

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERÚ

Escuela de Graduados



Una memoria del teatro (1964-2004)

Luis Peirano Falconi

Tesis presentada para optar
el grado de Doctor en Humanidades

Lima, marzo 2006.

“Quien ha visto la Esperanza, no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres. Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe dónde, acaso entre los suyos. En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre”.

Octavio Paz

El laberinto de la soledad

“Scratch an actor and underneath you’ll find another actor”

Lawrence Olivier

On acting

“Tres áreas de la cultura humana –la ciencia, el arte, la vida– cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad”.

Mijail Bajtín

Estética de la creación verbal

ÍNDICE GENERAL

Una memoria del teatro
(1964-2004)

Introducción.	5
Capítulo 1 Idea e imagen del teatro a mediados del Siglo XX	12
Capítulo 2 Para empezar a entender el teatro en el Perú	24
Capítulo 3 Por qué y cómo se llega al teatro.	32
Capítulo 4 Por una historia del teatro en el Perú	42
Capítulo 5 Pensar el teatro	52
Capítulo 6 El teatro y la universidad	62
Capítulo 7 Cómo era el teatro que yo vi	75
Capítulo 8 El cambio acelerado: los años 70 empiezan el 68	89
Capítulo 9 Sobre el uso “instrumental” del teatro	95
Capítulo 10 El nuevo teatro universitario	109

Capítulo 11	
Las CC.SS., la política y el uso de la analogía teatral	119
Capítulo 12	
La nueva sociología y el teatro	135
Capítulo 13	
Repensar el teatro y la nueva sociedad	141
Capítulo 14	
Regreso, crisis y fin de un proyecto político	159
Capítulo 15	
ENSAYO, democracia y violencia	186
Capítulo 16	
Las formas de la violencia y la búsqueda interior	206
Capítulo 17	
Fin de siglo y regreso a la universidad	215
Capítulo 18	
El teatro como forma de conocimiento y comunicación	228
Capítulo 19	
Palabra y performance	238
Capítulo 20	
Cómo se explica el teatro: a manera de balance	248

ANEXOS

Memoria del Teatro: presentación	268
Relación de programas.	271
Bibliografía	300

Introducción

Hay preguntas que acompañan a lo largo de la vida y permiten todo tipo de referencias a momentos y a espacios diferentes en la historia. Me refiero, en este caso, a interrogantes sobre el sentido y las formas del teatro en la vida social: ¿Qué es el teatro? ¿Para qué sirve? ¿Quiénes lo hacen? ¿Qué significa actuar?

He conocido, e intentado elaborar por mi cuenta, muchas respuestas a estas preguntas, pero solamente me han satisfecho y sido útiles por un tiempo, luego del cual he sentido una necesidad mayor de volverlas a plantear, para buscar nuevas respuestas, acumulando pensamiento propio y ajeno.

Este proceso recurrente no oculta cierta ansiedad sobre el sentido de tal preocupación y el uso de las respuestas, porque frecuentemente todo ser humano se interpela a sí mismo sobre cómo actuar, cómo responder a las exigencias del entorno, cómo decir la verdad o cómo mentir, cómo quedar bien frente a quien nos observa, cómo ser fiel a uno mismo y a lo que se espera de uno; y porque, de manera contraria a lo que se cree, no hay claridad absoluta sobre el significado de la actuación y, como consecuencia, del papel que cumple el teatro en la vida de los individuos en la vida social.

Pero hay más: ¿Qué significa actuar y qué significa hacer teatro en el Perú? Preguntas complementarias y tanto más difíciles que las primeras. Referirse a una realidad específica –tan compleja y difícil como querida– en la que uno intenta, a su vez, un trabajo creativo en relación directa con el contexto específico que le toca vivir, supone una preocupación todavía mayor de la que queremos dar cuenta.

Tal vez sea necesario aclarar que las preguntas están planteadas en su dimensión más compleja, porque sin lugar a dudas hay quienes con todo derecho no tendrán ningún problema en responder a las mismas con el candor, la entrega y la pasión del aficionado –del “amador” – o con el pragmatismo terminante de aquel a quien le basta el diccionario.

Pretendo desglosar estas preguntas y bosquejar algunas respuestas a través de un itinerario por el teatro peruano del que fui testigo y

protagonista los últimos cuarenta años. De esta manera, intento describir y explicar qué significa hacer teatro en el Perú desde mi condición personal y, por esto, me permito un acento testimonial y, en ocasiones, autobiográfico. Las limitaciones de esta propuesta son evidentes por el lugar desde el cual está hecha, que es Lima, la capital macrocefálica del Perú, que concentra muy buena parte de los recursos y de alguna manera monopoliza en apariencia la teatralidad.

A partir de mi propia condición de migrante provinciano, sin embargo, no puedo dejar de señalar que, si bien la mayor parte de lo que aquí se registra está efectivamente centrado en Lima, no tiene el afán de negar la enorme creatividad y la riquísima producción cultural del país en su totalidad. Buscar y definir el esfuerzo creativo requiere también encontrarle el sentido en una realidad compleja y cambiante como la nuestra. La creación artística en el teatro es una manera de responder a la permanente crisis que ha vivido nuestro país y en este sentido nuestra respuesta personal se inserta en una dinámica mucho mayor que es la de nuestra cultura compleja y segmentada. La crisis de una sociedad se hace evidente en la incapacidad de representarse como tal. En este sentido buscamos también indagar: ¿Qué significa actuar en peruano? ¿Qué significado tiene el teatro en el Perú?

Sería imposible, a su vez, limitarse a la realidad nuestra del Perú y, por esto, hay algunas pequeñas incursiones latinoamericanas, europeas y norteamericanas. La cultura peruana ha sido permeable a todo tipo de influencias y, por esto, nos interesa hacer al menos referencias al conocimiento “más allá del mar”, que es el otro lado del mundo y del cual tenemos poquísimo contagio, para usar un término caro a quienes se interesan por el teatro de Asia, de África, de la India.

Existe muy poco pensamiento sobre el sentido, las posibilidades y limitaciones de la producción teatral en el Perú. A la constatación del interés de muchos de sus protagonistas se le contrapone la total ausencia de recursos para este efecto. Al interior de las universidades se han hecho algunos estudios pero, en la mayor parte de los casos, cuando ya el tema ha pasado a ser motivo de preocupación histórica.

Más recientemente se ha empezado a producir tesis de post-grado sobre algunos aspectos de la creación teatral, especialmente en la antropología, la sociología y la psicología. Nos anima contribuir al

desarrollo de esta importante línea de estudio en la seguridad que permitirá un trabajo transdisciplinario sumamente rico que se nutra no solamente de diferentes perspectivas académicas, sino también –y muy especialmente– promueva una muy productiva relación con quienes trabajan profesionalmente en el campo creativo.

Todos sabemos, aunque cada uno a su manera, por principio natural de la especie humana, qué es “actuar”, en el sentido de funcionar socialmente, de llevar a cabo una conducta, seamos o no conscientes de ello, como también sabemos que, en ocasiones especiales, el ser humano actúa para representarse, confrontarse socialmente, conseguir algo, para festejar, rendir culto, entretenerse, celebrar, para crear situaciones que lo estimulen y provoquen socialmente. Parte de este conocimiento se centra en lo que de manera genérica se conoce como teatro.

Basta entrar un poco en este mundo para darse cuenta de que las posibilidades de hacer y entender lo que conocemos como actuación y como teatro es algo bastante complejo. Por esta razón, se ha intentado ampliar este concepto a lo largo de la historia del arte y el desarrollo de las ciencias sociales, especialmente con el concepto *performance*, aunque sin conseguir eliminar la angustia que produce la amplísima infinitud y variedad de la actuación humana.

La motivación para agudizar mi interés por esta reflexión abierta sobre la teatralidad ha sido muy diversa, pero debo reconocer que la chispa surgió de una discusión, tan acalorada como productiva, sobre la condición de actor de quien se dedica a la política. Como el tema ha sido tratado muchas veces públicamente, aunque fuese de manera un tanto ligera, puedo dar los detalles. Se trataba de la fascinación de algunos amigos intelectuales, a principios de 1985, con la personalidad del extraordinario candidato presidencial y luego presidente del Perú. “¡Qué gran actor que es!”, decían estos amigos, científicos sociales, a propósito de la incuestionable capacidad expresiva del joven político. Y, claro, en varios sentidos tenían razón.

La habilidad para expresarse, para convencer, para manejar audiencias, tiene cierto vínculo con lo que conocemos como teatro. Pero, ¿cuál es la diferencia entre el ciudadano que desempeña

correctamente su papel de candidato político y quien asume la condición de actor?

Por su parte, la vieja analogía del gran teatro del mundo nos permite referirnos a cuán convincentemente, bien o mal, uno representa su papel, cualquiera que éste fuese. Además, como la discusión, en el caso que menciono, se daba entre sociólogos, politólogos y antropólogos, podía también referirse al candidato como actor social. Debemos aceptar que hay un uso común del término actor como aquél que tiene un desempeño convincente sobre su propio papel, de quien aparenta bien, sin suscitar recelos ni dudas sobre lo que dice, aunque pueda ser que no sepa bien ni sienta mucho lo que dice.

La más importante de todas las acepciones tiene que ver con la capacidad real de aquél a quien se denomina actor para convertirse en el personaje que los demás –quienes lo ven y escuchan– necesitan creer que existe. En este sentido son los espectadores quienes le otorgan sentido final a una actuación.

El uso del calificativo de actor adopta en este caso su significación más compleja, en buena cuenta porque incluye varias de las otras maneras de entenderlo y sobre todo porque compromete casi tanto al actor mismo, como a quienes lo atienden.

Quien escucha y sigue al actor cumple el importante papel de completar el proceso que éste propone. Acaso, de alguna manera, lo que el actor hace no es sino consecuencia de una percepción y acción orientada a satisfacer las necesidades de quienes son sus espectadores o seguidores. Esto para bien y para mal. Puede ser que sea útil para mostrar un comportamiento ideal y construir la figura activa de un héroe, aun cuando éste sucumba, pero también vale para lo contrario, es decir para lograr que prospere el engaño y la mentira, aunque fuese bajo la apariencia de un salvador.

En realidad, de alguna manera esto es lo que le sucede a una persona cuando es estafada por otra. Tiempo después de ocurrida la estafa, la persona se dice a sí misma, ¿pero cómo pude creerle si era evidente que se trataba de un engaño, cómo no pude verlo entonces?

En ocasiones, la actuación de quien engaña es tan buena, y la colaboración del espectador por cerrar el círculo de una perfecta actuación es de tal naturaleza, que no hay otra manera de romper el encanto si no es gracias a la presencia de un tercero. El *Tartufo*, del genial Moliere, es responsable de un engaño, pero éste no sería posible si el dueño de casa, Orgón, no tuviese una gran necesidad de creerle y de ser portador de tal creencia a su familia. El Tartufo tiene tal capacidad de convencimiento, y Orgón tal necesidad de creerle, que el círculo está completo y perfecto. Solamente se puede romper porque Moliere, por presión del censor real –según cuentan los historiadores entendidos– escribe un final diferente y, mediante un recurso *deus ex machina*, hace aparecer a un Exento, un enviado del rey para impedir el engaño y poner las cosas en su sitio.

Las preguntas sobre el sentido del teatro aluden finalmente a esclarecer la importancia y la vigencia de la teatralidad en la cultura y en cómo se realiza la misma, como cuestión excepcional más allá del universo cotidiano, como ritual, como juego, como instrumentación, como creación artística; porque usualmente se da por sentado que la capacidad de representación de sí mismo que ha creado el ser humano se produce dentro de una esfera creativa que ha denominado arte y que, a su vez, concierne a la búsqueda de la verdad y de la belleza.

El teatro es un arte que requiere de varios creadores. Si bien los actores, son quienes resumen todo el esfuerzo de equipo, como centro de la acción teatral, el dramaturgo y el director, principalmente, pero también los músicos, coreógrafos, escenógrafos, iluminadores -entre una larga lista posible de técnicos- son corresponsables en el proceso creativo, y son partícipes del producto artístico. Esta simple diferencia, con respecto a otros procesos creativos nos obliga a una consideración especial para incluir las diferentes dimensiones del trabajo escénico. Si bien en este caso la mayor parte de nuestra preocupación está aquí principalmente referida a los actores como centro, la idea es extender el análisis al conjunto de los creadores del acto teatral. Los estudios sobre el teatro están generalmente dedicados a los dramaturgos y en este sentido nos proponemos un cambio que nos parece sugerente y enriquecedor.

Dado que el teatro es un arte singular en su propósito de crear belleza y parte de sus dilemas estriban en la pluralidad del aporte creativo a la misma acción, su esfuerzo por interpretar y dialogar con la comunidad en la que se desarrolla, como en este caso el Perú, supone diversidades y acentos que será necesario tener permanentemente en cuenta.

La cuestión no es nada simple. Si bien éste es una especie de axioma muy válido, lo último que se considera muchas veces al tratar los temas de la actuación y de la teatralidad es que tienen como sentido principal la creación de lo bello, no lo bello natural sino lo bello artístico, para usar la notable distinción hegeliana. No se trata, pues, de referir el problema solamente a la acción humana sino a la acción humana artística, vinculada, anclada, sustentada en la acción natural pero con una pretensión mayor que, desde muchos siglos atrás, convenimos en llamar artística.

No tengo respuestas definitivas a estas preguntas ni creo que existan soluciones definitivas, pero considero sumamente enriquecedor indagar sobre la naturaleza del teatro atendiendo a los recursos, impresiones y experiencias propias. No hay mayor producción analítica sobre estos temas en esta parte del mundo. Me propongo hacerlo a partir de la propia experiencia durante los últimos cuarenta años y de la reflexión sobre los principales y diversos aportes académicos en la bibliografía especializada sobre el tema, en la esperanza, además, de que pueda ser útil a quienes les atraiga, intrigue o seduzca la enigmática presencia del teatro.

Responder a las preguntas que te han acompañado en la vida no puede ser solamente consecuencia de un esfuerzo intelectual, sino de la experiencia misma. Por esta razón me he permitido algunos testimonios y comentarios personales usualmente alejados de las tesis de grado. Además de producir y pensar el teatro los últimos cuarenta años, he dedicado un esfuerzo especial a recoger testimonios de actores, directores, dramaturgos, técnicos, *performers* de diferente raigambre, interés y condición, no solamente de Lima urbana sino de todo el país, buena parte de los cuales quedó grabada en el programa "Memoria del Teatro", que durante tres años tuve a mi cargo en la televisión del estado y que se ha guardado con el propósito de favorecer estudios posteriores. Buena parte de mi propia memoria ha

de referirse a lo que me dijeron los que allí aparecen y que figuran en el apéndice de este texto y a quienes debo un reconocimiento especial.

Es solamente desde el propio testimonio autobiográfico que habrá de considerarse el objeto de nuestra preocupación; y es tal vez por esto mismo, mucho más tratándose de un material artístico esencialmente subjetivo, que las respuestas sean tan ricas como diversas. A su vez, he juzgado indispensable incluir una reflexión académica que no siempre es posible presentar entrelazada con el testimonio autobiográfico. Ello explica los capítulos más teóricos especialmente dedicados a avanzar en esta reflexión.

Quien trabaja en el arte de manera creativa necesita una vivencia, un sentido, un concepto que le otorgue razón de ser a su trabajo. Al referirse a esta necesidad, Peter Brook ha insistido que éste debe encontrarse en la vida, no en el arte y, añadimos con él, debe encontrarse en la vida y no en la sola reflexión intelectual. Este concepto, de alguna manera es parte y es consecuencia de preguntarse: ¿qué sentido tiene en el mundo, aquí y ahora, para mí como creador, el hecho teatral?

Preguntarse por el teatro significa necesariamente preguntar por una comunidad que le da sentido –por una o varias comunidades, de acuerdo a las formas y sentido del teatro que se produzca, de acuerdo a la cultura en el que adquiere validez–. Por esto el teatro produce tanto interés para quienes se dedican a estudiar el pensamiento humano aunque, paradójicamente, haya tanto apasionamiento como desentendimiento por estudiarlo.

Demasiado teatro comprometido se ha ahogado en el remolino de la teoría, reafirma Brook, para insistir que una idea sobre el teatro debe surgir de la confrontación de uno mismo con el medio que lo rodea y de las conclusiones personales a las que pueda arribar inmediatamente antes de empezar el trabajo. De aquí también la razón de ser de este texto.

Gracias a mis maestros, colegas y estudiantes.

Un agradecimiento especial a Luis Jaime Cisneros, a Max Hernández y a Miguel Giusti.

1. Antecedentes. Idea e imagen del teatro a mediados del S. XX

La historia del teatro en el Perú puede exhibir muchos logros artísticos y bellos espacios de recreación cultural, especialmente desde que el General San Martín declarase en un notable y fundamentado decreto¹, el mismo año de la independencia, que “el arte escénico no irroga infamia al que lo profesa”, pero es claro que siempre existió un prejuicio negativo y una distancia sobre quienes se dedican al teatro en el conjunto de la sociedad peruana.

De hecho, hasta avanzados los años cincuenta el teatro era en el Perú, como seguramente en otros países de semejante nivel de desarrollo, una actividad más bien alejada del mundo académico como de las ocupaciones cotidianas vitales de la ciudad. Pertenecer al teatro era tan atractivo para algunos como un motivo de cuidado y reserva para la gente común y corriente, porque –si bien el teatro no estaba cuestionado como motivo de entretenimiento y tenía incluso lugar en casa como diversión, así como era respetado por su valor educativo– no era una ocupación, y menos una profesión, a la que una persona común podía aspirar de manera regular y sin sorpresas.

Estaba bien hacer teatro escolar, como una actividad de formación complementaria, pero las posibilidades de continuar haciendo teatro fuera del colegio, no sólo profesionalmente sino incluso como aficionado, eran bastante reducidas. Pasaba lo mismo que con el deporte, que siempre jugó un rol formativo principal, pero con mayor ventaja en este caso, ya que la actividad deportiva no se vinculaba para nada con la bohemia o una vida ocasionalmente peligrosa en el mundo real, como sí sucedía de hecho con la danza y el teatro.

Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa, entre otros notables creadores, se han referido al tema en repetidas oportunidades dando testimonio de su temprano interés por el teatro, así como de la decisión explícita, en el caso de este último, de no dedicarse a él dadas las enormes limitaciones creativas que ello implicaba. “Si en la Lima de los años cincuenta, donde comencé a escribir, hubiera habido

¹ Decreto 1529 del 31 de diciembre de 1821. Publicado en La Gazeta Oficial. Sección de Gobierno. Espectáculos públicos. En *Colección de Leyes, Decretos y Ordenes*, publicadas en el Perú desde 1821 hasta 31 de diciembre de 1859 por el Dr. Juan Oviedo, Tomo Cuarto. Capítulo Trigésimo Primero.p.332. Felipe Bailly, editor, Lima, 1861

un movimiento teatral, es probable que, en vez de novelista, hubiera sido dramaturgo, porque el teatro fue mi primer amor, desde que, todavía de pantalón corto, vi en el Teatro Segura una representación de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, por la compañía de Francisco Petrone. Pero, escribir teatro, en la Lima de aquellos años, era peor que llorar: condenarse, o poco menos, a no ver nunca lo que uno escribía de pie en el escenario, algo todavía más triste y frustrante que, para un poeta o un novelista, morir inédito”².

Como es obvio me refiero con esta presentación a las ciudades principales y a los contextos urbanos más desarrollados, y especialmente a Lima, porque el teatro en su acepción más reconocida se da en ellos. No obstante, tal vez sea necesario señalar de una vez que hay otros teatros en las diferentes partes del país que merecen una atención singular que no podemos considerar por el momento.

Mi primer encuentro con la palabra teatro fue consecuencia justamente de una experiencia infantil un tanto traumática vinculada a mi interés por las fiestas populares –de incuestionable valor teatral- en las plazas de provincia³. Durante las fiestas de navidad del año cincuenta en la plaza del pueblo del sur chico del Perú donde vivía mi familia, y por disfrutar el baile de “los negritos”, que celebran el nacimiento del Niño Dios zapateando y cantando, agitando campanitas con las manos, adornados con guirnaldas y cascabeles prendidos en la ropa blanca, me acerqué libremente todo lo que pude a la comparsa hasta que, súbitamente, vi aparecer delante de mí a un demonio viejo, con máscara barbada de chivo que azotaba a quien estaba a su alcance, que me persiguió, bufando y dando latigazos a diestra y siniestra. No me detuve hasta llegar llorando a mi casa, que estaba por suerte muy cerca de la plaza. “No es verdad, hijo, tranquilo, no te asustes, es puro teatro, nada más que teatro”, decía mi padre, para convencerme de que saliera de mi escondite debajo de su cama.

² Mario Vargas Llosa , Prólogo a *Obra reunida: Teatro*, Editorial Alfaguara, Madrid, 2001. El autor ha repetido este mismo testimonio en muchas ocasiones. Cfr. Memoria del Teatro, Televisión Nacional del Perú, IRTP, Lima.

³ En Palpa, Ica. Relatado en *Socialismo y participación* No.43, CEDEP, Lima, setiembre de 1988, con motivo de reseña de presentación de MILLONES, Luis, *El Inca por la Coya: historia de un drama popular en los Andes peruanos*, Fundación Ebert, Lima, 1987.pp.119-123.

Esta primera idea de la palabra teatro tuve que repetirla veintitantos años más tarde, cuando tuve que dar una explicación parecida para calmar el llanto de mi hijo mayor, a quien había llevado a una función de teatro que yo mismo dirigía⁴, en la que un personaje agredía a otro con una espada de madera que colocaba bajo el sobaco del actor, quien a su vez se las ingeniaba hábilmente para manchar su ropa y la propia espada con un espeso jugo de tomate, mientras ahogaba un grito de dolor y caía sin vida al suelo. Otra vez: “Es teatro, hijo mío, no es verdad, calma”. Pero yo mismo requería calma, porque, me dolía haberlo expuesto al susto y tener que darle el mismo tipo de explicación que yo había recibido sobre algo que ya había empezado a entender y amar como la mejor manera de tratar con la verdad.

Los niños se toman todo en serio y esto puede aterrarlos. Lástima que sea una manera –bastante frecuente por cierto, especialmente con los payasos en los circos– de que los niños empiecen a aprender sobre la materia. Los directores saben que los niños tienen una lectura del hecho teatral que es directa, “literal” o “al pie de la letra”, valga la expresión, porque el reconocer el valor metafórico del hecho teatral requiere de un aprendizaje especial. Al referirse a los tipos de espectadores de un espectáculo teatral, Eugenio Barba ha señalado así hasta cuatro tipos, el primero de los cuales es el de niño, que entiende directamente y sin mediación alguna.

Bien vale la pena rescatar de mi primer encuentro con el teatro, que éste no fue con el teatro más convencional y formal de los contextos urbanos más o menos desarrollados de nuestra cultura, sino con formas más bien festivas de los sectores populares, que son fundamentales en la vida de las provincias del interior del Perú, y que no son vistas generalmente como formas teatrales aún cuando su esencia teatral misma sea inobjetable. Buena parte de la historia del teatro en el Perú debe hacerse en relación a estas fiestas populares y a su sustantiva fuerza representacional de la vida de sus habitantes.

Cuando mis padres me enviaron al colegio de los jesuitas en Lima, tuve un contacto más amable con el teatro. Los jesuitas lo empleaban mucho en la formación de sus alumnos, pero no es que encaminaran

⁴ *Ubú Presidente* de Juan Larco, octubre de 1980.

tampoco a sus ex alumnos al tipo de vida que el teatro presupone, o a que alguno se dedicara al teatro como una profesión u opción de vida.

El teatro no era, durante los años cincuenta en el Perú, y tal vez no lo sea aún para mucha gente, una profesión que los padres desearan para sus hijos y que permitiera a nadie ganar dinero u ocupar una posición de respeto y, menos, de liderazgo en la sociedad. A pesar de algunas pocas opiniones divergentes, en especial de personas especialmente ilustradas, todavía en el Perú hay cierta reticencia frente al teatro como profesión, aunque ha sido desde hace varios siglos, gracias a los jesuitas, de manera especial, un importante recurso formativo a la vez que de divulgación de la fe católica.

Tampoco es cierto que no hubiese teatro ni que faltaran notables intelectuales y creadores que pusieran algún empeño en desarrollarlo. De hecho, desde principios de siglo era un signo de prestancia intelectual asistir a los teatros, e incluso intentar cierto nivel de presencia en el escenario como dramaturgo, dado que las compañías extranjeras visitantes buscaban incluir en su temporada la obra de un nuevo autor nacional. Por esto es frecuente encontrar en la bibliografía dramática del Perú a una variada gama de intelectuales, poetas, periodistas y hasta políticos, con por lo menos una obra de teatro en su hoja de vida creativa. También en las comunidades andinas más distantes de la capital participar de las festividades y representaciones alegóricas es un motivo de orgullo a cuyas responsabilidades de patrocinio y ejecución está muy bien visto aspirar. Otra cosa distinta es pretender dedicarse de pleno y mucho más de manera exclusiva a esta actividad.

Sebastián Salazar Bondy destaca nítidamente en el panorama cultural peruano, especialmente desde inicios de los años cincuenta, en que vuelve al Perú, terminado su matrimonio con la actriz argentina Inés Ledesma, hasta su lamentable y temprana desaparición el año 1964, que es precisamente el año que yo ingreso a la universidad y que empieza esta memoria. Sebastián Salazar Bondy fue un extraordinario promotor cultural que tenía por el teatro una predilección inocultable y que desplegó múltiples y apasionadas campañas por su desarrollo, tanto como periodista cultural como en calidad de dramaturgo prolífico y comprometido. Su trayectoria está presente aún en la memoria de muchos hombres y mujeres de teatro. Biógrafos y estudiosos de la

obra de Salazar Bondy no dejan de reconocer la incansable pero infructuosa labor, al menos en esos años en los que autoridades, profesionales y público en general no daban la importancia que el teatro merecía y que él, entre algunos pocos, reclamaba⁵.

Mi familia desarrolló, gracias al talento natural y la alegría de mis padres, una afición muy grande por la música y el teatro. Mi padre había sido seminarista y había aprendido música y a tocar bastante bien el violín. Con mis hermanos y hermanas –trece en total–, que cantaban todos muy bien, tuvo un dedicado trabajo de formación musical, llegando a formar un coro familiar notable. Por esta razón, todos participamos también del coro del colegio y de las representaciones que se preparaban, especialmente para las clausuras del año escolar.

Si bien recuerdo varias actuaciones en los años del colegio infantil, considero que mi interés más consciente por el teatro empezó en los primeros años de la sección juvenil con la zarzuela *Los aparecidos*. Fue el año 1957, con una pequeña orquesta de músicos de la orquesta sinfónica nacional, promovida por Claudio Ramírez Alzamora, un antiguo alumno particularmente dotado para la música, y Genaro Herrera, también ex alumno, que trabajaba en el colegio mientras estudiaba medicina. Durante los años de colegio participé como actor en varias adaptaciones de comedias españolas de Alfonso Paso y Carlos Llopis, y zarzuelas entre las que destacan *La marcha de Cádiz* y *Un crimen misterioso*, así como de sesiones de algo que llamaban “teatro fórum” y que no era otra cosa que lecturas de obras de teatro en las que cada alumno leía un personaje y prendía una luz bajo el nombre del mismo, mientras estaba en escena. Leímos así, entre otras, *Siete gritos en el mar* del español Alejandro Casona, y *Corrupción en el palacio de justicia* del italiano Ugo Betti. Esto era, para mí, diversión de la más pura, entretenimiento e instrucción feliz y que también parecía divertir al resto. Pude por esta razón dejar algunas veces de hacer clases de instrucción premilitar u otras que no me gustaran. Esto era el teatro para mí y estoy seguro que para la inmensa mayoría, si no la totalidad, de mis compañeros.

