apertura y desarrollo. Es por ello por lo que esta tesis emplea el término ebullición. No obstante, es también necesario observar las particularidades de cada actividad artística para poder comprender y analizar mejor (Entrevista a Mitrovic, 2022). En ese sentido, este capítulo centrado exclusivamente en el teatro cobra especial relevancia en esta tesis. A lo largo del capítulo se presentarán elementos y características de las nuevas maneras teatrales como de los grupos teatrales. Esto, permitirá desarrollar mejor el análisis durante el siguiente capítulo.

Siguiendo esta lógica de comprender la particularidad del teatro, es importante adelantar dos elementos importantes: 1. Con la información recogida en las entrevistas y en diferentes textos revisados para esta tesis se observa que efectivamente se puede hablar de un momento de ebullición en el quehacer teatral en tanto exploración, experimentación, crítica y conquista de nuevas formas de entender el fenómeno teatral (no solo el texto o el espectáculo como elementos apartados sino como todo). 2. Esta ebullición, que se puede observar en el panorama nacional coincidentemente en esta década de los años 70, no es única del país ni de la región sino que recoge y se inspira también de discusiones sobre el teatro que llevaban ya años circulando.



## 2.1 Revolucionando el teatro: teatro de difusión

El objetivo de este subcapítulo es definir qué es el teatro de difusión. Este es un debate complejo por tres principales razones: 1. Es un término que ha caído en desuso, aunque en al final de la década de los 60 y especialmente durante los 70 marcaba la pauta teatral. 2. Conlleva un ejercicio en el tiempo; es necesario retroceder para situar qué era el teatro de difusión en aquella época 3. Aún entonces había diferentes interpretaciones sobre la difusión. La existencia de otros conceptos como el teatro de grupo y teatro de creación colectiva enriquecen este debate.

Se puede complejizar aún más (Santistevan, 2020) con el teatro popular, el teatro de autor, etc. Lo que hay que dejar en claro es que en la década de los 70 existió una proliferación de nuevas formas de hacer teatro (Boal 1972; Entrevistas a Álvarez 2022; Santistevan 2022; Mediavilla 2016; Piga 1992; Santistevan 2020; Viteri s/f; Von Bischoffshausen, 2017) en respuesta a su época: aires de revolución, compromiso político, la influencia de Brecht, Piscator, Artaud, Boal, Buenaventura, Grotowski, Barba (Cagri 1978; Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016; Piga 1992; Santistevan 2020). A continuación se hará un repaso de estas nuevas formas de hacer teatro, para entender los debates sobre qué es la difusión, qué implica y terminar con una definición sobre qué se entiende en esta investigación por teatro de difusión.

En el periodo de 1968 – 1975 ocurre una consolidación de grupos y nuevas formas de hacer teatro con un alto grado crítico y de enfoque en lo social y político. Aunque los grupos más importantes y significativos surgen a partir de 1971, se puede hablar de un inicio en el año 1968<sup>31</sup> justamente por la instauración del GRFA-V: el inicio del proyecto revolucionario (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). Se observaba ya antes del gobierno a cargo de Velasco una agitación, una reinención respecto a cómo hacer teatro, sobre qué temas tocar sobre el teatro. No solo en Latinoamérica sino también desde la influencia artística proveniente de Europa de

---

<sup>31</sup> “Tomaremos 1968 como año aproximado de su surgimiento y, para entender su aparición, indicaremos el contexto social en el cual se desarrolló. La instauración del gobierno del General Juan Velasco Alvarado y toda la reestructuración política y social que éste trajo consigo, son los principales condicionantes históricos del movimiento de teatro de creación colectiva. [...] Si bien en el Perú recién en el año 1971 comienzan a aparecer las primeras obras de creación colectiva (Tu país está feliz - Cuatro tablas), asumimos 1968 como el año en que aparecen los condicionamientos sociales que permiten luego su aparición. La instauración del gobierno del General Velasco en el Perú y los acontecimientos ocurridos en Mayo de 1968 en París-Francia son referentes importantísimos para entender el surgimiento de la creación colectiva.” (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992, p. 6)

décadas anteriores (Cagri 1978; Mediavilla 2016) movida por los acontecimientos de la época<sup>32</sup>. En el Perú se puede observar cómo durante el GRFA-V ocurre una consolidación y crecimiento de los grupos de teatro con un quehacer político y un enfoque social marcado. Nace aquí la creación colectiva como una forma de hacer teatro siguiendo estos enfoques.

En la creación y la producción teatral novedosas de la época y relacionadas a este contexto se encuentra dos formas principales de hacer teatro. El teatro de creación colectiva<sup>33</sup> y el teatro de difusión<sup>34</sup>. Tal como señala Santistevan (2020) la creación colectiva es una práctica o método teatral en el cual el texto de la obra se crea de forma colectiva entre los actores y el director de forma que la obra no pertenece a un solo autor<sup>35</sup>. El teatro de difusión hace referencia a la práctica teatral de un teatro móvil opuesto a un teatro de sala que es el teatro tradicional donde el escenario es un elemento principal. Como las salas de teatro en el país son escasas, el teatro de difusión usa el espacio público para la realización de las obras de teatro. El teatro de difusión justamente se presenta como “una reacción al

---

<sup>32</sup> “Por supuesto, no podemos dejar de lado la influencia del triunfo de la revolución cubana en toda Latinoamérica y las históricas rebeliones que se sucedían en el mundo, como la de mayo del 68' en París, cima de las rebeliones juveniles que se daban en aquella época. Y, con ellas, todos los movimientos de contracultura que aparecían principalmente en Europa y EE. UU (movimiento hippie, aparición del feminismo, las diferentes reacciones que suscitó la guerra de Vietnam, entre otras manifestaciones histórico-sociales propias de la época). En el mundo entero, la juventud vivía y luchaba por generar cambios profundos en sus sociedades. Era la época de la ilusión, del sentido humanista de una revolución, de pensar que la utopía socialista estaba a la vuelta de la esquina” (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

<sup>33</sup> “Este movimiento latinoamericano de teatro de “creación colectiva” se inició en Colombia en la década de los 50; se vio influenciado por Bertolt Brecht (teatro épico, distanciamiento), Augusto Boal (teatro del oprimido), Jerzy Grotowsky (teatro pobre y entrenamiento virtuoso del actor), Eugenio Barba (teatro antropológico) y otros. Los mayores representantes de esta tendencia serían Santiago García, del grupo La Candelaria, y Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali (TEC). La creación colectiva propone horizontalidad en el proceso de creación, así como uso de la teatralidad como instrumento para incentivar la acción social. La participación de todos los integrantes en el proceso creativo responde a un momento democratizador que busca instaurar un modelo de estructura socialista.” (Figueroa, 2018, p. 13)

<sup>34</sup> “El “teatro de difusión”, es decir, el que se hacía fuera de las salas convencionales, preferentemente en las barriadas, denominadas a partir de entonces “pueblos jóvenes”, había tomado un lugar protagónico.” (Peirano, 2006, p. 160)

<sup>35</sup> “Cuando hablamos de teatro colectivo, estamos hablando de una forma de rebelión de los hacedores del teatro frente a una forma que ha monopolizado el individualismo. ¿Por qué? Porque lo opuesto a lo colectivo es lo individual. ¿Qué es el teatro de lo individual y a qué se llama teatro colectivo? Hablamos del texto que ha escrito un dramaturgo, hablamos del autor, que ha monopolizado la idea de teatro, un autor dramático que escribe. A eso se le llama teatro, a un texto escrito, que es literatura dramática. ¿Estamos hablando de eso? Porque también sabemos que, en toda historia de la cultura occidental, y en toda historia del teatro, este teatro no fue solamente el texto” [...] La creación colectiva es –para mí simplemente un momento, una situación de recuperación del teatro como capacidad colectiva, como trabajo colectivo frente al hegemonismo del individualismo” (Mario Delgado como se citó en Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

carácter clasista del teatro dominante” (Santistevan, 2020, p. 123). Esta forma de producir el teatro realizada por diversos grupos teatrales de la época significó trasladar las obras al espacio público, llevar la obra al espectador. En ese sentido, tiene un alto componente político en su planteamiento y guarda relación con el proyecto político del GRFA-V. Además, esta forma de hacer y producir las obras teatrales tuvo un apogeo durante este periodo del gobierno por parte de diversos grupos de teatro importantes.

Otro concepto importante es el de teatro de grupo. Aquí hay una particularidad. Como señala Santistevan (2020) “el término `creación colectiva´ no se mantiene estable. Comienza a mezclarse, opacarse, a cargarse de otros significados y hasta olvidarse. Se encuentra, además, muchas veces intercambiado por los términos `teatro de grupo´, `teatro experimental´, `teatro de cuerpo´, `tercer teatro´ y `teatro popular´”. Entonces; al referirse a Yuyachkani, por ejemplo, algunos autores hablarán de teatro de grupo y otros de teatro de creación colectiva. Para evitar confusiones esta investigación considera una mejor categorización la que propone Piga (1992) donde el teatro de creación colectiva es un proceso de creación de la obra, de la forma. De esta manera, los teatros de grupo harán teatro de creación colectiva de la misma forma que pueden hacer teatro de autor. A continuación, un resumen de las características más importantes del teatro de grupo que propone Piga (1992):

- Participan profesionales de las Ciencias Sociales (antropólogos, sociólogos, músicos, psicólogos) que juntos con profesionales del arte, crean una nueva dramaturgia con influencia ideológica y técnica teatral de Bertolt Brecht, Stanislavski, Grotowski, Arguedas, Vallejo.
- Preferencia por la creación colectiva. El grupo es como un colectivo, en el que todos son partícipes iguales, con la práctica del multioficio. Aspiración al profesionalismo en la creación artística como medio de subsistencia. Nueva metodología, nuevo actor, nuevo público, expresión real y auténtica de la peruanidad.
- Búsqueda de la identidad nacional. Realizan un teatro cuestionador con temática de compromiso social. Incorporan la fiesta popular, lo tradicional, con el hombre del pueblo como protagonista dramático de su creación, carnavales, bailes, zancos, músicas, diálogos en lengua quechua, entre otros.

- Teatro de difusión. Espacios físicos no convencionales, la plaza pública, la cancha deportiva, un aula cualquiera, una ladera de un cerro, todo es útil y efectivo en lugar de la sala convencional (escasa y cara, inaccesible al público popular).
- Permanente reflexión sobre el quehacer teatral a través de la investigación, seminarios, talleres.

Otro elemento son los públicos. Existió un nuevo público al que se quiso llegar, con quien se quiso conversar. En el Perú, este nuevo público estuvo representado principalmente por los y las campesinas en las zonas rurales y los pueblos jóvenes en las zonas urbanas productos de la migración. Estos nuevos públicos eran también nuevos actores sociales a quienes se dirigía el Gobierno como parte de su proyecto político de un hombre nuevo (Aguirre & Drinot 2018; Entrevista a Álvarez 2022; Béjar 2022; Roca-Rey 2016). Pero ¿cuál es la motivación al acercarse al público por parte de los artistas de teatro? No hay una única respuesta. Las respuestas a esta pregunta pueden sintetizarse en las siguientes frases, como se verá más adelante: “educar a este público desconocedor e ignorante que carece de cultura”, “llevar cultura”, “ampliar el acceso”, “dialogar con nuevas culturas”, entre otras, determinarán el acercamiento y lo que los grupos entienden por difusión (Entrevistas a Adrianzén 2022; Alegría 2022; Álvarez; 2022; Béjar 2022; Santistevan 2022).

Entonces, se puede coincidir en que durante los años 70 la práctica del teatro de difusión se puso “de moda” (Entrevista a Alegría 2022; Peirano 2006). No obstante, es importante desmenuzar las ideas sobre qué se pretendía hacer con la difusión. Se llega así a ideas paternalistas sobre “llevar cultura”, por una parte, e ideas de democratizar el acceso, por otra parte, ya sea para generar más público sin una connotación política ideológica más allá del acceso mismo o para revalorizar aquellos agentes sociales ignorados (Entrevista a Santistevan, 2022). Dentro de la motivación de los teatros de grupo que hacen creación colectiva está también la idea de difusión como parte de su proyecto; en este caso la difusión es entendida desde la idea de inclusión y acceso (Entrevista a Santistevan, 2022).

Explicado este breve debate y problematización, en esta investigación se entenderá por teatro de difusión a la práctica teatral de representar una obra de teatro, diseñada o no especialmente para esta tarea, en un espacio que no es una sala de teatro. Si bien esta es una concepción amplia permite confundirse menos e



incluir un fenómeno diverso e híbrido. Además, se apuesta por centrar conceptualmente el trabajo desde el teatro de difusión y no teatro de grupo o teatro de creación colectiva para recuperar una terminología muy utilizada en ese entonces que cayó no solo en desuso sino en el olvido. Porque no se puede negar que se cortó (Entrevistas a Álvarez 2022; Santistevan 2022). Es hablar con el lenguaje de la época, un lenguaje ahora secreto que no se habló más.

Para finalizar, algunas características que refuerzan la relevancia del teatro de difusión:

- Aportó a la **construcción de espacios públicos** (en plazas, calles, barrios, etc.) para el desarrollo de la cultura de la ciudadanía.
- Buscó el desarrollo humano del ciudadano menos protegido (pobres, internos penitenciarios, escolares, obreros, etc.) **reivindicando su identidad individual y colectiva** de sus comunidades, pueblos.
- Fortaleció las unidades organizativas en labores sociales solidarias: barrios, colegios, universidades, clubes de madres, establecimientos penitenciarios, fábricas, etc.
- Intentó avanzar en conquistar el derecho a la cultura del ciudadano (en especial al vulnerable). La **cultura como derecho humano**.

## 2.2 ¿Quiénes hacían teatro en el Perú?

Luego de dejar más claro qué se entiende por teatro de difusión y la relación con otros conceptos como teatro de grupo y teatro de creación colectiva es momento de responder ¿quiénes hacían teatro en aquella época en el Perú? Y para ser más precisos ¿quiénes hacían teatro de difusión? Esta sección y la siguiente buscan señalar y ejemplificar quiénes eran los grupos de teatro independientes en los que se centra este estudio. En esta sección se hablará sobre las escuelas de teatro que existían en el país; los perfiles de los artistas teatrales; los principales grupos de teatro: teatros de grupo, elencos dependientes del Gobierno; el tema de los financiamientos, la militancia y el compromiso; y por último la difusión, los públicos y el acceso.

Recapitulando lo que se relató en la sección anterior la década del 70 en el país fue una época de ebullición en el arte. Aparece el teatro de grupo junto con el teatro de creación colectiva (Santistevan, 2020). La difusión, en la definición de esta investigación, aunque estaba presente desde las décadas anteriores cobra

relevancia y se posiciona como algo que todos hacen (Entrevistas a Alegría 2022; Santistevan 2022; Santistevan, 2020). El festival de Venezuela el 71 marca una pauta; hay grupos en Latinoamérica haciendo teatro de creación colectiva (Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016; Santistevan 2020) La difusión está “de moda”; transmitir un mensaje, el teatro como vehículo (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). Pero también repensar los modelos estéticos<sup>36</sup> y artísticos (Mediavilla 2016; Piga 1992; Rojas-Trempe 1994; Santistevan 2020). Coincidió con un momento de ebullición política en el país: la llegada al poder de Velasco y los militares haciendo la revolución. Según algunos el Perú era el último bastión para hacer la revolución (Entrevista a Béjar, 2022). Esto planteó en varios, especialmente jóvenes idealistas involucrados políticamente, la sensación de que “es ahora o nunca”. Ante esto había dos posturas “ok, unámonos”; “no, critiquemos y busquemos la verdadera revolución” (Entrevistas a Álvarez 2022; Santistevan 2022). La conclusión sin embargo fue hacer, ya sea apoyando al gobierno o criticándolo, se aprovechó el momento para hacer algo. En el teatro, el hacer también es ir. Ir hacia los públicos, difundir, andar, llamar. ¿Quiénes lo hacían? Todos<sup>37</sup>. ¿Quiénes son todos? Aquí se responde.

El teatro es una profesión. No se inventa el teatro en 1970, ya había un amplio repertorio de actores y actrices en el país, ya había escuelas de teatro, ya había obras. Sobre las escuelas, para formarse profesionalmente como actor y actriz estaba la ahora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) y el Teatro de la Universidad Católica (TUC). El segundo elenco, elegido por casting, del Teatro Nacional Popular provenía de estas dos escuelas (Entrevista a Alegría, 2022). También estaban el Teatro Universitario de San Marcos y la Asociación de Artistas Aficionados como otros lugares para aprender teatro a través de talleres. Sin embargo, había una magnitud tremenda de gente autodidacta haciendo teatro. Santistevan (Entrevista, 2022) comenta que en la reunión organizada por la Federación Nacional de Teatro Popular del Perú (FENATEPO) en Chimbote el año 72 decían que había hasta 500 grupos de teatro reunidos. Esa era la sensación de la magnitud del fenómeno. Para ello no era necesario la formación actoral especializada. Muchos eran autodidactas que mediante la investigación,

---

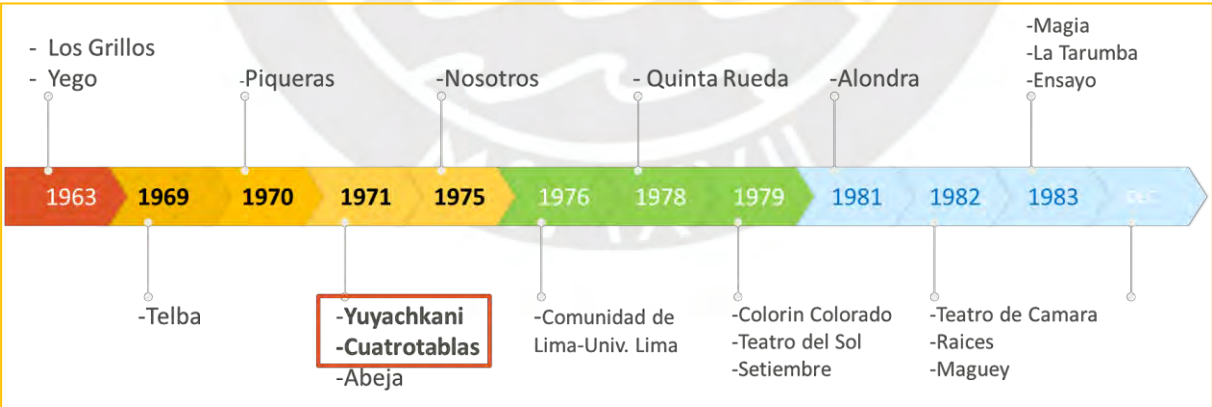
<sup>36</sup> El repensar los modelos estéticos y artísticos era parte también de un contexto de apertura, inclusión y revalorización en el arte. Por ejemplo, el caso de Perú Negro (Barrós, 2016).

<sup>37</sup> Entrevista a Alonso Alegría, 2022.

característica del teatro de creación colectiva (Piga, 1992), fueron instruyéndose y ampliando el aprendizaje respecto al teatro. Otra característica es que muchos, también por su juventud, no se dedicaban exclusivamente al teatro en aquellos años (Entrevistas a Adrianzén 2022; Collantes 2022; Santistevan, 2022; Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

Observando la práctica teatral de la época, se constata que los grupos teatrales no representan un conjunto homogéneo. Cuatro tablas y Yuyachkani, por ejemplo, dos de los grupos más importantes de la época (Santistevan, 2020) tienen una relación contrapuesta con el gobierno. Esto pese a las similitudes en sus objetivos y propuestas teatrales entre sí, teniendo en cuenta que, por ejemplo, los dos referidos grupos y otros practicaron el teatro de creación colectiva, el teatro de grupo y, en este desarrollo, realizaron difusión. Además, fueron grupos de teatro pioneros en estas nuevas prácticas sobre cómo hacer y representar las obras. De esta forma, cooperaron en la institucionalización de estas nuevas prácticas en el teatro peruano. Muchos grupos de teatro que aparecieron en la década de los años 80 se instruyeron y siguieron el ejemplo de Cuatro tablas y Yuyachkani (Mediavilla 2016; Piga 1992). En el siguiente gráfico se puede observar una línea de tiempo con los grupos de teatro de grupo; de amarillo están aquellos cuya creación coincide con la primera fase del GRFA.

Ilustración 2: Línea de tiempo de los teatros de grupo



Elaboración propia con información de Piga (1992).

Se puede observar además que la mayoría de los grupos son posteriores a 1971. Los grupos de teatro Los Grillos, Telba y Abeja se enfocaron en un teatro enfocado a un público infantil (Piga, 1992). Así también lo hace, el grupo de teatro

Piqueras que fue un grupo de teatro de mimo; aunque también buscó dirigirse a un público adulto. El grupo de teatro Yego, aunque fue parte de los primeros grupos teatrales del teatro de grupo, tuvo una trayectoria relativamente corta. Además, es del elenco de Yego que surgirá Yuyachkani. Es recién con los grupos Cuatro tablas y Yuyachkani que se observa una propuesta más sólida no solo en cuanto a su hacer teatral sino también respecto a institucionalizar nuevas prácticas teatrales en el Perú. Es por ello por lo que se considera a ambos grupos pioneros (Mediavilla 2016; Santistevan 2020).

Había otra gran fuente de grupos de teatro: los partidos políticos de izquierda. Desde la posición de los partidos de izquierda que existían en la época, componentes del movimiento de izquierda no gobernista que también querían el cambio social pero eran críticos al gobierno, algunos llamaban al apoyo crítico y otros a agudizar las contradicciones dentro del gobierno. Estos partidos de oposición influyeron en el campo cultural, especialmente en el teatro de creación colectiva. Fue en esa época que grupos teatrales se crearon y se consolidaron como parte de una estrategia política de los partidos de izquierda en su labor de concientizar a las masas obreras, campesinas, urbanas de la necesidad de un cambio. Se podría considerar a la mayoría de estos como grupos de agitación y propaganda (Entrevista a Santistevan, 2022).