⁵ HIRSCHHORN, Gérald, *Sebastián Salazar Bondy: Pasión por la cultura*, Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2005, Capítulo 6.

No puedo, sin embargo, dejar olvidado un pequeño reducto, muy en el interior de mi memoria, que me remonta a cuando salí a escena aquella primera vez como el personaje Pepillo en la zarzuela *Los aparecidos*. Algo más que cantar o representar lo que había ensayado apareció entre mí y la gente que llenaba el paraninfo del colegio, mediado por una fosa oscura donde estaba la pequeña orquesta. La recuerdo muy bien, aunque me sea tan difícil definir esa sensación de estar en otro lugar muy diferente al de la vida cotidiana. Solamente cuando he leído o escuchado testimonios de actores de los más diversos lugares, me he dado cuenta de que allí, y no simplemente en “repetir una conducta estudiada” como se puede describir intelectualmente a la actuación, está el verdadero signo del teatro. No hay que darse cuenta ni aceptar un factor religioso o mágico, si se quiere, dependiendo de cada cultura y cada sujeto, pero hay *algo* poético indescriptible que define esos momentos de la teatralidad.

La idea común y mayoritaria del teatro tiene mucho que ver con el grado de desarrollo del mismo y de su valoración social en cada comunidad. Muchos de los cines de los años cincuenta en Lima eran cine-teatros y, como consecuencia, no era excepcional que mucha gente, sin formación mayor, confundiera todavía –por increíble que parezca– el teatro con el cine.

Las obras que tenían éxito en el radioteatro, o en los propios teatros como el Segura o el Municipal, se llevaban en gira a los cine-teatros de los distritos. Recuerdo haber visto así en el Cine-Teatro Barranco, de la avenida El Sol, en el barrio de Barranco (hoy gran Estudio de América TV), *El fabricante de deudas* de Sebastián Salazar Bondy, hecho por los hermanos Velásquez del Grupo Histrión.

De la misma manera, *Collacocha* de Enrique Solari Swayne se paseó por muchos cine-teatros del Perú, desde su estreno y luego de sus varias giras internacionales, gracias al empeño de su protagonista principal, Don Luis Alvarez. Ésta era una obra cautivante que me producía gran recelo porque el Ingeniero Eche copar, su protagonista, se burlaba de toda forma de organización de los trabajadores, ridiculizando especialmente al personaje Bentín, el dirigente gremial, mientras hacía gala de un comportamiento individualista y agresivo, que me parecía tan efectivo teatralmente como exagerado. Pero la hicimos también en el colegio y fue, al menos en mi recuerdo, una

presentación espectacular en la que desempeñé el papel del temeroso Sánchez y, a la vez, era responsable de los efectos de temblor y el derrumbe *final* por el desembalse de la laguna. Fue especialmente con *Collacocha* que confirmé, –sobre el escenario y no solamente en los cursos de literatura– que el teatro podía ser algo más que divertimento.

Por ese entonces ya teníamos en el colegio cierta formación política e incluso íbamos a las universidades de San Marcos y a la Católica a enterarnos de la política universitaria y apoyar al movimiento social cristiano, aunque fuese haciendo barra a nuestros candidatos y haciendo documentos y volantes de propaganda en el mimeógrafo. El propio rector del colegio alentaba y celebraba nuestro interés activo por la política.

El testimonio de Enrique Solari Swayne, el autor de *Collacocha*, es muy expresivo al respecto de cierta confusión entre lo que era el teatro y el cine. Solari me contó –algunos años después, cuando ya había yo ingresado a la Universidad Católica y empecé a frecuentar el local de la Asociación de Artistas Aficionados, la AAA– que él veía todas las funciones de su obra en los barrios de Lima y que una vez en un bar de la avenida Alfonso Ugarte, cerca del local en el que se anunciaba con grandes carteles (“Hoy, en vivo, *Collacocha*”), preguntó a los parroquianos del bar si sabían de qué se trataba para indagar cuánto conocían de la obra y, quizá, recomendarla. La respuesta que obtuvo fue más o menos la siguiente: “Es una película sobre un terremoto por desborde de una laguna en la sierra (Collacocha), pero la gente es de verdad y sale en escena”. Esta especie de confusión merece ciertamente estudio especializado, sobre todo porque en vez de resolverse se ha ido complicando con el desarrollo de la televisión, la digitalización y la telemática en general.

Todavía hay sectores de la población que no saben distinguir bien el teatro del cine y, aunque menos que entonces, todavía hay espectadores de cine que se acercan a la pantalla de cine, el *ecran*, para tocarlo y, si es posible, mirar detrás del mismo. Una obra de efecto impactante o de alguna manera distante, en un escenario “a la italiana”, no es real y, por esto, de alguna manera, es cine.

Si bien el público de Lima no era tan grande y atractivo como el de Buenos Aires o Santiago para justificar económicamente una gira especial de todos los artistas europeos de fama mundial (Enrico Caruso no vino nunca por esto a Lima), muchas compañías hicieron temporada aquí, especialmente durante los tiempos de la segunda guerra mundial en que no podían volver a Europa o, como en el caso de la gran actriz española Margarita Xirgu, porque optaron voluntariamente por no volver a su país. Por lo demás, a las razones de lejanía, porque los barcos desde Europa iban preferentemente a Brasil o a Argentina, existía la fama –nos dicen los mayores– de que en el Perú se disolvían las compañías y que los cantantes temían las noticias de sus colegas sobre cómo el clima húmedo de Lima les podía afectar la voz.

Como resultará claro de todo lo dicho, nunca se me pasó por la cabeza que podría dedicar ni siquiera parte de mi tiempo al teatro una vez que terminara el colegio. Tal vez si hago un gran esfuerzo romántico puedo recordar un ocasional ensueño o desborde imaginativo al terminar una de las funciones de zarzuela de la Compañía de Faustino García. Imaginar, por ejemplo, que el propio dueño de la compañía descubría mis condiciones de cantante –de las que me ufanaba mucho, alentado por mis compañeros de colegio y algunos queridos profesores– y me ofrecía un contrato y me pedía que los acompañara en su gira; o que yo me enamoraba de una linda corista o, mejor aún, que ella se enamoraba de mí, a tal punto que yo decidía escapar con ella hacia el mundo. Algo de eso pudo haber, lo confieso, pero mi pasión por el teatro no tuvo entonces suficiente fuego y, en todo caso, mi vocación por la Compañía de Jesús y por la política, de las que también pude tomar cierta distancia más tarde, eran notablemente mayores.

Pero ya entonces empezó a preocuparme la diferencia entre ese teatro que hacíamos en el colegio y el que veía en el mundo de la vida real, que era también el teatro para el entretenimiento y la diversión, y tal vez para algo más, que no alcanzaba a precisar. Entendía que algunos se dedicaran al teatro porque no tenían otra opción: era lo que hacían sus familias y habían aprendido a hacer desde niños. Recuerdo así mis conversaciones con Liz Ureta, hija de Juan Ureta Mille y Elvira Travesí, que me decía precisamente eso, que hacía teatro porque no sabría hacer otra cosa. Pero otros buscaban el teatro porque les

gustaba, les apasionaba y veían en el teatro algo parecido a una opción de vida, aunque no tuviese el prestigio ni la expectativa de otras profesiones. Es que la gente que se dedica al teatro tiene que ser muy rara, me decía entonces, y de alguna manera lo he comprobado a lo largo de mi vida.

El teatro del Perú de los primeros años 60, época en que terminé el colegio y entré a la universidad, no fue sustantivamente distinto de los cincuenta, salvo por la televisión. El teatro de esos años gozaba de modestos avances, pero tenía buena salud y la actividad teatral era sostenida especialmente por asociaciones o instituciones independientes, la gran mayoría de las cuales se había fundado hacía pocos años. La diferencia con el número de funciones que daban los grupos de teatro locales la década anterior era notable, porque hasta entonces con frecuencia no pasaban de tres o cuatro funciones, aunque se hubiese ensayado igual cantidad de meses. Éstos son los años cincuenta, de los que varios intelectuales, profesores, e incluso empresarios han dicho y escrito que de no ser por el panorama desalentador que ofrecía el teatro en esos años para un joven dramaturgo, se podían haber dedicado al teatro.

Los años sesenta fueron diferentes gracias a la televisión, así como los años cincuenta estuvieron marcados por la radio. Pero la televisión provocó un gran cambio en la profesión del teatro, corroborando de alguna manera el efecto diabólico que algunos hombres de cultura habían profetizado con el desarrollo del cine y la tecnología de los medios de comunicación en general.

La radio había ya producido una suerte de división natural del trabajo, relegando a los actores populares de menor formación y mayor necesidad de cartel al radioteatro y a los programas cómicos de la radio, de notable popularidad en esos años. Lo mismo había sucedido con las radionovelas, que constituyeron una opción laboral para muchos actores.

Pero la aparición de la televisión significó mucho mayores exigencias a sus protagonistas, quienes debían aportar bastante más que una buena voz para la radio.

En los años de colegio fui un asiduo televidente y en ocasiones visité algunas estaciones de radio y televisión, especialmente la de Radio Luz, para lanzar al aire, en vivo, “Pasa el Sembrador”, un programa de la Acción Católica que promovía, escribía y dirigía su presidente, Don Enrique Echegaray del Solar, padre de Manolo, compañero de clase y vecino de Barranco, igual que Germán Granda y Carlos Blancas. Fungíamos de actores de radioteatro leyendo personajes de historias que narraba Don Enrique, quien en su apostolado no dudó en llevarnos luego al impresionante Estudio de Canal 4 donde hacíamos lo mismo dentro del programa de Juan Sedó, el famoso “Tío Juan”. Pude allí ver a algunos actores y confieso que mis interrogantes y cuestionamientos sobre las formas y el sentido de la actuación crecían en progresión geométrica. ¿Qué es lo que permitía que algunos seres humanos pudiesen aspirar a subir a los escenarios, hablar por la radio, aparecer en la televisión? Ciertamente algo que se llama vocación y talento tenía mucho que ver, pero siempre sentí que había algo más en el empeño de estas gentes por actuar, por representar.

La demanda de actores y de gente de teatro por la televisión fue mayor porque entonces no existían formas de grabación más allá del cine, de modo que los productores se vieron en la necesidad de montar espectáculos teatrales en la televisión y casi de inmediato de producir programas especiales de ficción para la televisión. Incluso la publicidad era “en vivo” y esto requería cierto entrenamiento actoral que hizo que se llamara a los actores para este nuevo oficio.

Fue así también que surgieron, entre otras cosas, los primeros programas escritos especialmente para la televisión, como Bar Cristal y Kid Cristal, que contaron con la participación de escritores, directores y actores provenientes del teatro.

El gran cambio, sin embargo, se produjo con el auge de las telenovelas y, también, de los programas cómicos, que abrieron una opción laboral más consistente y permanente a un mayor número de actores, y especialmente a aquellos que tenían mayor capacidad y desenvoltura.

Los años sesenta fueron los años del gran auge de la televisión peruana y del desarrollo de una industria de exportación realmente competitiva. Fueron los años en que los actores de “Natacha” o

“Simplemente María” podían codearse con los actores europeos en los festivales de cine en el continente americano y que los productores y *broadcasters* competían de igual a igual con los del norte.

Todo este cambio, como es obvio, no se daba solamente en el teatro o la televisión. Ésta es la década en la que el Perú, mientras va asimilando nuevas influencias desde el exterior y vive un todavía incipiente proceso de modernización en la industria, que incluye por cierto la de los medios de comunicación, sufre fuertes transformaciones sociales promovidas, entre otros factores, por una impresionante migración interna y una acelerada urbanización, con fuertes secuelas de invasiones en las grandes ciudades, empezando obviamente por Lima.

El cambio de gobierno de Manuel Prado, marcado por la estabilidad de una convivencia de los más grandes partidos políticos, no se pudo hacer con elecciones regulares y sin que mediase un nuevo golpe militar. A una junta de gobierno militar que duró poco más de un año le sucedió el primer gobierno populista de Fernando Belaúnde Terry, que no habría de concluir sino con otro golpe militar, aunque esta vez con pretensiones revolucionarias.

Hacia finales de los sesenta había diversas corrientes de teatro en el Perú y, tal vez más claramente que nunca, raíces distintas para cada una de ellas, aunque mezcladas y comprometidas unas con otras para explicarse y adquirir sentido. El nuevo gobierno militar trajo, sin embargo, un cambio definitivamente interesante porque con las reformas que decretó e implementó hizo posible, a la vez, la inclusión de un discurso reivindicativo de significativos alcances culturales. Al margen de valoraciones políticas de mayor calibre es cierto que el discurso popular en todas sus variedades fue muchísimo más explícito.

Esta nueva historia sobre las formas de hacer teatro en el Perú es fruto de la continuación de unas y ruptura de otras, y así varias veces a lo largo de nuestro propio derrotero cultural y artístico. Continuidad y ruptura: en el campo de la historia de la cultura escénica, tanto o más que en el de la política, se aprecian ambas pulsiones de la dinámica histórica.

Siempre me intrigaron las diferencias en la forma de hacer teatro en el Perú y siempre me interesó explicar su origen. A continuación, un primer intento analítico antes de volver a nuestra memoria del teatro peruano en esos años.



2. Para empezar a entender el teatro en el Perú

El entendimiento cabal de un teatro como el peruano presenta un camino pleno de dificultades. Su complejidad es resultante de las diversas influencias de las que se ha nutrido y de que -a pesar de la voluntad hegemónica desplegada a lo largo de la Colonia y los regímenes políticos que le han sucedido- la heterogeneidad y el fraccionamiento han prevalecido como su característica principal, marcando nuestra historia y constituyendo, de manera diversa, el gran sello de nuestra cultura.

Para empezar a entender nuestro teatro es por esto indispensable reconocer las fuentes que le dan origen y que se han venido desarrollando a lo largo de su historia. Por lo menos tres vertientes conceptuales y formales coinciden para definir la configuración propia de las manifestaciones teatrales en el Perú reciente.

La primera es claramente reconocida como heredera de la tradición del teatro occidental, aunque ha tenido un desarrollo propio en nuestro medio en una de sus formas que se ha desarrollado en la cultura criolla, principalmente a través del movimiento costumbrista.

La segunda tiene sus raíces en el mantenimiento y reformulación de las formas teatrales previas a la llegada de los españoles al Perú, en manifestaciones usualmente llamadas pre-teatrales, y se hacen presentes en el teatro peruano actual a través de lo que se ha denominado el proceso de andinización de los espectáculos y manifestaciones culturales urbanas⁶.

La tercera se origina en el tiempo y el espacio del impulso renovador del teatro europeo de mediados del siglo veinte, que buscó en el teatro oriental y, parcialmente, en formas culturales precolombinas, nuevas formas de teatralidad distintas a los fundamentos griegos del teatro clásico y que se presenta bajo formas alternativas, de experimentación o de vanguardia.

⁶ Se andinizan las ciudades de la costa, como es obvio, que son las que además sufren el desborde popular en la segunda mitad del Siglo XX.

La concepción más común del teatro es la que se sustenta en la primera vertiente y que tiene un sustento escolar y académico y, por esto, ha adquirido cierta hegemonía formal a lo largo de casi cinco siglos y está presente en el desarrollo de nuestra cultura con notables exponentes locales, especialmente en el teatro satírico y la comedia en general. Ella incorpora nuestro teatro al mundo occidental y cristiano y es la que nos introduce de variadas maneras, en primera instancia y por consecuencia, al mundo de la globalización.

En los años más recientes esta tendencia ha continuado a través del seguimiento que en nuestro teatro también se hace de las grandes tendencias del teatro en las metrópolis urbanas del norte. Su reproducción se entiende no solamente por la vigencia de la dramaturgia y los métodos de trabajo heredados de los tiempos de la colonia, sino también por la influencia de las nuevas formas de tratamiento que los actuales creadores teatrales que allí trabajan dan a estos mismos materiales.

Pero es innegable que existen otros teatros que han tenido una especie de avance un tanto más subterráneo e incluso clandestino, luego de varios siglos de resistencia pasiva, y tienen su razón de ser en el proceso político interno y en las corrientes migratorias del campo a la ciudad que caracterizan al conjunto de nuestra sociedad. Éste es un teatro no profesional, en el sentido de que no vive de una taquilla, aunque tampoco renuncie a pedir un apoyo voluntario a su esfuerzo.

Siendo por naturaleza vital y directamente articulado a las festividades de una comunidad, este segundo tipo de teatro se encuentra siempre en la búsqueda de una definición propia que le permita eventualmente desplazarse hacia las ciudades. De igual manera, siendo por naturaleza propio de los espacios públicos, ha venido tomando lugar relevante, en la última parte del siglo XX, mezclándose de alguna manera con aquellos espectáculos que, proviniendo de una tradición occidental clásica, tienen también históricamente ubicación principal en las calles, patios y plazas.

Para entender una tercera vertiente de nuestro teatro es necesaria una indagación en los teatros de todo el mundo que persiguen la incorporación y búsqueda de nuevas formas teatrales que no sean las clásicas del teatro grecolatino y europeo en general. Aquí pueden

encontrarse a la vez elementos de índole externa e interna. En el primer caso, se reconoce el trabajo original de dramaturgos, actores y directores que, si bien fueron formados en el canon clásico de la teatralidad, han sido luego seguidores de “rupturistas” o de creadores que cuestionan la validez única de dicha teatralidad, tales como Antonin Artaud⁷, para citar solamente uno. En este sentido, la partida a Europa de actores y directores que buscaban un proceso de formación mayor del que podían lograr en el Perú y que suscribieron movimientos de vanguardia fue un factor clave. La influencia de Francia e Italia, además de España, fue para este teatro muy importante.

Pero otros creadores teatrales han planteado esta ruptura con la vertiente clásica occidental desde adentro, incluso sin conocer planteamientos de similar índole provenientes de las culturas del norte, sobre la base de una estructura y forma recogidas en nuestras propias culturas, aunque reinterpretablas y adecuándolas a su personalidad creativa y a sus propios fines expresivos. Si bien esto se ha dado sobre todo en la música y la danza, ha alcanzado también al teatro, en la medida que en la tradición precolombina, según la perspectiva de Jiménez Borja, teatro, música y danza (Haylli Taki), eran una sola.

Requerimos para conocer bien esto, que aquí se enuncia de manera genérica, de un trabajo de investigación destinado a recoger el material empírico que nos permita formular cabalmente la tesis de interpretación que se deriva de las proposiciones ya enunciadas. Pero existen algunos elementos que nos pueden ayudar a formular mejor nuestra propuesta de análisis.

Para tal tipo de estudio debe considerarse, en primer lugar, la escasa y frecuentemente discriminatoria educación cultural y teatral, que se añade al hecho de poseer una herencia ancestral no bien procesada y difícilmente perceptible en el nivel urbano durante largos años. Debe considerarse también que la vocación por el cambio y el compromiso a través del arte ha caído también, con lamentable frecuencia, debemos reconocerlo, en la adopción de modas y propuestas copiadas de otros espacios y circunstancias de manera frívola y superficial.

⁷ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

Al peso ocasional de las modas, que llegaron a través de viajeros ocasionales y de publicaciones especializadas de intercambios propiciados por las delegaciones diplomáticas, e incluso por la televisión, debe sumarse el desorden en el que fueron llegando. Es interesante reconocer, por ejemplo, que en muchos casos se conoció la influencia de movimientos de reacción contra el naturalismo, la obra del mencionado Antonin Artaud, del teatro pánico, o incluso el teatro épico de Bertolt Brecht, antes de que se conociera de manera directa y sistemática el teatro europeo clásico, consecuencia de propuestas de trabajo más coherentes y sistémicas como la de Saxe-Meiningen en Alemania o la del propio Constantin Stanislavsky en Moscú. Era, de alguna manera, como acoger el surrealismo antes de conocer el clasicismo. Era, parafraseando a Ricardo Blume, como conocer la vanguardia antes que la retaguardia. No es posible poner a todos los vanguardistas en el mismo saco, porque hay quienes viven intensamente una pasión por expresar su vivencia personal en el Perú de una manera distinta y no simplemente por moda y el mero atractivo externo. De ambas actitudes está hecha también la historia del teatro en el Perú.

La resistencia cultural, por su parte, tiene en el caso de nuestro teatro uno de sus pilares fundamentales. La detección y puesta en evidencia de vivencias míticas que fueron incorporadas de manera velada bajo el ropaje de la liturgia y manifestaciones religiosas impuestas por la conquista, es una vía ya comprobada por los estudios antropológicos, como también lo son las maneras en que sectores mestizos, ya occidentalizados, recuperan valores ancestrales que se legitiman socialmente a través del folklore y que, de manera institucionalizada, presenta oficialmente el arte escénico en las capitales de departamento y en la propia ciudad capital.

En realidad, puede afirmarse que los elementos del teatro previo a la llegada europea, y que de alguna manera representan las propuestas hechas desde la base social indígena, han sido reinterpretados y reescritos para incorporarlos a la teatralidad oficial. Las formas del teatro indígena aparecen así asimiladas y conceptual y formalmente integradas, relegando a la condición de formas pre-teatrales a aquellas que no se supo o no se pudo incorporar a través de la escritura.

Tal es el caso de los rituales estructurados en danzas populares, por ejemplo. Es de esta manera que se explica que temas y conflictos dramáticos de origen quechua, al ser representados en las nuevas ciudades, se conviertan en autos sacramentales o comedias de capa y espada a la usanza española, produciendo un teatro en lengua aborígen pero con la estructura y forma occidentales. Tal vez el caso más célebre es el drama incaico, presentado bajo la forma trágica de *Ollantay*.

La antología del teatro peruano recientemente publicada por la PUCP⁸, presenta un material de teatro quechua que puede servir de base para el análisis que aquí presentamos, como hipótesis para una interpretación del manejo lingüístico del teatro colonial. Esta tarea no puede quedarse, sin embargo, en la esfera del análisis literario de las manifestaciones del teatro colonial, aunque fuese en quechua, debiendo buscarse las fuentes que motivaron éstas y otras obras con el objeto de permitir un análisis dramaturgico propiamente dicho.

Existen, lamentablemente, pocas referencias no literarias para esta labor. Pero así como los investigadores han visto en los quipus una forma de mantener la memoria a semejanza de la escritura, debería indagarse en el equivalente teatral, en “los quipus de los pre-teatros”, para reconocer algo que equivalga al impulso que tiene toda comunidad humana por la representación y, por supuesto, indagar en la tradición oral y corporal, incluidas las huellas arqueológicas que puedan darnos luces sobre cómo fueron estas representaciones.

La esencia ritual del drama precolombino ha sido motivo de preocupación de varios estudiosos, aunque no haya llevado a muchas investigaciones concretas. Al presentar el teatro de nuestra América, la investigadora cubana Ileana Azor⁹ ha planteado, entre otros, este interés por reconocer el aporte pero también las imposiciones del teatro occidental. Este dilema ocurre también en otras partes del mundo donde la cultura occidental y cristiana ha sido emblema y sustento de un proyecto colonial. Por esta razón, buena parte de los cuestionamientos que se hacen desde los países africanos o árabes

⁸ SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, editor, *Antología General del Teatro Peruano*, Fondo Editorial, PUCP, Lima, 2002. Cinco tomos.

⁹ AZOR, Ileana, *Origen y presencia del teatro en nuestra América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

tienen una notable semejanza con los que se hacen en nuestro caso. No hay por qué seguir al pie de la letra la voluntariosa tarea del Inca Garcilaso por buscar los equivalentes de la tragedia y la comedia latina en el antiguo Perú, pero tampoco debemos olvidar que es imposible que no existieran formas de representación, que son inherentes al desarrollo de las comunidades humanas. La permanente crisis de representación de lo que llamamos la sociedad peruana tiene tal vez su origen en esta supuesta carencia.

En el Perú, el director Ricardo Roca Rey dedicó buena parte de su vida a recopilar material no literario que permitiese conocer el teatro de los habitantes de estas tierras antes de la llegada de los españoles. Cinco tomos, todavía no editados¹⁰, guardan este material que espera estudio y consideración especializada y que, a pesar de la naturaleza incierta y oscura del pasado, guarda claves que pueden resultar muy iluminadoras al respecto.

Lo cierto es que celebramos 500 años de influencia europea y cultura grecolatina occidental sin saber casi nada de lo que pasó antes en el teatro de nuestras tierras, así como aparentemente ya nos resignamos a aceptar que no existió escritura entre los antiguos habitantes del Perú. En este sentido, las aproximaciones integrales hechas desde la perspectiva de los estudios de *performance*¹¹ resultan sumamente sugerentes y abren puertas al entendimiento de esta fuente de nuestro teatro y a otra manera de escribir nuestra historia.

A modo de ejercicio que permita plantear esta tarea, sería muy importante que acordemos algunos axiomas básicos que nos permitan sustentarla. Acordemos así que, dado que en toda comunidad medianamente desarrollada existió siempre alguna forma de teatro, y comprobado que existen pruebas del desarrollo de formas culturales precolombinas, muchas de las cuales tienen aún vigencia –si bien entremezclada con muchas otras formas provenientes de otras fuentes–, es importante ubicar y analizar aquellas que muestran algunas pistas actualmente en nuestra cultura y que nos podrían llevar al reconocimiento de formas más cabales de teatralidad.

¹⁰ ROCA REY, Ricardo, *El teatro en el Antiguo Perú*, Inédito, cinco tomos. En poder de su hijo del mismo nombre.

¹¹ Tema del cual nos ocupamos varias veces en este trabajo más adelante y sobre el cual hay una muy amplia bibliografía al final del mismo.

Existen efectos del encuentro entre el canon y nuestra difusa herencia cultural que percibimos pero desconocemos de manera sustantiva. El estudio de la literatura y de la tradición oral no ha sido suficiente como para preservar la memoria más allá del siglo inmediatamente anterior. La posibilidad de revitalizar la memoria más allá del límite de vida de una generación demanda un trabajo arqueológico y multidisciplinario.

No podemos desdeñar el trabajo realizado por historiadores y antropólogos para conocer nuestras raíces culturales, pero es claro que buena parte de lo que se conoce no supera el nivel consciente o más racional, fruto de los todavía limitados trabajos empíricos de campo.

Max Hernández, Moisés Lemlij, Luis Millones, Alberto Péndola, María Rostworowski, psicoanalistas, antropólogos e historiadores, han sumado esfuerzos a fin de pensar el tema de la identidad de la manera más integral posible en el Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, SIDEA, que viene trabajando el mito y la historia enfatizando también una línea de indagación más profunda en la mentalidad y vivencia de nuestro pasado andino¹². Dado que la cultura, y el teatro muy especialmente, movilizan fuerzas inconscientes que requieren de una sensibilidad indagatoria singular, el tema de la existencia de un inconsciente colectivo para el teatro resulta fundamental, sea cualquiera que fuese la forma que éste adopte.

Es rasgo común básico de la teatralidad universal que los actores y el público se sientan parte de un *ethos* común, el mismo que permite que se entiendan, que se estimulen, motiven y cuestionen, alimentando un espíritu común con resultados extraordinariamente creativos. Buena parte del trabajo por realizar deberá tener en cuenta los públicos de los diferentes teatros que conviven en nuestra realidad social. Para este efecto, es clave considerar que una de las dolencias más graves del orden institucional en el Perú consiste en la carencia de protagonistas sociales fuertes. Por el contrario, pocas cosas resultan

¹² HERNÁNDEZ, Max; LEMLIJ, Moisés; MILLONES, Luis; PÉNDOLA, Alberto y ROSTWOROWSKI, María, *Entre el mito y la historia*, Fondo Editorial Biblioteca Peruana de psicoanálisis, SIDEA, Lima, 1987; *El umbral de los dioses*, Lima, 1991.

más claras en nuestra estructura política que aceptar que tenemos una precaria articulación social y política.

La fragmentación social, que algunos teóricos entienden como característica del postmodernismo, es más bien síntoma en nuestro teatro –y, me atrevería a decir, en nuestra cultura– de subdesarrollo o de premodernidad. Es el caso que ilustran algunos críticos, de formación más bien literaria que teatral, que analizan espectáculos teatrales de incuestionable base premoderna como si fueran postmodernos. La modernidad se da por lograda y es asumida como existente y compartida, aunque fuese por una muy pequeña minoría, elitista en el buen y en el mal sentido, que parece haber arribado, finalmente, y a duras penas, a la modernidad.

En el teatro peruano se comparte el deseo de hacer espectáculos que puedan ser mostrados en cualquier parte del mundo –lo cual quiere decir, también, en los principales festivales internacionales– con la búsqueda de una definición, de un lugar de discusión sobre la sociedad y sus posibilidades de recuperar el sentido ancestral del teatro, para reubicarse en los espacios públicos, abiertos a la ciudad, interrumpiendo la vida cotidiana, para ventilar lo que estuvo oculto, para confrontarlo sin violencia, para enriquecerlo.

Este cambio se da en todos los campos de la vida social y política, pero se centra principalmente en la vida de sus principales ciudades. El Perú ha pasado a ser, de manera inversa a lo que fue a principios del siglo pasado, un país preponderantemente urbano, aunque con una presencia cultural andina irrefrenable. A falta de espacios públicos formalizados, los teatros han ido tomando lugar en las plazas y calles, a veces de manera invasora, a la par que presionando por el reconocimiento formal de esos espacios.

Sin duda un nuevo panorama se vislumbra para nuestro teatro como consecuencia de la globalización y la secularización cada vez más intensa, así como por la presión de quienes protagonizan las distintas vertientes que le han venido dando forma hasta nuestros días. De cómo se logren ubicar en el contexto de la vida cultural y cómo resistan las distintas presiones que necesariamente sufren dependerá en buena parte su destino.

3. Por qué y cómo se llega al teatro

Son muchas las maneras de llegar al teatro pero, por lo general, es una experiencia marcada por la curiosidad frente a lo desconocido, como también por la necesidad humana de entretenerse en comunidad, de divertirse y de jugar; pero no de jugar solo, cada uno por su cuenta, sino, necesariamente, de jugar con el otro, con los otros.

Incluso en las familias de actores, donde el futuro profesional de los niños estuvo a lo largo de la historia casi inevitablemente destinado al teatro, una doble característica se exalta en grado máximo, a fin de que prospere una vocación que haga mínimamente aceptable una profesión por la escena. La convicción de poseer talentos que los hacen ser distintos, marcados y escogidos desde el nacimiento por algún tipo de divinidad, así como la seguridad de que poseen la capacidad de producir el placer del entretenimiento y el juego. Sumadas a la seguridad de que no servirían para hacer otra cosa, estas vivencias han acompañado a las familias de actores a lo largo de la historia.

El temor y, a la vez, el atractivo por la oscuridad, el regocijo y el cuidado por la chispa y por la luz del fuego, el manejo de los umbrales entre la luz y lo oscuro, son ingredientes que nos acercan y nos habitúan a lo desconocido. Es incuestionable que la curiosidad y el temor por lo desconocido son un atractivo indudable para quienes se acercan al teatro, a pesar de que son armas de doble filo, porque los niños pueden alegrarse y celebrar la gracia y espontaneidad de los payasos, pero pueden también muy a menudo asustarse y llorar por su destemplada y usualmente violenta presencia, tanto o más que por el diablo de las fiestas populares, que no es necesariamente el diablo cristiano que se opone a Dios.

Una prueba del grado de desarrollo de las sociedades modernas, y de la naturaleza de la profesión del artista de la escena en la vida social, se encuentra en el número de jóvenes que hacen evidente ante sus padres su inclinación e interés por la profesión del teatro. Lo experimentan los jóvenes cuando intentan un acercamiento más serio al teatro, generalmente en la universidad, y los propios padres de

familia, cuando alguno de sus hijos sugiere la posibilidad de dedicarse profesionalmente al teatro.

Puede decirse que es “normal” –es decir un comportamiento más o menos común y de uso corriente– que los chicos y chicas se sientan atraídos por el juego de la representación y el espectáculo. Por el contrario, lo menos normal es no detectar ese impulso, que puede expresarse de varias maneras y de acuerdo a lo permitido y estimulado en los diversos contextos sociales. En algunos casos, esta curiosidad se centra más en el esfuerzo por aprender a dibujar, a cantar, a danzar o a organizar historias, pero siempre en relación con el otro, o los otros.

Es inevitable también referirse al movimiento de las sombras colectivas que produce el hombre a lo largo de su historia y que generan acciones y reacciones directas en el quehacer cotidiano, que es un tema que ha preocupado a la sociología¹³, así como al mito y al ritual mágico o religioso del que se ha ocupado especialmente la historia y la antropología, para confirmar el interés por explicar el fenómeno del teatro en cada sociedad.

El juego no es para nada exclusividad del teatro, pero está muy fuertemente vinculado al concepto básico de la forma artística. Sólidamente cimentado en el despliegue de la corporalidad, de la imaginación y alguna suerte de talento natural, el juego impregna toda forma de entretenimiento humano donde no haya un objetivo adicional sustantivamente distinto al juego mismo. Es justo reconocer que el juego vale también allí donde hay un propósito instrumental, un objetivo específico adicional al juego mismo, pero ésa es otra forma mucho más racional y volitiva de entender el juego que nos habrá de ocupar más tarde. El primer impulso hacia el juego, así como al teatro, es, sin embargo, absolutamente inconsciente y fruto de alguna pulsión interna mucho más difícil de definir y analizar.

El juego no es tampoco exclusividad del arte y está también en la raíz de toda forma deportiva y uso del tiempo libre, aunque es muy raro

¹³ Uno de los mejores ejemplos de lo dicho se encuentra en los diversos trabajos del sociólogo francés Jean Duvignaud. Ver especialmente: DUVIGNAUD; Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

que una actividad humana no reclame alguna suerte de refinamiento o destreza comparable al de las formas artísticas.

En la medida en que el juego es siempre un camino abierto a la imaginación y la originalidad, es también una forma de conectarse con la creación artística. Historiadores como Johan Huizinga han desarrollado un pensamiento teórico fundamental para el desarrollo de la estética como disciplina, reconociendo que la obra de arte tiene siempre una raíz que la entronca con el sentido del juego a la largo de la historia¹⁴. Por su parte, al reconocer el importante papel que ha desempeñado el concepto de juego en el desarrollo de la estética, el filósofo Hans-Georg Gadamer se ha propuesto "...liberar a este concepto de la significación subjetiva que se presenta en Kant y Schiller y que domina toda la nueva estética y antropología"¹⁵. No pretendemos discutir esta intención, sino solamente señalar su relevancia y vinculación con el proceso creativo en el teatro, así como concordar sobre el enorme significado hermenéutico del mismo.

Ninguna actividad como el teatro tiene tan obvias referencias al sentido del juego en la historia del hombre. Esto se hace más evidente en algunos idiomas, porque el nombre que se le asigna al cuerpo dramático fundamental de una obra de teatro, y al hecho mismo de hacer teatro, es el mismo que se usa para designar al juego y a la acción de jugar. Los traductores del alemán al español, como sucede en la traducción de la obra de Gadamer, hacen esta anotación fundamental, porque el término juego, en alemán *das Spiel*, tiene asociaciones que la vinculan de inmediato al teatro. Tanto o más sucede con la palabra *play*, juego en inglés, que se aplica, además, tanto a la acción de representar como a la obra de teatro misma. Finalmente, *pukllay*, juego en quechua, nos dice lo mismo, así como otros términos quechuas se refieren a la acción de jugar y representar, y habría que investigar desde cuando, para ver si son anteriores a la difusión del teatro en el sentido europeo y por tanto dan cuenta de una teatralidad distinta a la europea.

Observando el juego de los niños, distinguimos entre diferentes tipos de juegos, atendiendo a diversos criterios. Reconocemos así, por

¹⁴ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

¹⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método 1*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999. p.143.

ejemplo, como criterio principal para distinguir entre todos los juegos uno que da cuenta de ciertas ganas o ansia natural por ser otro, de jugar a ser diferentes, de no ser por algún momento quienes somos.

Pero este juego no es solamente para entretenernos, sino para presentarnos ante otros de manera diferente, para desafiar, para provocar, para de alguna manera sorprender a quienes nos ven. El juego de los niños no es un juego teatral sino a partir de determinado momento, que no es siempre muy fácil de precisar, así como hay muchos juegos de adultos que no se refieren para nada al afán de dramatizar situaciones. Es necesario distinguir así entre los juegos que son parte de la creación teatral y que, por tanto, son juegos teatrales propiamente dichos, de aquellos que no son directamente parte de la misma y que de alguna manera están destinados a entretener y a desarrollar en los actores la capacidad expresiva necesaria para su trabajo. Si bien no es fácil establecer la línea divisoria entre un tipo y otro de estos juegos, sí es necesario reconocer que, si bien el teatro se nutre de ambos, es con los juegos orientados a producir un espectáculo para ser mirado por los demás que tiene mayor compromiso.

Los juegos teatrales exigen ciertas condiciones que empiezan con una vinculación excepcional con el movimiento corporal, así como un compromiso con el espacio circundante. El niño o adulto que juega teatralmente –y en esto no hay diferencia en la actitud básica– se proyecta hacia el entorno e incluye, en cuanto puede, objetos de diferente tipo para buscar un sustento físico, un anclaje corporal en el que apoyar su imaginación, la misma que juega un papel central mucho mayor que cualquier otro tipo de habilidad racional.

Pedirle racionalidad a un juego de imaginación de un niño está fuera de lugar y es por esto que un pediatra y psicoanalista como D.W. Winnicott afirma que solamente en el juego libre somos creativos. Aunque nos pongamos reglas, nos sentimos libres y más aún cuando las rompemos con algún propósito creativo.

El cuestionamiento de uno mismo, la insatisfacción corporal y la percepción de la diferencia de uno con respecto a los demás, son factores fundamentales de aproximación y de uso vital en la creación escénica. Usualmente, esto se resume en las ganas de ser otro, pero

sin por ello renunciar a lo que uno efectivamente es, o cree que es, en un determinado momento de su vida. En el proceso de jugar a ser otro y volver a lo que uno es –o cree uno que es– el teatro produce conocimiento de los demás y de uno mismo, y es que no hay duda alguna de que, en el trabajo creativo grupal, uno se conoce más a sí mismo precisamente a través del conocimiento de los demás.

Algunos maestros fomentan desde la escuela o la universidad la participación de sus alumnos en el juego teatral, y en este sentido buscan estimular el impulso básico natural de jugar. En algunos casos, dichos maestros envían a sus alumnos al teatro en busca de una fórmula terapéutica alternativa a la clínica. En cierto sentido buscan recuperar para ellos la posibilidad de conocerse a sí mismos a través del juego. Winnicott ha señalado que el proceso psicoterapéutico tiene sentido justamente en la superposición de dos áreas de juego, que son las del terapeuta y la del paciente, de tal modo que si este último no es capaz de jugar, el trabajo del psicoterapeuta consistirá precisamente en lograr que su paciente pase de un estado de no poder jugar a un estado en el que sea capaz de hacerlo. No es nuestro propósito discutir este tema en profundidad más allá de señalar el carácter saludable y natural del juego, muy especialmente del juego teatral.¹⁶

Es importante analizar por qué todo humano se siente atraído de alguna manera a presenciar, si no a realizar, alguna actividad teatral. Así como puede afirmarse que todos los niños normales quieren jugar, puede decirse que todos los hombres y mujeres, jóvenes o viejos, quieren ver o quieren hacer teatro.

Acaso sea necesario indagar científicamente en el deseo natural de los niños de acercarse a lo que gruesamente se denomina teatro. La hipótesis de partida habría de ser que todos sienten el impulso natural de hacerlo, aunque no todos tengan la oportunidad de satisfacer dicho impulso. ¿Por qué algunos permanecen en el teatro como actores, técnicos o dramaturgos? Éste sí ya es otro asunto diferente y ciertamente más complejo, porque si bien todos sienten la atracción y

¹⁶ "In other words, it is play that is the universal, and that belongs to health: playing facilitates growth and therefore health;" D.W. Winnicott, *Playing and reality*, Routledge, London, 1971 p.41.

muchos le hacen caso a este impulso natural de la vida en comunidad, son mucho menos los que llegan a intentarlo.

Son menos aún los que entienden el juego, y muy pocos los que entienden y se quedan, porque hay quienes lo intentan y llegan al teatro, pero no lo entienden en su formulación artística, y hay quienes entienden pero se van por otras necesidades más apremiantes o por temor. Muy pocos llegan, entienden, se reconocen en el teatro y se quedan.

Lo dicho vale también para los espectadores, porque hay quienes hacen del teatro una fuente permanente de descanso, entretenimiento, provocación y alegría. Como el hábito de la lectura, o de cualquier tipo de actividad recreativa, el del teatro requiere dedicación y algo de perseverancia, porque solamente quienes la tienen logran la satisfacción enorme que produce.

Esto nos hace plantearnos otra vez el tema de la educación comunitaria y el problema de la escuela. ¿Es necesaria una escuela donde se aprenda el valor y sentido del teatro? ¿Cómo se aprende a ver y a hacer teatro? Para algunos, la escuela formal no es imprescindible y basta simplemente la escuela de la vida. Hay razones de sobra para estar de acuerdo con este punto de vista. A este respecto vale la pena revisar cómo se enseñó el teatro a lo largo de la historia y veremos que fue por recurso propio indispensable al interior de las familias, grupos o instituciones definidas por este tipo de actividad.

La escuela formal especializada, abierta a quien quiera acceder a ella, y mucho más obviamente la escuela universitaria, no son sino una necesidad de los últimos tiempos. Al igual que las escuelas de arte, no han encontrado justificación y razón de ser sino muy recientemente al interior de las instituciones de educación superior.

Cuando empezamos a estudiar actuación, con cualquier método de los que existen, se hace referencia a la obligación de que el actor se conozca a sí mismo. No es posible empezar a crear en el arte de la representación, de la imitación de la naturaleza, del desempeño estudiado frente a los demás en la representación escénica, si no es a partir del conocimiento de uno mismo, porque, ¿cómo puede alguien

presentarse ante los otros y, más aún, cómo puede intentar transformarse en otro, aunque fuese en un personaje imaginario, si es que antes uno no sabe quién es él mismo? Quizá convenga aclarar que uno puede intentarlo e incluso, si hay talento de por medio, con buenos resultados, pero este será un procedimiento que no cuenta con los mejores recursos de la técnica acumulada disponible. Aún así, no conozco a nadie que se acerque al teatro con un propósito artístico creativo que no se interrogue a la vez sobre sí mismo. Esto no vale solamente para cuestionarse sobre su propia identidad corporal, o sobre si tiene el talento y los recursos necesarios para desempeñar una función en el teatro, empezando en la gran mayoría de los casos – si no en la totalidad– por si puede ser actor. Me refiero a que al acercarse al teatro, usualmente los jóvenes, pero también las personas mayores, buscan indagar en ellos mismos, en tratar de definir un tanto mejor su propia imagen y confrontarla con la que tienen de ella los demás. Hay ya formas más profesionales, si no científicas, de realizar este proceso, así como una diversidad grande de posibilidades para tal fin, pero de alguna manera ha de cumplirse.

Conocerse a sí mismo es una tarea indispensable del actor y la cantidad de testimonios de actores sobre estos procesos personales de descubrimiento de sí mismo son innumerables. Alcanzar la capacidad de jugar, libres de todo complejo de culpa, como Gassman y Mastroianni señalan coincidentemente, les otorga la capacidad de reconocer que son mucho mejores como seres humanos de lo que fueron el resto de su vida.¹⁷

Como es obvio, hay muchas maneras de realizar esto. Algunos lo aprenderán a lo largo de su vida, si “se hacen en el oficio”, sin maestro ni escuela singular. Pero, en cualquier caso, habrán de dedicar mucho tiempo a indagar sobre la materia de su propio cuerpo y voz, así como a la busca del uso creativo de su más íntima historia personal.

Hay actores que lo hacen “sin darse cuenta”, pero son sin duda la excepción, debida a factores naturales de talento muy especial. Todavía hay –como hubo siempre a lo largo de la historia, y es de esperar que sigan apareciendo– personas que nacen con el don

¹⁷ MASTROIANNI, Marcello, *Sí, ya me acuerdo. Memorias*, Ediciones De Viva Voz, Barcelona, 1997.

natural de la creación artística, especialmente porque la técnica del teatro puede ser aliviada con el talento excepcional, tanto o más que la de ninguna otra actividad artística. Algunos sostienen que los mejores actores no son muy inteligentes y generalmente no tienen mucha instrucción. Vittorio Gassman decía: “El actor no debe ser especialmente culto y ni siquiera especialmente inteligente; incluso debe ser –quizá– un poco idiota. Sí, sí, si fuese completamente idiota sería un grandísimo actor”¹⁸.

El número de testimonios sobre la ignorancia o poca capacidad intelectual de los actores de cualquier parte del mundo es enorme. Las anécdotas sobre los grandes actores que no sabían leer y que aprendían la letra de los textos gracias a la lectura en voz alta de un ayudante son muchas, así como de actores que no entendían el valor metafórico de las creaciones literarias que requerían de explicaciones como si fueran niños. Los viejos actores de todos los tiempos y lugares conocen esto a la perfección y se ríen y recuerdan anécdotas sobre algunos compañeros de gran genialidad en su actuación, pero muy limitados en su formación intelectual cuando no en su inteligencia misma. Hasta Eleonora Duse tiene lo propio: “La Duse, grandísima, la más grande. No entendía nada, absolutamente nada”.¹⁹

Pero dejando de lado el talento excepcional, los hombres y mujeres del teatro deben entrenar no solamente su cuerpo y su voz como obviamente se exige a los actores, sino trabajar mucho sobre su historia personal y la de los personajes que les toca escribir, dirigir o encarnar. Es este entrenamiento el que los vuelve expertos en jugar un tipo de juego que parte de tender lazos de contacto con sus espectadores. Es por esto también que actores sin mayor talento ni educación mayor, pero con “oficio”, pueden mantenerse en el teatro y llegar a ser considerados “grandes” actores, aunque nunca llegarán a alcanzar los umbrales de la genialidad.

Para mantenerse como una actividad reconocida, como un lenguaje válido y siempre a la mano, el teatro y su gente viven creando y recreando situaciones propias o ajenas, redefiniendo espacios,

¹⁸ Charla con Eugenio Scalfari y Marcello Mastroianni del 6 de julio de 1996, en Prólogo de Sí, ya me acuerdo. Memorias, de Marcello Mastroianni, De Viva Voz, Barcelona, 1997.p.12.

¹⁹ Idem. P.14.

construyendo imágenes y objetos que los identifiquen y a la vez estimulen su percepción personal a fin de confrontarla con los espectadores desde la escena. Los creadores en el teatro, como de alguna manera todos los artistas en general, son inconformes con su apariencia, sus recursos o los del contexto en el que viven. Es por esto que buscan compensar o reparar con su trabajo artístico las limitaciones que encuentran en la vida real. Hay por cierto complacencias y narcisismos en el teatro, pero hay más inconformidad, incluso con la propia apariencia de quienes en la vida común podrían ser considerados como poseedores de especial belleza, pero que sorprendentemente para un observador imparcial no se aceptan como tales y buscan alguna forma de reparación en su trabajo artístico. Esto, que en principio está focalizado en el yo corporal de los actores, y de otra manera en los dramaturgos o directores, se extiende a todo tipo de carencias, deformidades o insuficiencias que requieran alguna suerte de reparación²⁰.

Mantenerse en el teatro, luego de llegar a él, y hacerlo en lugar protagónico, es bastante más difícil porque supone mantener vivo y constante un proceso de indagación –en el íntegro de su cuerpo–, el mismo proceso primario que le hizo afirmarse en su voluntad de creador escénico. Es por esto que todos los maestros y profesionales del teatro saben que un actor debe reentrenarse de alguna manera para no anquilosarse, para no repetirse sin crear nuevos sentidos, para no morir. Esto supone para algunos “volver a la escuela” y por esto los mejores actores buscan siempre no solamente buenos directores sino la oportunidad de trabajar con directores desafiantes, que les planteen nuevos retos o, mejor aún, con maestros directores que les permitan recuperar la frescura que debe tener un actor.

Cuando un actor empieza su formación construye su imagen ayudándose de cuantas formas, sonidos, colores y objetos pueda encontrar para apoyar esta imagen. A lo largo de su vida profesional,

²⁰ Debo la formulación más explícita de esta idea a conversaciones con el psicoanalista Luis Herrera, con quien a lo largo de mi trabajo universitario he compartido reflexiones sobre los procesos psíquicos de la creación artística. Puede verse también ANZIEU, Didier, et al, *Psicoanálisis del genio creador*, Editorial Vancú, Buenos Aires, 1978. SEGAL, Hanna, *Sueño, fantasma y arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, así como los trabajos del propio Sigmund FREUD sobre el dramaturgo que imagina para el escenario los personajes psicopáticos como alternativa a la culpa o a carencias específicas. Sin duda un tema para mucha investigación y estudio en profundidad.

volverá a trabajar esta imagen para usar lo que convenga y cambiarla de acuerdo a las necesidades de su nuevo proyecto. Sólo con la fuerza de esta imagen, que lamentablemente a veces es muy pobre o que se limita a cierta belleza y atractivo personal, podrá lanzarse a la aventura de crear un auténtico y maduro proyecto creativo.

Pero cuando a los atractivos naturales y al talento, así como a la detección y uso de los procesos personales interiores se suma el estudio de lo que se ha hecho antes por otros artistas y se incentiva una capacidad de acumular experiencia propia como ajena, la posibilidad de éxito es mucho mayor.

Es por esto que una buena introducción al mundo del teatro supone estudio, práctica rigurosa, investigación. Solamente así quien quiera quedarse en él tendrá el bagaje de conocimiento y experiencia que han dejado como fruto los esfuerzos creativos de actores y dramaturgos, que imaginaron y crearon a lo largo de cientos y miles de años para la escena.

No es imprescindible para ser actor, o para cumplir cualquier función creativa en el teatro, conocer a Shakespeare, Calderón y Moliere, pero es mucho mejor y definitivo reconocer lo que ellos hicieron para tener un muchísimo mejor desempeño. Reconocer qué se ha hecho antes de que uno llegara es fundamental, aunque fuese solamente para reconocer el cúmulo de referentes vitales que están allí a su disposición, como el de cientos y miles de hombres y mujeres de teatro más, que ofrecen el legado de su imaginación en la historia para estimular y mejorar la nuestra.

4. Por una historia del teatro en el Perú²¹

Los años sesenta fueron los años de la televisión, pero también los años en los que adquirieron mucho vigor productivo los grupos teatrales independientes, así como se mantenían vigentes algunas compañías de teatro formadas por los herederos de las antiguas compañías españolas que habían girado por América Latina durante los años de la posguerra. En ambos casos, la fuerza de la vertiente europea y norteamericana, a la que muy comúnmente se pretende reducir completamente el concepto de teatro, predomina en el escenario urbano. Estos son los años en que se afirma también una dramaturgia local que da cuenta de los procesos sociales que vive el Perú, especialmente en las ciudades.

No sucedió lo mismo en la mayor parte del territorio peruano, salvo pequeños núcleos en algunas pocas capitales de departamento que tenían una vida cultural distinta, separada y ajena a la limeña y caracterizada más fuertemente por un proceso de sincretismo entre lo poco que les llegaba y lo mucho que resurgía desde la tradición popular. Esto es claro cuando constatamos lo que se conoce ahora de la teatralidad en las fiestas andinas, que tienen su propio sentido teatral, aunque no sean consideradas por muchos como formas de arte escénico.

Por lo demás, existía muy poco interés en la gente de teatro por el teatro anterior a la conquista española, o el que fue resultado de lo que debe haber sido un primer gran acuerdo de representación, una vez establecida la concordia y sanadas las heridas más obvias del gran choque producido con la conquista. Hay muy pocas excepciones a este desinterés, como es el caso de Ricardo Roca Rey, de Guillermo Ugarte Chamorro y Arturo Jiménez Borja, cuyas importantes colecciones de máscaras andinas forman parte hoy del Museo del Instituto Riva Agüero.

²¹ Miguel Rubio, director de Yuyachkani, por quien guardo el mayor respeto y consideración profesional –además de una gran amistad- me insiste en que debo limitar a Lima este título. Estoy parcialmente de acuerdo en la medida que nuestra historia debe tener muy presente su pretensión final, que es el Perú, aunque vaya avanzando poco a poco y empezando, como resultará obvio y justificado, por la capital.

Por lo general, la historia escrita del teatro peruano ha sido la historia de la literatura dramática, el análisis de la biografía y las propuestas de los autores o dramaturgos, algunos pocos de ellos escritos en quechua, pero la inmensa mayoría en castellano. Si revisamos las más importantes contribuciones en la historia del arte y la cultura en el Perú, encontraremos que el teatro se limita principalmente al análisis temático y la vida de los autores de los textos de literatura dramática, mucho más que a las acciones y situaciones teatrales, así como de la música, el vestuario, la escenografía, la iluminación o cualquiera de los componentes principales del espectáculo teatral. No hay, por tanto, una historia del espectáculo que incluya a todos aquellos que hicieron el teatro, más allá de quienes hicieron la dramaturgia de la escritura literaria que permanece. Es muy sugerente recapacitar, al reconocer la falta de memoria e historia del teatro, sobre las contribuciones de tanta gente de teatro cuya creación ha quedado simplemente olvidada.

Sería injusto no señalar algunos esfuerzos –que esperamos dejar señalados al final en la bibliografía– por dejar constancia de la historia de nuestro teatro, pero también sería inapropiado no advertir -con algunas escasas y notables excepciones- sobre lo limitado de esta producción académica por la escasa calidad de sus fuentes, su poco rigor metodológico y su carácter instrumental ocasional. Al mismo tiempo, es necesario señalar que los recuentos periodísticos y académicos de la radio y, sobre todo, de la televisión, han superado con creces a los del teatro.