También estaban los teatros universitarios. De aquí es importante destacar al elenco del TUSM (Teatro Universitario de San Marcos). Creado en 1946, tenían por director a Guillermo Ugarte Chamorro desde 1958. Con él, empezaron a hacer teatro de difusión desde la década de los años 60 cuando aún no era popular (Entrevistas a Alegría 2022; Santistevan 2022). La relevancia del TUSM durante el Gobierno de Velasco está justamente por su labor de difusión y por ser uno de los elencos dependientes del Estado al formar parte de una universidad estatal. Al revisar las ediciones del diario El Peruano que se imprimieron del 71 al 75 se observa su permanente presencia en la cartelera teatral. No había semana sin al menos una mención al TUSM, ya sea promocionando sus funciones próximas y pasadas, o diversos logros y convocatorias. Además, no parece guardar relación con las acciones del INC pero sí comparten un discurso similar. La reiteración de un elenco universitario también dio luz en esta investigación sobre la característica de universitarios que tenían varios de los integrantes de otros grupos de teatro independientes de la época que hacían teatro de difusión. Perfilar quiénes hacían



teatro de difusión permite entender también cómo y por qué lo hacían; así como comprender su relación con el gobierno. Entonces, son estudiantes universitarios, a quienes el Gobierno también busca convocar a través de algunos de sus discursos, quienes tienen cierto protagonismo dentro del caso a estudiar.

### 2.3 Cuatrotablas y Yuyachkani

Como se ha observado, la década de los 70 en el Perú significó una revolución en la escena teatral. Proliferaron grupos, propuestas y mensajes. Pero, entre los diversos grupos teatrales afiliados y no afiliados al gobierno en algún grado que existieron, dos marcaron la pauta (Mediavilla 2016; Santistevan 2020).

Estudiar con la atención necesaria los distintos grupos y propuestas teatrales de la época es un esfuerzo que excede a una tesis de licenciatura. Por ello, para poder aterrizar la investigación se ha optado por elegir dos grupos de teatro que puedan ser representativos y además permitan entender el escenario plural de la época. Los casos específicos elegidos son los grupos de teatro “Cuatrotablas” y “Yuyachkani”; justamente ambos grupos que varios autores coinciden en señalar como de mayor incidencia<sup>38</sup> (Santistevan, 2020).

Las similitudes entre ambos grupos son múltiples. Ambos grupos de teatro se crearon y realizaron sus primeras representaciones durante el GRFA-V, el año 1971 para ser más exactos. Ambos grupos teatrales tenían una influencia similar y compartían el contexto artístico<sup>39</sup>. Ambos grupos teatrales realizaron y buscaron institucionalizar prácticas teatrales novedosas y disruptivas como el teatro de creación colectiva y el teatro de difusión. Ambos grupos de teatro mantenían una postura crítica y un compromiso social y político expreso a través de su obra. Además, ser parte del contexto de la primera fase del GRFA significó compartir la misma atmósfera político-cultural particular. La efervescencia del proyecto

---

<sup>38</sup> “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).” (Santistevan, 2020, p. 79).

<sup>39</sup> Brecht, Boal, etc. (Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Santiesteban 2020)

revolucionario, o al menos todos los intentos de este, significó un gran paraguas que abarcó a los proyectos independientes del gobierno.

Es aquí donde se encuentran los dos casos específicos elegidos. Estos fueron elegidos, en primer lugar por ser grupos teatrales no gubernamentales independientes (a diferencia del elenco del Teatro Nacional Popular o del Teatro de la Universidad San Marcos). En segundo lugar porque pese a las similitudes antes expuestas su relación con el gobierno es notoriamente diferente. De esta forma, escoger estos grupos teatrales como casos específicos de estudio permite tener una variable de contraste al momento de desarrollar la pregunta.

En una época donde se funda el primer elenco nacional, el Teatro Nacional Popular<sup>40</sup> (Gobierno Revolucionario, 1971), y se les da publicidad a otros elencos dependientes del gobierno en algún grado, como el TUSM<sup>41</sup> o el de Boal<sup>42</sup>, podrían compararse los grupos dependientes e independientes del gobierno. Sin embargo, esto tendría mayor sentido en una investigación más detallada sobre los distintos grupos de teatro debido a que están en distintas subcategorías (teatros universitarios, teatros de grupo, grupos de agitación y propaganda, etc.). Por ejemplo, se podría comparar los grupos universitarios TUSM y TUC. Asimismo, tampoco hay suficiente evidencia clara en una distinción tan nítida. Comparar los teatro de grupo de creación colectiva brinda una mejor muestra del espacio híbrido que se desarrolla en la época y de los parámetros dentro del paraguas cultural que acobijaba a todo.

Como se detalló antes hay distintos grupos haciendo teatro: diferentes instituciones gubernamentales, universitarios, partidos de izquierda, dramaturgos, jóvenes. De todos; los teatro de grupo que hacían difusión, imitando lo que surgió en otros países (Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Medilla 2016; Santistevan 2020) son más característicos por lo que representan y entre estos, Yuyachkani y Cuatrotablas son los que resaltan (Santistevan, 2020). Era un espacio híbrido de disputa. El teatro permitía decir algo (Mario Delgado como se citó en Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992) y varios querían comunicar ideas que no siempre congeniaban. Los partidos de izquierda, militantes algunos del Partido Comunista, que no se llegaron a plegar al gobierno querían transmitir justamente mensaje de

---

<sup>40</sup> Decreto – Ley N° 18799. Ley Orgánica del Sector Educación. Lima, 9 de marzo de 1971.

<sup>41</sup> La publicidad constante que se le daba en el diario El Peruano.

<sup>42</sup> Como parte del programa de la Operación Alfabetización Integral – ALFIN. (Boal, 1974).

crítica y lucha contra este. E incluso quienes predicaban ideas que se alineaban al proyecto y los intereses del Gobierno no dejaban de tener una cuota de crítica. Existió un pluralidad y una mínima o inexistente censura según los propios artistas (Entrevistas a Adrianzén 2020, 2022; Alegría 2022; Álvarez 2022; Béjar 2022; Collantes 2022; Santistevan 2022; Santistevan 2020)

Entonces, efectivamente lo cultural era un espacio en pugna y específicamente en el teatro, que era un medio de expresión política y no solo artística, se observaban los matices y las disputas. Diversos factores<sup>43</sup> que actuaron como paraguas permitieron un espacio híbrido. Observar esta pugna es más interesante, y se cuenta con más datos, desde aquellos actores que estaban “fuera” de la dirección gubernamental pero no escapaban de su influencia o su colaboración.

A continuación se describirá a ambos grupos, Cuatrotablas y Yuyachkani. Con esto se cumple el objetivo específico de señalar y ejemplificar quiénes eran los grupos independientes de difusión analizando a los dos máximos exponentes.

### 2.3.1 Cuatrotablas

“En la primera etapa no era Cuatrotablas, era un grupo de jóvenes que quería hacer algo diferente al teatro clásico que se vivía” (Entrevista a Collantes, 2022). Así describe Hilda Collantes los primeros momentos de uno de los exponentes de teatro de grupo que marcó la historia del teatro peruano. Surgieron en septiembre del año 1971 convocados por Mario Delgado quien retomaba de Venezuela y de su formación teatral en Colombia (Entrevista a Santistevan 2022; Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016; Santistevan 2020).

Cuatrotablas es uno de los grupos pioneros y más importantes de las nuevas propuestas teatrales que aparecieron en la década de los 70. Era un grupo de actores y músicos autodidactas jóvenes que no tenían estudios de teatro pero compartían los ideales y la curiosidad creativa. Mario Delgado, el director que convoca y guía a este grupo de jóvenes, acababa de volver al país luego de su formación teatral en Colombia donde conoce un teatro políticamente comprometido y nuevas formas de imaginar el quehacer teatral de la mano de Augusto Boal,

---

<sup>43</sup> Contexto político-social-artístico internacional, la convocatoria del Gobierno Revolucionario a cargo de Velasco.

Santiago García, Enrique Buenaventura y Jerzy Grotowski con quienes trabaja y quienes serán su inspiración (Mediavilla 2016; Piga 1992).

¿Por qué Cuatrotablas? Hay algunas hipótesis. En una entrevista el propio Mario Delgado señala que apareció en el proceso de Oye (1972), su segunda obra inspirada en la novela Rajatabla de Luis García<sup>44</sup> (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). Según señala Delgado, Cuatrotablas se forma contrapuesto a Rajatabla, otro grupo de teatro que toma la misma obra y el mismo nombre. No obstante, también está la historia sobre que el nombre surgió en una presentación de Tu país está feliz, así se detalla en una carta de Mario Delgado a Antonio Miranda luego de la función número 100 de la obra:

“¿Y por qué ese nombre que según especialistas y conocedores profundos de la naturaleza humana lo encuentran muy parecido con “Rajatabla”? Puede ser. Nosotros sólo sabemos que lo bautizó mamá. No había nombre. Y es tan fregado poner nombres. Es mejor no llamarse ¿no crees? Bueno, sucedió que mi mamá dijo: ¿no fue sobre cuatro tablas que actuaron en su primera función fuera de la sala de teatro? - ¡Sí! – y así quedó -. Y así se llamará.” (Carta de Mario Delgado, 20 de abril de 1972).

La función a la que hace referencia en la carta era una función de difusión por lo que no había un escenario, tenían que armarlo. Para ello recogen cuatro tablas de construcción que observaron cerca, recogieron y con las que forman un escenario improvisado. De ahí el nombre; que responde también a la característica de difusión del grupo, que podía armar un escenario en cualquier lugar con tan solo cuatro tablas, no necesitaban más (Entrevista a Collantes, 2022). Hilda Collantes (Entrevista, 2022) asegura que debieron existir más conversaciones alrededor del nombre; sin embargo, estas anécdotas e hipótesis ayudan a ilustrar el carácter del grupo y su propuesta teatral: un teatro austero de materiales que puede presentarse con tan solo cuatro tablas improvisadas; donde el mensaje, el cuerpo y la voz del actor pesan más (Piga, 1992).

Hoy, 51 años después, Cuatrotablas no es solo el grupo de teatro, es también la Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas reconocida nacional e

---

<sup>44</sup> “A partir de ese libro se formó un grupo sinónimo de Cuatrotablas, que era Rajatabla y que se había formado paralelo a nosotros y venía de una disidencia. Yo había sido actor y director asistente de Carlos Jiménez durante 4 años. Cuando nos separamos, él decide formar Rajatabla y yo Cuatrotablas. Los dos tomamos el mismo texto: ellos le pusieron Venezuela tuya y yo le puse Oye. Fue como una rebelión contra el maestro. Decidí hacer un espectáculo que negase todo, que fuese lo contrario a la línea del maestro.” (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992, p. 17).



internacionalmente. La investigación teatral a la cual se han dedicado es una característica pilar del grupo. Los primeros años estuvieron marcados por la exploración e innovación de adaptar a la realidad peruana nuevas miradas sobre el teatro. Esto permitió conocer las limitaciones. Como señala su director, Mario Delgado, “fueron conscientes de la carencia de formación teatral que había entre las personas interesadas en formar parte de este medio y, a partir del año 1975, se constituyen también como escuela, con la intención de investigar y profesionalizar el teatro que estaban desarrollando” (Mediavilla, 2016). Recordemos que el teatro de grupo no solo nace de un hambre de rebeldía sino también ante la necesidad: no hay dramaturgos ni grandes escuelas que guíen y respondan a las necesidades sociales. Entonces los artistas son quienes toman partida por su cuenta; pero no se quedan ahí, deciden llenar ese vacío. Entonces, no solo van y proponen “miren, se puede hacer esto” si no también investigan, enseñan e institucionalizan: “y se hace de esta forma” (Mediavilla 2016; Santistevan 2020).

Otro dato, al igual que Yuyachkani al inicio era más importante el mensaje, el acercamiento a los nuevos públicos, el compromiso con la causa más que la técnica teatral (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). La técnica está ahí, obviamente, pero vuelve al centro de importancia pasado un poco la emoción de la novedad. “Al inicio no ensayábamos siquiera, entrábamos en frío” (Entrevista a Collantes, 2022).

Cuatrotablas ha tenido diversas generaciones, gente entró y salió constantemente los primeros años. Collantes (Entrevista, 2022) señala que se puede hablar de una etapa temprana donde se realizó mucha difusión, conexiones con los pueblos jóvenes, etc. Se puede marcar con las generaciones y los cambios en el elenco; sin embargo, hay un punto de quiebre en el 77 con Encuentro luego del Festival de Caracas: cambia el elenco, cambia la forma de difusión: ahora primaba lo íntimo. (Entrevista a Collantes 2022; Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016).

En 51 años el grupo realizó 44 obras [Anexo E]; durante ambas fases del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada se desarrollaron:

- *Tu país está feliz* inspirada en poemas de Antonio Miranda Creación colectiva (1971)
- *Oye* inspirada en Venezuela tuya, de L. Britto García. Creación colectiva (1972)
- *El sol bajo las patas de los caballos* (Y.E. Adoum) versión adaptada (1974)

- *La noche larga* Creación colectiva (1975)
- *Encuentro* Creación colectiva (1977)
- *Equilibrios* Creación colectiva (1979)
- *Los cómicos* basada en La ópera de los tres centavos de B. Brecht (1980)

De estas obras las cuatro primeras se desarrollaron durante el gobierno de Velasco que coincide con la primera etapa del grupo. No obstante, desde *La noche larga* (1975) se puede observar un cambio; esta es la primera obra producto del taller de experimentación teatral que iniciaron (Mediavilla, 1992).

*Tu país está feliz*, *Oye* y *El sol bajo las patas de los caballos* son adaptaciones de textos ya existentes, en estas obras el trabajo de creación colectiva está en la interpretación y construcción de la historia a presentar; “es la creación colectiva en la medida del juego escénico” (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

“Teníamos que hacer todo aquello que nunca habíamos visto en el teatro peruano. Partíamos de la negación, ese era el principio. No era solamente no hacer lo que se hacía, sino era inventar. Pero, claro, no era inventar la pólvora, eso ya estaba inventado. El mundo entero había revolucionado.” Mario Delgado sobre el proceso de creación colectiva y la forma de pensar la obra (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

*Tu país está feliz*, una tentativa teatral, tuvo mucho de musical y movimiento (Mediavilla, 2016). Esta obra convoca a un primer elenco de actores y músicos. Esta obra sobrepasó las cien funciones y aunque tuvo no fue mucha la difusión (Entrevista a Collantes, 2022). Duró tan solo un año, el primero, 1971. Se presentó en el escenario de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) y en el Corral de Comedias con una temporada de aproximadamente 2 a 3 meses entre ambos teatros (Entrevista a Collantes, 2022).

Similar producción aunque con un nuevo elenco y mayor impulso a la difusión fue la segunda obra del grupo: *Oye*. Esta es una adaptación de la obra de teatro *Venezuela Tuya*, que a su vez se inspiró en los textos de Luis Britto, la cual presencié Mario Delgado en el Festival Teatral en Ecuador el 72 (Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016). Quienes se presentan son el elenco que se mantendrá los siguientes años y marca una segunda generación. Es este elenco que

será invitado a festivales internacionales<sup>45</sup> y que con una puesta en escena sencilla y sin tanto ornamento empieza a profundizar y reflexionar más sobre la identidad nacional y a rebelarse de las formas tradicionales de hacer teatro en el país 72 (Entrevista a Collantes 2022; Lázaro de Ortecho & Panfichi 1992; Mediavilla 2016; Santistevan 2020). También se remarcan las influencias; “era un intento de hacer teatro ‘político-brechtiano’” (Mediavilla 2016; Piga 1992).

Oye, en su propuesta escénica, también está pensado para la difusión. Con esta obra, que realizó aproximadamente 300 funciones incluyendo las muchas de difusión, llegaron a pueblos jóvenes, a sindicatos, a colegios e incluso al penal El Frontón (Entrevista a Collantes, 2022). También se presentaron en teatros, como el Teatro Pardo y Aliaga gracias al auspicio del INC (El Peruano, 1972).

Apostaron por un teatro circular para quitar los límites entre el actor y el público<sup>46</sup>, sin tanta parafernalia:

“La frontera que separa al actor y el espectador es casi imperceptible. La música funciona como elemento aglutinante y acompaña tanto a la escena como al propio público, incluyendo a ambos en la acción teatral, ayudando a romper un poco más esa frontera convencional de la cuarta pared. [...] En cuanto a su ubicación, el teatro salió de las salas ad hoc para hacerse en locales abiertos como parroquias, sindicatos, locales comunales, etc. Los grupos consiguieron que aumentara el público asistente a las representaciones ya que, una gran parte de la sociedad, que tradicionalmente no tenía acceso a la oferta cultural, se sentía cómoda al verse reflejada en los personajes que aparecían en escena y acudía a ver teatro. La contribución del espectador fue importante en el cambio teatral que se estaba produciendo.” (Mediavilla, 2016, pp. 195-196).

El perfil del grupo, al igual que muchos otros que los precedieron, tenía una principal característica en común: eran jóvenes de clase media. Las edades de los primeros elencos iban de los 16, siendo el más joven el Chino Chávez, a los 24. ¿Cómo confluyeron? Hilda Collantes (Entrevista, 2022) señala que “la misma situación política es la que abre una esperanza en tu corazón” lo que permite que

---

<sup>45</sup> Festival Latinoamericano de Ecuador; Festival Internacional de Estudiantes el 73 en Berlín Oriental, auspiciados por el Partido Comunista; además tuvieron una gira por Europa y una estancia en Cuba, viajaron en avión del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (Entrevista a Collantes, 2022).

<sup>46</sup> “Inspiración isabelina: función circular. El círculo te ponía más en contacto con el público. Rompimiento de la forma del escenario. Te mentías dentro del público. No era común, era loco. En los pueblos jóvenes había más riqueza, podías hacer el círculo realmente.” (Entrevista a Collantes, 2022).

respondan al llamado de Delgado quien los va juntando con un proyecto no solo de arte, sino un proyecto de país con el arte al servicio de este.<sup>47</sup> Volviendo al perfil, los mayores del grupo tenían de 22 a 24 años y se estaban formando en la ENSAD. “De alguna manera era la sensación de que estábamos recogiendo a miles de necesitados” (Entrevista a Collantes, 2022).

¿Postura política de este grupo de jóvenes? No militaban en un partido político, a diferencia de otros grupos o aquellos grupos de “agitación y propaganda” o del propio Yuyachkani pero definitivamente respondían a su época. Al momento de revolución en el país y en el mundo: “vivíamos 1968, año de revoluciones y de cambios en el mundo” decía el propio Mario Delgado 72 (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). En ese aspecto coincidieron con el proyecto de nación que proponía el Gobierno (Entrevista a Santistevan, 2022).

### 2.3.2 Yuyachkani

“Este proceso de toma de conciencia y este inicio de militancia los lleva a salirse de “Diego”<sup>48</sup> (sic) para fundar un nuevo grupo teatral. Yuyachkani inicialmente tiene como objetivo acercarse a los sectores populares. Lo primero que hace el grupo es publicar un boletín con el nombre Yuyachkani que significa estoy pensando, estoy recordando. El grupo antes de hacer una obra empieza a sacar escritos sobre el teatro, planteamientos sobre la misión que tenía del teatro, la cultura, un teatro al servicio de las luchas populares del país. Como el grupo no tenía nombre la gente comienza a llamar a los miembros del grupo, los del Yuyachkani y se queda con el nombre de este primer boletín.” (Rojas-Trempe, 1994).

El Grupo Cultural Yuyachkani sigue siendo parte de la historia actual del teatro peruano. Su vigencia no se limita a ser un remedo de lo que algún día fue. Los Yuyas como se les conoce afectuosamente siguen innovando, transmitiendo, enseñando. Siguen creando y creyendo 51 años después de su fundación en julio de 1971. Como señala la cita que inicia esta sección, Yuyachkani fue uno de los grupos de teatro de grupo que nacieron en los 70s. Fundado por Miguel Rubio y Teresa

---

<sup>47</sup> “Oye era nuestro, Mario Delgado era un coordinador pero no el creador. Era sensible, no impositivo”. (Entrevista a Collantes, 2022)

<sup>48</sup> Se refiere al grupo “Yego: teatro comprometido”, probablemente se dio por un error en la traducción de la entrevista.



Ralli y algunos de los integrantes pertenecieron antes al grupo “Yego: teatro comprometido” cuando aún estaban en el colegio (Piga 1992; Rojas-Trempe 1994).

Yego se inició el año 63 y se disolvió el 78 debido a las múltiples bajas en su elenco. “Libertad como oposición a la norma, búsqueda con autenticidad, experimentación permanente, demostración de energía que incidía en el contraste y el absurdo” caracterizaron a este grupo urbano-juvenil que se dirigía a sus pares (Piga, 1992). Estas características influenciaron la primera formación y acercamiento al teatro de Rubio y Ralli, quienes pasarían a formar Yuyachkani con un compromiso político mucho más marcado y militante (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992). Lo que inició como un boletín (Figuroa 2018; Rojas-Trempe 1994) tomó forma de teatro de grupo militante.

Sin embargo, aquel grupo que empezaba a tomar forma no es el mismo que conocemos en la actualidad. Figuroa (2018) distingue tres etapas en la historia del grupo: militancia política, conflicto armado interno y conquista del individuo, y encuentro con las artes visuales. Ana Correa<sup>49</sup>, miembro de Yuyachkani en sus primeros años, distingue dos momentos del grupo: una primera etapa hasta 1978 donde se dedicaba más tiempo a lo ideológico que a lo formal (técnico) y una segunda etapa desde entonces más profesional, un teatro a tiempo completo, dedicado que equilibra forma y contenido (Rojas-Trempe, 1994). En cualquier caso, el periodo de estudio de esta investigación coincide con la primera etapa del grupo. Una etapa donde la militancia<sup>50</sup> estaba ligada a un partido político, el Partido Comunista de Pekín (Entrevistas a Adrianzén 2022; Álvarez 2020, 2022; Rubio 2022 y Santistevan 2022; Figuroa 2018; Santistevan 2020) y se inscribía dentro de un momento de revolución.