Incluso entre la misma gente de teatro ha habido muy poco interés por preservar lo hecho en el teatro más allá de la memoria de quienes heredaban un oficio, que continúa siendo reducto principal de conocimiento y práctica de la teatralidad. A poca gente en el campo académico e intelectual le interesó dejar cuenta de lo que pasó con los actores, técnicos, productores y directores. La historia del arte en el Perú ha sido bastante pobre en estudiar el papel de las personas y grupos humanos que hicieron teatro, especialmente el aporte de los actores y directores, por no referirnos a los tramoyistas y técnicos, que todo el mundo sabe y reconoce que son fundamentales en los teatros, pero que simplemente no aparecen para las audiencias del momento y mucho menos para la posteridad.

El avance de la radio y de la televisión fue un factor muy importante también en este aspecto y de varias maneras. Para empezar, porque comenzaron a quedar huellas grabadas en sonido e imagen del trabajo de los actores, tarea en la que el cine había hecho también su aporte. No son pocos los espectáculos filmados, y más tarde grabados para dejar registro y constancia de los mismos, aunque se reconocía que su valor cinematográfico y artístico propiamente dicho era muy reducido. Pero también, y de inmediato, porque la producción se hizo más ordenada y sistemática por las nuevas formas de organización de la producción de espectáculos, alentadas sin duda por el afán de eficiencia y eficacia de la modernidad para ganar audiencias y, por tanto, taquilla.

En esta memoria del teatro me refiero de manera testimonial solamente a algunos de los grupos, compañías e instituciones teatrales de mayor vigencia en los años sesenta, también como aporte a la historia de nuestro teatro, que es una tarea mayor. Hago algunas referencias a la década del cincuenta, pero poniendo el acento a partir de mediados de los años sesenta, que es cuando empecé a tener conciencia del hecho teatral, sin por esto dejar de señalar que es muy difícil establecer períodos, si no es con un propósito analítico, y dejando en claro siempre que buena parte de la producción de un período se explica en mucho por lo sucedido en un período anterior.

Digo esto para alertar sobre un defecto mayor del que he conversado con muchos actores y gente de teatro de más experiencia y trayectoria, especialmente sensibles al tema, y que nos hacen ver que algunos recuentos de historia del teatro, incluso en el que los actores dan testimonio, aparecen sin identificar de dónde vienen, quién les enseñó o a qué escuela pertenecen. Al respecto vale la pena recordar a José Carlos Mariátegui, que alertaba sobre la falsa, aunque frecuente, idea en los peruanos que creen que la historia empieza con ellos.

Necesitamos una historia de nuestro teatro que haga evidente la importancia de empezar por el teatro precolombino y, especialmente, por el estudio del teatro en el incanato, que acaso sea la principal dificultad en un proyecto integral de este tipo. Solamente a partir de éste podrá adquirir pleno sentido la historia del teatro durante la

conquista, la colonia, y la independencia, bases del teatro en nuestra peculiar vida republicana.

Algo de esto se ha hecho, gracias al esfuerzo parcial de algunos notables amantes del teatro, pero todavía muy poco considerando los varios siglos de desarrollo de nuestra compleja y diversa cultura teatral. Además de saber cómo empezó nuestro teatro, quién hizo qué primero, quién les enseñó a quiénes, de dónde aprendió cada uno y cómo se hizo evidente cada talento, es muy importante estudiar cómo se acumuló conocimiento, destreza y la habilidad necesaria para mantener la atracción, el respeto y la credibilidad de las crecientes audiencias de nuestro teatro.

En este caso me refiero solamente a algunos de los principales núcleos humanos, compañías, instituciones o grupos, sin olvidar que nada de lo hecho por ellos tendría sentido sin considerar aquello que heredaron. El teatro es por excelencia el lugar de la herencia cultural y de la memoria y nada puede hacerse en él sin tenerlas en cuenta.

Salvo la Asociación de Artistas Aficionados (la AAA), fundada en 1938, el Teatro del Pueblo, fundado en 1945 y que tuvo muy corta vida, la Compañía Nacional de Comedia, que duró también muy pocos años, así como la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) –fundadas ambas en 1946–, que son las instituciones pioneras en el desarrollo de la cultura teatral en el siglo veinte, las principales instituciones de teatro independientes se formaron recién en la década del 50 o primeros años sesenta, como sucedió con el Club de Teatro de Lima, en 1953, Histrión, teatro de arte, en 1957, el Teatro de la Universidad Nacional de San Marcos (el TUSM) que fue fundado y refundado varias veces entre 1941, por don Manuel Beltroy, y 1958, por Guillermo Ugarte Chamorro y, finalmente, el Teatro de la Universidad Católica (el TUC), en 1961.

A partir de mi propia experiencia y estudio, así como del testimonio de viejos hombres de teatro que conocí desde muy joven, debo insistir en explicitar algo que, tal vez por obvio, no se dice, y que consiste en el papel determinante del idioma, en este caso del idioma castellano y, con él, de la fundamental herencia teatral española. Es claro que luego llegan elementos del teatro de Europa Latina, especialmente Francia e Italia y luego de Inglaterra, Alemania y Rusia. Pero es necesario

señalar que las compañías teatrales en la Lima de mediados del siglo veinte eran básicamente de raigambre española y su teatro estaba anclado principalmente en la palabra castellana con todas sus implicancias. Parece una perogrullada, pero es fundamental reconocerlo así en nuestra historia del teatro.

La comedia costumbrista y la zarzuela eran el teatro urbano por excelencia y estaban a cargo de compañías que usualmente llevaban el nombre de un primer actor-director-empresario-líder, y usualmente tenían una vocación itinerante. Como muestra de este tipo de Compañía, vale la pena citar a la de don Pedro López Lagar, que animó muchas presentaciones en Lima y que incluso reclutó actores para llevarlos en gira, como sucedió con Pepe Velásquez y Manuel Delorio. Son también importantes las compañías de Nélica Quiroga, sobrina de la muy famosa Camila Quiroga, y la de Silvia Oxman, con la que llegó a Lima Orlando Sacha, para quedarse toda su vida.

En Lima nació, aunque fue luego inscrito en Buenos Aires, el hoy muy célebre actor español don Fernando Fernán Gómez, cuando su madre se encontraba en gira por Latinoamérica como damita joven de la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza²²

A principios de la década del sesenta, la Compañía de Társila Criado, después del éxito de una gira latinoamericana, se desmembró en Lima, dejando en estas tierras a varios de sus integrantes. Es imposible no tomar en cuenta para la historia de nuestro teatro a la muy famosa Compañía de Lucho Córdova y Olvido Leguía, que yo alcancé a festejar como espectador en Lima, antes de que se terminara afincando definitivamente en Santiago de Chile.

En la tradición teatral peruana ha de consignarse y estudiarse la presencia de muchas de estas compañías, como la Compañía de Zarzuelas y Operetas de los Hermanitos Gassols, la Compañía de Juan Ureta Mille y Elvira Travesí, la Compañía de Lucía Irurita, entre otras. Solamente en ellas, además, se explica la actuación profesional excepcional de actores que han marcado la historia del teatro en el Perú, como es el caso del actor Enrique Victoria, que es hoy el actor vivo de más larga trayectoria en el teatro peruano y que ha hecho todo

²² FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El actor y los demás*, Editorial Laia, Barcelona, 1987.

tipo de papeles y géneros, desde los clásicos antiguos y modernos hasta varieté y circo.

Durante los años sesenta, sin embargo, son ya muy pocas las compañías que nacen y optan por trabajar de manera permanente o principal en el Perú. La más importante de estas compañías fue sin duda la Compañía de Comedias de Pepe Vilar, que fundara el joven actor José Vilar, que llegó a Lima en 1962 como galán de la ya citada Compañía de Társila Criado.

Vilar –igual que su hermana Lola, que le seguiría los pasos al poco tiempo y que habría también de fundar su compañía años más tarde y cultivar un público muy significativo en compañía de su esposo Leonardo Torres–, era hijo, nieto y bisnieto de actores. Aprendió como todos los actores de su tiempo, gastando zapatos sobre los escenarios y siguiendo los consejos de los “capocómicos”.

Yo no vi su primer gran éxito, la comedia titulada *Cita a los 25 años*, compartiendo roles con la actriz argentina Linda Guzmán, pero si asistí varias veces a la Sala Alzedo, al costado del Teatro Segura, a ver las obras de los comediógrafos españoles, aún de moda en España. Qué sorpresa la mía al reconocer que algunas de esas comedias –y pienso específicamente en *Con la vida del otro* de Carlos Llopis y *Ud. puede ser un asesino* de Alfonso Paso– eran las mismas comedias en las que yo había participado como protagonista en el colegio de los jesuitas, aunque por cierto en adaptaciones forzadas en las que se suprimían todos los roles femeninos o se convertían en detestables tías viejas.

Pepe Vilar tuvo tanto éxito en el teatro limeño de esos tiempos y llevó a tanta gente de sectores medios al teatro con sus celebradas comedias, que luego llevaría también a la televisión, que algunos críticos -un tanto despistados e ignorantes por cierto- lo llamaban el verdadero padre del teatro moderno en el Perú. Vilar tuvo en realidad un éxito arrollador con sus temporadas de teatro en la Sala Alzedo y en la televisión con el programa “Teatro como en el teatro” y luego con el programa cómico “Matrimonios y algo más”.

Durante los años ochenta se vio forzado a migrar a Santiago de Chile, adonde cosechó también muchos aplausos. Lamentablemente, el año

1986, a los 52 años, pidió aparecer en la televisión para anunciar que, como consecuencia de su adicción al tabaco, le habían detectado un cáncer fulminante y habría de morir pronto. El tiempo que le quedó de vida lo dedicó a dar una voz de alarma contra el poder dañino del cigarrillo apoyando las campañas de prevención contra el cáncer.

Una historia del teatro en el Perú debe necesariamente dejar registro analítico del aporte de las compañías que se presentaron en el Perú y, muy especialmente, las que se gestaron y desarrollaron en relación directa con las necesidades de nuestro público. Al poner de relieve el aporte de la Compañía de José Vilar, al margen de cualquier tipo de valoración artística y estética, me parece indispensable valorar debidamente la categoría *compañía de teatro* en relación con otras formas de organización teatral que han existido en nuestra historia. De manera injusta, me parece a mí, durante los años siguientes, sesenta y setenta, algunos teóricos y jóvenes apasionados -entre los que me cuento yo mismo- desdeñaron un tanto su trabajo al afirmar la vigencia del *teatro de grupo*, echando a su vez una sombra de descrédito y desconfianza frente una forma de organización del trabajo teatral que, si bien no era la que nos parecía más conveniente a nuestro afán creativo, tuvo su sentido y razón de ser en la historia.

En los años sesenta en el Perú, coexistieron varias formas de organizar y producir espectáculos teatrales. Uno de los referentes más importantes para el desarrollo de nuestro teatro había sido, sin lugar a dudas, la constitución por parte del Estado de una Compañía Nacional de Comedia y una Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE, que varió luego de nombre sucesivamente a Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, a Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, INSAD y, finalmente, a Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD, que es como se le conoce hoy. Imposible no tenerlas en cuenta, así como constatar la temprana desaparición de la primera y las transformaciones y poco cuidado con la segunda. Pero ésta es una instancia de desarrollo del teatro que desapareció como tal durante los años sesenta, limitándose a apoyos ocasionales a proyectos de teatro independiente y a la que se regresó como tal solamente de manera temporal y esporádica.

El papel del Estado en el desarrollo de las artes escénicas ha sido fundamental en los países del mundo entero. Lo ilustra muy bien

incluso el tratamiento otorgado en el orden republicano de las naciones vecinas, y el Perú no podía quedarse atrás. Pero lo cierto es que, salvo el caso reseñado del gobierno de José Luis Bustamante y el intento fugaz durante el gobierno de Belaúnde con el Teatro Nacional encargado a Elena Portocarrero y Jorge Sánchez Pauli, que hicieron algunas buenas temporadas, así como del gobierno militar del Gral. Velasco con el Teatro Nacional Popular, TNP, encargado por la directora del Instituto Nacional de Cultura, INC, Martha Hildebrandt, a Alonso Alegría, el Perú se quedó muy atrás con respecto a los países vecinos. Durante la década del noventa, el Teatro Nacional que estuvo a cargo de Ruth Escudero, tuvo una vigencia y acción muy limitada en su presupuesto y fue finalmente cancelado. La experiencia del Estado peruano en lo que respecta a su obligación en el campo cultural, salvo los casos señalados, ha sido mezquina e irresponsable.

La presión de las nuevas audiencias, fruto de la migración y el desborde poblacional, requería de una respuesta que no vino en primera instancia del Estado ni de los gobiernos, sino de la sociedad civil. Los años setenta, que son años de crisis y transformaciones sociales, son años también de gobiernos militares en el país y en la región. Buena parte del trabajo cultural más libre y creativo se desarrolla por cuenta de instituciones privadas, muchas de ellas asociaciones civiles sin propósito de lucro, a veces con apoyo de empresas de éxito que buscan publicidad, organizaciones de cooperación internacional e incluso con recursos propios. Es significativo constatar cómo notables representantes de la cultura y las artes en esos años se permiten un trabajo a plena dedicación gracias a que tienen algún trabajo que les permite un salario y disponer de cierto tiempo libre o porque son herederos de algún tipo de propiedad agraria o urbana que les permite darse el lujo de ser fieles a su vocación y, a la vez, satisfacer una necesidad de servicio a la sociedad en la que viven.

Buena parte de la gente que se dedica al teatro en el Perú en esos años lo hace sin interés económico principal y la mayoría vive de otras fuentes de ingreso. Hasta hoy es ésta una alternativa practicada con mucho desenfado y, en algunos casos, como pude certificar personalmente en el Uruguay, defendida como la única manera de ser leales a la vocación artística, sin condicionarse a las exigencias del mercado del entretenimiento, del denominado *show business* nacional,

porque es conocido que buenos actores que no tienen una alternativa laboral de sobrevivencia se ven forzados a aceptar trabajos que juzgan humillantes porque constituyen la única oferta laboral que reciben. “Prefiero trabajar durante el día en un banco como cajero que hacer malas telenovelas o programas cómicos chabacanos y de mal gusto”, dicen algunos actores. Como todo en la vida, hay opciones diversas, mejores o peores, dependiendo de la voluntad y posibilidad de cada uno. De hecho la mayoría de los actores tienen que aceptar muy frecuentemente trabajos que no los gratifican como artistas pero les dan de comer.

Tal vez éste es un gran punto de cambio en el tratamiento de cuestiones más bien estructurales de la cultura y el teatro en el Perú y que consiste en reconocer el momento en el que la gente de teatro opta por dedicarse enteramente a la profesión del teatro y, por tanto, a enfrentar el desempleo y la falta de apoyo, o tener que ganarse la vida como pueda cada uno dentro del oficio, teniendo que aceptar ofertas que no le son gratas, especialmente de la televisión o de empresarios teatrales de dudoso criterio artístico o cuyo objetivo principal es el lucro.

La opción del teatro sumado al de un trabajo complementario, sigue siendo entre nosotros una opción vocacional latente y en algunos casos es sugerida por algunos maestros a sus mejores alumnos para librarlos de hacer un teatro que no sea el que ellos quieran hacer voluntariamente. Si bien hay quienes sobreviven en el teatro bajo la forma de pequeñas empresas e incluso con un sistema semejante al de las viejas compañías, es un hecho que todavía nadie puede vivir del teatro exclusivamente, aunque esta sea una aspiración muy fuerte y una opción en desarrollo.

La alternativa al Estado y a las compañías tradicionales son, como dijimos, las instituciones, las asociaciones civiles sin fines de lucro, en una especie de analogía con los clubes de fútbol que funcionaban en el país. Estos últimos están también en evolución hacia formas más empresariales porque, finalmente, el fútbol es en nuestro país una fuente de generación de ingresos, aunque con poco éxito, en tanto tienen que comercializar de alguna manera su imagen y viven todavía bajo una cierta forma moderna de mecenazgo empresarial.

Son las instituciones sociales independientes y, también, en cierta forma, el teatro universitario, los que han llevado el teatro peruano a la modernidad y, por tanto, es en ellos donde hay que empezar un análisis detallado de lo hecho para realmente reconocer el derrotero de nuestro teatro.



5. Pensar el teatro

Hacer teatro no es lo mismo que pensar el teatro. Esto parecerá un dilema del tipo: ¿qué es primero, el habla o el pensamiento?; pero no es así. Hacer teatro es algo que está ubicado en el tiempo mucho antes que pensarlo. La historia lo corrobora. Solamente el disfrutar del teatro como espectador está muy cerca a la misma condición de hacerlo, porque no hay teatro posible sin alguien que lo haga, conscientemente, para que otro lo observe, y ambos son condición necesaria para el acto teatral. Si bien el que convoca es quien promueve y en este sentido “hace” el teatro, el acto mismo de la teatralidad solamente adquiere sentido si alguien lo completa con su presencia como testigo espectador.

Uno llega al teatro por la necesidad de hacerlo antes que por la necesidad de pensarlo. Esto no hace a quien propone el acto teatral una persona menos inteligente o no pensante, porque siempre hay alguna forma de pensamiento en toda actividad humana, aunque es necesario reconocer que se trata de un pensamiento distinto, centrado básicamente en la mejor manera de mostrar un acontecimiento que llame la atención de los espectadores, de plantear una acción teatral.

El pensamiento de quien hace el teatro no es necesariamente analítico en sentido estricto; está muy claro que incluye todo tipo de vivencias, motivaciones, impulsos e intuiciones. Esto queda ratificado cuando reconocemos que el hecho teatral está vinculado desde el principio de la historia a la vivencia religiosa.

El proceso creativo tiene también una dimensión analítica y este papel, en la historia de la cultura occidental, estuvo mucho tiempo también principalmente centrado en la figura del dramaturgo, del escritor. Pero su pensamiento tiene como objetivo elaborar una propuesta de cómo hacer en concreto un acto teatral que sólo adquiere su real vigencia cuando sucede en un escenario gracias a un director, si lo hay, pero, sobre todo, a los actores y a un público espectador.

No está del todo claro para los historiadores y especialistas cómo se llegó a ordenar el proceso creativo en el teatro de nuestra cultura grecolatina, cómo se pasó de la danza y el monólogo al coro, y del coro dividido al diálogo, a la creación de una estructura para el hecho

teatral. Al parecer fue Tespis, que era, además de actor, un promotor, un protoautor, un productor si se quiere, quien propició el surgimiento del diálogo entre personajes. Si bien sobre todo esto hay todavía tantas sombras como investigación, tal parece que es gracias a Tespis –quien imagina, crea, inventa, para escándalo de algunos como el propio Solón, unos sonidos, unas palabras, unos conceptos, para responder al coro–, que se formaliza el diálogo y alguna suerte de conflicto. Es muy sugerente que el concepto de interlocutor, del *hipocrités*, del individuo actor que dialoga con el coro, se transforma para significar *hipócrita*, es decir, el que finge, el que miente. Sófocles, Esquilo, Eurípides toman este avance fundamental para empezar a crear su teatro²³.

Desde la obra de los grandes autores griegos es el dramaturgo quien concentra la responsabilidad de pensar la acción escénica. Con el rescate y mantenimiento de sus textos se les ha adjudicado esta responsabilidad a veces de manera casi absoluta. El poder de la escritura es fundamental a la luz de la naturaleza esencialmente efímera de la actuación o el desempeño dramático. Es por esto que, en buena parte de la historia del teatro, es el dramaturgo quien concentra de manera privilegiada la capacidad del pensamiento y el ordenamiento de las ideas en el teatro.

Hay muchas razones para entender esta percepción del problema, siendo la principal que el dramaturgo reclama para sí la obligación y el derecho a pensar, al menos aparentemente y de manera evidente expresada en su escritura, tanto o más que nadie en el teatro. Es por esto tan comprensible el título de la obra de Eric Bentley *El dramaturgo como pensador*²⁴. Esta condición puede rastrearse fácilmente a lo largo de la historia del teatro, por lo menos desde los griegos hasta nuestros días, a pesar de la banalización y el poco seso que acompaña buena parte del teatro actual que combate Eric Bentley, o de las ideas que se presentan en una forma que él estima

²³ Entre las muchas y variadas historias del teatro ha mantenido su vigencia, aunque tampoco exenta de cuestionamientos, la de Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, publicada en cuatro tomos por Editorial Lozada, Buenos Aires, 1954.

²⁴ Publicado en 1946, ha sido reimpresso en varias oportunidades. BENTLEY, Eric, *The playwright as thinker. A study of drama in modern times*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York, 1987.

fallidas por no encontrarse dentro de la vertiente naturalista que defiende con ardor y pasión.

Al respecto vale la pena distinguir otra vez entre dos tipos de ideas: las ideas que son motivo de conflicto en la acción teatral y las ideas que tienen los participantes sobre el hecho teatral mismo, incluidos los espectadores, por cierto. Vamos a referirnos aquí especialmente al segundo tipo de ideas, aun cuando no es posible separar tajantemente unas de otras.

A este respecto es muy oportuno referirnos nuevamente al aporte griego. Sófocles fue ciertamente un hombre con ideas, pero su genio no consistía tanto en procesar dichas ideas como tales, por su propio valor, cuanto en la manera distinta de plantearlas sobre la escena. Fue Aristóteles quien pensó sobre las ideas y la estructura de la obra de Sófocles y quien produjo *La Poética* sobre la base del análisis de *Edipo Rey* y, al hacerlo, definió los elementos que constituyen la naturaleza del teatro. Sin la obra de Sófocles ésta, de Aristóteles, no hubiese sido posible. Distinguir entre la especificidad de la creación, por un lado, y el pensamiento sobre la misma, nos parece indispensable para entender mejor el aporte de las maneras distintas que existen para aportar al conocimiento de la teatralidad.

En la Enciclopedia de Estética de Oxford, editada por Michael Kelly²⁵, David Z. Saltz ha señalado que hasta muy recientemente era muy significativa la escasez de investigaciones sobre la naturaleza del teatro, bien sea a cargo de filósofos, académicos o trabajadores del teatro. Tiene razón Saltz en señalar que: “para lograr una visión global de las más importantes teorías del teatro, uno tiene que rastrear a través de una enorme diversidad de textos dispares, en disciplinas que tienen que ver muy poco unas con otras”. En la filosofía, la excepción la constituye Hegel, para quien el teatro tenía el nivel más alto de todas las artes, porque los filósofos en general han examinado el teatro muy superficialmente o de manera somera (“only fleetingly”) en el contexto de teorías estéticas concentradas en el análisis detallado de las artes visuales o la música.

²⁵ KELLY, Michael, editor, Encyclopedia of Aesthetics. Oxford University Press, Band 3, Oxford, New York, 1998.

No se equivoca tampoco Saltz cuando señala que los académicos del teatro han producido sobre todo estudios históricos de períodos concretos o de movimientos teatrales, así como estudios críticos de algunos textos dramáticos o de presentaciones específicas. Quienes hacen teatro, por su parte, se han limitado por lo general a lanzar manifiestos sobre su idea del teatro, declarando lo que el teatro *debe ser* en el período que les ha tocado vivir, sin pasar de asumir como válidas un conjunto de características generales del teatro, generalmente muy poco fundamentadas y articuladas entre sí.

Tal vez por esto mismo prevalece en nuestro teatro más conservador la muy poco cuestionada vigencia del pensamiento aristotélico.

Aristóteles nos dejó, entre las ideas que se pudo rescatar de su obra, una explicación para la tragedia que se estima como fundamental para explicarnos el sentido del teatro. Los elementos que componen la tragedia son todavía incuestionablemente vigentes para la tragedia y para buena parte de la dramaturgia que ha producido el ser humano. Lo reconocen todos aquellos que tienen experiencia además de formación académica en el teatro, incluidos los principales críticos del teatro aristotélico, como el propio Bertolt Brecht.

La filosofía de Aristóteles y las interpretaciones de sus propuestas a lo largo de los siglos siguientes se han encargado de definir las características y límites de la acción teatral. Este pensamiento ha convivido con pensamientos mucho más vulgares, por un lado, y algunos con vocación o intención científica sobre el arte teatral como integrador de todas las artes, ninguno de los cuales ha tenido una vigencia alternativa semejante.

A lo largo de los siglos de nuestra historia el teatro ha sido pensado, enseñado y calificado según patrones aristotélicos o criterios que tienen su origen en la consideración de los seis elementos en los que reposa el esfuerzo dramático en el escenario, dos de los cuales, el espectáculo y la música (opsis, melos), sin embargo, son de alguna manera considerados como los principalmente teatrales. Los otros cuatro: argumento, personaje, idea y palabra (mythos, ethos, dianoia, lexis) se refieren casi inevitablemente al texto escrito por el dramaturgo o quien tome su lugar, aunque no quiera llamarse así, y tienen equivalente en otras formas de creación literaria narrativa. Este

tema es definitivamente controversial en todas sus dimensiones, pero ubica en el tiempo largo de la historia las posibilidades de desarrollo del teatro.

Hubo y hay teatro, antes y después de esta forma tan vital y maravillosa de entender el teatro que produjo la civilización griega y que se resume en dos hombres geniales de la cultura universal: Sófocles y Aristóteles. El mundo y quienes lo habitan es mucho más grande y complejo, más antiguo e ignoto que los límites de nuestra cultura, de modo que es claro que aquí discutimos el tema en los límites de las raíces grecolatinas que le dieron sentido y que han ido transformándose lentamente los últimos dos mil quinientos años.

No es descabellado, como puede parecer a algunos, señalar que el pensamiento aristotélico sobre el teatro no es único y, por tanto, interesa conocer, discutir y promover en toda su amplitud la producción y el pensamiento sobre el teatro como manifestación de la creatividad humana. Como es obvio, mucha agua ha pasado bajo los puentes desde entonces y algo ha acumulado de experiencia el hombre en el tiempo transcurrido.

El humano en general y el humano de teatro en particular han hecho lo suficiente para engrosar de manera considerable las maneras de percibir, describir y representarse. Por esto me parece muy importante atender al genial aporte griego a la dramaturgia y también al sentido de su aporte en relación con lo que se ha hecho en los siglos siguientes en la historia del teatro.

Es justo así reconocer que, a pesar del llamado de atención a los filósofos por haber descuidado el estudio de la naturaleza del teatro, algunos han intentado algunas aproximaciones muy sugerentes. En este sentido, es muy importante rescatar los aportes de Friedrich Nietzsche, quien es más conocido en el mundo del teatro por sus aportes a una estética teatral basada en la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco²⁶.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, 1997.

En un breve pero muy iluminador trabajo, Katia Hanza ha revisado la enorme controversia que existe sobre el origen de la tragedia en el mundo occidental y que para los filósofos e intelectuales en general aparece de manera generalizada en el culto al dios Dionisio gracias a “los dos colaboradores más dispares que jamás hayan existido: Aristóteles y Friedrich Nietzsche”²⁷. De manera análoga al trabajo de su colega filósofo Aristóteles, Nietzsche parte del mismo lugar para hacer precisiones, que Katia Hanza ha rescatado de manera sumamente útil para quienes hacen y piensan el teatro, y lo hace de manera provocativa, rescatando el cuestionamiento nietzscheano de una palabra sagrada en el teatro universal, la palabra *acción*. La traducción de drama para Nietzsche debe ser *suceso*, señalando que el sentido originario está vinculado a la danza y la pantomima propia del culto dionisiaco y, por tanto, se debe al espíritu de la música. Manifestando su rechazo a la teoría estética del arte basada en criterios morales o lógicos de la filosofía, sugiere la necesidad de atender a los elementos dionisiacos por excelencia, esto es: la música y el coro.

Para Hanza, siguiendo a Nietzsche, lo dionisiaco consiste vitalmente en la relación entre el mundo de la escena y los propios espectadores, que está a cargo del coro. En este sentido: “Destacar el carácter *dionisiaco* de la tragedia significa por eso reivindicar la naturaleza festiva del arte e introducir en la Estética la comprensión del arte como fiesta”.²⁸

En su afán de tomar distancia del concepto aristotélico del drama como representación de la acción, Nietzsche se remonta al mismo origen de la tragedia, cuando era únicamente coro y ditirambo, música y canto, culto a Dionisio, fiesta. Sugiere así que los otros elementos son posteriores y no propiamente dionisiacos. Como es obvio, ha habido y sigue habiendo mucha polémica respecto a la manera en la que el propio Aristóteles presenta los elementos constitutivos de la tragedia y sobre el peso que asigna a cada uno. El peso que adquiere el elemento *fábula* es fundamental, porque permite no solamente ver la tragedia sino en principio leerla con el mismo efecto o resultado.

²⁷ La cita irónica es de uno de los más entusiastas participantes en esta polémica: Gerald F. Else en *The Origins and Early Form of Greek Tragedy*, que aparece en el texto de HANZA, Katia, Arte como acción (escrita en griego en el original). Nietzsche sobre la tragedia, Revista ARETE, Vol. 1, No.1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989.

²⁸ HANZA, Katia, op.cit. p. 64. Cf. Aforismo 89 de *La gaya ciencia*.

Éste sí es un elemento realmente clave, que –dicho sea explícitamente–, más que abonar a favor de la tesis de Nietzsche, aclara la naturaleza de la pretensión de Aristóteles, que es interesarse ya no por los orígenes de la tragedia cuanto por su constitución posterior gracias al aporte genial de quienes le dieron forma hasta que adquiriese la que le dieron Esquilo y Sófocles.

La controversia y la polémica es muy intensa y Francis Ferguson nos ha advertido que la discusión entre especialistas eruditos es de tal nivel que conviene a quien no tenga los recursos suficientes para participar, pero se interese por el tema, tomar nota respetuosamente de las interpretaciones diferentes²⁹. En este sentido y siguiendo la argumentación de Hanza, me parece clave señalar que Aristóteles se hace responsable de la tragedia desde que es también fábula, o sea también texto literario o “literatura dramática”, como le llamamos hoy. Es por esto que para algunos “Aristóteles sugiere no sólo que es tan bueno leer una tragedia como verla, sino incluso mejor”. Las citas de Hanza sobre el peso del elemento fábula son muy elocuentes y definitivas: “La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que siga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca de lo que acontece, que es lo que sucedería a quien oyese la *fábula* de Edipo. En cambio, producir esto mediante el *espectáculo* es menos artístico y exige gastos”³⁰.

Katia Hanza ha señalado desde la filosofía, y a propósito del intento de Nietzsche por conocer el origen de la tragedia, una forma de entender el teatro en el que los elementos que propuso Aristóteles tienen consideración y peso diferentes. Para algunos, y ella afirma que desde el propio Aristóteles, el peso de la tragedia existe en la escritura de la *fábula*, aun sin representación ni actores. En palabras claras: el teatro existe sin el teatro. A esto se refieren, sin duda, quienes afirman que el teatro de Shakespeare es tan sublime que está escrito para ser leído y la representación de sus obras por actores malogra su obra genial. Patzer³¹ la llama *Lesedrama*, drama para la lectura, y defiende

²⁹ FERGUSON, Francis, *Aristotle's Poetics, with an introductory essay*, Hill and Wang, New York, 1961.

³⁰ HANZA, Katia, *op.cit.*, p. 69.

³¹ Citado por HANZA, *op.cit.*, p. 70. No son pocos los autores que creen en el “teatro para ser leído”, pero son absoluta minoría alejada del sentido mismo del teatro. Como interesante ejemplo entre nosotros puede verse: UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel, Teatro para leer, Edición del autor, Lima, 1982.

igualmente el sentido de Nietzsche en contra de Aristóteles, por una razón que me parece crucial y es que olvida un factor clave en el teatro que son los *espectadores*. Esta separación radical entre obra y espectador, que Hanza, siguiendo a Nietzsche, entiende como válida en los casos de la épica o la plástica, porque son arte *apolíneo*, es una separación “reductora e insuficiente” –que yo me atrevería a denominar aberrante– en el drama, que es un arte original y esencialmente *dionisiaco*.

La melodía, la música, el canto, así como los elementos que componen el espectáculo, no son tan importantes para explicar la tragedia, de acuerdo a Aristóteles, como son para explicar el verdadero origen de la misma. Es perfectamente comprensible que la tragedia contenga en su formulación más cabal un elemento clave de tipo *apolíneo*. Reivindicando el papel del coro, Nietzsche corporiza el origen de la tragedia en la música (y por esto Hanza señala muchas veces el título completo del libro: *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*) y nos señala “...como una obligación ...penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial”³² La argumentación resulta obvia a la luz de toda la historiografía que prueba que el coro existió bastante antes que los actores y los demás elementos del teatro. El coro no es solamente, como he escuchado decir a algunos, “el espectador ideal”, porque el coro es protagonista principal en la escena aunque comente lo que suceda en ella.

Pero el argumento que me parece definitivo es el que se refiere al papel cumplido por el coro en la propia evolución de la forma dramática y a las “formas no conservadas del teatro”. Son muy pocas las tragedias y las formas conservadas del teatro antiguo, pero muchas más de las que no queda huella, porque es esencial a la naturaleza del teatro su carácter efímero. Entre las que no han sido conservadas destacan, sin duda, la música y el baile del coro. Del coro se sabe que era quien ordena y articula lo que sucede en la escena, como también quien conecta lo que en ella sucede con los espectadores. A esta relación entre coro y mundo del escenario, Nietzsche la llama “el fenómeno dramático primordial”, y la convierte así en “una forma particular del fenómeno artístico primordial”. Esto

³² HANZA, citando a Nietzsche, *op.cit.* p. 71.

sucede cuando a una masa entera de participantes se le comunica el “don artístico de verse rodeada de semejante muchedumbre de espíritus”, del carisma, el regalo de la capacidad de la formación, o de la visión de imágenes. El coro hacía posible esta relación, aunque no tuviese en sus inicios una trama compleja de acciones.

El coro estimulaba a los espectadores generando un suceso germinal de posibles acciones no necesariamente estructuradas. Tiene mucho sentido a la luz de nuestro conocimiento de formas de la teatralidad que no cuentan con la estructura de una *fábula* y que a la vez tienen un sentido dionisiaco, ya no por su vinculación mitológica sino por su forma de realización. En las llamadas formas pre-teatrales que existen en nuestro país como legado de la tradición previa a la llegada de los españoles, y que se expresan en la enorme variedad de fiestas, de música y baile, de sucesos que convocan a espectadores, que se transforman, y no solamente por alguna bebida equivalente al vino de los griegos, en una suerte de *visionarios del mundo del escenario*, tal como señalaba Nietzsche reclamando en esta manera singular de percibir lo que sucede en la escena una ampliación de la mirada para comprender la totalidad de la representación dramática.

“De lo que se trata es de mostrar más bien la ceguera de las teorías de la tragedia que, subrayando distintos aspectos aislados, olvidan o ignoran la comprensión del carácter global de este fenómeno artístico como espectáculo dramático. El drama no es una acción representada en el escenario... sino un “suceso” viviente entre los distintos participantes del espectáculo: el coro, la escena y los espectadores. El fenómeno artístico de la tragedia obliga, pues, a incluir el principio estético de “lo dionisiaco”: obliga a comprender el arte como (aquí incluye la palabra griega) fiesta”³³.

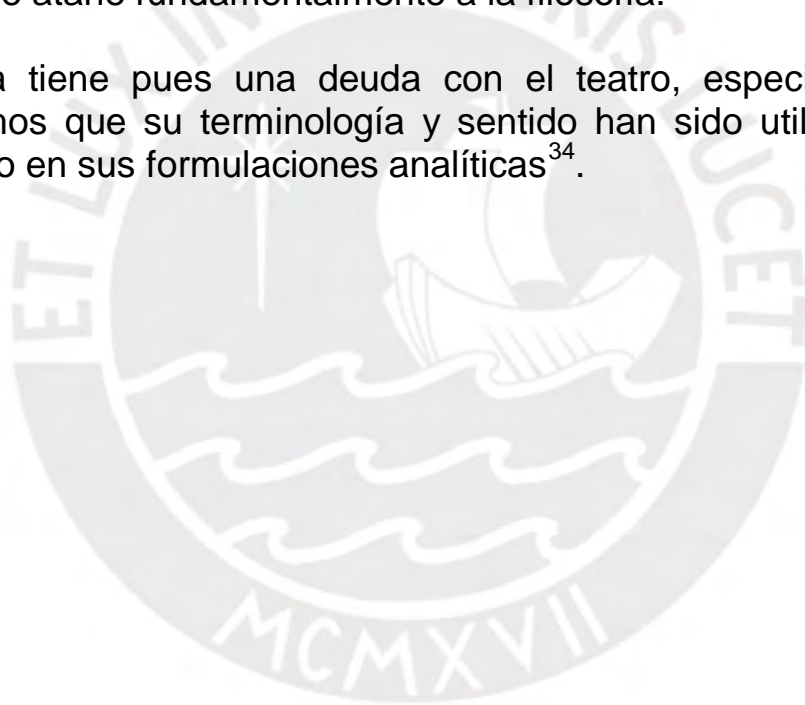
Definir el teatro es ya de por sí difícil, por la infinita gama de posibilidades que hay para entenderlo y llevarlo a cabo. Pero ciertamente tanto o más difícil es intentar definir las categorías a partir de las cuales se le puede ubicar en relación con los otros fenómenos, artísticos o no, que se vinculan con sus manifestaciones, en primer término, con la vida misma, con la realidad de la cual se nutre y a la cual se refiere. Esto nos plantea una demanda muy importante para

³³ HANZA, Katia, op.cit. p. 75.

incentivar el estudio sobre las diferentes formas de entender, conocer y de pensar el teatro.

El teatro se parece a veces tanto a la vida que produce confusiones que van en desmedro del teatro propiamente dicho, pero muy especialmente de nuestras maneras de percibir la realidad. El poder del teatro es tan fuerte que usamos al teatro para referirnos a los fenómenos de la vida social. Se insulta a alguien en la vida real vinculándolo al teatro, porque se dice que exagera, que miente, que no es real, y se mancilla al teatro cuando se le desliga de su condición de arte para identificarlo con lo que sucede en una de las dimensiones de la realidad. Midiéndolo con el rasero de lo cotidiano, el teatro aparece no como lo que es, creación artística, sino como su contrario y éste es un tema que atañe fundamentalmente a la filosofía.

La filosofía tiene pues una deuda con el teatro, especialmente si consideramos que su terminología y sentido han sido utilizados con mucho éxito en sus formulaciones analíticas³⁴.



³⁴ De manera especial, pero no únicamente, HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1987.

6. El teatro y la universidad

Empecé a tomar conciencia un tanto más cabal del teatro en el Perú en abril de 1964, fecha de inicio de ésta mi memoria del teatro, cuando empezaban las clases de la facultad de Letras de la Universidad Católica del Perú, en la Plaza Francia del centro de Lima.

Hasta entonces, el interés complementario a mi actividad académica estaba más cerca de la política y la promoción social, y en ningún caso había pensado en el teatro como una actividad que mereciese mi atención preferencial como estudiante universitario. Entre los muchos encuentros que tuve en el patio de la facultad de Letras, hubo uno que me cambió la vida. Fue con Jorge Santistevan, entonces estudiante de Derecho, con quien había compartido algunas experiencias en el teatro del colegio jesuita en Lima al que él había llegado hacía poco desde el colegio equivalente en Arequipa.

Santistevan insistió con mucho entusiasmo en que me inscribiera en la pequeña escuela del TUC, el Teatro de la Universidad Católica, que ya estaba por cumplir tres años de actividad, y me invitó a verlo actuar en el montaje de *Romeo y Julieta* de Shakespeare dirigido por Ricardo Roca Rey en el Teatro Municipal de Lima. Yo no podía creer que él hubiese sido tan consecuente con su interés por el teatro y llegado a actuar en el teatro más importante de Lima junto a dos estrellas como Ricardo Blume y Saby Kamalich. Recuerdo bien esto, porque hoy me asombra la poca inteligencia con la que yo era capaz de ver el teatro, a pesar de mi interés privado, casi íntimo y furtivo, en tratar de entender qué significa esto de actuar en la vida y en el teatro.

Me percaté a media mañana de un día feriado, el 1 de mayo, Día del Trabajo, que ese día era la fecha del examen de admisión a la escuela del TUC. La semana anterior me había inscrito y recibido dos papeles *bulky* con impresión a mimeógrafo que había llevado cada día en el bolsillo de la camisa para estudiarlos en el bus de ida y vuelta entre mi casa en Barranco y la universidad en la Plaza Francia. Un papel era para los primeros versos de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, que recuerdo bien todavía, y otro con el primer monólogo de *El avaro* de Moliere.

Llegué con las justas al viejo local en la casona de Riva Agüero y pude dar mi examen y una entrevista para ingresar a la escuela³⁵. La liviandad con la que yo me presenté contrastó muy fuertemente con la seriedad con la que me trataron, lo que me dejó perplejo. Ese día tuve mi primer aviso de un proceso de cambio muy grande sobre mi idea del teatro, que se ratificó cuando empezaron las clases la siguiente semana.

Durante los tres años siguientes, compartí los estudios en la facultad de letras con los de la escuela de teatro con gran entusiasmo. El jirón Camaná era una suerte de columna vertebral de la actividad académica de la Universidad Católica y yo caminaba varias veces al día entre el local central, hoy Instituto Riva Agüero, en la calle Lártiga, –que así se llamaba la cuadra 4 de dicho jirón, porque antes se llamaba comúnmente a cada cuadra por nombre– y la Plaza Francia, donde estaba la Facultad de Letras, deteniéndome casi obligatoriamente en la calle Amargura, que es el nombre de la cuadra 9 del mismo jirón, porque allí se mudó el TUC, frente a las escuelas de periodismo, educación y decoración, al viejo, y casi destruido, local de Radio Excelsior.

Mi descubrimiento del teatro como una actividad que, además de ser gratificante y divertida, era sumamente seria, muy demandante, de profundo sentido interior, con una exigencia de disciplina, desconcertante en principio y muy alentadora después, me llevó a una transformación personal muy grande. Es recién allí que tomé conciencia de la importancia del teatro en la formación personal y en sus implicancias y sentido social. La presencia de Ricardo Blume fue un factor clave en el desarrollo del esfuerzo colectivo que allí se desplegaba y que lo llevó a que, en muy pocos años, se hubiese constituido en un centro de formación y de producción de capital importancia.

Recién llegado de España, adonde había estudiado en la Real y Superior Escuela de Arte Dramático de Madrid, pero sobre todo donde había hecho trabajo profesional como actor con varias compañías de importancia, enfrentaba la tarea de formar un grupo universitario con la mayor diligencia y esmero.

³⁵ 1 de mayo de 1964.

El estímulo y el ejemplo de mis compañeros universitarios de teatro no podían ser mejor. Como llegué luego de tres años de trabajo, no tuve más que integrarme con rapidez al grupo, aunque no sin poco esfuerzo, porque la escuela, que había sido más breve para los primeros en llegar, empezó a tener mayor exigencia y atención. Antes de que acabara el año 1964 y yo cumpliera 18 años, Blume me invitó a participar en su montaje de *El servidor de dos amos* de Carlo Goldoni, con un pequeño papel, que no tenía nombre, porque no existía como tal y figuraba en el reparto bajo el apelativo general de: criados o servidores.

Los ensayos de esta obra, como sucedió con las anteriores, permitió a los miembros del TUC conocer el local y la gente de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), porque se estrenó allí en setiembre luego de nueve meses de ensayos. Debo señalar que el tiempo de ensayos duraba tanto porque era la ocasión en la que Blume enseñaba todo lo necesario para enfrentar el teatro, incluido el papel que nos tocaba. En este sentido, las clases de la escuela continuaban y adquirían mayor sentido en los montajes y se prolongaban a lo largo de las funciones de cada temporada, porque luego de cada función los actores recibíamos notas escritas del maestro y, ocasionalmente, volvíamos a ensayar con el objeto de aprender más y mejorar los resultados.

La escuela de teatro fue un complemento extraordinario para mis clases en la facultad de letras. Lo solía comentar con Onorio Ferrero, el notable y sabio profesor de historia de la cultura, a quien le sorprendían mis preguntas sobre el concepto de la teatralidad en el Oriente a propósito de las diferencias con nuestra formación occidental y cristiana.

Contrariamente a lo que alguien podía esperar del teatro, al que se lo vincula a la conversación diletante, el café, si no al trago y la bohemia, encontré en el teatro de la universidad un lugar favorable y muy tranquilo para el estudio, de menor bullicio incluso que la propia biblioteca.

El estreno de *El servidor de dos amos* en setiembre del 64 fue mi bautizo en el teatro “profesional”, porque ése era el status que reclamábamos para la calidad de nuestro teatro, aunque bien

sabíamos, y lo repetía Blume con frecuencia, que nosotros éramos “amadores”, que es lo que quiere decir “amateurs”, y no podíamos abandonar nuestras profesiones. Entonces los alumnos de la escuela eran todos alumnos de una facultad y se nos hacía firmar un acta de compromiso señalando que no descuidaríamos los estudios regulares por el teatro. La gran mayoría de los que se quedaron –porque muchos llegan al teatro pero se van rápidamente– cumplió su promesa y, llegado el momento de mayor exigencia profesional, dejaba el teatro, planteándose así el dilema que Blume denominaba “de la escuelita de primaria”, que perdía inexorablemente a sus mejores alumnos debiendo empezar nuevamente el proceso de formación de nuevos hombres y mujeres de teatro.

Nuestro propósito era –lo aprendí rápido y lo he hecho mío hasta hoy– no solamente aprender el teatro y hacer buenos espectáculos teatrales, sino también y muy especialmente contribuir a la dignificación de la profesión del actor. Que nadie se avergonzara de su amor al teatro y de la posibilidad de optar por dedicarse profesionalmente al teatro y que la sociedad lo reconociera y obviamente le garantizara la posibilidad de un empleo con el prestigio y una remuneración adecuada a sus logros. Lo tuve desde entonces muy claro y a ese objetivo me ha gustado contribuir siempre.

Ese mes de setiembre de 1964, faltando muy pocos días para el estreno de *El servidor de dos amos* de Carlo Goldoni, en el que yo tenía mi primer gran pequeño papel, falleció súbitamente de un aneurisma mi hermana Soledad. Al día siguiente de su entierro, con el apoyo de mi hermana Paz, retomé mi papel en el ensayo general y cumplí estreno y funciones hasta el final de año. Aprendí así por temprana experiencia propia algo que es absolutamente normal entre los actores, que es continuar con su trabajo a pesar de cualquier problema personal. Que la función continúe a pesar de todo no es un simple eslogan, y tiene un sustento enorme en el respeto a los demás.

Para entonces yo era un universitario que, si bien había renunciado al protagonismo en la política, no había dejado de lado mi vocación por entender y cambiar la sociedad en la que vivía, razón por la cual había decidido estudiar sociología en la recientemente fundada Facultad de Ciencias Sociales. En el segundo año de la facultad de Letras ya había tomado la opción y cierta distancia con mis entrañables

compañeros de colegio José María Salcedo, Javier de Belaúnde y Rómulo Franco, que era del colegio de Piura, pero se había integrado muy bien con nosotros. Los tres fueron a estudiar Derecho, opción que juzgaba como mala para mí, pero comprensible para ellos y sus propias aspiraciones.

Recuerdo bien que no me fue fácil, porque la obligación ciudadana de asumir posiciones de liderazgo que permitiesen cambiar el orden de las cosas tenía una fuerte maduración en los de mi grupo más cercano en el colegio. Pero por esos tiempos descubrí, a la vez que mi incuestionable atracción por el trabajo artístico, las enormes implicancias de la política para la vida personal, la competencia y el conflicto ideológico permanente, y comprendí que me sería muy difícil soportar esa tensión que además me impediría un trabajo creativo y decidí apartarme de ese camino. De alguna manera tomé una opción universitaria por el teatro y me gustaba decir que era porque me permitía entender mejor lo que pasaba a mi alrededor, simplemente porque podía reconocer quién llevaba más verdad en su actuación cotidiana. Si alguien “actúa” para el otro es por interés, porque quiere venderle o convencerlo de algo.

El fundo Pando –al final de la avenida Bolívar en Pueblo Libre, hoy distrito de San Miguel–, que era desde entonces el nuevo campus de la universidad donde se había establecido, a partir del año 1966, la flamante Facultad de Ciencias Sociales, quedaba lejos de todo lo que había sido mi circuito regular en la ciudad de Lima, lejos de mi casa en Barranco y lejos del teatro en el centro de Lima. Por aquel tiempo yo había conseguido un trabajo a tiempo parcial como asistente del editor de la página cultural del diario *El Comercio*, adonde compartía responsabilidades con Alberto Chirif y Jorge Chiarella, y algún tiempo después con Felipe Adrianzén, los tres compañeros de universidad y los dos últimos también del TUC.

Mi aprendizaje cultural y político en *El Comercio* fue muy intenso y duró hasta mediados del año 1968. Entre el teatro, las ciencias sociales y el periodismo, fui descubriendo una manera de entender la realidad del Perú, de entender la dinámica que habíamos heredado y de entenderme a mí mismo.

Se sucedieron esos años varios montajes teatrales en los que nunca dejé de participar, especialmente como actor pero también como promotor y organizador. Fueron muchas las ocasiones en las que pude plantearme en qué consistía esto de actuar, de hacer teatro. Mi memoria más fuerte de hoy tiene que ver con mi experiencia más privada de entonces.

Con el objeto de enseñar de manera práctica labores distintas a la actuación, se abrió un ciclo llamado de Teatro Íntimo en el que presentamos *La resurrección* de W.B. Yeats, con la dirección de Jorge Chiarella, donde tuve el papel de El Hebreo³⁶.

En *La resurrección* de Yeats se hacen una la poesía y el teatro, la metáfora adquiere una fuerza viva, más fuerte que nunca antes para mí, pero a partir de personajes que no son individuos reales, con nombre propio, sino que aluden a un tipo, a una cultura, a una raza, a una religión, a un prototipo en realidad. Los experimentos teatrales del poeta irlandés nos introdujeron en un universo al que solamente accedíamos por vía de la cultura religiosa, pero enriquecida con elementos de otras culturas todavía ajenas y extrañas “más allá del mar”. Fue la primera vez que supe de una influencia del teatro japonés en la poesía y la dramaturgia occidental. El teatro me ofrecía por primera vez una posibilidad distinta que era la de encarnar no solamente a un individuo que no era yo, sino, acaso por primera vez de manera consciente, a una persona en el sentido más social del término, a un ser humano del cual no es necesario saber el detalle de su nombre y al que se llama con el nombre de su cultura. El teatro supone también, para ser tal, una poética, una manera de construir y narrar historias y, como tal, requiere de conceptos y formas especiales.

A propósito de este montaje inicié el aprendizaje sobre el sentido de la palabra persona que, según el diccionario, viene del latín y, según la historia del teatro, tiene que ver con la máscara y su poder comunicativo, tanto en la imagen como con el sonido, porque efectivamente algunas máscaras permiten no solamente una imagen mejor definida sino también un sonido con mayor proyección.

³⁶ El Griego (o El Egipto en otra versión), El Sirio y El Hebreo, tres personajes distintos que discuten sobre la naturaleza de Cristo a propósito de su resurrección.

Persona y personaje fueron desde entonces dos términos cuyo significado y usos en las distintas circunstancias de la vida me empujé en seguir con mucha atención, porque sus sentidos se invierten o alternan más frecuentemente que otros términos, de acuerdo a quién y dónde se los usa. Desde entonces, uno de mis juegos favoritos fue preguntarme con frecuencia: ¿Es Ud. una persona o es Ud. un personaje?

Algo parecido me sucedió en los ensayos del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, cuya primera lectura del texto, en sonoro verso castellano anterior al siglo de oro, me produjo por primera vez la sensación de algo tan incomprensible como irrepresentable. Desentrañar la teatralidad de un texto literario escrito para el teatro se convirtió desde entonces en una preocupación permanente. Los ensayos fueron una prueba de que sí se podía. Claro, Blume había hecho antes varios autos sacramentales y venía de España; por tanto sabía cómo hacerlo. ¿Es cuestión simplemente de oficio o hay una memoria de la teatralidad que está mucho más allá de aprenderse un texto de memoria? Creo desde entonces firmemente tanto en ambas cosas pero esta fue mi primera intuición de lo segundo, la confirmación de que había una memoria sobre el cómo hacer las cosas en el teatro que venía de muy atrás y que no estaba precisamente en los libros. El TUC presentó el *Auto de la Pasión* por Semana Santa, en el Teatro Segura, con la dirección de Ricardo Blume, en un espectáculo conjunto con *El Mesías* de G.F. Haendel, a cargo del Coro de la AAA que dirigía Jean Tarnawiecki.

Una de mis pruebas de fuego fue, sin duda, tener que aceptar, en el verano de 1966, el papel del galán en lo que llamábamos el elenco del TUC, que lo conformaban, en buen romance, los que ya tenían cierta experiencia y no tenían problema en inscribirse para postular a los papeles del siguiente reparto. Esto suponía que no tenían problemas de viaje, exámenes, trabajos atrasados, enfermedades o lo que fuera, porque una vez que te comprometías no podías faltar a un ensayo y debías cumplir tu compromiso hasta la última función, so pena de no volver más por el lugar.

Se trataba de *Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega, que seguramente es una de las obras menos conocidas del Fénix de los

Ingenios. Blume la escogió luego de leer con nosotros varias otras obras clásicas porque, entre otros factores, se ajustaba bastante al número de actores –hombres y mujeres– del que se disponía en el mencionado elenco.

El papel de Don Juan de Cardona era ciertamente para los que ya habían hecho papeles de Don en montajes anteriores. Por ejemplo, en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón o *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. El galán, al que yo había visto y luego servido como criado en *El servidor de dos amos* de Goldoni, era Hernán Romero, pero ya no estaba disponible, porque había sido el primero de los varios –muy pocos en esos años en realidad– que optaron profesionalmente por el teatro. Humberto Medrano o Mario Pasco ya eran jóvenes abogados de éxito dedicados a su profesión.

De modo que Blume me dio el papel a mí, que estaba por cumplir recién 20 años, y que si de algo presumía era de informal y campechano, y tenía todavía acné juvenil. Tremenda tarea. Cuando escucho referirse al teatro como el arte de aprender una forma de comportamiento, es decir de asimilar una forma de hablar, de caminar, de moverse, recuerdo esta etapa de mi vida, porque tienen alguna razón los que dicen que esto es el teatro; porque, aunque no lo sea todo, sí es parte del teatro tener la capacidad de responder a las exigencias del personaje al que te toca darle vida. El teatro, y especialmente el arte de la actuación es mucho más que esto, claro, pero es también esto, y ése fue el momento de mi vida en el que tuve que dedicarme a entrenar más fuertemente que nunca, y a ensayar ciertos tipos de habilidades corporales y mentales que me permitieran realizar el personaje. Las técnicas de dominio corporal y vocal puestas al servicio de un personaje que no se parece nada a tu esquema corporal y vocal cotidiano son fundamentales y buena parte del entrenamiento de los actores en la historia del teatro ha consistido precisamente en esto.