En palabras de Correa: “En la primera etapa nos planteamos lo que no queríamos hacer. No queríamos hacer un teatro tradicional ni un teatro que se divorciara de la realidad. Yuyachkani empieza con un teatro que debía reflejar lo que pasaba en el Perú en la década de los setenta. El grupo partió de una

---

<sup>49</sup> Llega al grupo alrededor del año 1974 luego acompañar a Cuatrotablas en algunas funciones (Entrevista a Collantes, 2022).

<sup>50</sup> “Las obras de este periodo responden a una lógica narrativa y funcionan como productos escénicos de disuasión política. Es decir, Yuyachkani se encargaba, a través de encuentros teatrales, de hacer panfleto político: sus obras eran un llamado a la acción y a la movilización inmediata. Estas obras estaban dirigidas a públicos no representados en la dramaturgia y teatro hegemónico; por ello, a través de la creación colectiva, Yuyachkani iba al encuentro del sus espectadores en espacios públicos como calles, canchas de fútbol, reuniones de sindicatos” (Figuroa, 2018, p. 15).

experiencia juvenil. [...] más importancia al conocimiento mental, al estudio histórico-político de los montajes; es decir, hacíamos una acumulación mucho más fuerte a nivel ideológico que formal, el actor no tenía mucho tiempo para trabajar sus herramientas principales que son su voz y su cuerpo” (Rojas-Trempe, 1994).

Una característica central del grupo Yuyachkani es la investigación; el acercamiento e involucramiento por aprender e incluir diferentes elementos y manifestaciones culturales del Perú. Esta característica estaba presente desde entonces aunque desde un enfoque distinto, donde priorizaba el entender el sujeto con quien se hablaba y no solamente una visión antropológica y estética de elementos a usar. La investigación y compartir se puede observar desde su primera obra, *Puño de cobre* (1972).

El elenco actual de Yuyachkani está dirigido por Miguel Rubio y conformado por Ana Correa Benites, Augusto Casafranca Cortez, Débora Correa Benites, Fidel Melquíades Carvallo, Julián Vargas Arellano, Rebeca Ralli Mejía, Teresa Ralli Mejía. De aquellos, la mayoría forman parte del grupo desde el primer elenco de 1971 y los primeros años. El grupo ha tenido producciones en grupo, en solitario y en dúos (Figuroa, 2018) pero se ha mantenido con la misma fuerza y vocación, con las mismas personas en su mayoría quienes apostaron en un inicio por un cambio, por hacer un cambio desde el teatro.

Correa (como se citó en Rojas-Trempe, 1994) señala que no dejaron de militar, dejaron estar ligados a un partido político pero “el norte socialista” como señala su director Miguel Rubio (Figuroa, 2018) y “la militancia por la necesidad de transformar esta sociedad” es parte del corazón del grupo que evoluciona pero no es dejada de lado.

Respecto a su repertorio, hasta la actualidad el Grupo Cultural Yuyachkani ha creado 38 producciones [Anexo E]. Durante la primera etapa a la que estamos refiriendo se realizaron tres: *Puño de cobre* (1971), *La Madre* (1974) y *Alla Rayku* (1978). Sin embargo, conforme a la limitación temporal de esta investigación serán estudiadas las dos primeras obras: *Puño de cobre* (1971) y *La Madre* (1974).

*Puño de cobre* es la primera obra del grupo y trata sobre la huelga minera de la Cerro de Pasco Corporation. Aquella obra está influenciada por las ideas de Brecht y marca el inicio de la investigación y un primer acercamiento al hombre

andino. Como señala Correa<sup>51</sup> (como se citó en Rojas-Trempe, 1994) había un interés genuino de acercamiento no solo formal.

“El grupo inicia un trabajo acompañando la huelga minera de la Cerro de Pasco Corporation en esa época, y las actrices van al Parlamento con las mujeres que han venido en caminatas de sacrificio. Los hombres van a las cárceles a buscar a los dirigentes para hacer una investigación sobre el tema y se monta la primera obra del grupo que es Puño de cobre (1972). Es una obra con técnicas modernas de actuación en el sentido de que un actor representa a varios personajes. Con la puesta en escena de esa obra empezamos a recorrer los centros mineros. Esto es el origen de algo muy importante para el grupo, porque significa confrontar nuestro trabajo con un nuevo público que buscamos, no que llega a nosotros. De esta manera entramos en contacto con ese nuevo espectador. A partir de esa experiencia, el grupo va descubriendo que su estética está muy lejana de todo el bagaje cultural del mundo andino.” (Rojas-Trempe, 1994)

Como se puede observar, la difusión estaba presente desde el planteamiento de esta obra. Un teatro de difusión entendido como “buscar al público” desde una perspectiva de acercamiento e inclusión. Pero no es un trabajo solo de formación de públicos, es parte también de la composición de la obra.

Esto no se puede desligar del perfil del grupo. Yuyachkani en sus primeros años estaba ligado al Partido Comunista, al ala de Pekín (Entrevistas a Adrianzén 2020; Santistevan 2022). Era un gobierno militar, revolucionario pero militar al fin y al cabo, y aunque existió apertura y conciliación con muchas personas de izquierda quienes vieron oportunidad de trabajar por un Perú más igualitario (Entrevistas a Álvarez 2022; Béjar 2022; Santistevan, 2022); existían muchos otros, sino la mayoría, grupos políticos de izquierda críticos al gobierno que llamaban a exaltar las contradicciones. Según su postura, la revolución no podía llegar por mandato del gobierno y menos de uno militar y no popular (Entrevista a Álvarez, 2022). Yuyachkani es parte de estos grupos, y aunque luego se despega de esta narrativa

---

<sup>51</sup> “Si hablamos de Puño de cobre podemos decir que es la percepción orgánica de la sociedad, que de pronto va a juntarse con otro criterio fundador de nuestra estética, relacionado con nuestro acercamiento al mundo andino a recoger no solamente sus formas, sino también conocer su lengua. Empezamos a usar el quechua como no lo habíamos hecho antes.” (Rojas-Trempe, 1994, p. 161).

y llega a ser más que un panfleto o un grupo de agitación y propaganda, responde a esta lógica en sus primeras funciones (Entrevista a Santistevan, 2022).

“Puño de cobre no tenía escenografía ni un vestuario y no era solo por la difusión si no porque los grupos de izquierda estaban proscritos. Entones, si venía la policía podían escapar más rápido” (Entrevista a Santistevan, 2022). Es entender entonces esta labor de investigación, este acercamiento y compromiso desde lo que significaba en ese entonces. Ir a los sindicatos no era tan anecdótico, hasta el Teatro Nacional Popular iba y se presentaba donde los sindicatos (Entrevista a Alegría, 2022). Pero el mensaje y el acercamiento por parte de los Yuyas era no solo el compromiso político de un ideal, si no la militancia de un proyecto político concreto dentro de un partido.

Para concluir el capítulo es pertinente volver a resaltar dos elementos principales. El primero, el concepto de teatro de difusión no era de un significado único. Incluso en aquella época, existían debates sobre la aproximación y los objetivos de la difusión. El punto en común de todas estas distintas ideas era la calle y el acercamiento a los públicos indistintamente de las motivaciones. Ya sea que tuvieran simpatías por el GRFA-V, sean críticos acérrimos o trabajasen directamente con este; la práctica de la difusión, de ir a la calle, de ir en busca del público; era una práctica que brindaba acceso y va en la misma lógica de repensar la ciudadanía y la participación en un momento de tránsito. Tránsito respecto a la configuración social al involucrarse nuevos actores sociales, como los campesinos y los vecinos de los pueblos jóvenes.

El segundo, el teatro de difusión también dialoga con otros conceptos como teatro de grupo, teatro de creación colectiva y teatro popular. En estos diálogos y planteamientos diversos (si uno está dentro de otro, antes que otro, si son sinónimos) esta investigación rescata por difusión la práctica de hacer teatros en nuevos escenarios; la práctica de romper ese esquema. Por ello el análisis es desde la difusión. Sin embargo, no se deja de lado los demás conceptos en la medida que son necesarios para entender la trayectoria y quehacer teatral de los grupos de teatro, especialmente de los casos.

Por último, una aclaración. Los casos de estudio escogidos, así como otros grupos de teatro de la época, perduraron en el tiempo y al GRFA-V. Cumplen hoy 51 años de vigencia. El trabajo que realizaron va más allá de su relación con el



Gobierno del general Velasco. Pero como se ha explicado en este capítulo, el GRFA-V tiene un impacto en la formación de estos grupos, en el momento en el que surgen y al que responden. Es decir, están dentro de la influencia del paraguas cultural del GRFA-V. En algunos casos, como el de Cuatrotablas, funciona incluso como inspiración el llamado al proyecto de revolución. Un momento de cambio que incentivó, junto a otros factores, la propuesta teatral de buscar a los públicos, hacer un teatro política y socialmente más comprometido con un cambio social y un proyecto de país.



### CAPÍTULO 3: El uso político del teatro de difusión

A lo largo de esta tesis se ha hecho, entre otras acciones, el intento de contar una historia compuesta por diversas historias pequeñas para comprender mejor el teatro de difusión durante los años 70 y el GRFA-V y su proyecto de revolución. En el primer capítulo se ha hablado no solo de la revolución del GRFA-V a través de su proyecto político – cultural revolucionario. Se ha realizado un repaso sobre el gobierno a cargo del general Velasco Alvarado, el norte revolucionario que se planteó y cómo la heterogeneidad dentro del GRFA-V impactó en las distintas visiones y acciones dentro de este. Se ha elaborado también una revisión sobre el clima cultura que acompañó a los siete años del GRFA-V y cómo este se compuso tanto por una política cultural implícita, transversal y desordenada así como por un paraguas cultural que hace referencia a la influencia de las acciones varias del GRFA-V.

El segundo capítulo se dedicó al teatro para aclarar y entender mejor los conceptos y los casos que se están investigando. De esta manera, una vez explicado el clima cultural se especificó el panorama teatral. Aquí se abordó el concepto de teatro de difusión, pieza clave de esta investigación, y se pasó a armar una definición propia producto del análisis de fuentes y la observación de los relatos de la época. Es así como esta tesis define el teatro de difusión de una manera amplia, en respuesta al debate que existe sobre el término, como aquel teatro móvil que se realiza en un espacio diferente a una sala teatral haciendo uso comúnmente del espacio público. Asimismo, en este capítulo también se abordó quiénes hacían teatro de difusión en el Perú durante la década de los 70 y se presentó a los casos de estudio específicos.

Este último capítulo analizará la relación entre el teatro y el GRFA-V. Precisamente, sobre los grupos independientes del teatro de difusión a través de los dos casos planteados. En este tercer capítulo se buscará responder a los últimos dos objetivos específicos: describir y evaluar el rol del GRFA-V en el desarrollo del teatro de difusión y comparar el quehacer teatral y los vínculos de los grupos Cuatrotablas y Yuyachkani con el GRFA-V. De esta forma se buscará responder la pregunta específica ¿cómo se desarrollaron las cercanías y convenios, y las lejanías y críticas por parte de los grupos de teatro independiente?

Para ello, este capítulo empezará hablando sobre las cercanías y convenios y las lejanías y críticas. Una tercera sección será desde el rol del Gobierno

Revolucionario analizando el teatro de difusión desde el discurso oficialista y la acción estatal. El cuarto y quinto subcapítulo plantearán elementos de análisis sobre la creación de públicos y espacios en diálogo con las nuevas formas de ciudadanía analizando la propuesta de difusión. Por último, un último subcapítulo sobre cómo terminaron estos años.

### 3.1. Cercanías y convenios

Se iniciará por comparar el quehacer teatral de los casos de estudio. Algo necesario de notar es que la cercanía y los convenios no son exclusivos del caso de Cuatrotablas. Algo que se descubrió con las entrevistas es el hecho de que Yuyachkani, por ejemplo, se presentó en La Cabaña con el permiso de Alonso Alegría (Entrevista a Alegría, 2022). La Cabaña, ubicada en el Centro de Lima, era un escenario público; es decir, estaba a cargo del Gobierno y específicamente durante el GRFA-V estaba a cargo del INC y el TNP. En ese sentido, aunque inicialmente en el planteamiento de esta investigación se planteó que Cuatrotablas era el caso representativo de las cercanías con el GRFA-V contrario a Yuyachkani que representaba solamente las lejanías y críticas; en el transcurso de la investigación se debatió esta primera idea.

Lo que sí se puede notar, reforzado con la información recogida de las entrevistas y el trabajo de archivo realizado, es el hecho de que el caso de Cuatrotablas presenta un mayor aprovechamiento a las cercanías y convenios por parte del GRFA-V. Es decir, no es una realidad polarizada de blanco/negro sino que de nuevo existen matices e intensidades. Ambos grupos de teatro estudiados en algún momento de alguna manera presentan una relación de cooperación; pero no se da en los mismos términos ni en la misma intensidad y frecuencia.

Entonces, para responder cómo se relacionaron los grupos independientes de teatro difusión con el GRFA-V se puede notar primeramente la apertura por parte de este; desde las convocatorias que existían por parte del Estado en forma de premios y cursos, hasta la publicidad por parte del GRFA-V a través del diario oficial El Peruano. Esta apertura se da en un marco no solo de la política cultural ya abordada en el capítulo uno, sino que se puede hablar también más concretamente de una política teatral, como se ampliará en sección tres de este capítulo. En segundo lugar está el aprovechamiento de esta apertura del GRFA-V por parte de los grupos teatrales independientes. Sin embargo, este aprovechamiento, que se puede traducir

en una relación de cooperación, no es total y respeta mucho la independencia y por ende agencia de los grupos teatrales.

Otro elemento para entender la relación es la utilidad; al GRFA-V le era útil la difusión de las artes en general, pero respecto al teatro de difusión que permitía una mejor transmisión del mensaje la utilidad crecía. Entonces, esto permitió que grupos que compartían una similitud ideológica con el GRFA-V, como es el caso de Cuatrotablas, puedan desarrollar alianzas con el GRFA-V a través de alguna de sus instituciones (Entrevista a Santistevan, 2022). Esto se relacionaba también con el aprovechamiento del paraguas cultural que proporcionó el GRFA-V (Entrevista a Collantes, 2022). Había recursos, había opciones; esto permitió aprovechar el momento revolucionario.

Ahora, ¿con quiénes se acercaban? ¿Quiénes se acercaban? Como se observó, existían diversas instituciones gubernamentales. Las relaciones previas por amistad o familiaridad influyeron al momento de acercarse y eventualmente colaborar con el GRFA-V. En este punto es pertinente destacar la diferencia entre el grupo de teatro y los artistas quienes lo conformaban y quienes a veces por su cuenta formaban parte del GRFA-V. Mario Delgado, director de Cuatrotablas, siendo asistente de Alonso Alegría, director del TNP, por ejemplo (Entrevista a Santistevan, 2022).

“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.” (Santistevan, 2020, p. 82)



Ilustración 3: INC presenta al grupo Cuatrotablas

En esta forma, el régimen que preste División EP Juan Velasco Alvarado de proporcionar a las grandes los beneficios posibles para la invalorable de la salud, base prioritario y el progreso de todo pueblo.

## Bulgaria

que se efectuó en el destino Bulgaria hace veintiocho años, en un viraje radical también en la población. Este es un pueblo independiente hace mil trescientos años, cuando se implantó el poder popular de setiembre de 1944, los búlgaros analfabetismo en una pequeña nación. Ese problema desapareció en el apoyo del Estado a la educación y los resultados, que su número de superiores se triplicó. Incluso heredó igualmente una pobreza en la que los aportes de la internacional eran sumamente bajos. Los primeros del mundo.

Popular Bulgaria fue proclamada en 1944 y en octubre del mismo año se dio acciones para la composición de la nacional. En este proceso tuvo designación el líder Jorge Dimitrov cuyo aniversario de nacimiento acaba de

de la Liberación los búlgaros en una de transformaciones sustantivas sucedido a un alto nivel de desarrollo. Se reestructuró la industria, especialmente construcción de maquinarias, la medicina. Destacan además sus índices de energía eléctrica y en la extracción hecho significativo es por ejemplo de 1944 Bulgaria generaba en un día que hoy genera en una semana. Lo más notable ha obtenido su independencia en 1963 se puso en acción el Comité de Burgos que incrementó su

está en la actualidad con más de 4 millones de libros y 11 mil bibliotecas. En los próximos cursos estudios unos once millones de ellos becados por el Estado.

El pueblo mantiene cordiales relaciones con el pueblo europeo. Hoy, día de su aniversario, los votos para que continúe su

ceremonia de ayer el moderno edificio del Seguro Social del Empleado, construido en la urbanización "Luis Albretch" de la ciudad de Trujillo.

La ceremonia contó con la presencia de funcionarios del Seguro Social y de las principales autoridades del Departamento de La Libertad.

Después del discurso del Gerente General del Seguro Social del Em-

## INC presenta hoy al grupo "Cuatrotablas" en el Teatro Pardo y Aliaga

"Oye", una de las obras más impactantes del panorama teatral actual será puesta en escena por el grupo "Cuatrotablas", hoy sábado 9 y mañana domingo 10 a las 8.00 p.m., en el Teatro F. Pardo y Aliaga.

Esta función ha sido organizada por el Instituto Nacional de Cultura. "Oye" está inspirada en la idea central de "Venezuela tuya", creación de Luis Brito, y su estructura incluye textos de poetas nacionales, pasajes de nuestra historia y otros elementos que le dan una fisonomía moderna.

El propósito de "Cuatrotablas" ha sido el de presentar una obra de vanguardia que revisa en forma crítica aspectos de la realidad peruana.

La presentación de este grupo de Taller y Música "Cuatrotablas", seguirán produciéndose los días 16 y 17 de la próxima semana, en el mismo teatro.

## Clausuraron Fórum organizado por Asociación Paiteña en el auditorium de la Escuela Naval

El jueves último ante una nutrida y selecta concurrencia en el Auditorium de la Escuela Naval del Perú se efectuó la reunión de Mesa Redonda

brayo en breves palabras la importancia de la obra que, dijo, va a encadenar un hito más en los progresos de la seguridad social del país y está en armonía con el plan de desarrollo que se ha impuesto el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada.

Asimismo, felicitó a los trabajadores del Complejo Agro-Industrial de Casagrande, por haber batido el record de producción azucarera.

Luego de descubrir la placa recordatoria del edificio, cuya bendición fue impartida por el Obispo Auxiliar de la Arquidiócesis de Trujillo, Mons. Luis Valde Riva, el Coronel FAP Carrión Gamarra acompañado de las personalidades presentes visitó las instalaciones del edificio recién inaugurado.

## Dirección de Educación dictó cursillo de capacitación sobre Relaciones Públicas

Importantes aspectos de las Relaciones Públicas se dieron a conocer durante las charlas que ofrecieron el Dr. Javier Vela Jones, Jefe de RR.PP. de la Universidad "San Martín de Porres", y la señorita Graciela Ezeta, Jefe de RR.PP. de la Oficina Nacional de Integración.

El Dr. Vela Jones desarrolló el tema "La Comunicación y el Periodismo en las Rela-

Comercio (DECAM) Naumani

En el mismo período funcionamiento de Trujillo, los

## ES de se

Un Curso de capacitación en el Ministerio de la Superintendencia de Servicios que cul-

Relaciones Públicas que "el hoy, ciencia colectiva, Relaciones Públicas área de la comunicación

"El período, mientras las relaciones públicas se tratan, los días a continuación y la buena gestión de las relaciones después.

Luego, Ezeta, se relaciona con la administración de las relaciones públicas, las directrices de la administración de las normas y



Tanto la cita como la imagen anteriormente citada son una muestra de la relación de cooperación que se realizó entre el grupo Cuatrotablas y el GRFA-V a través del INC. Como se ha mencionado ya, esto no implica que la relación haya sido únicamente de cooperación y cercanía; sino evidencia que existió una relación de este tipo en algunos momentos sin excluir la posibilidad de que se presente una relación crítica y de resistencia en otro momento. En ambos elementos citados se puede observar que la relación de cercanía o cooperación se dio a través de un apoyo en cuanto a brindar el espacio, la organización y el auspicio.

En el caso de la presentación de Oye en el Teatro Pardo y Aliaga, está siendo auspiciada por el INC. Además, en este ejemplo, se observa otra variable importante: la publicidad. La publicidad en el periódico nacional El Peruano es relevante porque la publicidad es una variable reconocida por el GRFA-V en su política cultural como uno de los roles del Estado y de los medios de comunicación [Anexo D] (INC, 1975). En el caso de la organización del Taller, este se dio en el 78, fuera del periodo de estudio de este trabajo y cuando Cuatrotablas ya mostraba consolidación en la escena teatral. Sin embargo, es una manifestación de lo que se fue construyendo desde el 74 con las Muestras de Teatro Peruano.

Por último, un último ejemplo resaltante de cooperación fue el transporte aéreo que brindó el GRFA-V el año 73 cuando Cuatrotablas fue invitado a presentarse en Cuba. Durante sus primeros años, además de las múltiples funciones nacionales, Cuatrotablas también se presentó en Festivales internacionales y realizó giras en el exterior. Al entablarse el tratado cultural peruano-cubano “por primera vez Cuba se abrió (como posibilidad) y Cuatrotablas fue gracias a ese tratado a Cuba” (Entrevista a Collantes, 2022). Este ejemplo, demuestra no solo la variable de financiamiento (del viaje) por parte del GRFA-V en la relación de colaboración con el grupo de teatro. Demuestra además la relevancia del paraguas cultural y la política cultural. Como se mencionó, un elemento del paraguas cultural son las relaciones que se entablan con otros países. Entre tantos, resaltan aquellos pertenecientes al bloque comunista durante la guerra fría con quienes se había cerrado relaciones en gobiernos anteriores. Este cambió permitió, por ejemplo, este intercambio cultural importante.

Para problematizar ¿hay coherencia, consistencia? (por parte del GRFA-V) las entrevistas ayudaron a esclarecer más este cuestionamiento. Si bien había un proyecto político revolucionario con un norte; ciertos valores comunes e incluso un

intento de política cultural, que no se llegó a oficializar; no había un plan unificado explícito que todos seguían. Lo que existía en el plano cultural y ahora del teatro eran esfuerzos aislados y muchas veces no interrelacionados e incluso conflictivos entre sí<sup>52</sup>. Muchos esfuerzos separados con una meta abstracta de generar cambios para la revolución. Distintas vertientes, progresistas, controlistas, etc. El horizonte revolucionario era común pero la pregunta por sobre el cómo lograrlo no.

Entonces, expuesto esto, ¿qué se entendía exactamente por cercanías y convenios? Esta investigación descubre que es una manifestación de la relación entre los grupos independientes de teatro de difusión y el GRFA-V en el marco de su proyecto político revolucionario. La relación, como se propone, se manifestó desde la colaboración y desde la resistencia; es decir, era una relación de cooperación y conflicto. Esto además destaca una característica importante de los casos de estudio: eran independientes. Por eso sobreviven a la caída del GRFA-V y no presentan una relación de dependencia. Se ven influenciados por el momento revolucionario y presentan similitudes con parte o muchos de los valores y pilares del régimen. Incluso forman convenios con este a través del financiamiento. Sin embargo, no están mandados por el GRFA-V. Su autonomía es una característica sumamente relevante al momento de comprender el análisis.

Para analizar mejor esta relación que se establece y se puede presentar de dos formas se pensaron las siguientes variables: la censura, las colaboraciones y contratos, el financiamiento, la política teatral, la publicidad, la postura y posicionamiento político de los grupos, el mensaje de las obras.

Desde el análisis de las cercanías y convenios se ha notado que existió publicidad por parte del GRFA-V al grupo Cuatrotablas (El Peruano, 1972). Con este grupo también existió una colaboración con el INC (El Peruano, 1972). Incluso, se menciona un financiamiento indirecto en la puesta en escena de “El sol bajo las patas de los caballos” al reutilizar escenografía del TNP (Entrevista a Santistevan, 2022). Además, y lo más importante, el mensaje de las obras era uno que condenaba también el sistema de subordinación. Por último, no existió censura (Entrevistas a Adrianzén 2022; Alegría 2022; Collantes 2022; Rubio 2022; Santistevan 2022).

---

<sup>52</sup> La cita de Mitrovic (entrevista, 2022) lo explica muy bien: “lineamientos generales que las personas que entran le darán una lectura propia”. Esto ya se ha observado en el proyecto político y se repite en lo cultural y en lo referido al teatro.

### 3.2. Lejanías y críticas

Como se observó en el capítulo dos, el fenómeno de los grupos de izquierda que no se plegaron al gobierno era parte importante de la escena teatral. Muchos partidos de izquierda formaron los grupos de agitación y propaganda, como los llama Santistevan (Entrevista, 2022) para poder seguir difundiendo sus ideas y, entre estas, mantener una postura crítica al Gobierno Revolucionario. Este teatro militante es el que va a representar las principales lejanías y críticas contra el Gobierno Revolucionario. Sin embargo, incluso la continua presencia crítica y discurso reprobatorio respecto al Gobierno estaban inscritos en este contexto tan peculiar que se desarrolló del 68 al 75. Así, estos grupos de izquierda se vieron influenciados y beneficiados del paraguas cultural que se desplegó en la época.

Si estos grupos de teatro son aquellos críticos, ¿Por qué hablar de Yuyachkani? ¿Por qué elegirlo como caso? ¿Acaso es representante de estos grupos de teatro? A diferencia de los múltiples, algunos contaban cientos (Entrevista a Santistevan, 2022) de grupos de agitación y propaganda, el grupo Yuyachkani realizó una labor teatral más completa que incluyó la investigación y enseñanza teatral. Además, como señala Miguel Rubio su fundador (Entrevista, 2022): “los grupos culturales incluyendo el teatro éramos usados como pantalla; nosotros no queríamos hacer eso. Ante todo éramos un grupo de teatro”. De esta forma, Yuyachkani desde su formación pone al teatro como prioridad, esto sin dejar el compromiso de lado. Es decir, Yuyachkani no dejó de ser un representante de estos grupos vinculados a partidos o movimientos de izquierda que respondiendo a su militancia política criticaron a través de sus obras al Gobierno Revolucionario. Como menciona el propio Rubio (Entrevista, 2022) querían “generar un proyecto cultural nuevo” y buscaban realizar una “militancia teatral”.

¿Por qué se habla de lejanías y crítica? En el caso de Yuyachkani la consigna era no transar con el Gobierno Revolucionario del general Velasco y cualquier diálogo con este estaba considerado como una “aberración” (Entrevista a Rubio, 2022). Como se recuerda, el golpe del 3 de octubre fue sorpresivo. Más sorpresivo aún que los militares que conformaban la Junta Militar encargada de gobernar los siguientes años se autodenominaran Revolucionarios. Ante las declaraciones y propuestas existía aún un recelo, especialmente considerando que muchos gobiernos autoritarios de la región eran contrarios a ser progresistas. No obstante,



luego de la toma del 9 de octubre, el anuncio y ejecución de políticas como la reforma agraria y otras medidas que apostaban por un cambio social discursivo y pragmático; muchas primeras impresiones sobre el Gobierno Militar cambiaron. Así; ideólogos, académicos, activistas y demás civiles de izquierda aceptaron formar parte del Gobierno Revolucionario y aprovechar el momento de cambio. Pero esta postura no fue compartida por todos.

Vanguardia Revolucionaria era un partido político peruano de izquierda. Era el partido donde militaban los integrantes de Yuyachkani. Miguel Rubio relata que dentro del grupo de teatro la postura inicial respecto al Gobierno Militar no cambió sino que se mantuvo. Para Yuyachkani el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada era un gobierno reformista burgués, incluso hasta fachista (Entrevista a Rubio, 2022). Rubio (Entrevista, 2022) señala que esto era producto también de una sobre ideologización de la mirada política; “Ricardo Letts decía ‘hay que mirarlo en su complejidad, hay fisuras que se pueden usar’. Un llamado de alianza y lucha. Para nosotros eso nos parecía una aberración; las reformas son reformas y no revolución”. (Entrevista a Rubio, 2022).

En el teatro esto se reflejó en la temática de sus obras. Los integrantes de Yuyachkani rompen con su grupo anterior, Yego, por diferencias con su director, Carlos Calvo, respecto a cuál era su misión. Calvo había conocido a Boal y su relato sobre su trabajo teatral le marcó lo que no quería hacer. A diferencia de su lectura, para sus pupilos de lo que sería Yuyachkani el ejemplo de Boal era lo que se debía de emular; un teatro comprometido políticamente sin que prime el temor por los riesgos que pueda conllevar. Es así como se separan y forman la revista.

En esta transición llegan a Vanguardia Revolucionaria y empiezan a formarse intelectualmente. Inicialmente, “los intelectuales que estaban en Yuyas son quienes dicen para hacer una obra sobre la guerra con Chile. Ver cómo después de la guerra quedaron nuestros pueblos; mirar esos procesos para preguntar quién se beneficia de la guerra” (Entrevista a Rubio, 2022). Eran un grupo joven con poca experiencia, si bien venían de Yego este fue un grupo de teatro escolar. Por ello, el proceso de creación de esta primera obra que no llegó a ser fue “muy de mesa, muy de cabeza” (Entrevista a Rubio, 2022); requirió mucha investigación. Pero en el transcurso de esa investigación y producto de su militancia es que se enteran de lo que pasó en Cobriza y es así como cambian de idea y cambian de obra.

“¿Cómo estamos pensando hacer una obra de la guerra con Chile si los mineros están aquí? Era un llamado a estar presente en las movilizaciones. [...] El teatro es una expresión de la cultura de los pueblos, no nos servía el teatro como género literario sino un teatro inmediato.” (Entrevista a Rubio, 2022). Estas eran las pautas que siguieron en su primer proceso de creación teatral. La primera obra, Puño de Cobre, incluso contenía una clase de teoría marxista.

Una nota sobre Cuatrotablas, tampoco es que repetía todo lo del gobierno, tenían algunas escenas críticas (Entrevista a Collantes, 2022). Este es un dato importante sobre la capacidad crítica del teatro de difusión y la no censura del gobierno.

Para cerrar, se puede decir entonces que existió también una relación de conflicto y resistencia por parte de grupos independientes de teatro; especialmente aquellos vinculados a partidos de izquierda, es decir, los grupos de agitación y propaganda. Entre los casos de estudio, Yuyachkani es el mejor ejemplo de esta relación conflictiva con el Gobierno Revolucionario. Algo rescatable es que pese a esta relación conflictiva, no se observó una censura estricta y no pasó a mayores (no se produjeron detenciones, por ejemplo). Esta resistencia, difundida a través de los mensajes de las obras y el posicionamiento político claro y explícito contra el régimen, resalta la autonomía de los grupos de teatro respecto al GRFA-V.

### 3.3. Política teatral

Otro de las variables observadas para entender la relación estudiada es la política teatral. Es decir, describir el rol del Gobierno Revolucionario en el desarrollo del teatro de difusión. La política teatral, dentro de la política cultural, se puede observar tanto desde los discursos del GRFA-V como las acciones estatales. En el primer capítulo ya se ha realizado un breve relato del clima cultural y del proyecto política. Ahora se buscará profundizar más respecto al teatro de difusión específicamente. Para esto, primero un repaso de los discursos oficiales tanto del general Velasco Alvarado como de alguno de los ministros del régimen. Estos discursos permitirán analizar el posicionamiento del arte en los discursos. Para muestra, el artículo del número especial por el quinto aniversario de la revolución en el diario El Peruano:

“Una actividad cultural amplia y directa:

Al desarrollar sus actividades culturales el INC ha tenido el sumo cuidado de que estas se cumplan dentro de un lineamiento que traza los siguientes puntos: desarrollo de una labor empresarial en el campo de la cultura, mediante la integración a esta de nuevos públicos, abriéndose a su vez a sectores geográficos y sociales donde nunca llegó la cultura y tratando de incentivar la difusión de géneros hasta hace poco considerados como no dignos de ser llamados cultos; paralelamente se trató de promocionar todo espectáculo de arte de valor, recurriendo al auspicio del INC y la exoneración de impuestos. [...]

En lo concerniente al teatro se constituyó por concurso el elenco del Teatro Nacional Popular, que luego de cinco semanas de capacitación ha montado la obra del recientemente desaparecido gran poeta chileno, Pablo Neruda, titulada “Fulgor y Muerte de Joaquín Murrieta”. En agosto pasado el elenco del TNP asistió al 5° Festival de Manizales, Colombia, presentando la obra citada en condición de ensayo público. Anteriormente, con otro elenco se presentó “La Muerte de un Viajante” del dramaturgo norteamericano Arthur Miller. [...]

Con este nuevo panorama de la cultura peruana se espera operar el gran cambio que se requiere para que la capacidad y aptitudes creativas del pueblo arriben a una plena concretización, naciendo de allí el nuevo hombre peruano.” (El Peruano, 9 de octubre de 1973).

“El T.N.P. y la difusión:

El Instituto Nacional de Cultura a través del Teatro Nacional Popular, Órgano de Ejecución de la Dirección Técnica de Actividades Culturales, está llamado a cumplir, dentro de la nueva política cultural del Estado y del momento histórico que vive el país, un papel verdaderamente revolucionario.

Ello se revela en la búsqueda de formas nuevas para un contenido que responda a los verdaderos intereses de nuestro pueblos en la realización de funciones en diversos locales no teatrales; en la juventud de sus integrantes y en su conciencia artística y social; y en la promoción de grupos teatrales no profesionales a nivel nacional.”

Fragmento de la noticia anterior – 9 de octubre de 1973.





# UN NUEVO HOMBRE CON UN NUEVO CONCEPTO CULTURAL

Las profundas afirmitaciones estructurales en la sociedad tradicional y su economía, han llevado al surgimiento de nuevas formas de relación social y económica, que se estructuran en el futuro en una nueva cultura nacional en el Perú.

El director del I.C.E. de la Revolución Peruana, General Juan Velasco Alvarado.

Se está trabajando arduamente para la formación de un hombre nuevo en el país. Un hombre que reciba la herencia de la revolución, y capaz de conservar y proyectarla.

En el contexto de este concepto es que el Instituto Nacional de Cultura ha empezado a desarrollar un labor renovador en los campos del arte y la creación intelectual.

El cambio implica un abandono de las corrientes culturales que estaban destinadas a propósitos políticos y el planteamiento de una agenda política de estudio para que el mismo pueblo disfrute de los valores de la cultura y acorde a ellas sus condiciones naturales de existencia.

Bajo la dirección de la doctora Martha Hildebrandt, se ha logrado informar estas nuevas ideas al I.N.C. que hoy cuenta con un equipo de intelectuales y artistas consagrados a la causa del pueblo.

### UNA ACTIVIDAD CULTURAL AMPLIA Y DIRECTA

Al desarrollar sus actividades culturales el IN.C. ha tenido el mismo cuidado de que estas se cumplan dentro de un lineamiento que trace los siguientes puntos: desarrollo de una labor expresional en el campo de la cultura, mediante la integración a esta de nuevos públicos, abriendo a su vez a sectores geográficos y sociales donde nunca llegó la cultura y tratando de incentivar la difusión de libros hasta hacer poco considerados como no dignos de ser llamados cultos; paralelamente se trata de promocionar todo espectáculo de arte de valor, revalorando el auspicio del IN.C. y a la exoneración de impuestos.

Una serie de intérpretes y creadores de la canción popular latinoamericana desarrollaron un ciclo de arte, presentándose entre otros Daniel Vigliani, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y el despreciado Víctor Jara.

Completando el ciclo serán invitados Isabel Ferrá y Soledad Bravo, ambas consagradas cantantes del mismo género, que al igual que los anteriores se presentarán en diversos escenarios de la capital y otros departamentos como Cuzco, Arequipa y Trujillo.

Raúl Cortés Zárate, el notable guitarrista ayacuchoano, brindó un recital de guitarra en el salón de actos del IN.C. donde en breve se presentará el destacado cherezista también ayacuchoano Jaime Guardia.

El año pasado debemos recordar los festivales de música folclórica organizados por el Instituto, donde hay que destacar el Ier. Festival Infantil del Folclore llevado a cabo en el escenario del Campo de Marte con relativo éxito, con números cómicos y serenos.

La Orquesta Sinfónica Nacional prosigue con sus acostumbradas conciertos semanales en el Teatro Municipal, pero esta vez a precios bastante reducidos. Importantes artistas fueron invitados por la Sinfónica, como Nacio Simcikawa, Edward Van Remondt entre los extranjeros y Teresa Quispe, Luis Leguía, Silvia Vargas, Lupe Parrodo y otros entre los nacionales. Justamente el Ciclo de Verano en la Concha Acústica del Centro de Marte sirvió para promover a las jóvenes promesas nacionales. También esta orquesta mantendrá regularmente actividades en otros lugares de concentración popular, como pueblos jóvenes, locales parroquiales, comitales, etc.

En la última se tuvo la presentación de renombrados actores de teatro internacional, así como el de Tórriz, el tucumano de Chicoslavsky, el Chapultepec de México, y el africano de Senegal. Otras presentaciones como el Conjunto Acrobático de Shiao Yang y la agrupación Variedades de Miami a favorecen para demostrar que el teatro puede ser mezclado con distintas técnicas, siempre y cuando siempre tenga una buena calidad.

En el congresito al teatro, se constituyó por consenso el elenco del Teatro Nacional Popular, que luego de cinco semanas de capacitación ha montado la obra del recientemente desparecido gran poeta chileno, Pablo Neruda, titulada "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta". En agosto, pasado el elenco del T.N.P. asistió al V Festival de Mariposas, en Colombia, presentando la obra ofrecida en condición de ensayo público. Anteriormente, con otro elenco se presentó "La Muerte de un Virrey" del dramaturgo Norteamericano Arthur Miller.

En el campo literario se ha proyectado un Ciclo de Poesía Latinoamericana Actual en el que intervendrán poetas de la talla de Froylán Jara, Mario Benedetti, Elvira Manzo, Roberto Fernández Retamar y otros. Se ha asegurado, asimismo, la unidad del gran poeta cubano Nicolás Guillén, para mediados de noviembre.

Con anterioridad fueron invitados conferencistas de talla y prestigio, como el ensayista español Guillermo Díaz Plaja, Miguel Suárez Radillo, el novelista argentino Eduardo Gudrón Kiefer, los poetas argentinos Horacio Salas y José Luis Lamuz, el crítico y escritor peruano Julio Ortega y el estudioso literario húngaro Matyas Orszag y otros.

En el aspecto editorial, se publicó el séptimo número de la revista Textual y han aparecido nuevos ciclos en la línea de libros como "Entre Escala y Caridad" de Augusto Salazar Bondy, "En la diestra de don Juan" de Enrique López Albujón y "Educación y Sociedad" de Francisco de Paula Gonzales Vigil. También se ha inaugurado una librería en la misma sede del Instituto, con el fin de impulsar la distribución de las publicaciones realizadas por éste.

En las pláticas se ha expuesto, en el Museo de Arte Italiano, muestras como la del Grabado Asturiano y la de Cervezas de André Brassai, y la tan comentada Exposición de Arte Subterráneo del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Para octubre y noviembre se montará la Exposición de los Alumnos de la Promoción 1972 de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica de Lima, y lo mismo se hará con las exposiciones que enviarán los gobiernos de Rumania y Hungría.

En realidad lo anterior es un resumen general de la labor desarrollada por la Dirección Técnica de Actividades Culturales del IN.C. en lo que va del año. Habrá que añadir que todas las exposiciones realizadas son difundidas por la televisión.

Finalmente, hay que señalar la reciente formación del Centro de Cine y Técnicas Audiovisuales que persigue subsanar el vacío existente de un servicio permanente de recopilación, expresión y difusión por estos medios de la realidad nacional. Es decir, la creación de un sistema de comunicación popular audiovisual, utilizando al cine como base, que permita reforzar al país tanto en lo social como en lo cultural, en la informativo como en lo económico.

### LA PROMOCION CULTURAL BASADA EN EL ESTUDIO

El IN.C. prepara un inventario del Acervo Cultural Nacional, consistente en la recopilación sistemática de información acerca de las manifestaciones de la cultura del país. Para ello se utilizan básicamente tres criterios:

— La ubicación geográfica en un mapa de los diversos centros de expresión cultural, en base a un sistema de símbolos adecuados.

— Su clasificación de acuerdo a los tipos de manifestación cultural, considerando hitos especializados sobre personas, instituciones y publicaciones que tengan relación con la cultura del país.

— Su acción, tanto si documentan como de material, respectivamente tabularo.

En base a este inventario del Acervo Cultural Nacional, se iniciará la formación de un aparato de documentación que sirva para decidir la aplicación de una política de promoción cultural adecuada, así como también para los trabajos de investigación y estudio pertinentes.

De esta manera se podrá también ubicar los principales núcleos generadores de cultura en el Perú, definiendo las características del proceso de producción cultural en las diversas realidades locales.

Se espera que para fines del presente año se pueda tener lista la primera parte de este inventario. El total del trabajo que habrá de ser perenne desde sus peculiaridades — se terminará básicamente al finalizar el bionio.

# INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

## "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"

### DRAMA DE PABLO NERUDA PRESENTA CON EXITO EL TEATRO NACIONAL POPULAR DEL I.N.C.



Una escena de la obra "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"



P  
A  
B  
L  
O  
N  
E  
R  
U  
D  
A

### "... Joaquín Murieta"

#### C O R O

Se fue besando la tierra  
panda dormía su esposa:  
desgranado la motaron,  
flaveó solo una rama  
para Teresa, la muerta.  
Se multiplicó la flor  
con sus heridas abiertas  
y dejó lloras de rusa  
la tumba de su Teresa.  
Con una rosa en la mano  
ha muerto Joaquín Murieta.  
Murió como muere un rey  
y cayó junto a su mujer.  
Tanta muerte la tierra  
que se sacaron los ojos  
y desaparecieron aún  
el calor de Murieta,  
y cuando ya se ahuyeron  
para que no resaca  
la evasión la cabeza,  
al muerto en el cementerio  
le sacaron la cabeza  
le cortaron la cabeza  
le cortaron la cabeza  
tanto más le tenía  
al bravo Joaquín Murieta  
que cuando murió el valiente  
y un tepal delirante  
dició más que le tenían  
le cortaron la cabeza

## EL T.N.P. Y LA DIFUSION

El Instituto Nacional de Cultura a través del Teatro Nacional Popular, Órgano de Ejecución de la Dirección Técnica de Actividades Culturales, está llamado a cumplir, dentro de la nueva política cultural del Estado y del momento histórico que vive el país, un papel verdaderamente revolucionario.

Ello se revela en la búsqueda de formas nuevas para un contenido que responda a los verdaderos intereses de nuestro pueblo: en la realización de funciones en diversos locales no teatrales; en la juventud de sus integrantes y en su conciliación artística y social; y en la promoción de grupos teatrales no profesionales a nivel nacional.

- OCTUBRE**
- Sindicato D'Onofria - Sindicato Metal Empezó.
  - Funciones en Pucallpa con ocasión de la Semana de Pucallpa.
  - Sindicato Prellis.
  - Universidad "Ricardo Palma".
  - Sindicato Diamante.
  - Centro de Producción de Mujeres - Chorrillos.
  - Santo Margal "Ciencia Puntos".
  - Instituto de Maiores Nº 1 - Maranga.
- ELENCO**
- AUGUSTO CARRERA
  - MIRNA COSTA
  - CLAUDIA DAMMERT
  - JUAN PEDRO LAURIE
  - LUIS FELIPE OJIMERO
  - DELFINA PAREDES
  - CELSO PASTOR
  - VICTOR PRADA
  - EDGAR SABA

- FRANCISQUE TELLO**
- EDMUNDO TORRES
  - LILLY URBINA
  - CREMLINA VELA
  - RAUL VELA
  - FRANCISQUE PALACIOS
  - (Quilicura)
- TECNICOS**
- Realización de Escenografía
  - Jorge Cuellar
  - Iluminación
  - Arturo Nolas
  - Realización
  - Daniel Flores
  - Victor Benav
  - Sonido
  - Arturo Flores
  - Vestuario
  - Agustino Cabrera
  - Edmundo Torres
  - Realización
  - Arturo Villacorta
  - Edmundo Nolas
  - Orquesta
  - Asistente
  - Realización
  - Arturo Villacorta



Alonso Alegria

Presentaciones en el Teatro "LA CABAÑA" — De Jueves a Domingo — 8 p.m.