Don Juan no tenía mi esquema corporal ni mental. Es más, el “esquema” sobre el que yo actuaba regularmente y que yo podía aportarle era bastante diferente y, en cierta medida, le era opuesto; era, pues, un “anti-esquema”.

Sobre esta base comencé a pensar sobre las dificultades de lo que Stanislavsky llama la construcción del personaje y a cultivar pensamiento y experiencia para *mi* técnica de actuación. Fue el descubrimiento personal de lo que todos los maestros investigadores del teatro conocen como la definición de una técnica personal para el trabajo en escena. Las escuelas modernas de actuación son una gran ayuda, como la tutoría de algún actor mayor con experiencia, pero no hay enseñanza y menos receta que puedan reemplazar a este descubrimiento personal de incuestionable importancia para el trabajo del actor.

Como Don Juan de Cardona estaba tan lejos de mi yo corporal, verbal, mental, histórico e espiritual, el trabajo que Blume me obligó a hacer entonces me pareció muy semejante al de cualquier disciplina de entrenamiento físico y mental. Por primera vez, comprendí que para el teatro se ensaya, sí, pero también, e incluso antes, uno se entrena. En breve, tuve que aprender a hablar y a caminar de una manera muy diferente a como lo venía haciendo. Fue un proceso de varios meses para un cambio que me pareció total.

No puedo juzgar los resultados porque no me vi y, en todo caso, no soy capaz de tener todavía hoy el desenfado autobiográfico que supone hacerlo. Pero aprendí en carne propia que actuar es también alterar a voluntad tu imagen externa, no por un mero ropaje, que también tiene su importancia, sino por la estructura corporal que recibe el vestuario que, por lo demás, tiene su importancia. Esta vez el personaje era muy elegante y tenía hasta tres trajes diferentes, diseñados por Marco Leclere.

Mis lecturas de Stanislavsky tuvieron aquí un asidero diferente y, de alguna manera, contestatario, porque este trabajo, con todo lo importante que fue, con todo lo que avancé y recibí de mi maestro y mis compañeros de trabajo, no me parecía suficiente. Todavía puedo decir páginas enteras del texto de mi personaje, e incluso de algunos otros personajes, lo cual sorprende a mis compañeros de entonces, pero en el fondo yo lo que quería es que alguien se acuerde de él y, sobre todo, siempre quise una nueva oportunidad de hacerlo mejor.

Mis siguientes trabajos en el TUC fueron menos dolorosos, pero igualmente desafiantes, porque Blume nos pedía cada vez mayor

participación y opiniones sobre las obras que debíamos hacer. Nos planteaba la demanda de hacer teatro latinoamericano y especialmente teatro peruano. Eran tiempos, además, en que había cierto reclamo y exigencia por salir de la “torre de marfil” en la que se puede convertir la universidad para llevar el teatro adonde se pudiera.

Éramos entonces los estudiantes de ciencias sociales, Ana María Becerra, Edith Montero y yo, quienes, de alguna manera, queríamos hacer un teatro más relacionado con los problemas de la vida del país. Distinguirnos como escuela y como creadores que tenían una manera de ser, de pensar y de sentir fue casi una imperiosa necesidad de entonces.

Fue así que nos encontramos estudiando las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, que constituyeron la base de nuestro primer programa de difusión. Hicimos solamente *Historia de cómo nuestro amigo Panchito Gonzáles se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en el África del Sur*, la *Historia de un flemón* (originalmente un absceso) y la *Historia del hombre que se convirtió en perro*, dejando de lado *Los de la Mesa 10*, que me encantaba a mí porque había hechos algunas escenas en la escuela y, además era una historia de amor. Violeta Cáceres, Jorge Chiarella, Enrique Urrutia y yo conformamos el primer elenco que salió “de gira”, primero por los diversos locales de nuestra propia universidad, pero luego a otras universidades, colegios y hasta la propia cárcel de Lurigancho. Años después, retomaríamos este montaje con algunos cambios en el reparto.

Ésta es una de las obras más conocidas y representadas de la dramaturgia latinoamericana. A estas alturas es muy raro que haya un grupo universitario que no la haya hecho y la asumimos como introducción al estudio de lo que eran los movimientos del teatro más comprometido de los países vecinos.

Por esos años ya leíamos con tanto interés como respeto a Arthur Miller y a Bertolt Brecht, pero habrían de esperar a que tuviésemos un poco más de recursos. Mientras tanto, premunidos solamente de un vestuario sencillo y cuatro sillas, llevamos las historias por varios locales de la universidad y luego a otras universidades y colegios, a la cárcel de Lurigancho y a algunas provincias del interior.

La respuesta del público fue extraordinaria, razón por la cual pensamos que la ocasión era buena para hacer una encuesta después de las funciones, cosa que hicimos en varias oportunidades, sin conseguir realmente ninguna información más importante de la que pudimos percibir de las reacciones directas de los espectadores durante la función. Fue ésta la primera vez que escuché frases involuntarias de alguno de los asistentes que daban cuenta de su emoción por el destino de los personajes. “Así es”, “eso me pasó a mí”, “sí, pues, no comprenden”, son algunos de los comentarios que no olvidaré jamás, especialmente de los presos de Lurigancho y del público en provincias.

Ya en las funciones de *El valiente Oshta* de Cota Carvallo de Núñez, que dirigió Alicia Saco y que llevamos a varias salas de Lima, había yo disfrutado y sufrido la reacción espontánea de los niños que, dependiendo del lugar, su edad y nivel educativo, son capaces no solamente de hablar o insultar al personaje que no les gusta, sino hasta de subirse al escenario a intervenir. No sucede igual con el público adulto, aunque también he vivido las excepciones, pero los actores llegan a percibir bastante bien, dependiendo de las características de la sala, el tipo de atención del público.

No hay nada más vital para un actor que sentir que su audiencia cierra el círculo de su propuesta con su atención y encuentra alguna forma de hacerla evidente, a veces por medio del ritmo e intensidad de la respiración o el movimiento en los asientos. Sin la presencia viva de los espectadores, no hay acción dramática posible.

Sentida y acordada la importancia de estrenar autores peruanos, se presentó al TUC Julio Ortega, compañero un poco mayor en la facultad de letras, poeta, narrador y crítico de notable capacidad de ficción y que no dejaba de alcanzarnos textos con vocación de escenario.

Cuatro obras cortas compusieron el espectáculo que solamente tuvo título cuando estábamos por mandar a imprimir el programa de mano y, por pedido de Blume, lo presioné para que lo propusiera. Recuerdo que no lo dijo, sino que lo escribió delante de mí en una servilleta de la cafetería de al lado: “*Pasos, voces, alguien...*”.

Para entonces ya teníamos cierta experiencia con los personajes prototipo, o aquellos con aspiración simbólica, pero estos textos nos ponían en una línea de inocultable vínculo con la obra de Samuel Beckett, que ya se conocía en Lima, aunque escasamente, por el estreno de *Esperando a Godot* que había hecho el Grupo Alba con la dirección de Alonso Alegría. Entonces leímos a Beckett y recogí todas las preguntas para hacer el papel de VOR, preso resignadamente en una campana imaginaria en la que ROV buscaba desesperadamente la salida.

Es un lugar común señalar que los grandes dilemas del teatro son los mismos a lo largo de la historia. Ya lo habíamos aprendido al leer a los clásicos, confirmando que el ser humano sigue siendo básicamente el mismo desde los tiempos de Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega y Moliere, y muchas de las historias que cuentan son las mismas en versiones diferentes. Pero ahora lo sentíamos con autores nuestros con los que podíamos conversar, discutir, discrepar, y con relación a textos contemporáneos escritos y montados en otras latitudes.

Contar con un dramaturgo es muy importante para los actores que quieren hacer teatro; la dramaturgia es una especialidad en el teatro que hay que desarrollar como tal. Pirandello pintó bien esta necesidad con el título *Seis personajes en busca de autor*, que bien puede ser el caso de los actores en busca de un autor que es el caso más frecuente.

El intruso, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La Ley*, fueron las cuatro obras cortas con las que tuvimos una de las más largas temporadas en la Sala de la AAA. Yo le había huido a la poesía, porque era una curiosa mezcla de tradición y moda que todos los estudiantes escribieran poesía. Me declaraba así, desafiadamente, anti-poeta, entre otras cosas porque los poetas que yo conocía no me gustaban del todo, y bebían y trasnochaban mucho, cosa que a nosotros nos estaba absolutamente prohibida. Además, yo seguía con mucho empeño mis estudios de sociología en un espacio lejano y distante, el Fundo Pando –muy lejos de mi casa– adonde yo debía llegar puntualmente a la siete de la mañana a las clases de ciencia política del decano Luis Velaochaga.

Si no hacemos las obras que escriben los autores peruanos nunca tendremos teatro peruano, repetía Blume, y por esta razón hicimos casi de inmediato *La señorita Canario* de Sarina Helfgott, que era una historia de amor dentro de un conflicto familiar de alguna manera propio de los sectores medios emergentes. José Miguel Oviedo, uno de los más brillantes jóvenes escritores del momento, discípulo y amigo del recientemente desaparecido Sebastián Salazar Bondy y a la sazón crítico de teatro del diario *El Comercio*, tituló su nota: “Lagrimas de azúcar”, y empezó su crítica con la siguiente frase: El Teatro de la Universidad Católica quiso celebrar los cincuenta años de la fundación de su universidad estrenando *La señorita Canario* de Sarina Helfgott. La primera frase de su crítica, simplemente, ya daba cuenta de lo que era su opinión sobre la obra y de la pugna que existía y existe entre los escritores peruanos. Yo tuve la responsabilidad de armar la página cultural en esa oportunidad y recuerdo que llamé desde la redacción a Ricardo Blume para leerle la crítica y consultarle si debía publicarla o retenerla un tiempo, a lo que me respondió de inmediato que no debía hacer otra cosa que publicarla al día siguiente, sin dilación alguna.

Nunca como en esa oportunidad tuve presente el papel de la crítica en la creación artística, por más que como asistente en esa página recibía muchas colaboraciones e incluso tuve la osadía de escribir alguna, aunque nunca sobre nada que tuviese que ver con el teatro.

Por esa época fui tentado por mi jefe a escribir crítica de teatro, porque además las pagaban mejor y el dinero me era cada vez más necesario. Recuerdo que comenté el asunto con mi madre –a quien, de paso, no le gustó nunca que yo hiciera teatro–, quien me dijo suavemente: “¿Cómo, tú no eres del “gremio”? No se puede ser, pues, juez y parte. O haces teatro o escribes crítica de teatro, pero no las dos cosas”. Mi mamá no fue a la universidad, pero tenía un razonamiento contundente.

7. Cómo era el teatro que yo vi

Íbamos mucho al teatro con los amigos y recuerdo que, si bien nos quejábamos del número limitado de espectáculos teatrales de valor que se hacía en Lima, comparando las carteleras nuestras con las de Buenos Aires o Santiago, estábamos de acuerdo en que el panorama era alentador. Mi pasión fue siempre reconocer la diferencia y por esto me empeñaba en ir a todo tipo de espectáculos, incluidas las comedias más populares y a veces un tanto chabacanas, así como a las cada vez más escasas temporadas de ópera.

Aunque la ópera desapareció en la práctica de los escenarios en el Perú, el fuego de la vocación por la lírica se mantenía. La casa de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, adonde me llevó Ernesto Palacio, amigo y compañero de los doce años de colegio, fue una suerte de cenáculo adonde se mantuvo esta llama. Pero Palacio mismo comprendió muy rápidamente que no tenía nada que hacer aquí si quería dedicarse al canto y partió hacia Milán, adonde encontró como tenor su verdadero registro, se especializó en Rossini, e hizo una brillante carrera que lo llevó a todos los escenarios del mundo y a grabar muchos discos de notable valor.

Mi derrotero era otro. Nunca se me hubiese ocurrido salir del país a esa edad, porque de alguna manera me sentía ya cosmopolita simplemente viviendo en Lima. Suena gracioso, lo sé, y lo digo con cierto pudor, porque si sumaba -incluso entonces- el tiempo que había vivido en mi pueblo, era para todos los efectos un limeño más, especialmente si consideramos que por esos años la mayor parte de la población limeña empezaba a ser de origen directamente provinciano. A pesar de lo dicho, en esa época insistía, siguiendo el ejemplo de mi padre cuando llamaba por teléfono a alguien en Lima, en añadir el nombre de mi pueblo, luego del apellido: Luis Peirano, de Palpa. Mis amigos reían, pero muchos hasta ahora me llaman así.

Para entonces había conocido el país y estudiado lo suficiente en mi querida facultad de ciencias sociales para comprender que nuestra sociedad distaba mucho de ser una sociedad con clases sociales bien definidas, pero acusaba, de todas maneras, notables diferencias y contrastes sociales.

De hecho, la población asalariada proletaria en el Perú era todavía una minoría y prevalecía un ordenamiento más bien feudal, a pesar del empeño de definir nuestra sociedad como predominantemente capitalista. Uno de los criterios de distinción entre los intelectuales y partidos de izquierda era entonces si el país se inscribía o no, y cuánto, en el modo de producción capitalista. Era claro, sin embargo, que existía una aristocracia y una oligarquía en declive irremediable, aunque no se constituyese una clase capitalista dueña de los medios de producción con vocación de asumir la dirigencia del país.

Tuve más claro que nunca hasta entonces la desigualdad aberrante que reinaba en el país y a la vez conciencia de que pertenecía a una sociedad desintegrada o mejor dicho integrada de manera básicamente formal, sin una base social medianamente establecida.

Si bien no tuve cursos que trataran específicamente temas de relación entre la producción cultural y artística y el ordenamiento económico, político y social, empecé a estudiar por mi cuenta y a juntar bibliografía que me sirvió luego para tratar el tema y escribir, aunque de manera básicamente teórica, una tesina de bachillerato que apuntaba a analizar los condicionantes sociales del arte en la sociedad.

Es innegable que existe una relación en el ordenamiento social, en la forma como está estructurada una sociedad y la producción artística y cultural de la misma, pero esto, que puede hoy sonar casi como una verdad de perogrullo, no se analizaba como tal y era de alguna manera soslayado, como sigue siendo soslayada una serie de problemas sociales que permiten la mala educación y diversas formas de segregacionismo en el Perú.

La preocupación sociológica en esos tiempos era fundamentalmente estructural, entendiéndolo por esto su concentración medular en la problemática del desarrollo industrial, la migración, los procesos de urbanización, así como la cuestión agraria, rural, centrada en la relación hacienda – comunidad campesina.

Los temas de la sociología de la comunicación, de la religión, del arte, es decir los temas de la *superestructura*, que como es obvio me interesaban mucho a mí, merecían mucho menos, si alguna, atención.

Los estudios culturales en el Perú se habían, de alguna manera, interrumpido luego de los aportes de la generación de Luis E. Valcárcel y reaparecieron más bien en la importante –para mí fascinante– pero a la vez discutida producción novelística de José María Arguedas.

La política, por su parte, había tomado el lugar principal de la atención y el debate. La revolución cubana era un foco permanente de conflicto y el apoyo o el rechazo al derrotero que iba tomando se mantenía como fuente principal de debate y definiciones. El populismo y la democracia cristiana habían inaugurado una alternativa de precario orden interno, que a su vez tenía un permanente desafío por parte de las fuerzas conservadoras, por un lado, y por la guerrilla por el otro. La Guerra Fría llegaba a su clímax con la permanente amenaza de una iniciativa de ataque nuclear. Desde el asesinato del Presidente Kennedy a fines de 1963, el mismo año que terminé el colegio, se había hecho evidente para nuestra generación que no todo era homogéneo al interior de las grandes potencias.

Si algún rasgo común caracteriza esta época de los años sesenta es que todos los sectores de la vida nacional se movían a la vez, pero sin un propósito articulado y coherente y, por tanto, sin grandes definiciones. Las “fuerzas vivas”, como se pretendía denominar a todos aquellos sectores que pugnaban por tener presencia en la economía, la política y la vida pública, en general, buscaban términos de definición para sus proyectos.

Los medios de comunicación crecían consecuentemente con la explosión demográfica urbana. La izquierda no llegaba a plantear una alternativa que excluyera el uso de las armas y los estudiantes se debatían entre las alternativas del populismo, el Apra, el movimiento social cristiano, el subvencionado partido comunista y las muy propagandizadas alternativas trotskistas y maoístas.

Fueron años muy movidos pero, a la vez, contenidos, como enfrascados en una suerte de contenedor formal que ofrecía la democracia populista y que solamente se habría de romper gracias a la inspiración de ideas que venían del mundo entero y calaban de distinta manera en la política local.

Para nosotros, estudiantes, fue clave la vivencia revolucionaria, proveniente de mayo del 68 de París y, en general, de varios puntos del planeta en ese año que Octavio Paz, al referirse a los sucesos de Tlatelolco en “El laberinto de la soledad”, define como año “axial”. Para nosotros, la explosión política tuvo lugar en el mes octubre con la irrupción de un nuevo golpe militar, pero esta vez de unos militares empeñados en un proceso revolucionario.

Mi interés académico por ese entonces estaba cada vez más orientado hacia el estudio del ordenamiento, sentido, funcionamiento y manejo, tanto formal como en contenidos, de los medios de comunicación, especialmente de aquellos en que se trataba directamente noticias y entretenimiento de manera combinada. Pero nunca me dejó de interesar el papel que el teatro cumplía para explicar todo esto.

Durante los años sesenta aparecen una serie de grupos teatrales conformados por amigos con fuerte vocación y buena educación teatral y, en algunos casos, con notable formación en el extranjero, que con criterio democrático y de compromiso común se juntaban para hacer teatro de vanguardia.

Los grupos Alba, Pequeño Teatro, Homero, teatro de grillos, entre otros, pertenecen sin duda a estos grupos que algunos cronistas contabilizan hasta en número de quince y que de alguna manera constituyen el primer intento de crear el gran movimiento de teatro de grupos que habría de caracterizar a los años setenta y ochenta. La historia del teatro peruano les habrá de reconocer, sin duda, la importancia de su aporte pionero a la modernidad del teatro peruano.

Pero el núcleo principal del desarrollo del teatro peruano de los años sesenta fueron, incuestionablemente, los que se habían mantenido con fuerza creciente desde su fundación, es decir: la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), el Club de Teatro de Lima, Histrión, teatro de arte, el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (TUSM) y el Teatro de la Universidad Católica (TUC).

La AAA había sido fundada el año 1938 por Alejandro Miró Quesada Garland, Manuel Solari Swayne, Percy Gibson, Mocha Graña y Elvira Miró Quesada, entre varios otros, y había mantenido una intensa

actividad cultural en Lima de modo que los años sesenta destacaba notablemente por sus producciones sustantivas, especialmente de los autores clásicos, pero también con muy interesantes propuestas de autores contemporáneos. Le cabe a la AAA en esos años un gran reconocimiento por notables producciones de teatro peruano, destacando las de Enrique Solari Swayne, *Collacocha*, *La mazorca*, *Ayax Telamonio*, entre otras que no es del caso reseñar aquí.

El núcleo de actores provenía de su propia escuelita que funcionaba en relación directa a los postulantes que se acercaban y eventualmente a actores invitados de otras canteras. Existía cierto elitismo natural en la AAA, que se debía en buena parte a la extracción de clase, por llamarlo de alguna manera, de la gran mayoría de sus fundadores y directivos. Apellidos de familias vinculadas al diario *El Comercio* fueron, sin lugar a dudas, un elemento distintivo de su conformación social, pero no era un círculo excluyente para quien tuviese vocación, talento y compromiso. Ejemplo de lo dicho fueron, entre varios otros, dos notables actores de la escena nacional, Jorge Montoro y Luis Alvarez, que se integran a la AAA al terminar sus estudios en la Escuela Nacional de Arte Escénico.

La ENAE había sido creada por Decreto Supremo el año 1946 durante el gobierno de don José Luis Bustamante y Rivero, de quien se dice que ha sido el único presidente del Perú que le gustaba y asistía de verdad regularmente al teatro.

Dos hombres de teatro españoles de la Compañía de Margarita Xirgu que se habían afincado en Lima, Edmundo Barbero y Santiago Ontañón, fueron sus primeros organizadores y profesores. Los mencionados Jorge Montoro y Luis Alvarez, entre otros muchos importantes actores, provienen de esta Escuela.

A los pocos años asume la dirección de la ENAE Guillermo Ugarte Chamorro, que había sido actor desde muy joven y había formado parte de la Compañía de Zarzuelas y Operetas de los Hermanitos Gassols. Ugarte Chamorro dedicó buena parte de su juventud a hacer una carrera académica en la UNMSM y en pocos años se convirtió en el más notable historiador del teatro peruano y latinoamericano. Al asumir la dirección de la ENAE convoca a profesores y directores de

Chile y Argentina. El notable director chileno Pedro de la Barra es invitado por una temporada a enseñar y dirigir.

El Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tiene un derrotero históricamente más complejo. Heredero de los esfuerzos pioneros de don Manuel Beltroy al interior de nuestra primera universidad a principios de la década del cuarenta y de varios montajes célebres en el Teatro Segura, se consolida recién hacia fines de los años cincuenta cuando el gobierno cierra la ENAE y Guillermo Ugarte Chamorro asume la dirección del Teatro de San Marcos.

El Club de Teatro de Lima fue una institución que se formó con el liderazgo de Reynaldo D'Amore, quien había llegado a Lima en mayo del 52 desde Argentina, su país natal, contratado por el Ministerio de Educación por recomendación de Sebastián Salazar Bondy, de quien se había hecho muy amigo en Buenos Aires, para enseñar en la Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE.

El año 1953 se funda el Club de Teatro con Sebastián Salazar Bondy, Adriano Barba y Rafael Rabinovich en su directiva. Acaba de cumplir, este año 2005, cincuenta años de labor ininterrumpida y a lo largo de todos estos años ha mantenido una escuela, así como la producción de montajes de todo tipo. Manuel Pantigoso, que fuera alumno y actor del Club ha publicado este año un consistente volumen reseñando las actividades cumplidas con una larga entrevista a su admirable y persistente director³⁷.

En los últimos años, dejó su local en el sótano del centro de Lima para ubicarse -siempre en el sótano- en un edificio en el centro de Miraflores, donde sigue dando cursos de teatro, así como de oratoria y del arte de hablar en público. Además de actores y directores, numerosos profesionales y políticos han pasado por sus aulas, entre los que se cuenta a Alberto Andrade Carmona, ex alcalde de Lima y líder de Somos Perú. D'Amore ha fundado y dirigido también el Teatro Hebraica y el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería, que lamentablemente han tenido una vida más irregular y efímera.

³⁷ PANTIGOSO, Manuel, Reynando entre las tablas, Cincuenta años del Club de Teatro de Lima Editorial Hozlo, S.A., Lima, 2004.

Histrión, teatro de arte, es una institución que tiene varios antecedentes en proyectos liderados por actores como Carlos Gassols, Hertha Cárdenas, Haydee Orihuela, entre otros, pero que se define más fuertemente con la presencia de un núcleo familiar, amical e ideológico que es el de los hermanos Velásquez: Tulio, José, Carlos y Mario. Provenientes de sectores medios y profesionales, fue una institución vinculada a sectores contestatarios y, eventualmente, con cierta filiación y simpatía por el partido aprista.

En esos años realiza montajes de notable impacto y trascendencia entre los que destacan *Volpone* de Ben Jonson, dirigido por José Velásquez, *Santiago el Pajadero* de Julio Ramón Ribeyro, dirigido por Hernando Cortés, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, me parece que en la versión de Arthur Miller, que me impresionó mucho por su vitalidad y compromiso por denunciar la corrupción social, y *Marat-Sade* de Peter Weiss, que se constituyó en un hito del teatro peruano en esos años, con la dirección de Sergio Arrau, notable hombre de teatro nacido y formado en Chile y que se casó con la notable actriz Haydee Orihuela y se afincó desde entonces para siempre en el Perú.

A Histrión se deben también notables estrenos de autores peruanos como *La chicha está fermentando* de Rafael del Carpio y muy buena parte de las obras de Sebastián Salazar Bondy. Además de *Santiago el Pajadero*, recuerdo muy bien *El fabricante de deudas*, que pude ver, a principios de los años sesenta, en gira distrital en un cine-teatro de Barranco, entre otras.

El TUSM, heredero de la tradición vinculada a la figura de don Manuel Beltroy, fundador también del Teatro del Pueblo, de fugaz vida, tuvo actividad irregular desde entonces y que sería muy importante investigar para una historia del teatro peruano pero su perfil más fuerte lo desarrolló Guillermo Ugarte Chamorro, luego de que el gobierno cerrara la Escuela de Arte Escénico, ENAE, a la que se sintió muy fuertemente ligado toda su vida. Incluso ya en el TUSM, Ugarte Chamorro llamó Sala ENAE a la pequeña sala de teatro del local del TUSM en el Jirón Lampa, donde continuó hasta su desaparición en años recientes. En la Sala ENAE del TUSM se presentaron muchas obras tanto de autores clásicos como peruanos. Quienes actuaban y dirigían sus montajes eran grandes figuras contratadas para tal efecto.

Recuerdo muy especialmente *La noche de los asesinos* de José Triana, con Haydee Orihuela y Hernán Romero, dirigida por Sergio Arrau.

En la Universidad Católica, como en la de San Marcos, hubo teatro casi desde su fundación en 1917, pero se tiene registro, y solamente parcial, desde los años cincuenta. Uno de sus hitos más notables lo protagoniza el Padre Ramón María Condomines, famoso por producir en el Perú *El derecho de nacer*, el gran radioteatro de Félix B. Caignet, que abrió camino a uno de los grandes fenómenos de la cultura masiva en toda la región, quien había dirigido *Edipo Rey* de Sófocles contando con la participación de Luis Alvarez y Carlos Tuccio, entre otros.

Pero es con la fundación del TUC que se logró una institucionalidad sólida que habría de permitir su permanencia en el tiempo y que establecía que quienes actúen y desempeñen los roles técnicos en la producción de las obras de teatro fuesen casi exclusivamente los alumnos de la universidad. Su formación fue absolutamente clásica, en principio, pero muy rápidamente se empezó a hacer teatro contemporáneo y a estrenar autores latinoamericanos tales como *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún, *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani y el estreno de obras de autores peruanos, como Julio Ortega (*El intruso*, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La ley*), y Sarina Helfgott (*La señorita Canario*, *La sentencia*).

Durante los ocho primeros años fue Ricardo Blume el director, en relación directa con un buen número de estudiantes cuya dedicación y compromiso permitieron hacer un trabajo de postas que ha hecho que siga vigente hasta nuestros días. Yo mismo fui actor, profesor y director del TUC, conservando hasta hoy una relación productiva en el contexto de la universidad y buena parte de mi propia subjetividad tiene razón de ser en mi adhesión institucional por más de cuarenta años.