Debemos acotar que el IN.C. considera que la promoción cultural está firmemente ligada a la transformación social, a los modos de subsistencia con que cuenta un pueblo. De allí que con el inventario de Acervo Cultural Nacional la Dirección Técnica de Promoción Cultural del IN.C. espera superar los viejos sistemas establecidos bajo el criterio de simples festivales, concursos y premios.

En cuanto a los aspectos de formación y conservación cultural, hay un amplio estudio que persigue reestructurar una serie de defectos organizativos que ya resultaban obsoletos.

Cabe mencionar que los movimientos arqueológicos de Machu Picchu y Chan-Chan, situados como se sabe en los departamentos de Cuzco y La Libertad, han pasado a la Dirección Técnica de Conservación Arqueológica del IN.C. Mención especial merece el trabajo de investigación realizado en el monumento arqueológico de Sechin, situado en la provincia ancashina de Chama, y las diversas investigaciones a regiones arqueológicas venidas de otros

países, lo mismo que la ardua labor de difusión llevada a cabo a nivel de barrios.

En la Escuela de Bellas Artes y en la Biblioteca Nacional se ha empezado a implementar una serie de cambios que indudablemente favorecerán a la mejor formación artística y cultural que ha señalado IN.C. por inter-

medio de su Dirección respectiva.

Con este nuevo panorama de la cultura peruana se espera operar el gran cambio que se requiere para que la capacidad y aptitudes creativas del pueblo arriben a una plena concreción, naciendo de allí el nuevo hombre peruano.





EL PERUANO — Lima, Miércoles 9 de Octubre de 1973 pg. 31

---

# INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

## "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"

DRAMA DE PABLO  
NERUDA PRESENTA  
CON EXITO EL  
TEATRO NACIONAL  
POPULAR DEL I.N.C.



Una escena de la obra "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"



**P  
A  
B  
L  
O  
  
N  
E  
R  
U  
D  
A**

### "... Joaquín Murieta"

**C O R O**

*Se fue besando la tierra  
donde dormía su esposa;  
desarmado lo mataron,  
llevaba sólo una rosa  
para Teresa, la muerta.  
Se multiplicó la flor  
con sus heridas abiertas  
y dejó llena de rosas  
la tumba de su Teresa.  
Con una rosa en la mano  
ha muerto Joaquín Murieta.  
Murió como muere un rayo  
y cayó junto a su muerta.  
Tanto miedo le tenían  
que se acercaban apenas*

*y disparaban aún  
el cadáver de Murieta,  
y cuando ya se atrevieron  
para que no resucite  
le cortaron la cabeza,  
al muerto en el cementerio  
le cortaron la cabeza,  
cuando ya no respiraba  
le cortaron la cabeza  
tanto miedo le tenían  
al bravo Joaquín Murieta  
que cuando murió el valiente  
y no tenía defensa  
del miedo que le tenían  
le cortaron la cabeza*

## EL T.N.P. Y LA DIFUSION

**SEPTIEMBRE**

- Pueblo Joven "1º de Octubre"
- Sindicato de trabajadoras de la Universidad Católica, en la Facultad de Derecho
- Pueblo Joven "El Agustino", Cooperativa "Jorge Chávez"
- Colegio de Secundaria Industrial "Dos de Mayo" del Callao
- "El Agustino" - Barrio "Independientes", Sindicato de trabajadores de la Universidad Católica.
- "El Agustino" - Distrito San Luis - Cooperativa "Jorge Chávez", Gran Unidad Escolar "Dos de Mayo" Callao, Barrio Marginal "1º de Octubre" - Grupo de Teatro del Rescate, Colegio "Porras Barrenechea" - Carmen de la Legua.

**OCTUBRE**

- Sindicato D'Onofria
- Sindicato Metal Empresario.
- Funciones en Pucallpa con ocasión de la Semana de Pucallpa.
- Sindicato Pirelli.
- Universidad "Ricardo Palma".
- Sindicato Diamante
- Centro de Reeducación de Mujeres - Chorrillos.
- Barrio Marginal "Chicra Puente".
- Instituto de Menores N° 1 - Maranga.

**ELENCO**

- AUGUSTO CARRERA
- MIRNA COSTA
- CLAUDIA DAMMERT
- JUAN PEDRO LAURIE
- LUIS FELIPE ORMERO
- DELFINA PAREDES
- CELSO PASTOR
- VICTOR PRADA
- EDGAR SABA



Alonso Alegría

**ENRIQUE TELLO**  
**EDMUNDO TORRES**  
**LILLY URBINA**  
**CREMLDA VELA**  
**RALIL VELA**  
**ENRIQUE PALACIOS** (guitarra)

**TECNICOS**

Realización de Escenografía  
Jorge Cuñillar  
Iluminación  
Arturo Nolte  
Realización  
Daniel Elias  
Victor Neira  
Sonido  
Arturo Elias  
Vestuario  
Augusto Cabrera  
Edmundo Torres  
Realización  
Arturo Villacorta  
Eduardo Núñez  
Utilería  
Augusto Cabrera  
Realización  
Arturo Villacorta

Presentaciones en el Teatro "LA CABARA" — De Jueves a Domingo — 8 p.m.

La aparición del teatro de difusión como una de las obras notables del Gobierno Revolucionario en el número especial con motivo del aniversario de la revolución permite demostrar que efectivamente el Gobierno Revolucionario se involucró en esta práctica teatral, en este caso resaltaban la labor del TNP.

Además, se puede observar que lo que resaltan son las características previamente expuestas sobre la difusión y revalorizan su importancia. Resaltar:

- Que coinciden los elementos del teatro de difusión: jóvenes, conscientes, comprometidos, diversos locales no teatrales, no profesional
- La lista de lugares a donde iban: sindicatos, colegios, universidades, centros penitenciarios
- Que el Gobierno lo promocionaba con esas palabras, que era público y público también el apoyo que le daba.

Continuando con el análisis de la preocupación del Estado, esta se enlaza con el argumento anterior; por parte del GRFA-V la preocupación por la cultura y el arte en general es explícita y también respecto al teatro, se le consideraba dentro de las actividades y políticas del Gobierno. Además, también da notas sobre la participación e interés del propio general Velasco, sobre todo en los primeros años, Velasco tenía un interés personal en el tema del arte (Barros 2016; Entrevista a Álvarez 2022). Es preciso recordar que este es un gobierno militar autoritario y que había mucho personalismo; así, era una bienaventurada coincidencia que justo te tocó un buen militar a cargo interesado y comprometido no solo con el arte sino con el potencial de este en el desarrollo de ciudadanía (Entrevista a Béjar 2022; Grupo de Investigación en Antropología Visual 2019).

Pero se desagrega más, es preciso hablar sobre el teatro en diferentes organismos estatales. Aquí sería más preciso utilizar el término de artes escénicas porque muchas veces se utilizaban títeres, mimos, elementos de música, máscaras en las presentaciones (Boal 1974; Entrevistas a Béjar 2022; Collantes 2022; Rubio 2022).

Otros ejemplos son el teatro del TUSM, TNP, SINAMOS convocando grupos de teatro no profesionales, Boal dentro del programa de alfabetización y las cercanías de los elencos independientes como los casos Yuyachkani, Cuatrotablas u otros como Jueves, el TUC, SERPAR con sus Festivales en colaboración con otros organismos gubernamentales (como TUSM), etc.

Pero más que una dirección desde arriba lo que había eran espacios que aprovechar en distintas instituciones del gobierno. “Se dejó hacer” (Entrevistas a Alegría 2022; Álvarez 2022; Béjar 2022). Para profundizar sobre la relación de la difusión con el proyecto político revolucionario del GRFA-V en el análisis se regresa a la idea de que al final, el gobierno dejó hacer porque le convenía en un primer momento y en un segundo momento en el interés de un nuevo ciudadano y metas más ambiciosas de cambios estructurales entraron personas con un interés más marcado y explícito de cambios.

¿Cómo congeniaba teatro de difusión y proyecto político? Si se recuerda el debate sobre lo que se entendía sobre difusión, se puede rescatar dos principales elementos: acceso y creación de públicos. Inclusión pero también educación. Entonces, cualquiera sea la forma que se entendía por difusión era conveniente tanto discursiva como políticamente para el gobierno. Discursiva porque efectivamente transmitía un mensaje y ampliaba el acceso no solo a consumir sino también a poder hacer y difundir teatro. Daba herramientas y sentaba bases para poder desarrollar este hombre nuevo que tanto se quería. Había potencial por explorar que algunos militares o no se daban cuenta o alentaban (el ala más progresista de SINAMOS por ejemplo).

Políticamente porque los nuevos públicos y masas movilizadas eran útiles. Captaban la atención entonces se podía utilizar como instrumento de transmisión. Además, estaba aún esta idea de “educar a estas gentes pobres intelectualmente” (Entrevista Alegría, 2022) que se mantenía en los discursos de ciertos organismos gubernamentales. Eran ideas que iban desde el INC y el TNP hasta la visión utilitaria y clientelista. Porque también era algo novedoso, era la moda del tiempo. Entonces, cada quién la usa para lo que quiere y el gobierno, que era una meta pero no tenía una lista de pasos, deja ser en la medida que hay cierta compatibilidad. Compatibilidad que no excluye las disputas. Cuánto están dispuestos a ceder. Nuevamente es relevante Gramsci (2016) cuando mencionaba que para que sobreviva un orden político este a veces tenía que incluir a ciertos sectores mientras pueda mantener la hegemonía; es decir incluir para tener cierto control y no se te venga encima la revolución o efectivamente querías cambiar el sistema político.



Sobre el proyecto cultural dentro del Documento de bases<sup>53</sup>. Este documento de publicación tardía se elaboró en los años finales del Gobierno Revolucionario a cargo del general Velasco y se publicó durante el mandato del General Morales Bermúdez, hace un ejercicio de conceptualización. Al exponer los criterios errados sobre la vida cultural<sup>54</sup> [Anexo C] que se habían estado desarrollando hasta entonces se puede observar una compatibilidad con el discurso detrás del teatro de difusión. Esto es respecto a entender a la cultura como un lujo de élites; el teatro de difusión justamente se alza contra esta visión. Una apuesta por una sociedad participativa, una democracia cultural.<sup>55</sup>

Sobre la distribución de roles en la acción cultural menciona lo siguiente:

- Rol del Estado: papel desencadenante de la acción del Estado en la vida cultural, responsabilidad de las entidades públicas relacionadas con la cultura, planificación de la acción cultural del Estado.
- Rol de los medios de comunicación colectiva: instrumento imprescindible de uso prioritario. “Principalmente, la prensa socializada, la radio y la televisión. Todos esos medios han de participar, complementándose, en la tarea de promoción y difusión cultural.” Acceso masivo e inmediato.

---

<sup>53</sup> “Planteamientos básicos de una política cultural revolucionaria: descolonización de la cultura; revalorización de la cultura popular, y diferenciarla de la cultura de masas; desarrollo de la conciencia crítica; democracia cultural de participación; afirmación Nacional de la Cultura.” (INC, 1975)

<sup>54</sup> “Criterios errados sobre la vida cultural: Con la colaboración, no siempre inconsciente, de los gobiernos tradicionales; de los núcleos de poder económico foráneos y nacionales; y, más tarde, de los medios de comunicación masiva, se definieron, dentro de la estructura capitalista de la sociedad peruana, algunos criterios según los cuales se consideró la vida cultural, como:

a. Un lujo ubicado en los niveles superfluos excedentes de la actividad Individual y social, entendido como un quehacer plausible, en cuanto sano entretenimiento y descanso, y aconsejable, por cierto, después de otras tareas prioritarias para la realización del hombre. No se percibía la trascendencia formativa de la cultura, medular para el desarrollo de la persona y de la comunidad;

b. Una actividad propia de élites especialmente dotadas en determinados campos de la intelectualidad, - el arte y la ciencia, e Inaccesible, por tanto, para las mayorías;

c. Una actividad que era justo auspiciar en su atinada y lucrativa comercialización para producir mercancías culturales que podían circular en la sociedad de consumo; y

d. En algunos casos, una actividad de contenido tendencioso, o aun definitivamente subversivo, que era necesario detener y erradicar cuando no sancionar drásticamente.” (INC, 1975, pp. 5-6)

<sup>55</sup> “Se entiende, pues, por democracia cultural la supresión de los obstáculos que impiden o restrinjan la participación de cada peruano, ya como actor o espectador, como creador o recreador, en todos los tipos de actividad creativa, interpretativa y analítica, a las que tradicionalmente solo accedieron pequeños grupos de la población nacional. En otras palabras, la eliminación de los mecanismos sociales o administrativos y de las diferencias económicas que inhiban a la mayoría de la población de una efectiva participación en la generación y usufructo del quehacer cultural, así como el reconocimiento de las aptitudes y libres preferencias de individuos y colectividades.” (INC, 1975, p. 13)



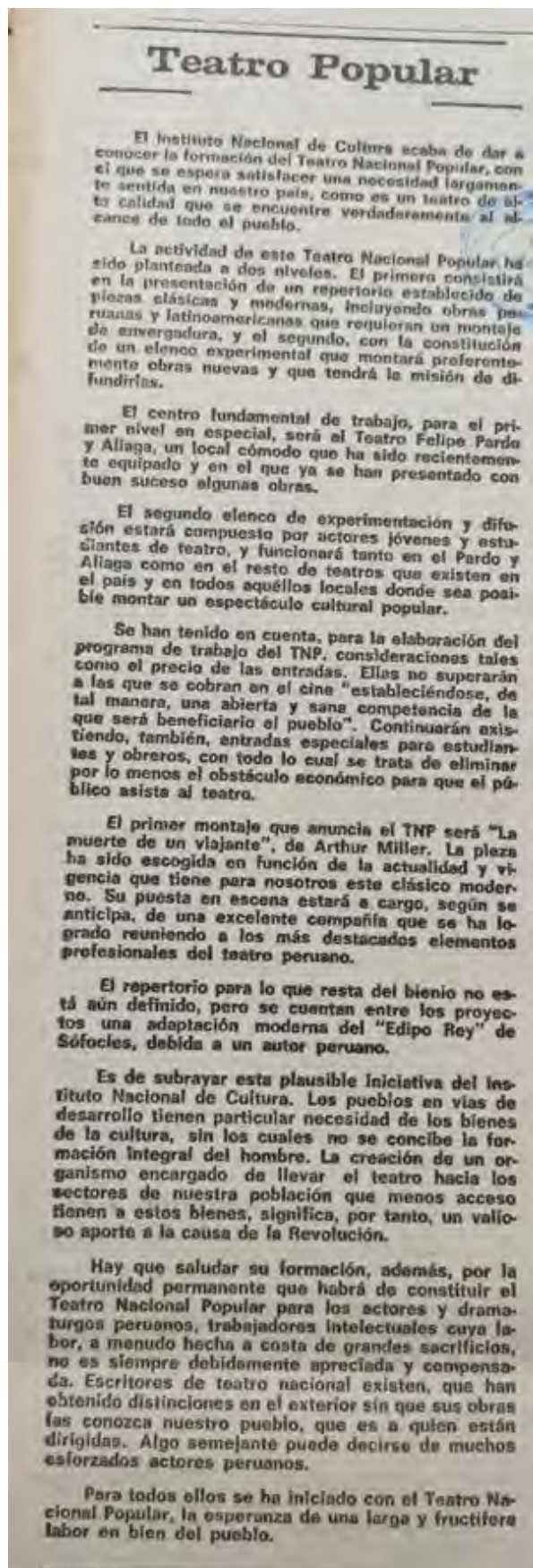
Respecto a la presencia y articulación por parte del Estado, existieron diferentes visiones de la cultura dentro del Gobierno Revolucionario y por ende distintas visiones sobre el teatro de difusión. Por ejemplo, SINAMOS con Inkari tiene una visión contrapuesta con Alegría en el TNP pero a la vez una motivación que concluye en lo mismo sobre el teatro de difusión. Esta cita de que era necesario que “ellos hagan su teatro” y sobre que hay barreras que no se salvarán (Entrevista a Alegría, 2022). Puede leerse incluso como clasista la visión. Es pertinente recordar el conflicto en el término difusión y el paternalismo que desde el Estado específicamente se hereda porque es un Gobierno Militar al fin y al cabo y salvo la etapa de pugnas donde dentro del mismo Gobierno existen distintos discursos sobre lo que se proponía hacer: cuánto de socialismo, cuánto de control, cuánto de libertad (Entrevistas a Álvarez 2022; Béjar 2022; Zimmermann 1978).

En la práctica, esto también significó diferentes Estados con quién dialogar por parte de los artistas teatrales. El Gobierno como ente heterogéneo/como espacio de pugna de diversas vertientes. A todo esto, sumarle que no hay un plan en la práctica. Todo muy desordenado. Esto no solo ocurría con el teatro, si no con distintas expresiones artísticas. Se relaciona también con lo de teatro en diferentes organismos estatales. Aquí también podemos volver a notar las diversas nociones sobre qué se entendía por cultura y cómo las pugnas dentro del gobierno, especialmente a partir de 1973 (Entrevista a Álvarez, 2022) permeaban en estos discursos.

Sobre teatro, además se puede notar (nuevamente) las distintas instituciones que hacían teatro: te acercas a SINAMOS o te acercas al TNP. Entonces, eso también da matices. Recalcar que esto es también una de las principales características que influyen en la relación de los grupos de teatro independiente y el Gobierno. Además, los artistas teatrales también son distintos (ya se ha revisado eso, capítulo 2).



Ilustración 8: "Teatro Popular"



El Peruano, 23 de agosto de 1971.



Para recordar sobre la presencia de los convenios internacionales; los años 70 estuvieron polarizados a nivel mundial por la Guerra Fría. En ese contexto, los Gobierno militares en Latinoamérica no eran excepcionales pero sí lo era el hecho de que el Gobierno Revolucionario peruano tenía un discurso y políticas progresistas. Además, se posicionó como país líder en diferentes iniciativas de relación en Sudamérica y dentro del orden mundial (ONU, países de tercer mundo, etc.). Grupo de los 77 (El Peruano, noviembre del 71). Como dijo el general Velasco (Velasco, 1972) era una tercera vía que decía no al capitalismo ni al comunismo y que pugnaba el nacionalismo y la liberación pero que estaba dispuesto a dialogar con todos. El Gobierno no se apartó de los países del bloque capitalista (mantuvo relación estrecha con USA y con otros países europeos) pero lo diferente a otros gobiernos es que abrieron las puertas a relacionarse con el bloque socialista y comunista: Cuba, China, URSS. Entonces, hay una política de apertura que en la práctica significa empezar a tratar con países que antes no se tenía relación y al contrario quizá hasta había un veto.

Esto significó la apertura a otros países y sus culturas<sup>56</sup>. Etablir estas relaciones y conexiones de reciprocidad también se trasladó a la cultura. Habían tratados específicos sobre cultura (como Andrés Bello que también veía educación y Ciencia) o como apartados referentes a la cultura en tratados más amplios. Había también invitaciones, convocatorias, programas, cursos. Las puertas se abrieron para el intercambio y la influencia (Entrevista a Collantes, 2022).

Ejemplo en el arte, los distintos elencos y artistas de países que venían a presentarse al país. También otros tipos de productos artísticos como películas, documentales, libros, exposiciones fotográficas. El elenco chino que dio gira por todo el país. Porque además, se adaptaban a la práctica y el criterio de difusión. Hincapié en que no era solo Lima Metropolitana sino un fenómeno descentralizado en

---

<sup>56</sup> “El balance de las relaciones del Perú con los países del mundo socialista en los planos económico, cultural y político, ¿es positivo o negativo?

Velasco: En términos generales, yo diría que el balance a que alude la pregunta es positivo. Tenemos magníficas relaciones con Cuba. Hemos firmado un convenio con la Unión Soviética para desarrollar la primera parte de un importantísimo proyecto de irrigación en el desierto de Olmos, en la costa norte. Todo esto es positivo para el Perú. Y nada de ello tiene para nosotros implicaciones de política interna o internacional. La diplomacia peruana ahora se conduce en función exclusiva de los intereses nacionales. El Perú tiene muy buenas relaciones diplomáticas y comerciales con gobiernos de distinta orientación político-ideológica. No existe a este respecto contradicción alguna. Conviene a los intereses del Perú mantener estas relaciones, al margen de consideraciones de orientación ideológica. Y por convenir a nuestro país, esta política no será abandonada.” Entrevista por Miguel Urbano Rodríguez (Revista Visao) al Presidente Velasco Alvarado (Velasco, 1973, p. 29).



diversas partes del país. La importancia de esto y lo resaltante son el intercambio y la influencia que contribuye a nutrir la propuesta de, en el caso de esta investigación, el teatro de difusión. Recordar además que no era un hecho aislado lo que ocurría en Perú y la efervescencia artística. A continuación, algunas muestras de noticias sobre el tema. Esta es una muestra aleatoria, no representa el total de noticias publicadas en El Peruano:

Ilustración 9: "El INC presenta hoy a Teatro Popular Paraguayo"

**El INC presenta hoy al Teatro Popular Paraguayo**

Hoy, a las 4 p.m., en el Teatro Pardo y Allaga, el Instituto Nacional de Cultura presenta al Teatro Popular de Vanguardia del Paraguay que en única función escénica 'Un puñado de Tierra', montaje poético musical que abarca obras de autores y compositores paraguayos entre los que se encuentran Herb Campos Cervera, Augusto Roa Bastos, Josefina Pla, Elvío Romero, Santiago Dimas y Carmen Selser.

Bajo la dirección de Erenia López y Antonio Pecci participan Alejo Pesoa, Antonio Ayala, Martín González Román del Río y Arnaldo River, además de los propios directores. Este montaje es el producto de una serie de experiencias, semejantes a un taller de creación colectiva, donde los integrantes han aportado su peculiar sensibilidad y enfoque sobre las líneas básicas de trabajo.

Este mismo grupo escénificará mañana en función matinal (11 a. m.) "El queso y el salchichón", de Jorge Lillo, un montaje especial realizado para niños y en función de matinée (3:30 p.m.) "Los grillos sordos", de Jaime Silva. Los niños abonan sólo 5 soles. La entrada general es de 15 soles.

**Novedoso programa navideño propalará Radio Nacional**

\* Radio Nacional del Perú, ofrecerá en Noche Buena y en Navidad un programa titulado "NAVIDAD DE AMOR", producción del periodista Efraín Bazán Casaña, Jefe del Departamento de Promoción de dicha Emisora.

Este espacio se hará a base de villancicos y otros motivos alusivos a la fiesta universal que es el nacimiento de Jesús.

En esta producción se han recogido esos motivos inolvidables, imprimiéndoles el matiz de los ritmos típicos del alma latina.

El Peruano, 18 de diciembre de 1971.

Ilustración 10: "Diez mil escolares de PP.JJ. gozaron con función especial brindada por el Circo Ruso"

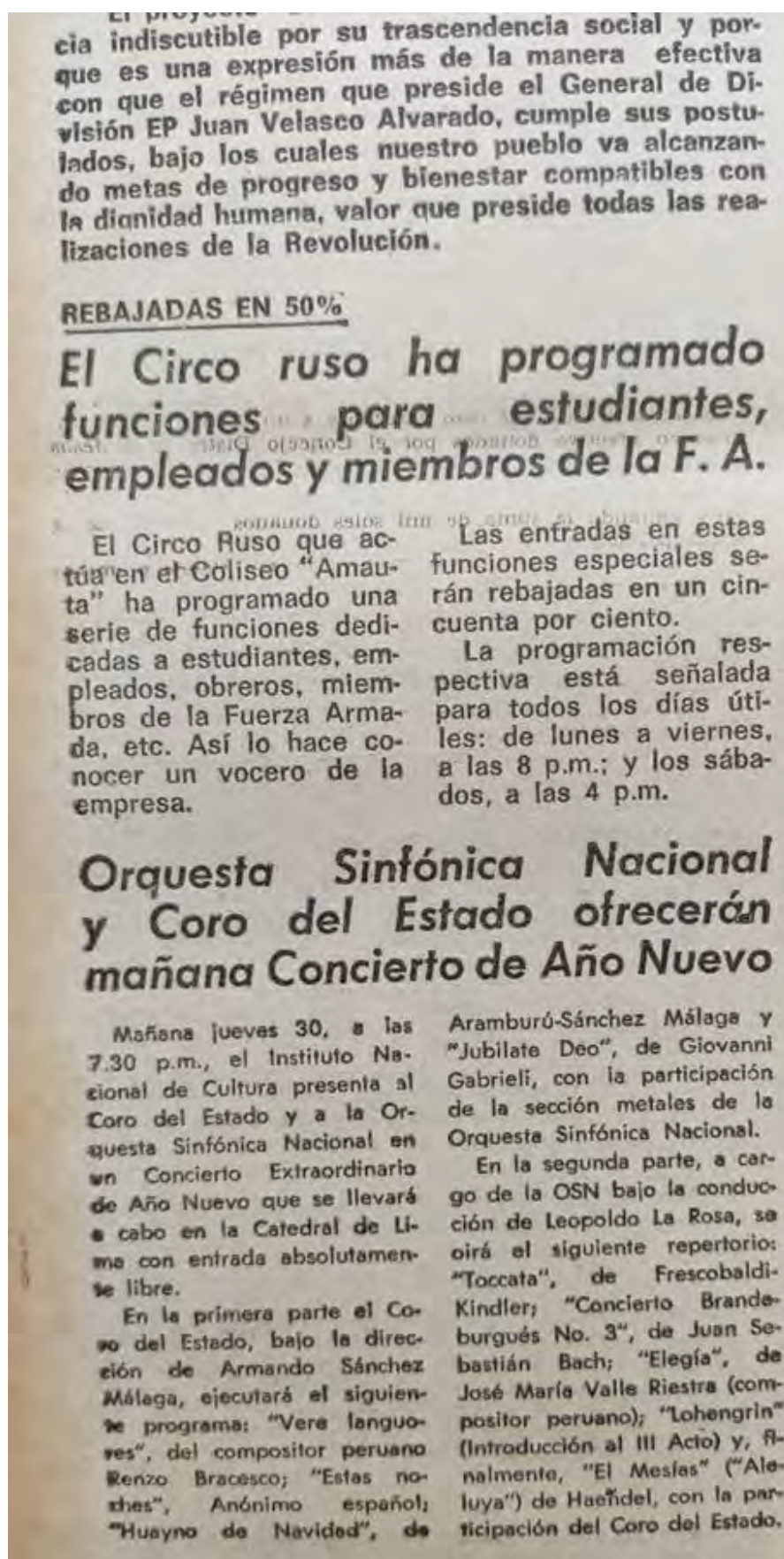


El Peruano, 28 de diciembre de 1971.





Ilustración 11: Eventos culturales subsidiados – muestra



El peruano, 29 de diciembre de 1971.

Sobre la propaganda y difusión en periódicos. Esto es lo principal y lo más importante que rescatar. La presencia abrumadora y la constante propaganda y difusión en El Peruano. Esto es importante porque reafirma el interés del gobierno y porque son recursos, son recursos que se ponen a disposición. Además, nota también la apertura y convocatoria que había por parte del Gobierno, en este caso para aceptar y publicar las noticias. Además, que dentro de lo que luego fue el Documento de Bases para una política cultural de la revolución peruana mencionan el rol de los medios de comunicación. [Anexo C]. Asimismo, resaltar el detalle que como dijo Béjar (Entrevista, 2022), había mucho que no llegaba al Peruano, mucho que iba de boca en boca o en revistas, panfletos más pequeños.

Por último, ¿cómo se puede notar la importancia de los periódicos? Por el volumen. Uno de los grandes descubrimientos de esta investigación justamente es todo el trabajo de los periódicos. La revisión de los diarios por temas de tiempo terminó siendo una revisión exhaustiva de El Peruano y una revisión puntual de otros periódicos. Este cambio en la investigación fue debido a que fue una sorpresa ver la cantidad de notoriedad que se le daba al arte y temas culturales en las ediciones diarias del diario. Comparativamente, con los meses que se revisaron cada edición de los meses de agosto a diciembre del año 71 de todos los periódicos el flujo de noticias informativas y difusión de la cartelera entre El Peruano y otros diarios es significativa.

Pero más significativa es la diferencia entre los meses del mismo periódico según va evolucionando el GRFA-V. Es decir, la cantidad de noticias durante el 72 y el 73, el decrecimiento durante el 74 y como muestra de que era algo efectivamente de este gobierno, el notorio cambio que ocurre con la llegada al poder de Morales Bermúdez. De varias noticias diarias sobre arte y más de una noticia a la semana sobre teatro específicamente pasa a haber cero noticias en diciembre del año 75.

El tipo de noticias respecto al teatro eran principalmente invitaciones y notas sobre las presentaciones pasadas y futuras a las obras; mayoritariamente sobre el TUSM. Noticias sobre las actividades del TUSM. Convocatorias a concursos, cursos y premios. Noticias sobre publicaciones sobre teatro. Alguna noticia, más ocasional (salvo temporadas), sobre elencos extranjeros o independientes.



### 3.4. Nuevos escenarios: creación y uso de públicos y espacios

Una pregunta interesante es ¿se llegó a crear públicos? Para responder esto sería necesario evaluar cada caso de cada grupo de teatro. Sin embargo, se puede postular un análisis a manera general. Se puede rescatar que el teatro de difusión motivó a través del uso de diversos espacios no solo la práctica sino también, y por lo mismo, un consumo teatral diversificado y descentralizado. Además, que incluyó a públicos antes ignorados, siendo los pueblos jóvenes en las ciudades los principales nuevos públicos.

Sobre el teatro político y el teatro popular, uno de los ejemplos a nivel mundial era el Teatro Nacional de Francia. Su director, Vilar, señaló lo siguiente al ser preguntado sobre el teatro y las masas populares:

Fragmento del teatro popular de Vilar (Teatro Nacional Popular de Francia)

“El teatro y las masas

¿qué razones tiene para creer que las masas populares se desinteresan por el teatro?

- a) La arbitraria división de las salas actuales en categorías sociales hiere los sentimientos de las masas populares. En lugar de unir, la arquitectura actual de las salas es un factor de desunión. Es necesario darse cuenta de que el teatro no es solo un entretenimiento, ni un objeto de lujo, sino una necesidad imperiosa de todo hombre y de toda mujer.
- b) Otra razón: las masas populares de la región parisina habitan en el suburbio. Asistir al teatro en París, representa para ellas un viaje formal.
- c) El precio de las localidades demasiado elevado es también una razón. Sin embargo, los seres humanos lo sacrifican todo por su pasión. Felizmente. Observe el precio de las localidades para las corridas de toros en el Mediodía de Francia: de 800 francos a 3.000 francos. No obstante lo cual, las tres cuartas partes de las diez mil personas que allí asisten son pobres o incluso muy pobres. Se trata, pues, de obrar de suerte que el teatro vuelva a convertirse en nuestros días en una pasión.

[...] ¿Por qué medios piensa usted llegar a ello? (llegar a espectadores de estratos populares) ¿Técnicos? ¿Económicos? ¿Publicitarios? ¿En qué se diferencian ustedes de los teatros corrientes de nuestros contemporáneos?

3) Técnicos: el más grave de los problemas a resolver es el de la arquitectura. Es preciso construir salas en medio de los conglomerados urbanos populares y salas que unan al público en lugar de dividirlo.

Hemos obtenido ya algunos buenos resultados transformando los escenarios en los cuales representamos. Desde ahora, los actores representan fuera del cuadro de la escena. Y hemos suprimido el telón y la rampa que separan artificialmente el público del juego escénico.

b) Económicos: el precio de nuestras localidades oscila entre 150 y 400 francos lo que, prácticamente, está al alcance de casi todos los bolsillos.

c) Publicitarios: tenemos la intención de desarrollar los contactos que hemos establecido ya con los organismos sindicales, los comités de empresa y los movimientos juveniles. La prensa, cualquiera que sea su tendencia, debería ayudarnos en esta tarea nacional.

Pensamos que debe entenderse por Teatro Popular, un teatro abierto a todos, sin ninguna restricción. Se trata, ante todo, de presentar las más bellas de las obras maestras.” (Vilar, 1956, pp. 147-149)

De lo anterior rescatar los siguientes factores sobre el desinterés en el teatro: la distribución de las salas, la ubicación de estas, el precio. Sobre las medidas a tomar señala tres: técnicas, publicitarias y el costo de las entradas. ¿Qué tiene que ver esto con el caso peruano? Que pese a ser realidades distintas los factores que señala Jean Vilar son pertinentes y se aplican a la realidad peruana.

El teatro de difusión practicado en aquella época responde a mucho de estos factores. Especialmente el teatro de difusión practicado por los casos seleccionados.

Lo importante a señalar aquí es que esta respuesta del teatro de difusión a las problemáticas no es aislada a la época y su proyecto político. En otras palabras, a través del teatro también se apuesta por un cambio social. El dinero y la ubicación no es un tema solo de que más público vea la obra; es crítica de las desigualdades sociales. Por ello, la labor teatral de los grupos apunta a acercar y repensar la ciudadanía.

También se puede hablar sobre el elemento de la “difusión” para analizar el espacio desde un análisis semiótico<sup>57</sup>. Desde la semiología teatral y la propuesta de

---

<sup>57</sup> Un estudio del texto dramático no es suficiente para explicar el <<<teatro>>, debe continuarse con un estudio de la puesta en escena. y esto es precisamente lo que intenta una semiología del teatro:

los trece sistemas de signos se resalta la importancia del espacio. El espacio como uno de los signos y también como un elemento importante para la recepción. Dos cosas importantes. Primero, los nuevos escenarios que forman parte de la cotidianidad y tienen otros usos prácticos pero se acomodan y adoptan el uso teatral. Esto también significa, en el caso peruano y específicamente en los dos casos de estudio, a. un acercamiento e inclusión de diversos estratos sociales b. las barriadas, como nuevos agentes sociales c. una crítica a la elitización d. ruptura de las barreras. El tema de la ubicación de las salas de teatro es algo que se arrastra hasta el día de hoy (Vilar, 1956).

Segundo, la disposición del espacio; no solo eran nuevos escenarios, cómo se distribuía. Se entabla una dinámica entre el escenario y el público a raíz de la distribución del espacio. Ya existían críticas sobre la elitización (salas con precios muy diferenciados). Entonces, desde los casos de estudio se observa que también hay un intento por romper con estos antiguos moldes. No es algo solo del envase sino, gracias al análisis semiótico, es parte importante del hecho teatral, es un elemento vital más. Esto condiciona no solo la recepción sino también la interacción. Es decir, resalta la importancia del diálogo entre Actor y Espectador.

Permite analizar más esta relación; de nuevo, el hecho teatral no es solo el texto, no es solo la representación/performance y no es solo recepción pasiva<sup>58</sup>. Existe una importancia en el teatro de hablar al público y responder a él. La

---

estudiar el fenómeno teatral en dos partes, una gramática del texto teatral y una gramática de la representación teatral, aplicando en cada caso el método adecuado a la naturaleza de los signos que sirven de forma literaria y de forma «representativa» (Bobes, 1988, p. 14)

<sup>58</sup> "3.2.3. El espectador: la recepción teatral:

El lector de la obra literaria en general (como receptor), mantiene con ella unas relaciones que pueden y deben ser objeto de un estudio semiótico. C. Segre opina que el lector tiende hacia el polo de la comprensión tomando la misma actitud que el crítico, y que lo mismo que puede caracterizarse un autor implícito, puede identificarse un lector implícito, es decir, el tipo de lector que la obra implica, y del que los lectores reales difieren poco o mucho.

Sostiene G. Mounin, al examinar la relación de la representación con los espectadores que asisten a ella, que en el caso del teatro había que hablar mejor en términos de estimulación que de comunicación, porque: "Autor y director, decorador y actores, figurinista, escenógrafo entran en acción no para decir algo a los espectadores (...) sino para actuar sobre los espectadores. El circuito que va del escenario a la sala es esencialmente un circuito muy complejo del tipo estímulo-respuesta. Se actúa sobre los espectadores, al menos eso es lo que se busca".

Pero la realidad es que el teatro, el hecho teatral en su conjunto, actúa no sólo sobre los sentimientos de los espectadores (aunque en algunas obras dramáticas predomine esta función), sino también sobre la razón. Deberíamos entonces hablar de comunicación al espectador acompañada de estimulación dirigida, a través de sus sentidos corporales (especialmente la vista y el oído), a sus sentimientos. En esta misma línea se coloca Molerero Manglano, cuando afirma: "Creo que el teatro nunca debe olvidarse de la técnica que le es propia. Arte que debe entrar por el oído al corazón y al pensamiento. Por el oído no por la vista, ni, como pretenden algunos avanzados, por el olfato". (Gutierrez, 1993, pp. 323-325)

comunicación en doble vía en las obras. 1. ¿La obra cambia según el público cambia? El teatro no solo te permite hablar sino escuchar y conversar. Entonces el público (espectador) es un elemento no solo oyente sino como sujeto dinámico protagonista. Es necesario comprender este engranaje, del espacio como signo, para entender la importancia y por qué resuena tanto.

Esto es rescatable porque entonces, al incluir, buscar, incorporar nuevos escenarios es también un ejercicio de inclusión de nuevos públicos. Además, en los casos de estudio en las entrevistas los grupos de teatro comentaron que en las obras realizadas durante el tiempo estudiado se realizaban conversatorios y espacios de compartir luego de la puesta en escena. Este es más evidente, tener un espacio de diálogo, sí. Pero con la sola obra ya existía un diálogo. Por último, todo lo expuesto responde también a una idea de democratización y acceso. Incluso, sobre reapropiación del espacio público.

### 3.5. De la difusión a la inclusión

Luego de la exposición anterior, tomando en cuenta la particularidad del momento revolucionario manifestado por parte del GRFA-V en el proyecto político revolucionario y también resaltando el quehacer teatral con puntos en común y diferenciados de los casos de estudio considero que existe un descubrimiento interesante.

Cuando en la entrevista a Miguel Rubio de Yuyachkani (2022) se habló sobre la denominación de “difusión” él se mostró completamente en contra de esta etiqueta pues explicó que un teatro de difusión es entendido como una muestra gratis, como un teatro de menor calidad que te invito un poco para que pruebes y luego vayas a la sala de teatro a consumir un ‘teatro de calidad’ (Entrevista a Rubio, 2022). En el capítulo dos se incluyó esta problemática y por eso se menciona a lo largo del texto que el teatro de difusión es un concepto complejo y debatible. Esta investigación defiende su uso, no obstante, resignificando la característica de “difusión” como el teatro que se ejecuta en cualquier lugar que no es una sala de teatro tradicional. Sin embargo se propone ir más allá.

El descubrimiento, y propuesta, es que la labor de los casos de estudios de aquellos años va más allá de la difusión. Y en esto se explica también su mantenimiento en el tiempo. Se postula que se pasa de la difusión a la inclusión. Inclusión de nuevos públicos que son también nuevos actores sociales. Conquista



de nuevos espacios. Además, es necesario destacar la importancia del teatro en este tema. Se ha estudiado ampliamente desde la teoría hasta los casos prácticos sobre el teatro y la ciudadanía, más específicamente sobre el impacto del teatro en la esfera política y social de la persona y en ese sentido el impacto en la construcción de ciudadanía<sup>59</sup> (Catri 1978; CNCA 2010; Cordero 2015; Hernández 2012; López 2020; Maccioni 2000; Pereira 2015; Pérez 2013; Vieites 2019). Un teatro político (Catri, 1978) que también se puede leer como un uso político del teatro.

Entonces, en el caso estudiado, se corta con un discurso jerárquico de “llevar cultura” porque se pasa de ser una caja de resonancia a amplificar el espectro de diálogo. Y este tránsito a la inclusión, a la participación de nuevos actores sociales reconocidos como ciudadanas y ciudadanos, responde justamente al proyecto del hombre nuevo. Al final del día, se conquista el reconocimiento desde la igualdad y se rompe con la cultura de subordinación presente en el sistema oligárquico. Y esa, es la gran victoria.

### 3.6. Cómo se acabó todo

“Siempre, además, los mensajes de 28 de Julio debían proyectar un impulso y anunciar un siguiente paso. El pasado y el mañana llegaban a entremezclarse en una visión de dos años, uno hacia atrás y el otro hacia adelante. Muchos hombres analizan su vida y la programan en el punto de confluencia del año que se va y el año que viene. Pero el General Velasco también en esto era especial. Él lo hacía en Julio, el 28 de Julio, la más grande fecha nacional. Para esa ocasión su mente se preparaba con verdadera disciplina.

Pero este mes de Junio, en que volvería a tener largas horas con él, todo era distinto. No tenía ministros, ni edecanes, ni embajadores y sus amigos eran muy pocos. No era un mes de homenajes sino de insultos. Y el Presidente que ha conducido la marcha del país es un General en su casa, todavía reponiéndose de la última batalla por su vida, libra da en Washington en julio de 1976.” (Zimmermann, 1978, p. 11)

La primera fase del GRFA va desde el golpe del 3 de octubre de 1968 al 29 de agosto de 1975 cuando ocurre un nuevo golpe dentro de la Junta Militar que

---

<sup>59</sup> Esto se complementa también con los estudios sobre la importancia del arte tanto desde un tema de industrias culturales como desde un análisis desde la sociología del arte (Carrasco 2011; Facuse 2010; Nivón 2013; Olmos 2008; Rey 2009; Rodríguez, A. 2012).

destituye al general Velasco asumiendo el poder el General Morales Bermúdez<sup>60</sup>. Esta segunda fase, que dura hasta diciembre de 1980 y da pase al retorno de la democracia, incluyó a algunos de los militares que encabezaron la primera fase. No obstante, como se desarrollará más adelante, el Gobierno Militar era un espacio de pugna donde se pueden observar al menos dos grupos; un ala más progresista y otra más conservadora<sup>61</sup> (Aguirre & Drinot 2018; Béjar 2021; Entrevistas a Álvarez 2022; Béjar 2022).

De esta forma, el Gobierno de Morales Bermúdez que prometía ser una continuación de los planes revolucionarios significó en realidad un cambio. Se podría interpretar que el ala más conservadora se impuso y, acorde con quienes participaron de la primera fase, la revolución se truncó (Aguirre & Drinot 2018; entrevista a Béjar 2022). Entonces, aunque dijeron ser una continuación y una transición que apoyaba a Velasco aparecieron percepciones de traición (Zimmermann, 1978). La segunda fase demostró no tener las mismas motivaciones e ideales que la primera fase. Había ganado el conservadurismo y se había truncado la revolución. Pero, cabe preguntarse ¿solo se truncó por eso? ¿Fue tan repentino? ¿Si el general Velasco seguía en el poder acaso iba a completarse la revolución en los términos que proponían? Son interrogantes amplias de responder, pero es necesario repasar algunos factores que indican que no.

En primer lugar, Velasco ya no era el líder del inicio que logró aunar militares y civiles en pro de un proyecto revolucionario. Los problemas de salud del general propiciaron desde el 73 las conversaciones sobre la sucesión y los esfuerzos por

---

<sup>60</sup> “El 29 de agosto de 1975 Velasco fue depuesto y reemplazado por el general Francisco Morales Bermúdez, que se desempeñaba como primer ministro y ministro de Guerra, a través de un golpe de Estado institucional. Los problemas de salud del Presidente y la creciente «infiltración comunista» en el gobierno fueron invocados para justificar el cambio. Aunque Morales Bermúdez anunció que continuaría y aún profundizaría las reformas estructurales» iniciadas en octubre de 1968, lo cierto es que la «segunda fase de la revolución peruana» empezó rápidamente a dismantlar o detener la mayoría de dichas reformas, adoptó una agenda claramente anticomunista e inició un proceso gradual de transferencia del poder a los civiles.” (Aguirre & Drinot, 2018, p. 15).