Los años sesenta cuentan con la visita a Lima de muchas compañías europeas y actores de gran calibre, tales como el Old Vic de Londres, con la legendaria Vivian Leigh, el Pirakon Theatron dirigido por Dimitri Rondiris, trayendo como protagonista de Electra a la actriz Aspasia

Papatanasiu, el Deutsche Kammerspiele, la Compañía de Robert Hirsch y Jacques Charon de Francia, Basil Rathbone de Inglaterra, Marcel Marceau, Vittorio Gassman, entre otros.

Un visitante singular fue José Osuna, importante director español que vino invitado por Rubén Lingán, director del entonces INSAD, Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, para que montara *La Celestina* de Fernando de Rojas. Tuvo dos temporadas, en el Teatro Municipal y en el Teatro La Cabaña, llevando como protagonistas a Elvira Travesí, Alfredo Bouroncle, Gloria María Ureta y Ricardo Blume, entre otros del largo reparto.

Pocas veces he sido más abiertamente crítico en mi vida. Convencido de que quienes hacían este montaje eran los mejores artistas y técnicos que se podía conseguir en el Perú, me sorprendí comentando con el mayor desenfado –que en buen romance quiere decir señalando defectos, insuficiencias o imperfecciones– este estupendo montaje. Lo comenté con Ricardo Blume, a quien también le hice alguna crítica a su trabajo en el papel de Pármeno y, para mi sorpresa, no se molestó.

Es muy fácil con un mínimo de información señalar, corregir, enmendar la plana a quien se arriesga a crear y producir y, lamentablemente, ésta ha sido por lo general la manera en la que se ha escrito crítica en el Perú. La mayoría de los críticos, al menos en los últimos años de historia del teatro peruano, ha sido gente con gran audacia, poca formación y menos criterio sobre el significado del trabajo en el escenario. Como siempre, aunque con mayor dificultad que en otros casos, con alguna excepción a la regla.

La señora Elvira Travesí –por quien había visto yo suspirar a mi hermano mayor, porque era una hermosa mujer, como sus hijas Gloria María y Liz, por quienes suspirábamos el resto– era “la actriz” de la época y, como tal, simplemente inalcanzable para quienes no teníamos acceso a quienes ejercían la profesión, el oficio del teatro en sentido estricto, en el mundo real.

Sobre ella, Sebastián Salazar Bondy habría escrito al elogiar a algunos notables actores de la escena peruana: “Hay en esta actriz un poder creador que aun ella misma desconoce en toda su magnitud y

alcance (...) Elvira Travesí sí arriba a la depuración virtuosa del prodigio teatral”³⁸.

Años después, pude re-conocer a Doña Elvira en persona, cuando volvió a Lima por un breve período para recibir un homenaje en el Festival Latinoamericano de Cine de la PUCP, e hicimos un programa especial de Memoria del Teatro para la televisión nacional, TNP³⁹.

Doña Elvira es una de esas actrices “naturales” que reclama no saber nada de técnica ni teoría alguna, pero tiene recursos para imponerse en el escenario, no importa lo que haga. La última vez que la había visto actuar fue ya en la década del ochenta en el Teatro Segura, haciendo *Madre Coraje* de Brecht, en un montaje del ya desaparecido director mexicano Julio Castillo, producido por Horacio Paredes, poco antes de que dejara el país para siempre y fuera con su familia a Madrid, adonde vive hasta ahora.

Mención especial merece en mi opinión la visita de Hans Gerd Kübel, actor argentino-alemán que hacía el papel de Mefistófeles en la versión del Fausto de Goethe, que trajo el Deutsche Kammerspiele. Recuerdo especialmente una conversación con él sobre técnica de actuación que me parece relevante traer a la memoria. H.G. Kübel tenía una gran personalidad, gran intuición y sentido de ubicación. En el contexto universitario, planteaba interrogantes y hacía afirmaciones que estaban dirigidas a nuestra condición de universitarios. Lo recuerdo como un inteligente provocador al preguntarnos sobre teorías y métodos de actuación, que recién por esos años empezaban a tratarse seriamente en el Perú.

La obra de Stanislavsky empezaba a ser conocida, así como los textos de los actores y directores franceses que empezaban a ejercer una notable influencia en América latina: Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault. ¿Cómo es posible actuar? ¿Se debe uno meter en el personaje o se debe hacer como que se vive pero se debe controlarlo todo desde fuera? Desde la muy célebre, pero muy poco

³⁸ HIRSCHHORN, Gérald, *Sebastián Salazar Bondy: Pasión por la cultura*, Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2005, Capítulo 6. pp.160.

³⁹ Memoria del teatro. Ver relación al final como anexo II.

estudiada *Paradoja del comediante* de Denis Diderot no se trataba el tema con el interés que merecía⁴⁰.

A propósito de su experiencia, nos resolvía el dilema clásico de si era necesario entregarse, perderse en el personaje, o vestirse de él para que todos creyeran en el mismo, aunque como actor uno no sintiera nada de lo que mostraba.

Reproduzco sus ideas con estas palabras que no deben estar muy lejos de las que escuché de sus labios: “Si yo estoy actuando, haciendo con mucha fogosidad, el papel de Mefistófeles en una escena del *Fausto* de Goethe y debo caer al suelo, debería tener la capacidad de ver dónde pondré mis manos y ver, por ejemplo, que hay un clavo perdido en el mismo lugar del escenario donde debo poner una mano. Si no tengo esa capacidad porque mi arrebató actoral me lo impide, me haré daño, pero si tengo la cabeza fría, y conservo el control, podré poner la mano simplemente un poquito al lado y seguir con el papel sano y salvo. No debemos olvidar que es muy bueno –es más, es fundamental– vivir la parte, como decía Stanislavsky, pero no al extremo de no tener control sobre el personaje que tienes a tu cargo”.

Recuerdo muy bien las conversaciones con este actor alemán, que hablaba muy bien el castellano porque tenía notables vínculos con Argentina y Chile, pero nunca supe más de él. Para entonces, ya habíamos leído por indicación de Blume *La paradoja del comediante* de Denis Diderot, que presenta de manera pionera esa misma idea, pero es muy distinto para el teatro aprender de los libros que del testimonio directo de los actores en el oficio. De Kübel aprendí también el valor del aplauso en el teatro. “El aplauso es como el orgasmo, nos decía complaciente; es muy bueno y vale la pena tenerlo. Pero el aplauso sin el trabajo, los afanes y la satisfacción de los ensayos, sin el cuidado de nuestro instrumento, de la relación creativa con los compañeros –actores, técnicos, el dramaturgo, el director– pues es extraordinario pero no vale solo, porque es muy corto, se nos escapa de las manos; el valor del teatro, como el amor,

⁴⁰ DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, Editorial La Pleyade, Buenos Aires, s/f, Prólogo de Jacques Copeau. Biblioteca Central, PUCP.

no puede medirse solamente por el orgasmo del aplauso sino que debe encontrarse en todo aquello que sucede detrás del escenario y que hace posible la magia de una función”.

El año 1967 la Pontificia Universidad Católica del Perú cumplía 50 años de vida institucional y una de las actividades programadas fue la invitación oficial al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile para la presentación de tres obras de autores chilenos.

En el Teatro Segura, durante dos semanas del mes de octubre, se presentaron sucesivamente *El Tony Chico* de Luis Alberto Heiremans, *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz y *La niña en la palomera* de Fernando Cuadra. Como es obvio, llegó una tropa de actores, técnicos y directores de primer nivel que cumplieron una de las temporadas más célebres del teatro peruano en esos años. Eugenio Dittborn, el director fundador del TEUC, y Bernardo Trumper y Fernando Colina, entre los directores, dieron también una serie de charlas para la gente de teatro, que fueron más bien conversaciones en las que se discutió un poco de todo con gran apertura.

Estando ellos aquí, yo cumplí 21 años, recién la mayoría de edad en ese entonces, aunque ya me sentía bastante adulto. Sin embargo, los montajes del TEUC me enseñaron que recién estaba comenzando a vivir para el teatro y me quedaba muchísimo por aprender.

El último montaje que hicimos en el TUC bajo la dirección de Ricardo Blume fue *El Centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani, que se estrenó en el Teatro La Cabaña con la presencia sorpresiva del autor. Fue un montaje muy celebrado por la crítica en el que yo tuve el papel del Narrador, una especie de vagabundo que era un poco el testigo de cómo el millonario loco de Enésimo Lupus era capaz de tener una colección de seres humanos sobresalientes por alguna razón. Tenía así a un gran actor –que encarnaba, por supuesto, a Hamlet–, una bella bailarina, un científico, una bestia humana, entre otros, a los que se sumaba, al fin, una pieza de lujo que le faltaba: un aclamado jugador de fútbol de un club de segunda división, muy querido por el barrio, que se había visto obligado a rematar a su centroforward para pagar sus deudas. Como éste se rebela a permanecer en cautiverio, genera una rebelión que fracasa y por el cual deberá pagar con su vida, al amanecer.

Tuvimos tanto éxito que fuimos seleccionados para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales, en Colombia, cuyo jurado de notables lo habría de presidir nada menos que Pablo Neruda y lo integraban Atahualpa Del Cioppo, Carlos Miguel Suárez Radillo y Jack Lang.

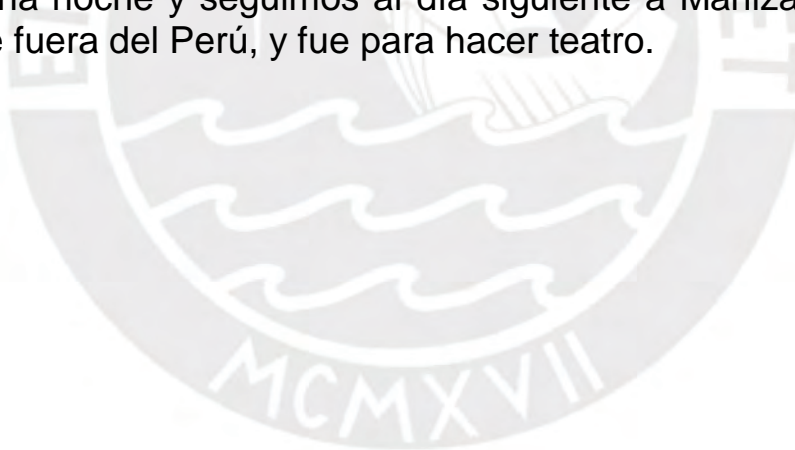
El nuestro era un montaje sumamente bien ensamblado en el que alternaban los protagonistas de la historia con comparsas que alegraban y avivaban mucho el espectáculo. Su maquinaria de relojería era sin duda un atractivo que otorgaba al espectáculo una gran vitalidad. De los montajes en los que yo había participado, éste fue en el que menos me esforcé, lo digo como autocrítica y con pena, porque ese año 68 mi padre andaba muy enfermo y yo enfrentaba una crisis vocacional y afectiva que me tenía muy alterado.

Mi mejor preocupación en esa oportunidad estuvo en seguir la construcción del espectáculo. Como mi personaje era una especie de espectador desde el proscenio o desde las escaleras que comunicaban con la platea, me entretenía en ver lo que sucedía en el escenario y cómo se armaba el espectáculo. Me dediqué más en este caso a mirar cómo Blume dirigía a los actores que a otra cosa. El concepto de espectáculo es clave para entender el teatro, porque buena parte de lo que se hace para ganar la atención e impactar en una audiencia se sustenta aquí. Definir y regular bien el grado de espectacularidad de una acción teatral es sumamente importante. Uno puede potenciar muchísimo el valor de una acción teatral, pero también la puede ahogar o la puede anular si no hay una buena definición del carácter y el estilo del espectáculo.

Por lo demás, fue una ocasión en la que pude dar rienda suelta a una de mis grandes predilecciones, que es observar al público. He hecho lo mismo ya como director años más tarde, durante las funciones, ubicado detrás de la escenografía, donde podía ver directamente a la audiencia, sin que ésta me vea, teniendo a los actores de por medio, y he aprendido mucho del alma humana observando, a la vez que la actuación de los actores, las reacciones de los miembros de la audiencia.

Como es obvio, tuvimos que hacer un gran esfuerzo para hacer posible la gira a Manizales, porque viajar con más de veinte personas entre actores y técnicos es complicado si no hay un apoyo especializado. Recuerdo bien que Blume le pidió a Jorge Semino, uno de los pocos técnicos tramoyistas, heredero de la mejor tradición en el Teatro Municipal, que nos acompañara. Todo estuvo listo para partir y estábamos todos muy entusiasmados, pero el 3 de octubre fue el golpe militar de 1968 y todo parecía desbaratarse.

Durante la mañana del día siguiente estuve con varios de mis compañeros de la Facultad de Ciencias Sociales en la plaza San Martín, protestando por el nuevo golpe, huyendo de las bombas de gases lacrimógenos y de los palos de la policía, en lo que teníamos ya bastante entrenamiento. ¿Cómo podríamos viajar a hacer teatro en Colombia en esa situación? La orden de los mayores fue, sin embargo, contundente: la función debe continuar, no podíamos faltar a nuestro compromiso de asistir a este Primer Festival, que luego adquiriría mucha fama y, si podíamos hacerlo, debíamos viajar. El 5 de octubre partimos los veintiocho actores y técnicos hasta Bogotá donde pasamos una noche y seguimos al día siguiente a Manizales. Fue mi primer viaje fuera del Perú, y fue para hacer teatro.



8. El cambio acelerado: los setenta empiezan el 68

Comprar un diario en el extranjero, en este caso en Manizales, Colombia, y leer una noticia imposible sobre el Perú, es una de las experiencias más fuertes que recuerdo de mi vida juvenil. Fue así que nos enteramos de la toma de las instalaciones de la Brea y Pariñas en Talara por el ejército del Perú y la nacionalización de todas las propiedades de la IPC, la International Petroleum Company, el 9 de octubre de 1968, a los pocos días del golpe y al día siguiente de nuestra celebrada presentación en el Primer Festival de Teatro Universitario.

Yo había trabajado hasta hace poco en *El Comercio* y había sido testigo de la campaña nacionalista que lideraba su director, don Luis Miró Quesada, al respecto. Como estudiante de ciencias sociales, el caso de la Brea y Pariñas me parecía tan importante como imposible de resolver y esta decisión fue el inicio del desconcertante gobierno que lideraba, recién ahora lo sabíamos, el General Velasco Alvarado. A esta medida le siguieron una serie de reformas que morigeraron el rechazo popular al golpe militar y crearon, a la vez que desconcierto, un estado de cosas definitivamente distinto.

No relato las incidencias de esta gira, a pesar de que tuvo pasajes aleccionadores y jugosas historias de todo tipo, porque nos aparta del tema, pero sí debo señalar que al día siguiente de nuestra presentación, *La Patria*, el diario más importante de Manizales, tituló, en primera plana: “¡Perú salvó el Festival!”. Nunca había firmado autógrafos para los espectadores luego de la función y mucho menos había sido detenido en las calles para hacerlo. Algunas tiendas nos ofrecían descuentos cuando notaban que éramos del teatro del Perú. No cabíamos en nuestro pellejo de satisfechos y felices, pero, aún así, el jurado no nos dio, el día de la clausura del festival, ningún premio, a pesar de las rechiflas y protestas del público, que estaba encantado con nosotros.

La razón para no darnos premio alguno nos la explicó luego Atahualpa Del Cioppo, quien fuera parte del jurado y que luego volvió a Lima, entre otras cosas porque estaba preparando el montaje de *Ubú Rey* de Alfred Jarry con el TUNI, el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería.

“Ustedes hacen un teatro muy convencional, centrado excesivamente en el texto y en la palabra, y el Jurado decidió premiar montajes de vanguardia, donde la acción teatral está más centrada en el trabajo corporal e integral”. En pocas palabras, esto es más o menos lo que nos dijo Del Cioppo y figuraba en el acta del Jurado. El primer premio se lo otorgaron al montaje de *Guárdese bien cerrado en lugar fresco y seco* de Megan Terry, dirigida por Danilo Tenorio, con el Teatro Experimental de Cali, el TEC, que era el grupo del maestro (en Colombia más que en ninguna parte del mundo se les llama así a los directores de teatro) Enrique Buenaventura, uno de los padres del teatro latinoamericano de creación colectiva que venía dando ya mucho qué hacer por esos lares.

El reclamo artístico de entonces era por un teatro menos anclado en convenciones y repeticiones, menos signado por el logos y la palabra, y que buscara escudriñar en el alma humana mediante una aproximación que partiese del uso del cuerpo del actor. Se nos sindicó, por oposición, de tradicionalistas, convencionales, clásicos. Yo sentía que nos querían calificar, en realidad, de pequeño-burgueses, de poco artistas. No era poca cosa tampoco –y alguien nos lo hizo saber– que éramos el teatro de una universidad católica, frente a un jurado bastante secular y revolucionario: una gran contradicción para muchos de nosotros que buscábamos precisamente perfilar nuestra juvenil vocación revolucionaria.

El regreso a Lima provocó una serie de cambios, el más importante de los cuales fue la renuncia de Ricardo Blume a la dirección del TUC. Durante al año 1969, Blume protagonizó, con Saby Kamalich, “Simplemente María”, telenovela que se transmitió casi de inmediato en muchos países, y en 1971 partió a México de vacaciones y a explorar una posibilidad de trabajo en el cine.

Blume hizo efectivamente varias películas en México y luego lo contrató Televisa para hacer telenovelas. Hizo luego, también con mucho éxito, varias obras de teatro, ganando los premios como mejor actor de las dos asociaciones de críticos de México y permaneció allí hasta julio de 1980.

El Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales fue uno de los hitos más altos de esa época del TUC y, a propósito de ese Festival y de la crisis que vivía el país, confluyeron varios factores que hicieron cambiar el derrotero de nuestras vidas. Mi papá murió a fines de ese mes de octubre. Como su hijo número trece, yo me sentía de alguna manera preparado para su despedida, reconociendo además que los últimos dos años había padecido un cáncer muy fuerte. Pero no hay nada que pueda alterar el choque de la muerte de un padre y eso marcó de alguna manera un cambio personal inevitable.

El año académico estaba por terminar y a mí no se me ocurrió nada mejor que pelearme con dos de mis profesores holandeses en la facultad y “exonerarme” de sus exámenes finales. La mayoría de ellos eran amigables y buenos maestros, pero dos de ellos me parecieron arrogantes y autoritarios y mi respuesta fue, por primera vez en mi carrera académica, la de “patear el tablero”, como se estilaba decir entonces, y no rendir el examen final de dos cursos que, por primera vez, tuve que llevar nuevamente el siguiente semestre.

Decidí irme a Santiago de Chile en carro con tres amigos, con quienes teníamos la idea de entrevistar a políticos y escritores, especialmente al ministro de la reforma agraria en el gobierno de la democracia cristiana, el entonces famoso Jacques Chonchol, y ver qué hacía el teatro de la Universidad Católica de Chile, que había estado el año anterior en Lima y, ¿cómo no?, tratar de pasarla bien, cosa que, honestamente, creo que fue lo que mejor hicimos.

En Santiago de Chile pude encontrar a los actores del Teatro de la Universidad Católica de Chile, especialmente a Ramón Núñez, Héctor Noguera, Raúl Osorio, Pablo Sandoval, entre otros, todos jóvenes profesionales de muy buen entrenamiento actoral. No alcancé a ver a Fernando Colina porque estaba en Dallas, adonde había estudiado y trabajado antes y adonde, hacia el tiempo final de mi viaje, en febrero de 1969, murió sorpresivamente.

En Chile tuve muchas entrevistas con políticos y actores, con algunos de los cuales hice mucha amistad, especialmente con Ramón Núñez, actor y director del grupo de Colina, que me llevó a ver, en una carpa en la que estaban haciendo difusión en los barrios marginales de

Santiago, una versión libre de las *Canciones para mirar* de Maria Elena Walsh.

La influencia de Colina y los actores que fundaron el Taller de Teatro Experimental fue muy importante para muchos de mi generación desde la visita del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile en 1967. Esto se prolongó hasta mi regreso a Lima, porque traje los textos de un espectáculo del que me habían hablado y que me hubiera gustado ver, denominado *Peligro a 50 metros*. Éste había sido dirigido por Fernando Colina el año anterior y concordaba mucho con lo que yo quería hacer en el teatro para alejarme del teatro clásico y más convencional en busca de uno más libre, sin vestuarios de época ni escenografía, y menos aún de “decorados”, como se solía decir y yo detestaba de manera un tanto irracional.

Mi impresión en Chile sobre el sentido de la profesión del actor en relación con el ciudadano común y corriente fue muy fuerte. No era solamente que había más instituciones y grupos y que la gente iba de manera más espontánea a las funciones de teatro, sino que había una mucha mayor relación entre lo que se discutía en las obras y la vida social y política. A esto contribuían muchos factores, entre los que destacaba una muchísima mayor homogeneidad cultural de lo que habíamos estado acostumbrados a ver.

En Chile comprobé más claramente por qué Blume había seguido tan puntualmente los consejos de Eugenio Dittborn para organizar el TUC. Había varias escuelas universitarias de teatro, con dedicación, organización y un orden realmente admirables, y contaban con un público mucho más habituado a asistir a los diferentes espectáculos de cartelera. Había, como resultará obvio, una cartelera mucho más rica y sugerente y entre las compañías de éxito figuraba la de José Vilar. Los grupos universitarios e independientes, con mucha mayor pretensión que entretener al público y hacer una buena taquilla, eran, sin embargo, bastante más numerosos.

A mi regreso de Santiago de Chile encontré el panorama social y político muy cambiado, porque algunos amigos del movimiento social cristiano y de la izquierda estaban apoyando de alguna manera al autodenominado gobierno revolucionario de la fuerza armada y porque me esperaba Humberto Medrano, flamante presidente-director del

Teatro de la Universidad Católica que, además de extraordinario abogado tributarista, buen actor y mejor persona, es un hombre de grandes capacidades de organización y gestión, quien me dijo: “tú te haces cargo de la Escuela, no hay alternativa”.

No hubo manera de decirle que no y lo hice llamando como refuerzo a Gerard Szkudlarski, profesor polaco, intérprete, literato y gran amante del teatro que había estado muy cerca de nosotros los meses anteriores. Seguían en la escuela como profesores Pablo Fernández, Eugenia Ende y Gastón Vergara.

Empecé a trabajar como profesor y director de la escuela antes de acabar mis estudios, porque al final del año anterior había echado algunos cursos por la borda y entonces no había un curriculum flexible ni mucho menos sistema de créditos. Me fue bien en ambos proyectos porque ya no trabajaba en *El Comercio* y tenía más tiempo para el estudio.

Por ese entonces fue que el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería estrenó *Ubú Rey* con la dirección de Atahualpa del Cioppo. Él había visitado antes al Perú, en 1966, para hacer por primera vez en nuestro medio *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, con un elenco de primeras figuras del teatro nacional, bajo el patrocinio del Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, INSAD.

Esta vez, con el TUNI, presentó un clásico del nuevo teatro contemporáneo, la obra que con su primera mala palabra ligeramente desfigurada, “merdre”, que en castellano fue “mierdra”, inauguró un nuevo período de la historia del teatro occidental: *Ubú Rey* de Alfred Jarry. Yo no entendía entonces cómo traían a ese director tan importante para trabajar con los ingenieros, pero gracias a este proyecto superé este prejuicio; hay algunos ingenieros de gran sensibilidad y talento para el trabajo artístico, algunos con excelente formación, desempeño y gran éxito en el teatro.

La presencia de Del Cioppo fue muy importante porque echaba nuevas luces, nuevos bríos a nuestro teatro, especialmente por su experiencia como director de El Galpón, uno de los más importantes grupos de teatro de la región y que era uno de los primeros en montar las obras de Bertolt Brecht en el continente. Al poco tiempo de su

llegada, comentando una obra clásica que había visto, le escuché decir: “a los grandes autores no hay que tenerles miedo, pero sí mucho respeto”. El teatro aparecía, por primera vez, en el contexto teatral de alguna manera moderno en el Perú, no solamente como una propuesta creativa y técnica sino fundamentalmente ideológica.

Estos son los tiempos en los que Brecht era la alternativa revolucionaria frente a la tendencia supuestamente conservadora del teatro, e incluso reaccionaria para algunos, supuestamente encarnada en Stanislavsky, alguien de quien, por lo demás, se conocía entonces muy poco, tanto de sus postulados artísticos como de su propia vida. La alternativa del teatro como lucha ideológica fue muy fuerte en los años sesenta y setenta. Del Cioppo contribuyó a ella, ciertamente, pero señalando, en cuanto podía y desde aquella primera oportunidad, que la revolución no se hacía con el teatro.



9. Sobre el uso “instrumental” del teatro

Si bien el valor del teatro como recurso privilegiado de creación artística es inobjetable, no es posible tampoco dejar de considerar los diversos usos que se ha hecho del mismo con propósitos no artísticos o supeditados a algún tipo de interés diferente. Siendo el teatro una actividad artística de medular naturaleza social, es siempre de alguna manera político y educativo *per se*. No obstante, en determinadas circunstancias ha sido específicamente empleado como instrumento para conseguir algún objetivo específico primordial para quienes lo llevan a cabo. Al hacerlo, en algunos casos, el teatro ha lastimado su carácter libertario y movilizador, pero en otros se ha enriquecido y legitimado como un recurso vital de comunicación humana.

De hecho, tanto o más que otras formas de creación artística, el teatro ha sido, y es, empleado como vehículo de comunicación, especialmente para propiciar alguna forma de educación en una comunidad⁴¹. La historia lo demuestra, porque desde los fundamentos básicos de la educación grecolatina el arte aparece en sus diversas formas como un recurso formativo y educativo de primer orden. Aun cuando, desde muy temprano en la historia, el teatro se perfila como un quehacer artístico con propósitos y procedimientos propios a su naturaleza –los mismos que privilegian de manera principal la creatividad en la búsqueda de la verdad y la belleza por encima de cualquier otro propósito meramente instrumental– puede rastrearse en la historia su uso frecuente para promover, estimular, formalizar, ratificar o consolidar procesos educativos, sociales, religiosos y políticos. América Latina, y el Perú en concreto, han producido pensamiento y praxis al respecto⁴².

Los griegos habían creado y desarrollado una opción plenamente artística y libertaria para el teatro al no condicionarla más, necesariamente –como realmente lo estuvo en sus orígenes–, ni al rito

⁴¹ PRIETO, Antonio y MUÑOZ, Yolanda, *El teatro como vehículo de comunicación*, Editorial Trillas, México, 1992.

⁴² Algunos pocos ejemplos de esto en: ARRAU, Sergio, *El teatro y la educación*, Tipografía Peruana, Lima, 1968. DE ARAUJO, Hilton Carlos, *Educación por el teatro*, traducción y prólogo de Sara Joffré, Centro de Estudios Brasileños, Lima, 1979; RAEZ, Ernesto, *El teatro en la educación popular*, en *Educación y comunicación popular en el Perú*, Luis Peirano, editor, Desco e IPAL, Lima, 1985 y 1988; SOTELO HUERTA, Aureo, *Teatro escolar y juvenil: teoría y práctica*, Editorial San Marcos, Lima, 2000.

religioso ni al festivo, como tampoco prioritariamente a una racionalidad que no le fuera propia. Aristóteles se encargó de describir y analizar este proceso creativo libre en lo que se conoce hoy como *La Poética*. Al tomar distancia de la magia, como de la religión y las diversas formas del ritual –las mismas que intentan hacer evidente el compromiso de los humanos con aquello que no se ve, aquello que solamente se intuye y que es consecuencia de factores distintos, como la revelación, el carisma de la fe, o el temor, pero que siempre aluden a lo desconocido–, el teatro empieza a perfilar una manera de expresar la realidad mediante aspiraciones propias del trabajo artístico, donde la imaginación y la creatividad juegan un papel definitivo.