<sup>61</sup> “Internamente, el régimen de Velasco también enfrentó una serie de desafíos. La junta que él presidía representaba las tres Fuerzas Armadas -el Ejército, la Fuerza Aérea y la Marina- pero ellas no siempre marchaban al mismo compás. Como era de esperarse, los oficiales tenían desacuerdos sobre la naturaleza, ritmo y profundidad de las reformas sociales, lo que derivó en la formación de varios grupos o facciones dentro del gobierno y en cambios sucesivos de personal que reflejaban las luchas internas. Como explica George Philip en su contribución a este volumen, los generales nacionalistas leales a Velasco eran la minoría, lo que obligaba a que el éxito del proyecto dependiera, en gran medida, de su liderazgo y capacidad para mantener unificadas a todas las facciones. Los sectores conservadores de las Fuerzas Armadas se opusieron a las medidas más radicales, pero también a la incorporación al proceso de intelectuales y militantes izquierdistas.” (Aguirre & Drinot, 2018, p. 14).

demostrar unidad (Aguirre & Drinot 2018; Zapata 2018). El presidente Velasco era consciente de la problemática que representaba su salud. Para el año 75, él mismo estaba pensando dar un paso al costado y trazar una verdadera transición dentro de la revolución que continuara lo que se empezó (Zimmermann, 1978).

En segundo lugar está la heterogeneidad y desorden del proceso. El proyecto de revolución del GRFA-V fue desde el día cero un espacio de disputa. El desarrollo del GRFA-V mismo no fue lineal. Se pueden distinguir hasta tres fases marcadas; el desorden de los primeros dos años; una etapa de expansión, consolidación del proyecto popular (aquí coincide con el desarrollo del proyecto político cultural); y desde el 74 un mayor control y verticalidad que da paso a la crisis (Entrevista a Álvarez, 2022). El perfil de los actores participantes del GRFA-V también guarda relación con esta fase. Las facciones anteriormente mencionadas podían compartir la meta de “revolución” pero cómo hacerla y en qué términos estaba en cuestionamiento constante.

Se puede recordar a Gramsci (2016) que explica lo difícil que es cambiar un sistema político y que no es solo cambio de gobierno y nuevas leyes. Para el autor los cambios demoran y los cambios no pueden ignorar el componente cultural. Desde su teoría el orden político y la hegemonía regente no son elementos estáticos y hay una pugna constante de poderes por la validación de aquello que gobierna. Gramsci (2016) hace mención de la *guerra de posiciones* donde, a diferencia de la *guerra de movimientos* donde el poder podía cambiar de manos después de una sola batalla, en la actualidad debido a los cambios acentuados por la modernidad los cambios son pausados y pequeños; por lo que requieren de constancia para observar sus logros. Entonces, como se ha desarrollado ya, la cultura guarda mucha importancia.

La importancia de la cultura; no solo entendida como aquella marcada por la hegemonía regente, sino también a las prácticas de la contra hegemonía o los diferentes poderes que pugnan contra ella por los espacios. Esto abarca tanto a los conceptos como lo nacional – cultural que buscan entender las prácticas y construcciones identitarias de una nación, a lo que apuntaba discursivamente el GRFA-V, y al consumo cultural y artístico de la época. Como se recuerda, justamente se pretendía esto desde la política cultural y los intentos de una reforma cultural. Pero ¿se intentó realmente? La crisis del GRFA-V significó también la crisis del arte. Cual castillo de naipes se cayó. El gobierno de Velasco presentó un

escenario de tensión y pugnas sobre qué se quiere, por qué y cómo se quiere hacer. Ante estas pugnas; sobrevivieron reformas significativas con un gran impacto cultural, como la reforma agraria. Sin embargo, las acciones de la política cultural no corrieron esta suerte y fueron desmanteladas. Por lo mismo, el paraguas cultural también se cerró.

Lo que se tiene es un momento. Por eso la hipótesis es que el Gobierno Revolucionario es uno de los factores que influye y cómo a través de su discurso y su obra; el llamado a hacer por parte de la junta de Militares y esos años (del 71 al 73) donde parecía que podían inclinar la balanza a su favor (del ala progresista, tanto militares que apoyaban como los civiles que se plegaron).

Entonces por parte del gobierno está toda esta apertura e interés e intención. La palabra clave es intención. Porque además le era útil, les servía. Entonces hasta el ala conservadora al inicio no presentó tantas trabas, el mensaje fue “pasen porque sirve y funciona y te doy luz verde y una carta en blanco” pero luego resulta que “mejor no, mejor contralarlo” y sale a la luz la disputa y dentro del Gobierno ganan fuerza las posiciones que buscaban un mayor control y un mayor conservadurismo. Así llega el golpe del 29 de agosto; pero desde antes, mediados del 74, ya estaba cambiando porque en el Gobierno había posturas más conservadoras, autoritarias y que buscaban un mayor control. Con el golpe del 29 de agosto culmina este proceso de balanza inclinada. A esto sumarle la debilidad del liderazgo de Velasco por su enfermedad.

En el 75 todavía hay tensión y escepticismo por lo que vendrá con Morales Bermúdez, pero pronto las medidas tomadas pintaron el escenario y muchos de los artistas e intelectuales protagonistas de las políticas que se ejecutaron años antes abandonan el barco. Para el 77 está más claro todo y casi nadie sobrevivía. Pero igual la gente va sospechando, a los artistas no les está gustando, se sienten más reprimidos y también cambian otros factores.

En el caso del teatro están los encuentros y festivales internacionales con nuevas propuestas que invitan a menos difusión, menos masas, menos político, menos abierto. A todo esto el contexto latinoamericano también ha cambiado. El punto es que el Estado tenía interés pero estaba en pugna, y en dos años no se hace mucho y la “estructura” que crearon y los intentos de institucionalizar no fueron tan fuertes. Sí, la revolución cincuenta años después se observa y aun cuando



pregunto si hubo responden que sí, que era un momento revolucionario. Pero momento, momento que además no logró lo que se propuso.

Lo que se busca decir es que es un castillo de naipes porque en algunos momentos era muy personalista. Entonces las personas se van, los grandes nombres que más que nombres eran personas interesadas en sacar adelante el proyecto, pierden la ilusión y la confianza y se retiran y con ellos todo se va derrumbando. Al final, no había mucho que rescatar en cuanto a ¿cosas materiales institucionales? ¿de qué sirven esas bases de política cultural si no se usaron y no impulsaron nada más? El paraguas cultural que se explicó en el primer capítulo se cerró y el gobierno, que ya no tenía interés ni acciones dirigidas a una revolución, dejaron de ser una variable activa del clima cultural.

Se puede decir que se regresa a un Estado con quien ya no se conversa de la manera prolífica como ocurrió durante el GRFA-V con todas las limitaciones de este y que el momento revolucionario se ha extinguido. Sobrevivirá lo aprendido, pero como actor, el Estado pierde importancia y ya no comparte los reflectores.

“¿Qué significa la vuelta a la democracia para los grupos de creación colectiva? A nuestro entender, bastante, porque el teatro dejó de tener sentido para los partidos de izquierda, al ser legalizados y comenzar a tener acceso a los medios de comunicación y representación política en el Parlamento. Es así que los grupos de teatro de creación colectiva tuvieron que reformular su identidad y comprender que el teatro es un arte en sí mismo, sin la obligación de perder su compromiso con determinada corriente ideológica. Otro factor importante, en 1978 se realiza en la ciudad de Ayacucho el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, con la presencia de Eugenio Barba, director e investigador teatral, impulsor de la antropología teatral, del tercer teatro y discípulo de Grotowski. Este Encuentro influye en los grupos peruanos, que pasaban por un momento de transición y los reagrupa bajo una nueva mística: El Teatro de Grupo. Inmerso en este concepto de Teatro de Grupo, el movimiento de creación colectiva se revitaliza teniendo como característica la investigación teatral, que, a diferencia de antes, se centra en problemas metodológicos referentes a la creación, y aparecen conceptos como el entrenamiento y dramaturgia del actor. En los años 80, el momento se distingue por el intercambio y la confrontación metodológica” (Lázaro de Ortecho & Panfichi, 1992).

En el panorama específico de las nuevas formas de teatro, esta reflexión de Lázaro de Ortecho y Panfichi grafica cómo se vivió el cambio de gobierno. Como se

ha descrito bajo la figura del paraguas cultural, el GRFA-V no era la única variable que afectaba el clima cultural pero sí era muy relevante al momento de agitar las aguas. La ebullición del panorama teatral en el Perú responde al momento revolucionario que se vivía; de ahí parte la relación ya sea de cooperación o de conflicto. Al extinguirse el momento revolucionario, que además era uno de los últimos de la región, se pierde ese interés y ganan espacios nuevas prácticas que resaltan más la investigación y, especialmente, voltear la mirada hacia adentro. En ese sentido, si bien se sigue apostando por incluir por parte de los casos estudiados, la difusión como fenómeno masivo se acaba.



## Conclusiones

Esta tesis se planteó comprender ¿cómo se relacionaron los grupos independientes de teatro de difusión con el GRFA-V en el marco de un proyecto político – cultural revolucionario, durante los años 1971 – 1975? En esta tarea, se buscó analizar una relación poco conocida. Más delimitado, el objetivo general fue analizar la relación entre dos de los grupos independientes de teatro de difusión (Cuatrotablas y Yuyachkani) y el GRFA-V para poder tener unos primeros indicios para un análisis del uso político del teatro de difusión.

A lo largo de tres capítulos se buscó responder esta pregunta. Para ello esta tesis se apoyó en tres preguntas específicas que guiaron cada capítulo: 1. ¿cuál era el proyecto político – cultural de revolución del gobierno? 2. ¿quiénes eran los grupos independientes de teatro de difusión? y 3. ¿cómo se desarrollaron las cercanías y convenios, y las lejanías y críticas por parte de los grupos de teatro independiente? Para mayor orden en las conclusiones, se seguirá esta secuencia.

Empezando por la primera pregunta específica; se estableció que el proyecto político cultural de revolución hacía referencia al aspecto cultural del proyecto político. Este aspecto cultural se podía entender mejor bajo la figura de clima cultural que incluye los intentos de política cultural por parte del GRFA-V y el paraguas cultural, cuyos elementos son el GRFA-V, el propio desarrollo artístico, el contexto internacional y los convenios e intercambios culturales con otros países.

Sobre el clima cultural se podría hacer un repaso de la coincidencia entre artistas, académicos y militares en ciertos puntos que permitió aprovechar un momento muy particular. Esto no respondía a ningún plan tan ordenado sino fueron más coincidencias que se potenciaron.

“¿Es posible la existencia de desarrollo cultural amplio y abierto en un régimen revolucionario?

No solamente posible. Yo diría que un "desarrollo cultural amplio y abierto", vale decir, un desarrollo cultural en función de los derechos y necesidades de todo un pueblo, sólo es posible en un régimen revolucionario, o sea, en un régimen que representa los intereses de las grandes mayorías de una nación. De la misma manera que sólo existe la libertad cuando se erradican la explotación y la injusticia,

así también sólo existe desarrollo cultural libre y verdadero cuando a él tienen acceso los grandes sectores sociales tradicionalmente marginados.”

Entrevista de P. F. Gastal (Correio do Povo) al General Velasco (Velasco, 1973, p. 56).

Entonces, se puede concluir que había cierta claridad de lo que los diferentes actores dentro del Gobierno Revolucionario, militares y civiles querían lograr en cuanto al norte revolucionario. Sin embargo, estas ideas no eran las mismas y no siempre congeniaban y, aunque había un ideal que se quería alcanzar, las mayores disputas dentro del ámbito cultural estaban sobre cómo alcanzarlas.

Respecto al arte y el proyecto nacionalista<sup>62</sup> hay dos principales puntos. El primero, el correlato cultural que potencia el nacionalismo<sup>63</sup> y se ve apoyado en el arte. Aquí, un caso interesante es el de las celebraciones del Sesquicentenario. El segundo, el arte como industria. Aquí un caso interesante es el de la artesanía y su revaloración y validación como producto artístico. También, se puede analizar aquí la ley del artista, que justamente respondió a una mirada del artista dentro de la industria cultural. El trabajo de SINAMOS con sindicatos artesanos y artísticos también puede dialogar con este segundo punto.

Es necesario volver a resaltar la importancia del clima cultural para el Gobierno Revolucionario. Desde la teoría de Gramsci (2016), el rol de la cultura es central al momento de pensar un cambio en la hegemonía. En el caso del Gobierno Revolucionario uno de sus mayores aportes en la creación de nuevos sentidos es la resignificación de actores sociales históricamente relegados en la lógica de una sociedad oligárquica. Es decir, la creación del campesino como categoría social; los pueblos jóvenes en las urbes que reemplazaban al concepto de barriada. Además, la utopía del “hombre nuevo” de la mano de los proyectos principalmente de la reforma educativa. En estos casos, el Gobierno Revolucionario echo mano de la cultura. Pero además; inspiró a otros actores sociales, los artistas y académicos y

---

<sup>62</sup> “El Estado empezó a jugar un papel central en la economía, se multiplicó la nacionalización de empresas extranjeras, se anunció la promoción y protección de la cultura y poblaciones indígenas, una fuerte retórica nacionalista invadió el discurso oficial y un vasto aparato de propaganda -a través de medios escritos, radiales y televisivos, afiches, canciones y festivales- acompañó el ambicioso «experimento peruano», como empezó a llamársele” (Aguirre & Drinot, 2018, p. 13)

<sup>63</sup> Sobre el nacionalismo cultural como término Rojas menciona lo siguiente: El gobierno velasquista supuso una revolución cultural e identitaria. Si bien no hubo un aparato centralizado y coherente de propaganda político-cultural, el régimen militar desarrolló un fuerte discurso nacionalista y campesinista que reivindicó el legado andino y popular como el componente central de la nación peruana (Rojas, 2021, p. 185).



pensadores por ejemplo, que se encontraban fuera de su dirección pero que también apostaban por un cambio. Así, la dimensión cultural fue parte de un proyecto política que buscaba un cambio en la sociedad peruana: la democracia de participación plena y el hombre nuevo que la conformaría. Un proyecto que resonó y coincidió fuera del actuar del Estado. Entre los cambios que se lograron, sobre todo a nivel social, la cultura y el arte tuvieron un rol importante.

Sobre la difusión, este término también era empleado por el Gobierno Revolucionario en el contexto artístico y de teatro. La forma en la que se da, así como la mención dentro de especiales conmemorativos del aniversario de la Revolución dentro de las principales obras de esta, permiten reafirmar la postura de que el Gobierno Revolucionario no era ajeno a la existencia y desarrollo de estas nuevas formas de arte y que las utilizaba en la medida que le convenían. Sin embargo, como se ha mencionado, es un término y una práctica que se presta a debate. ¿Qué se entiende por difusión? ¿se quedó solo en “difundir”? ¿por qué no sobrevivió?

Respecto al paraguas cultural; si bien hay diversos factores que influyen en la consolidación del teatro de difusión, el Gobierno Revolucionario funciona como catalizador y otorga un paraguas cultural. La influencia de la revolución cubana, los aires de revolución, el compromiso político, las corrientes artísticas latinoamericanas y europeas que pugnaban por un mayor compromiso político y social para el teatro tenían años. Pero qué hace que del 70 al 75 el teatro de difusión se convierta en la pauta dentro del teatro nacional y que elencos gubernamentales e independientes realicen difusión, en la amplitud del término entendido como teatro en espacios distintos a una sala de teatro y especialmente en el espacio público. Pues es un fenómeno que está respondiendo a todo lo descrito anteriormente y también, en especial, al Gobierno Revolucionario y, por ende, al momento revolucionario que se está viviendo en el país.

No son solamente los esfuerzos por parte del GRFA-V, que existieron, sino la fe revolucionaria de la que tanto hablaban los discursos oficiales. Era quizá la última ventana oportunidad para aprovechar. Por eso que hay tanto que decir, ya sea unirse y cooperar con el GRFA-V o criticarlo en busca de la verdadera revolución. Es decir, conservando su autonomía al ser grupos *independientes* al Gobierno Revolucionario, manteniendo una relación con el GRFA-V que se expresa desde la colaboración y la resistencia.

Si bien la participación del Gobierno Revolucionario es innegable en el fenómeno del teatro de difusión durante los años 70 en el Perú, en las entrevistas se llegó a una conclusión adicional: el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada liderado por el general Velasco fue el último, algunos incluso señalaron único, momento donde el Estado se preocupó notoriamente e involucró activamente en el panorama artístico del país. Un momento de intentar articular, de dotar de institucionalidad (el INC que se creó en esos años fue el único aparato burocrático cultural con que contó el país hasta la creación tardía<sup>64</sup> del Ministerio de Cultura).

Aquellos años, 1971-1975, influenciaron hasta ahora la forma en la que se hace teatro en el país; especialmente el teatro de autogestión. Marcaron también la relación que se tendría con el Estado desde entonces, significando un divorcio y desinterés. Existen actualmente medidas y propuestas de políticas, pero insuficientes. El punto de saturación en las entrevistas es innegable; el Gobierno Revolucionario de Velasco no solo inspiró sino fue el último que se preocupó con tanta profundidad.

Otra conclusión importante de esta tesis es la propuesta: de la difusión a la inclusión. Como se recuerda, la segunda pregunta específica era sobre quiénes hacían teatro de difusión; que coincide con la temática del segundo capítulo sobre teatro. Un elemento interesante que salió en las entrevistas es la negativa de Miguel Rubio (entrevista, 2022) de considerarse a Yuyachkani como teatro de difusión. Esto es un punto clave que lleva a preguntarse ¿entonces de qué se está hablando en esta tesis? La investigación, no obstante, defiende el uso del término desde un reenfoque. Tal como se ha ampliado en el capítulo 2 y 3, la difusión es un término muy empleado en la época estudiada que, sin embargo, presenta un debate sobre qué es.

Esta tesis definió la difusión, en el teatro, como la puesta en escena en un lugar distinto a una sala de teatro. Como se analizó en el capítulo 3, tanto el lugar así como la disposición del espacio donde se realiza la obra y donde se encuentra el público son elementos importantísimos en el teatro. Desde un enfoque semiótico, el

---

<sup>64</sup> Tardía por la demora desde la creación del INC, que se llegó a enfriar, hasta la creación del Ministerio que recién cumplirá doce años el próximo mes. Además, si se compara con otros países de la región, se puede observar que Perú pertenece al grupo de países con Ministerios relativamente recientes (se puede distinguir tres grupos: aquellos con Ministerios antiguos, como Argentina-73; aquellos de ministerios recientes y aquellos que aún no tienen un ministerio para la cultura.

texto y la puesta en escena no son compuestos aislados sino son necesarios analizar en conjunto. Es así, que la diferencia entre realizar una función en una plaza pública, en la cárcel, en el patio de un colegio o en una sala de teatro acondicionada tiene mucha relevancia. Es por esto también que es importante el estudio que se está realizando.

Entonces, desde un entendimiento más amplio de la difusión se defiende que, entre las características de la creación colectiva que practica Yuyachkani, por ejemplo, se realiza teatro de difusión en estos términos. Sin embargo, no se puede ser ajeno a las críticas que existen sobre la difusión como parte de una lógica paternalista y elitista de “llevar cultura” (la cual se criticaba justamente). Es por eso, y motivado en las lecturas sobre teatro, política cultural y ciudadanía, que se profundiza el análisis y se amplía la propuesta: un término más preciso que la difusión, luego de todo lo expuesto, es inclusión. Este cambio es más una conclusión que la necesidad de un replanteamiento inicial; puesto que si se plantease desde un inicio se perdería parte de la conversación importante sobre la difusión que, nuevamente, como tal fue importante en su época.

La lectura de la inclusión permite también observar de manera más clara la relación del teatro realizado por los casos estudiados y el proyecto político – cultural de revolución. Aquel proyecto que más que una lista detallada era un norte revolucionario al que las personas involucradas en el GRFA-V brindaban distintos alcances. Pero que tenía la meta del nuevo hombre: creativo, libre, reconocido. Se vuelve entonces a la meta anti oligárquica y a la propuesta de cambio del sistema de dominación previo a la revolución. Desde la política cultural, o intentos de esta, del GRFA-V se buscaba proponer justamente la dimensión cultural como elemento del cambio del sistema oligárquico. Y aunque como se ha visto los proyectos y documentos de una política cultural quizá no se asentaron; los esfuerzos y acciones que dieron forma al clima cultural sí lograron un impacto. Una muestra, la más notoria, es como la Reforma Agraria significó una reforma cultural más que solo una reforma laboral – económica.

Antes del 3 de octubre se vivía un sistema oligárquico de subordinación. Se ha cuestionado ya que este sistema tuviese siquiera los mínimos democráticos. Lo que se buscó con el proyecto político de revolución, con la dimensión cultural de este y con la meta más gráfica del hombre nuevo era justamente romper el sistema de subordinación y dotar de ciudadanía a las miles de personas a quienes hasta ese

momento no se tenía consideración. Era una lucha por la independencia. Incluso el GRFA-V mismo alude a una “segunda independencia”. En este panorama el clima cultural demostró ser relevante e influir activamente en la escena cultural.

En el caso del teatro, se respondía a esto. La difusión, incluso en su interpretación más problemática sobre “llevar cultura”, dialogaba con la idea de acercarse a los nuevos actores sociales y abrir el panorama. Ahora con la lectura desde la inclusión, se observa mejor cómo se replica este mensaje más moderno de la persona como ciudadana que ya no depende de un patrón. Sigue la misma lógica del hombre nuevo y el núcleo del asunto es buscar una propuesta de cambio al estado previo de subordinación. La apropiación (se podría decir también reapropiación) del espacio público como espacio de diálogo y de presencia. Al ser un teatro de salida, de ir en búsqueda<sup>65</sup>, permite ampliar no solo los públicos sino también quién hace teatro.

Esta acción por parte de los grupos de teatro independientes sobrevive al cambio de gobierno justamente por la característica de independencia de los casos estudiados. ¿Y por qué se emplea el término “uso político”? Pues con uso político, o teatro político, se hace referencia justamente a “aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social” (Castrí, 1978). Es decir, un teatro comprometido políticamente que aporta no como caja de resonancia vacía de personalidad sino desde su misma particularidad de arte teatral, las implicancias de este y su autonomía.

Dicho todo esto se regresa a la pregunta principal para corroborar la hipótesis. La hipótesis postulaba que los grupos de teatro independientes del gobierno no fueron indiferentes al Gobierno Revolucionario y viceversa, desarrollando una relación entre ambos. Esta relación podía ser de cooperación o de conflicto. Es decir, esta pudo mostrarse ya sea mediante la cercanía y los convenios; o mediante la crítica directa al proyecto y las prácticas políticas del GRFA-V. Esto ya se ha corroborado aportando el análisis el hecho de que estas relaciones varían en intensidad y no son excluyentes entre sí sino que se desarrollan en distintos momentos. Es decir, existen matices.

---

<sup>65</sup> Algo que ejemplifica muy bien este punto es la actitud de investigación de Yuyachkani que va y entrevista, dialoga, aprende, incorpora e incluye en el proceso de creación a las poblaciones, comunidades o grupos.



La hipótesis mencionaba también que en esta época existe un vínculo con el gobierno y por más independientes y críticos que puedan decirse los grupos de teatro no son ajenos al paraguas cultural de este. En otras palabras; el proyecto político cultural de revolución influyó en la escena cultural artística y la escena teatral y las nuevas formas de hacer teatro. Esto también se ha corroborado siendo un elemento nuclear la propuesta de romper con el sistema de subordinación que se vivía en el Estado Oligárquico.

Para terminar, volver a mencionar una reflexión que ya se ha abordado en la tesis: ¿por qué la época del gobierno de Velasco sigue siendo tabú? Si bien en los últimos años a raíz del aniversario número 50 del inicio del GRFA-V han surgido diversos trabajos (libros, documentales) y se ha vuelto a poner el tema en agenda; sigue existiendo un tabú. Por ello es por lo que sigue siendo una época brumosa con mucho por explorar. Y aunque aún nebuloso, ante la opinión pública el mensaje que más sobresale de esta época (resonado y difundido por los grupos de poder que se vieron afectados con las reformas) es de un autoritarismo rígido. Sin embargo, como se ha observado a lo largo de esta tesis, no fue un gobierno castrense cerrado sino existió apertura, desorden y disputa. Se termina esta tesis, entonces, con la reiteración de la invitación a seguir investigando y cuestionando.

## Referencias Bibliográficas

Aguilar, J. (2017). *Los profesores contra Velasco: la oposición de los maestros al proyecto de reforma educativa presentado por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1972*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/9864>

Aguirre, C. y Drinot, P. (Eds.). (2018). *La revolución peculiar: repensando el gobierno militar con Velasco*. Instituto de Estudios Peruanos.

Álvarez, R. (2021). Para vivir mañana. Políticas culturales y tres cincuentenarios (Parte 2). *Mañana*.

Arpini, A. (2014). "Cultura de la Dominación' y 'Dialéctica de la Emergencia' en escritos de Augusto Salazar Bondy". *Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. 16 (1).

Barrós, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Béjar, H. (2021). *Velasco*. Ediciones Achawata.

Benavente Secco, G. (Director). (2019). *La revolución y la tierra* [documental]. Autocinema, con el apoyo del Ministerio de Cultura, Animalita, Beбето Films.

Boal, A. (1972). *Categorías de teatro popular*. CEPE.

Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Ediciones de la Flor.

Boal, A. (2015). *Teatro del oprimido: teoría y práctica*. InterZona.

Bobes, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Aceña Editorial.

Brunner, J.J. (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Cardoso, F. (1985). Sobre la caracterización de los regímenes autoritarios en América Latina. En Collier, D. (Ed.) *El nuevo autoritarismo en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Carrasco, S. (2011). *Cómo evaluar intervenciones de cultura y desarrollo II: Una propuesta de sistemas de indicadores*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Castri, M. (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. A-Kal.

Coloma, C. (Ed.) (2001). *El Instituto Nacional de Cultura del Perú organización y funciones 1971-2001*. Instituto Nacional de Cultura.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2010). *Política de Fomento del Teatro 2010-2015*. CNCA.

Cordero, N. (2015). Derechos humanos y teatro social con enfoque crítico: practicas sociales con personas sin hogar en Sevilla (España). *Revista de Estudios Jurídicos UNESP*. 19 (30), pp. 1-14.

Encinas, P. (2019). Política en la escena teatral. Cincuenta años después. *Revista Quehacer: Velasco, un balance a 50 años del gobierno revolucionario*. (2). <http://revistaquehacer.pe/n2#politica-en-la-escena-teatral-cincuenta-anos-despues>

Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Revista UNIVERSUM*. 1 (25), pp. 78-82.

Figueroa, C. (2018). *Teatro posdramático en Yuyachkani: discurso de promoción y el desarrollo de la técnica mixta*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/147977>

Gobierno Revolucionario. (1968). *Decreto – Ley N°1*.

Gobierno Revolucionario. (1971). *Decreto – Ley N°18799. Ley Orgánica del Sector Educación*. Lima, 9 de marzo de 1971.

Gobierno Revolucionario. (1978). *Decreto – Ley N°22205*.

Gramsci, A. (2016). *Hegemonía y lucha política en Gramsci: selección de textos*. Ediciones Luxemburgo.

Grupo de Investigación en Antropología Visual (2019). *Conversatorio: Bases para una política cultural de la revolución peruana: 50 años después*.

Gutierrez, F. (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Universidad de Valladolid.

Hernández, I. (2012). *El teatro como herramienta en el trabajo social*. [Tesis de grado].

Instituto Nacional de Cultura. (1975). *Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana*. Instituto Nacional de Cultura.

Johnson, J.; Reynolds, H. y Micoff, J. (2016). *Political Science Research Methods*. 8th Edition. CQ Press.

Kapieszewski, D.; MacLean, L. y Read, B. (2015). *Field Research in Political Science. Practices and Principles*. Cambridge University Press.

Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía multicultural*. Paidós Ibérica.

Lázaro de Ortecho, J. M. y Panfichi, I.M. (2017). *El Teatro de Creación Colectiva en Lima Veinte años después*. [Monografía para optar el grado de actor profesional en teatro, Pontificia Universidad Católica del Perú].

López, T. (2020). Teatro social como herramienta de participación ciudadana en el municipio de Murcia. *Revista de Educación Social (RES)*. (31), pp. 135-154.

Maccioni, L. (2000). Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba. *Estudios: Centro d Estudios Avanzados*. (13), pp. 133-146.

Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].

Marcos, M. (2020). Historias de Políticas Culturales en el Perú: un estudio de aproximación. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*. (4), pp. 47-66.

Marcuse, H. (1972). *Ensayos sobre política y cultura*. Ariel.

Mariátegui, J.C. (1970). *Peruanicemos el Perú*. Biblioteca Amauta.

Mariátegui, J. C. (1987). *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta.

Mariátegui, J. C. (2016). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fondo Editorial Cultura Peruana.

Ministerio de Educación del Perú. (1970). *Bases para un política cultural del Estado peruano. Documento preliminar*.

Modonessi, Massimo (2017). *Revoluciones pasivas en América*. UAM, RED, CONACYT, ITACA.

Navarro, D. (1975). *Cultura, ideología y sociedad: Antología de estudios marxistas sobre la cultura*. Editorial Arte y Literatura.

Nivón Bolán, E. (2013). Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO.

Olmos, H. (2008). *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Pease, H. (1986). *El ocaso del poder oligárquico: lucha política en la escena oficial 1968-1975*. DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

Peirano, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004)*. [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Pereira, J. (2015). *Teatro popular y la reconstrucción de espacios de participación a través de ciudadanías críticas*. Universidad Santo Tomás.



Pérez, A. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Nueva época*. (20), pp. 191-210.

Piga, D. (1992). Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. *Latin American Theatre Review*. pp. 137-149.

Rey, G. (2009). *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo.

Roca-Rey, C. (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. IFEA – IEP.

Rodríguez, C. (1979). *Problemas del arte en la revolución*. Letras cubanas.

Rodríguez Morató, A. (2012). El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*. 11 (3).

Rojas, R. (2021). *Los años de Velasco (1968-1975)*. Instituto de Estudios Peruanos.

Rojas-Trempe, L. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*.

Salazar Bondy, A. (1979). *Educación y cultura*. Búsqueda.

Sánchez, M. (Ed.). (2020). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santistevan, A. (2014). *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17260>

Unesco e Instituto Nacional de Cultura. (1977). *Política cultural del Perú*. Unesco.

Velasco Alvarado, J. (1971). *Palabras de la revolución*. Oficina Nacional de Información.

Velasco Alvarado, J. (1972a). *Velasco: la voz de la revolución*. (Volumen 1). Ediciones Participación.

Velasco Alvarado, J. (1972b). *Velasco: la voz de la revolución*. (Volumen 2). Ediciones Participación.

Velasco, Alvarado. J. (1973). *Perú: Documentos fundamentales del proceso revolucionario*. Editorial Ciencia Nueva.

Vieites, M. (2019). "Teatro y memoria: algunas claves para una intervención social crítica". *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e intervención social*. (28), pp. 253-283.

Vilar, J. (1956). *De la tradición teatral*. Leviatán.

Viteri, G. (n/s). El teatro popular.

Von Bischoffshausen, G. (2017). *Teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)*. Máquina de ideas – Estación La Cultura S.A.C.

Zapata, A. (2018). *La caída de Velasco. Lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus.

Zimmermann Zavala, A. (1974). *El plan Inca: objetivo, revolución peruana*. Lima: El Peruano.

Zimmermann Zavala, A. (1978). *Los últimos días del general Velasco: ¿quién recoge la bandera?* Humboldt.



## Anexos:

### Anexo A: Bases para una política cultural del Estado peruano – 1

<b>Política Cultural del Estado Peruano 1970</b>		
<b>Meta</b>	La Política Cultural del Estado Peruano debe tener por meta alcanzar el libre y pleno desenvolvimiento de la capacidad creativa y crítica del hombre peruano, en la construcción de una auténtica cultura nacional, moderna y universal.	
<b>Condiciones</b> (para la plena adecuación entre la cultura nacional y las formas sociales modernas que se pretende fomentar)	<b>Sociales</b>	El incremento gradual de la participación de todos los sectores nacionales y la reducción sustantiva de los desniveles de estratificación. Es decir, la desaparición de las profundas desigualdades sociales.
	<b>Culturales</b>	a) El desarrollo de una cultura firmemente cimentada en sus bases populares y en condiciones de enriquecerse a través de una apertura dialogante hacia lo universal.
		b) La liquidación de la marginalidad de la subcultura “cultura” nacional frente a la cultura universal, fomentando la coparticipación en sus procesos creativos en un plano igualitario y no alineado. Es este un complemento necesario a todo acceso a lo popular que de no ser equilibrado por una apertura simultánea hacia lo universal de la cultura, conduciría a una provincialización de ésta.
<b>Objetivo</b>	c) La cancelación de la marginalidad informativa y cultural de las masas populares y la consecuente difusión de los productos de la subcultura “cultura” urbana a todos los niveles de la sociedad peruana. El afianzamiento de la cultura nacional sobre sus bases populares sería insuficiente e infecundo si no se produce una acción irradiadora que ponga al alcance de las masas todo el acervo de la cultura universal.	
<b>Efectos</b>	Un peruano libre no sólo en lo económico y social sino también y sobre todo, en el campo de los valores y el conocimiento, es lo que busca esta transformación. Es decir, un hombre solidario con su sociedad, capaz de crear conscientemente y en conjunto gracias al doble juego de participación y comprensión.	
	a) La desaparición de la alienación en todos los niveles y del peligro de la provincialización de la cultura	
	b) El incremento de la calidad creativa y de la aptitud crítica para el enriquecimiento de la cultura.	
	c) El perfeccionamiento de la cultura popular y su elevación al rango de cultura con vocación universal.	
	d) La depuración de la autoimagen nacional, es decir, la visión que la sociedad tiene de sí misma, a través de su elaboración y reflexión por parte de todos los niveles.	
	e) El reencauzamiento de la energía política del sector intelectual hacia cauces nacionalistas y no alineados.	
	f) El aumento de la participación política económica y social de las mayorías anteriormente marginadas	

Elaboración propia con información de Ministerio de Educación (1970).

## Anexo B: Bases para una política cultural del Estado peruano – 2

<b>Política Cultural del Estado Peruano 1970</b>	
<b>Recomendaciones</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1) La creación de un organismo nacional encargado de coordinar y ejecutar la política cultural del Estado;</li><li>2) La superación de las barreras lingüísticas en el país para establecer un sistema eficaz de comunicación interna, por el fomento de la castellanización y el simultáneo fomento de la lengua quechua;</li><li>3) La compatibilización de la reforma educativa mediante su simultánea adecuación a los patrones de la cultura universal contemporánea y a las necesidades de articulación con las tradiciones nacionales popular y culta a fin de “capacitar” a los peruanos para el trabajo productivo y para el acceso a los más altos niveles científicos y tecnológicos;</li><li>4) La desalienación del proceso total de la comunicación de masas por el fomento de nuevos medios periodísticos, radiales, televisivos y cinematográficos dedicados a la difusión cultural, y por la imposición de criterios mínimos de calidad a los mensajes difundidos por lo ya existentes;</li><li>5) El establecimiento de las condiciones que permitan:<ol style="list-style-type: none"><li>a. El acceso masivo a las creaciones culturales nacionales y universales, para darles un sentido democrático</li><li>b. El más fácil acceso de los creadores y difusores de cultura a los medios e instrumentos necesarios para su actividad.</li></ol></li><li>6) La consolidación de la independencia económica de los productos especializados de cultura para asegurar la libertad de creación desde sus mismas bases;</li><li>7) El fomento de la creatividad especializada mediante:<ol style="list-style-type: none"><li>a. Institutos de ciencia y artes, academias, fundaciones, etc. del sector privado coordinados con la política cultural del Estado;</li><li>b. Legislación alentadora de donaciones, estímulos económicos y de otra índole, becas, etc. a los que puedan acogerse tanto las instituciones culturales como los artistas y científicos.</li></ol></li></ol>

Elaboración propia con información de Ministerio de Educación (1970).





Anexo C: Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana – 1

<b>Política Cultural Revolucionaria Peruana 1975</b>	
<b>Propósito de la Política Cultural. Concepto Revolucionario de Cultura</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El nuevo papel que asume el Estado Revolucionario y los nacientes organismos sociales de base, de esencia participatoria, requiere la formulación de una política cultural humanista-revolucionaria capaz de constituirse en la expresión de lo anteriormente disperso y oprimido.</li> <li>- La Revolución Peruana, que postula una democracia social de participación, al concebir su política cultural, se traza el propósito de estructurar un camino que permita al hombre y la mujer peruanos el ejercicio de su conciencia crítica y de su capacidad creadora, a fin de sus expresiones culturales sean claro reflejo de una auténtica personalidad nacional.</li> </ul>
<b>Criterios errados sobre cómo se consideró la vida cultural</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>g) Como un lujo ubicado en los niveles superfluos excedentes de la actividad individual y social, entendido como un quehacer plausible, en cuanto sano entretenimiento y descanso, y aconsejable, después de otras tareas prioritarias para la realización del hombre. No se percibía la trascendencia de la cultura, medular para el desarrollo de la persona y de la comunidad;</li> <li>h) Como una actividad propia de élites especialmente dotadas en determinados campos de la intelectualidad, el arte y la ciencia, e inaccesible, por tanto para las mayorías;</li> <li>i) Como una actividad que era justo auspiciador en su atinada y lucrativa comercialización para producir mercancías culturales que podían circular en la sociedad de consumo;</li> <li>j) En algunos casos, como una actividad de contenido tendencioso, o aun definitivamente subversivo, que era necesario detener y erradicar cuando no sancionar drásticamente.</li> </ul>
<b>Planteamientos básicos</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) <u>Descolonización de la cultura</u>. La política cultural antimperialista y descolonizadora ha de combinar el rechazo a los valores culturales externos inadecuados, con el establecimiento de modelos propios y enriquecidos con los aportes foráneos que sean fruto de un intercambio equitativo y libre</li> <li>2) <u>Revalorización de la cultura popular</u>. Es indispensable diferenciar entre una cultura popular (es el acervo cultural, jamás puro pero básicamente auténtico de los diversos sectores de la población nacional, supone una identificación entre el ser del pueblo y su quehacer creador) y cultura de masa (es el subproducto impuesto a estos sectores por quienes desde dentro o fuera del país han venido ejerciendo su dominación económica, social, política y cultural).</li> <li>3) <u>Desarrollo de la conciencia crítica</u>. El planteamiento revolucionario de la política cultural sólo puede realizarse respetando y promoviendo la conciencia crítica de la persona. La conciencia crítica del nuevo hombre deberá entender los condicionamientos que determinan la carga ideológica de los productos culturales</li> <li>4) <u>Democracia cultural de participación</u>. El objetivo de una política cultural revolucionaria y humanista no puede ser sino la socialización de la actividad cultural. Se entiende por democracia cultural la supresión de los obstáculos que impiden o restringen la participación de cada peruano, ya como actor o espectador en todos los tipos de actividad creativa, interpretativa y analítica.</li> <li>5) <u>Afirmación nacional de cultura</u>. En un proceso nacionalista como el peruano, la política cultural expresa conscientemente los valores autóctonos, a los que brinda un apoyo especial</li> </ol>

Elaboración propia con información de INC (1975).

Anexo D: Proyecto de Bases para una Política Cultural de la Revolución Peruana – 2

<b>Política Cultural Revolucionaria Peruana 1975</b>	
<b>Distribución de Roles en la Acción Cultural</b>	1) Rol del Estado <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Papel desencadenante de la acción del Estado en la vida cultural</li> <li>b. Responsabilidad de las entidades públicas relacionadas con la cultura</li> <li>c. Planificación de la acción cultural del Estado</li> </ul>
	2) Rol de los medios de comunicación colectiva
	3) Rol de la comunidad
	4) Replanteamiento del rol de los intelectuales
<b>Elementos permanentes de la acción cultural</b>	a) Investigación de la realidad cultural
	b) El intercambio interno
	c) El estímulo a la creatividad
	d) La proyección de la imagen cultural

Elaboración propia con información de INC (1975).



Anexo E: Cuadro comparativo de la relación de obras y trayectoria de ambos grupos

	<b>Cuatrotablas</b>	<b>Yuyachkani</b>
<b>1971</b>	Tu País está feliz	Puño de Cobre
<b>1972</b>	Oye	
<b>1974</b>	El sol bajo las patas de los caballos	La Madre
<b>1975</b>	La Noche Larga	
<b>1977</b>	Encuentro	
<b>1978</b>		Allpa Rayku
<b>1979</b>	Equilibrio	
<b>1980</b>	Los Cómicos	
<b>1981</b>	Oh menaje a los poetas	Los Hijos de Sandino
<b>1982</b>	- La Agonía y la Fiesta - Oye De la Nostalgia	
<b>1983</b>	- Flor de Primavera - Oye Nuevamente	Los Músicos Ambulantes
<b>1984</b>	Simple Canción	- La Madriguera - Pasacalle Quinua - Un Día en Perfecta Paz
<b>1985</b>	Aquí no hay Broadway	- Baladas del bien-estar - Encuentro de Zorros - Contraelviento
<b>1986</b>	Duelo de Soledad	
<b>1987</b>	La Cuestión del pan	Son de los Diablos
<b>1988</b>	Los Clásicos	
<b>1989</b>	- Flora Tristán - Ifigenia Cruel - La Orquestita - Considerando En Frio, Imparcialmente	Contraelviento
<b>1990</b>	-	- No me toquen ese Valse - Adiós Ayacucho
<b>1991</b>	Entremeses y Entremesas	
<b>1992</b>	Fuenteovejuna El Pueblo que no podía dormir	Yuyachkani en concierto
<b>1994</b>	Cuando el sol se apaga	Hasta cuando corazón

<b>1995</b>		Serenata
<b>1996</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Oye, Versión Completa</li> <li>- Las Tres Marías</li> <li>- A Escondidas Para Siempre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Primera Cena</li> <li>- Retorno</li> </ul>
<b>1997</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los Amantes, Los Ángeles y El Destino</li> <li>- Las Bodas de El Duque Primor</li> <li>- El Diablo en el Mercado</li> </ul>	Pukllay
<b>1998</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Banquete De Cuatrotablas</li> <li>- Agamenon</li> <li>- Con-Ciertos-Hombres</li> <li>- El retorno sangriento de Arturo UI</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cambio de Hora</li> <li>- Persistencia de la Memoria</li> </ul>
<b>1999</b>	La noche de los asesinos De José De Triana	Yuyachkani en Fiesta
<b>2000</b>	La Noche de Concreto	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Santiago</li> <li>- Antígona</li> </ul>
<b>2001</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Usted Mato Una Gaviota</li> <li>- La Nave de la memoria</li> <li>- Oye, ¿qué es el congreso?</li> </ul>	Hecho en el Perú, Vitrinas para un Museo de la Memoria
<b>2002</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rosa Cuchillo</li> <li>- El Bus de la Fuga</li> </ul>
<b>2003</b>	El camino de los pasos peligrosos	
<b>2004</b>		Sin Título, Técnica Mixta
<b>2006</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arguedas, el suicidio de un país</li> <li>- Sacrosanto Pasolini</li> <li>- Con Amor A Brecht</li> </ul>	
<b>2007</b>		Kay Punku
<b>2008</b>		El Último Ensayo
<b>2010</b>		Con-Cierto Olvido
<b>2013</b>		Confesiones
<b>2015</b>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cartas de Chimbote</li> <li>- Sin Título (Revisado)</li> <li>- Pedro Huilca ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?</li> </ul>
<b>2017</b>		Discurso de Promoción

Elaboración propia basado en Figueroa (2019) y Artes Vivas y Artes Escénicas. Archivo Cuatrotablas. En: <http://archivoartea.uclm.es/artistas/cuatrotablas/>