Pero aun cuando el teatro, en tanto arte y expresión creativa, se ha mantenido siempre libre de toda sujeción o mandato, y se ha renovado justamente a partir del rechazo de cualquier forma de esclerotismo institucional, ha sido usado reiteradamente como mecanismo utilitario para diversos propósitos de comunicación humana.

El teatro fue siempre, aun en su fundamento primitivo o en sus formulaciones rituales, una actividad atractiva que supone entretenimiento y esto supone una opción libertaria frente al espectador que lo disfruta, el mismo que no debe ser obligado a presenciar algo que no lo atrae ni a responder de una manera que no sea básicamente espontánea. En este sentido el teatro se libera permanentemente incluso del espacio sagrado de la creación artística para buscar un contacto directo con los espectadores, aun cuando fuese con un propósito utilitario. Este alejamiento de los círculos excelsos de la creación artística lo aleja así de la dramaturgia y los movimientos consagrados para propiciar la búsqueda de nuevos derroteros para el teatro.

Esta idea del teatro como propuesta lúdica, que no pretende forzar a quien lo atiende, es justamente aquella que lo hace atractivo a quien pretende usarlo como recurso educativo, religioso, político o heurístico. De alguna manera, los profesores y maestros, como los sacerdotes, los políticos y los comerciantes, buscan incorporar en su desempeño algunos elementos de la poética y de la retórica. El uso de los recursos de la retórica es más obvio, pero es claro que los de la poética son indudablemente mucho más atractivos, en cuanto inciden

de manera más integral en las diversas facultades de los espectadores. Un maestro es un expositor que busca transmitir información y conocimiento, pero es también, en buena medida, un actor o, como se dice en los últimos tiempos, un *performer* que busca entretener, convencer y seducir a quienes lo escuchan.

De hecho, puede rastrearse a lo largo de la historia de la humanidad cómo los acontecimientos sociales, económicos, políticos y religiosos de las comunidades más diversas son convocados siempre mediante alguna forma de la teatralidad. En las figuras rituales, los ceremoniales guerreros, las celebraciones de los diferentes pasos del ciclo vital, consagraciones o fiestas, desde las más elementales y rudimentarias hasta las más sofisticadas y complejas, se recurre de alguna manera a ciertas formas de la teatralidad. En el Perú, el antropólogo e historiador Luis Millones ha comprobado esto al analizar rituales de corte teatral para la ratificación o el afianzamiento de la cultura Moche, por un lado, y del poder colonial español, por el otro⁴³.

A propósito de los estudios de antropología de Victor Turner y de su interés por la ritualidad y sus vínculos con el teatro, se ha desarrollado en los últimos años, de manera especial luego de su encuentro y colaboración con el director teatral Richard Schechner, una propuesta de categoría analítica bajo el nombre genérico de *performance* que incluye, además de las formas clásicas de las artes escénicas, todo tipo de acontecimiento ensayado para ser observado por espectadores⁴⁴. El desarrollo de los estudios de *performance* en las ciencias sociales de los últimos veinte años es tan importante que merece un tratamiento por separado más adelante en este mismo trabajo.

En la historia de nuestra cultura, el máximo escalón en el uso instrumental del teatro tiene su marca en el Siglo de Oro español y en las secuelas que produjo en el teatro colonial hispanoamericano.

El objetivo fue el de la propagación de la fe a través del teatro, el gran medio de comunicación en aquellos tiempos. Sin lugar a dudas estuvo

⁴³ MILLONES, Luis, "El poder como espectáculo", *El ceremonial cortesano del S. III en Moche y en la capital virreinal del siglo XVII*, en *Dioses familiares*, Congreso del Perú, Lima, 1998. pp.48-81.

⁴⁴ SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, foreword by Victor Turner, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.

en la cabeza de los responsables de la Iglesia desde los primeros años del medioevo y desarrolló muy rápidamente, en especial en el período de la Contrarreforma y el Concilio de Trento que empezó en 1545. La flamante Compañía de Jesús, punta de lanza de este proceso, empieza a desarrollar desde muy temprano una campaña por el uso de los medios artísticos y de comunicación de entonces, principalmente la retórica, los medios de impresión y el teatro.

Si bien el teatro no está más vinculado en su génesis a la religión, a la religión le viene muy bien el teatro. Esto se hace mucho más evidente cuando consideramos la expresión más general y comprometida del teatro en forma de comedia, para aludir a la forma más integradora, atractiva e incluyente de las manifestaciones teatrales reconocibles por el público.

El razonamiento, sin embargo, es mucho más complejo de lo que parece en principio. El teatro venía de una historia de largos siglos en los que era tan vital y deseado como vituperado y sancionado socialmente, especialmente desde las esferas más religiosas y conservadoras. Si bien pueden rastrearse excepciones notables, durante todo el medioevo el teatro se prestó a todo tipo de libertades, licencias y excesos, especialmente durante el proceso de conformación de las ciudades. En su versión más libre, crítica y creativa, el teatro ha sido siempre un problema para el orden establecido.

La creación máxima de la cultura española para la difusión de la fe fueron los llamados autos sacramentales, que son formas únicas de organización de un espectáculo centrado en el valor de la eucaristía, en la presencia de Dios hecho carne entre nosotros, como alimento vital a través de la consagración del pan y el vino. Fueron muchos los autores de autos sacramentales tanto en España como en sus colonias de América, pero de manera incuestionable su máximo exponente fue Don Pedro Calderón de la Barca.

Portadores de una carga consistente, aunque obviamente aligerada, de doctrina católica, los autos sacramentales son piezas de carácter didáctico e informativo, donde el autor debe hacer gala de su buen conocimiento y de su compromiso por alcanzar información que remita

a la audiencia al cuerpo doctrinal que lo sustenta. Para esto, hay citas y referencias textuales a los libros que constituyen la Santa Biblia.

Pero hay mucho más que afán didáctico y de adoctrinamiento en un auto sacramental. De manera análoga al sentido en el que las iglesias catedrales dan cuenta de la gloria de Dios en la tierra a través de sus monumentales frontis, los autos –que son hechos para ser escenificados en los atrios de las iglesias teniendo como foro precisamente la belleza de estos frontis– deben constituir espectáculos muy atractivos en los que se presenta, de la manera más explícita y conmovedora posible, el sentido de la misión del hombre sobre la tierra, del papel redentor cumplido por Jesucristo, de su condición de hijo de Dios y su presencia en la tierra a través de la Eucaristía, de las dificultades y penurias que se deben soportar en la tierra, de la promesa del juicio final, del Infierno o el Paraíso, y del papel de la Iglesia en la salvación de las almas, todo esto apelando ya no tanto a la información que pueda darse como a las alegorías que buscan la formación de una sensibilidad que propicie y organice cualquier razonamiento posterior.

El amor, el honor, el temor, el placer y el dolor, que son temas de la comedia en general, se articulan en una trama más o menos reconocida y popular, a veces extraída de la misma literatura bíblica. Hay, por tanto, un uso de caracteres arquetípicos, muy usualmente virtudes o atributos, vicios o pecados, para encarnar a los personajes que actúan en la escena. La representación es por lo general bastante ilustrativa y la representación es más que una encarnación natural, una especie de lo que hoy sería unos dibujos animados.

Existe siempre en los autos, sin lugar a dudas, una idea fuerza que es la de propaganda de la fe, del valor de la eucaristía en aras de un apostolado masivo y que hoy podríamos llamar de venta de ideas y de propiciamiento de estados de ánimo favorables a la Iglesia Católica. Existe entonces una abierta instrumentalización del teatro a favor de la difusión de la fe, pero satisfaciendo reglas y convenciones de la teatralidad, que producían espectáculos de gran arraigo y celebración popular.

Los autos no eran ni son, pues, simple propaganda religiosa, porque reunían elementos de gran valor estético y comunicativo. Las

comedias españolas de la época eran obras en verso de gran valor literario, de extraordinaria eufonía y llegada a los oídos del pueblo y, por esto, los autos sacramentales todavía mantienen vigencia y son representados con motivo de celebraciones especiales allí donde se mantiene una raigambre y cultura católica de origen hispano, pero también, ocasionalmente, en contextos teatrales especialmente desarrollados, como un tipo de teatro que ha adquirido reconocimiento mucho más allá de los propósitos instrumentales para los que los autos sacramentales fueron escritos y diseñados.

Los autos sacramentales constituyen un ejemplo extraordinario del empleo de la estructura dramática para la organización y transmisión del pensamiento integrado en una doctrina, ideología o propuesta de carácter religioso, científico o político, sin por esto traicionar los fundamentos que le dan sentido como creación artística. Sin duda hay muchos intentos de hacer algo semejante a lo largo de la historia, pero muy pocos con el grado de excelencia alcanzado en este producto único de la cultura española.

Si bien el efecto de los autos sacramentales era tan positivo que no habría manera de cuestionarlos, la costumbre de representarlos no estaba libre de críticas. De hecho, los sectores más conservadores de la Iglesia veían en ellos un motivo de sospecha e infiltración de elementos censurables, aunque fuera a través del cuestionamiento de algunos actores, cuya vida personal y familiar no era precisamente ejemplar.

Ningún otro intento de instrumentalización del teatro ha tenido el mismo peso en la historia de nuestra cultura hasta bien avanzado el siglo veinte, cuando los sectores de izquierda contestataria se propusieron hacer lo mismo para poner en escena los principales planteamientos doctrinarios e ideológicos que los animaban.

La expresión “teatro político popular” puede rastrearse muy atrás en la historia y algunos la refieren con algún fundamento a la Revolución Francesa. Pero debe quedar claro que la idea del teatro como instrumento de cambio social y desarrollo es una vertiente que se decanta a lo largo de los últimos cuarenta años y tiene su eje central

en las diferentes maneras de ejercicio de un teatro de lucha ideológica con obvios propósitos políticos⁴⁵.

La figura de Bertolt Brecht aparece como la más importante en este campo y su obra es vista como modelo principal de esta propuesta. Sin embargo, es imposible no mencionar otros intentos que dan cuenta del propósito de usar el teatro para crear conciencia social propicia al cambio o educación no formal, así como también hacer proselitismo, difusión de ideas, agitación y propaganda, entre otras variaciones. Es importante señalar que si bien muchos de los propulsores de un teatro comprometido buscaban construir un nuevo teatro acorde con planteamientos revolucionarios de inspiración marxista, hay muchas manifestaciones de un teatro tanto o más comprometido con la voluntad de cambio social pero que va distanciándose de un compromiso doctrinario o ideológico con el marxismo o algún otro tipo de propuesta política partidaria. De hecho, es en este proceso que se define un tipo de uso instrumental del teatro que ha abierto una muy buena posibilidad de desarrollo para muchos hombres y mujeres interesados en el teatro a la vez que en el desarrollo social.

La figura de Erwin Piscator, director alemán nacido unos pocos años antes que Brecht, pero que le sobrevivió por no menos de una década, sobresale en la historia como tal vez el máximo exponente del teatro con vocación de instrumentalización política. Este título no se debe a su filiación con Max Reinhardt, de quien fue discípulo ni a sus excelentes montajes de obras de contenido político, como tampoco a su trabajo como maestro y director del Theater Workshop de la New School for Social Research en New York ni a los celebrados montajes, hechos a su vuelta a Berlín Occidental –adonde volvió a dirigir *Los bandidos* de Schiller y estrenó obras de Strindberg, Sartre, Genet, Weiss y el controvertido *El Vicario* de Hochhut– sino a sus planteamientos de uso del teatro como maquinaria de agitación y propaganda. John Willet ha señalado bien cómo la mayor fama de Piscator se debe, más que a su brillante carrera como director y maestro, a su trabajo en el breve período del último lustro de los años

⁴⁵ Al respecto es sumamente informativo el estudio de EPSKAMP, Kees P., *Theatre in Search of Social Change. The relative significance of different theatrical approaches*, Centre for the Study of Education in Developing Countries (CESO), The Hague, 1989.

veinte en el que dirigió el *Volksbühne*, y estableció su teatro épico, documental y de didáctica política, empleando actores profesionales⁴⁶.

Desde que Piscator diseñara los lineamientos de un teatro a favor de la causa proletaria –enfaticando, a la vez que la claridad y la simplicidad, la necesidad de evitar todo tipo de ambigüedad emocional en la audiencia trabajadora y de subordinar todo tipo de intención artística al propósito revolucionario de la lucha de clases– marcó para siempre su figura como representante de una manera de utilizar el teatro que tuvo notable arraigo durante buena parte de las décadas siguientes.

El mismo Piscator puso en práctica distintas maneras de aplicación de estos principios y, desde entonces, las formas y matices que el teatro político hizo suyo han sido muy distintas y variadas. No pretendemos aquí evaluar el aporte de Piscator como señalar su empeño en una época de grandes cambios en la cultura universal y señalar un hito en términos de la instrumentalización o usos del teatro. Su reclamo porque la gente de teatro se ocupara también de los grandes temas de la economía y la política, la subordinación de los “egos” de los participantes de un proyecto a la causa que los animaba, la importancia de enfatizar la creación colectiva en el teatro, la posibilidad de desarrollo de una propuesta pedagógica, e incluso didáctica, que usara textos escritos o números estadísticos, así como imágenes de fotografía o películas para facilitar la narración, hicieron de su propuesta de teatro político un tema clave que habría de tener vigencia por el resto del siglo XX. Si a esto le añadimos que él luchó, sin tener éxito, por crear un grupo, un equipo permanente que garantizara eficiencia, continuidad y acumulación de experiencia de trabajo, completamos buena parte de los elementos que habrían de tipificar una de las formas organizativas o “modos de producción” del teatro, en la expresión tan cara a Enrique Buenaventura, tal como sucedió en buena parte de América Latina.

Piscator creó y compartió con Brecht la voluntad por un teatro épico acorde con la nueva era científica que vivía el mundo, pero no así la

⁴⁶ WILLET, John, en *Erwin Piscator Political Theatre 1920.1966*. A photographic exhibition organized by the Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, for the Arts Council of Great Britain, 1966, p.2-12.

teoría brechtiana de la alienación, la técnica del distanciamiento y su vocación por una teoría integral del teatro, optando por una práctica narrativa que integrase los recursos de maquinaria visual moderna a favor de un nuevo tipo de espectáculo.

De la mano de Brecht y su propuesta integradora llegaron a nuestra cultura las formas del teatro político. Europa y América las acogieron con entusiasmo, otorgándoles sentido propio en las circunstancias de cada cultura. Si bien los cuestionamientos a la propuesta de Stanislavsky en la nueva unión soviética pudieron generar un contexto propicio para su primer desarrollo, fue el contexto global de la guerra fría el que ofreció el caldo de cultivo ideal para su expansión por todo el mundo.

En cada país del planeta se generaron formas de uso del teatro en función de una necesidad política de cambio, de superación de deficiencias sociales de todo tipo, no solamente en términos de su uso por la causa proletaria. Si bien los esquemas de inspiración marxista se mantuvieron como eje central de motivación para los grupos de teatro popular, muchos de ellos retomaron fuentes distintas para sus objetivos en el planteamiento de uso instrumental del teatro con objetivos políticos. Variaciones del planteamiento crudo representado por Erwin Piscator, que tampoco fue homogéneo y tuvo manifestaciones muy diversas, pueden ser rastreadas en la historia del teatro. Las propuestas del propio Bertolt Brecht a lo largo de su vida ofrecen opciones muy diversas para entender las posibilidades de un teatro político.

Pero tal vez el “teatro documento” de Peter Weiss pueda ejemplificar mejor esta idea expandida por el mundo. Autor de *Marat/Sade*⁴⁷, una de las obras más celebradas y representadas del siglo XX, así como de *La indagación*, que fue montada por el propio Piscator el año anterior a su muerte, y *Canto del fantoche lusitano*, todas de notable arraigo en América Latina, produjo varios ejemplos concretos de un teatro de incuestionable fundamentación y propósito político, sin llegar

⁴⁷ *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por los internos del hospital de Charenton* atrajo la atención de famosos directores de escena al aparecer en 1964. En Gran Bretaña fue dirigida por Peter Brook, quien también hizo una película. En el Perú fue montada por el grupo Histrión, teatro de arte, y dirigida por Sergio Arrau en 1966, con mucho éxito, y se le recuerda como uno de los grandes éxitos del teatro peruano.

a los extremos de un teatro panfletario o de agitación y propaganda. La idea principal de tomar un fragmento, un trozo, un pedazo de realidad –que, es justo recordarlo, caracteriza a muchos intentos de un arte realista en diferentes períodos de la historia– es tomada aquí para denunciar algo que está mal y debe ser cambiado. Por otra parte, es también una forma de restauración de la salud de la comunidad y de alguna manera de intento de reparar al menos de manera simbólica algo que resulta injusto y perjudicial a la dignidad del ser humano. El papel reparador del teatro en todas las sociedades a lo largo de la historia merece un tratamiento especial y debe empezar por el uso comunitario del mismo.

La historia de los usos del teatro es muy larga y no pretendemos contarla toda aquí. Ejemplos sobran en cada una de las vertientes desde las que se hace posible la comunicación humana. Lo prueba el temprano uso periodístico documental del teatro. El reconocido periodista e investigador Juan Gargurevich, que también ha sido actor en su juventud, nos ha recordado, entre otras experiencias, una suerte de teatro reportaje en el Japón, a cargo de un actor y productor llamado Otojiro Kawakami que se había hecho conocido por su habilidad para llevar a la escena historias de la vida real a través del *kabuki*, inspirándose en los sucesos que conmovían a la sociedad de su tiempo. Otojiro hizo lo mismo no solamente en Japón sino en Corea y en San Francisco, EE.UU., en 1895, donde montó la obra *El día de celebración de Dewey en las costas de los pinos de Miho no Matsubara*, que escenifica la derrota de la armada española en las Filipinas. “Consciente de que los formatos del kabuki podrían dormir al público americano”, nos cuenta Gargurevich, “redujo los textos casi hasta cuatro horas y hasta vistió de jóvenes rubias a los actores que hacían de mujeres porque, según la tradición, ellas no podían pisar los escenarios. Pero no había usanza que detuviera a Otojiro e hizo debutar como actriz y bailarina a su esposa Sada Yakko, una de las mujeres más bellas y famosas del Japón, la geisha más deseada del reino. Kawakami era un actor pero también un periodista. Estaba atento a la actualidad y apenas surgía lo que llamamos “un caso”, lo

convertía en obra de teatro donde la clave era su exótica e irresistible esposa, la bella geisha Sada Yakko”⁴⁸.

América Latina ha producido casos diversos y extraordinarios de uso instrumental del teatro para propósitos tanto de educación como de proselitismo político en muy diversas variantes, desde el énfasis en el teatro de temática política hasta las variadas formas de agitación y propaganda, el internacionalmente conocido teatro *agit-prop*.

La revolución cubana tuvo, como es obvio, su aporte a este uso del teatro, como lo había tenido también la revolución boliviana, y lo tendría, más tarde, la nicaragüense. El Teatro Escambray en Cuba es tal vez el símbolo más representativo de este compromiso del teatro al servicio de la revolución.

Pero el tronco teórico clave del teatro de vocación instrumental está ubicado en los seguidores del filósofo y educador Paulo Freire⁴⁹. A su vez, si bien hay varios hombres y mujeres de teatro que reconocen en su trabajo el papel inspirador de Paulo Freire, probablemente no haya cuestionamiento a aceptar que el más perseverante, comprometido y personal de todos ha sido Augusto Boal. La Reforma Educativa lanzada por el gobierno militar en el Perú a principios de los años setenta lo tuvo como uno de sus invitados principales para promover los fundamentos y técnicas de su denominada poética “del oprimido”, cuyo objetivo fundamental, muy en la línea de Paulo Freire –que a su vez fue uno de los inspiradores de la reforma educativa en su integridad– era el que la población “tomara conciencia” de su situación y se empeñara en buscar maneras de mejorarla.

El teatro como recurso de concientización iba de la mano con las campañas de alfabetización integral y de educación no escolarizada que fue una dimensión vital en dicha reforma. Como consecuencia de

⁴⁸ La referencia bibliográfica que Juan Gargurevich nos alcanzó, luego de hacernos su encantador relato por medio del correo electrónico, es: DOWNER, Lesley, *Madame Sadayakko: La geisha que conquistó Occidente*, Lumen, Barcelona, 2004.

⁴⁹ Hay cierto debate al respecto. Para algunos el origen estuvo en Colombia cuando el dictador Rojas Pinilla pide le traigan al mejor maestro para que enseñe teatro en su país. A quien traen a Bogotá, es al director y profesor de teatro Seki Sano, que había sido discípulo de Brecht y trabajaba en los años cincuenta en México, el mismo que tuvo entre sus alumnos, al llegar a Bogotá, a Santiago García y Carlos José Reyes, entre otros. Debo esta información a Miguel Rubio, director de Yuyachkani.

la difusión de las ideas de Boal, que por otra parte iban de la mano con el propósito general de un teatro más comprometido con el cambio social, se formaron grupos de teatro con este afán educativo o concientizador en todo el país, muchos de los cuales fueron también teatros de agitación y propaganda –aunque ya no necesariamente a favor del proyecto del gobierno militar– y otros se hicieron más profesionales y comprometidos con el oficio creativo, no necesariamente vinculado al propósito educativo o político.

Augusto Boal, por su parte, ha continuado en ésta su búsqueda de una “poética del oprimido” a través del teatro. Fui testigo hace pocos años, con motivo del Primer Congreso del Instituto de Estudios de Performance y Política realizado en Río de Janeiro, el año 2000, de su “teatro electoral”, hecho con empleadas del hogar a propósito de los procesos electorales en el Brasil. Es un teatro creado a partir de las propias necesidades y anhelos de las participantes con un proceso entretenido y divertido, un inobjetable resultado concientizador y no pocos logros artísticos.

Buena parte de los países de América Latina, si no todos, cuentan con un buen número de personas, grupos o pequeñas organizaciones culturales que realizan campañas de salud y de mejoramiento de condiciones de vida vinculadas al uso del agua o la energía eléctrica, promovidas y auspiciadas por entidades públicas o privadas interesadas en estos campos. El teatro se ha mantenido como un recurso comunicativo fundamental por su contacto directo con la población y es utilizado para campañas preventivas o de divulgación frente a epidemias, como la del cólera o el SIDA-VIH, en ocasiones con preferencia frente a otros medios modernos, como la radio o la televisión.

Los grupos teatrales, a su vez, buscan participar de estas campañas, porque no se contradicen, sino más bien coinciden con su misión por el cambio social. Se trata, en este caso, de la búsqueda de otra actitud estética, otra “poética” más utilitaria, al decir de algunos de sus integrantes, que, a la vez, contribuyen al mantenimiento económico del grupo, que usualmente no tiene recursos permanentes para su trabajo artístico regular. Existen, por cierto, algunos grupos con dedicación principal a estos menesteres, pero no conozco ninguno que acepte

haber renunciado a su vocación creativa, que es la razón principal de su existencia.

Es entonces frecuente que buena parte de los grupos o asociaciones teatrales combinen una suerte de uso de sus talentos para propósitos educativos con su trabajo artístico propiamente dicho, o que algunos de sus miembros, por decisión propia o del colectivo, dediquen parte de sus recursos a fomentar experiencias de imaginación y producción teatral con la población misma involucrada en un proyecto de desarrollo, mientras que la mayoría del grupo dedica su tiempo a un trabajo creativo artístico propiamente dicho. Instituciones locales, nacionales, regionales o internacionales del más variado nivel han incorporado la posibilidad de trabajar con profesionales del teatro sus proyectos de comunicación para el desarrollo. Es el caso, entre muchos otros, de UNICEF, que auspició en Nigeria, a través de su sección de información y comunicación –luego de una experiencia piloto de teatro popular destinada a la inmunización y sobrevivencia infantil realizada en cien poblaciones en los estados de Oyo y Ondo– una propuesta muy ambiciosa para la que hubo que desarrollar materiales de entrenamiento y recoger información de base para la elaboración de los materiales de trabajo. Esta forma de uso del teatro ha demostrado ser tan viable o accesible como fructífera y por ello se repite con variantes específicas en diversos lugares del mundo en desarrollo⁵⁰.

Si bien las formas de uso instrumental del teatro no son prioritarias para quien se quiera dedicar creativamente al trabajo teatral propiamente dicho, ellas se ofrecen como una forma concreta de compromiso ciudadano, a la vez que una forma alternativa de tipo laboral perfectamente potable para quien quiera defender su condición de artista, así como una forma de enriquecimiento del teatro como producto social, lo que ha contribuido a revitalizarlo y enriquecerlo.

A quienes creían que los usos del teatro podían significar su muerte, la historia les ha demostrado que ha sido todo lo contrario. La muerte del teatro está más cerca de aquellos que hacen de él un mero recurso

⁵⁰ GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso, *Popular Theatre in Nigeria*, UNICEF, Lagos, 1994. *Community Theatre for Health Awareness in Papua New Guinea*, National Department of Health, Papua New Guinea, 2002.

decorativo o de simple complacencia que de quienes lo toman prestado para mejorar la vida de las comunidades a las que ellos y el teatro se deben.



10. El nuevo teatro universitario: el nuevo TUC

En pleno verano de 1969, acabando de volver de Chile y sin tener ningún tiempo para elaborar una propuesta o algo semejante, un grupo de muchachos que habíamos sido alumnos de Blume empezamos a trabajar dirigiendo el TUC. Yo me concentré en la escuela y en remontar las *Historias para ser contadas* de Dragún, con dos actores nuevos, Ruth Escudero y Gustavo Bueno, con los que continuamos nuestra gira por escenarios de colegios y universidades en lugares cercanos a Lima.

Pero es Marco Leclere, que venía de un *stage* en Francia, quien retomó los estrenos con un espectáculo compuesto por dos obras cortas: *Vietnam*, inspirado en una propuesta de Peter Schuman y el Bread and Puppet Theatre y *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal, uno de los dramaturgos españoles que había migrado a Francia y había tenido notable éxito en ese país con el llamado teatro pánico. Al poco tiempo, presentó una versión propia de *Escorial* de Michel de Gheldrode, a la que le agregó una suerte de creación propia llamada *AntiEscorial*. Leclere había sido escenógrafo y diseñador de vestuario de muchos montajes del TUC y tenía gran vocación literaria y, especialmente plástica, que canalizó en sus montajes de manera brillante.

A mediados de año, sentí la necesidad de complementar lo que enseñaba en el curso de actuación con los ensayos de una obra y fue así que empecé a trabajar con los alumnos y la asistencia de dirección de Clara Izurieta –quien había sido secretaria de dirección en casi todos los montajes que dirigió Blume– *Peligro a 50 metros*, integrado por *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando el piano*, de Alejandro Sieveking. Nuestra versión del proyecto de Fernando Colina en Chile nos tomó más de siete meses de ensayos y estrenamos en abril del año 1970. Los actores fueron cuatro alumnos que habían cumplido recién su primer año de estudios en la escuela: Ana Cecilia Natteri, Jorge Guerra, Edgar Saba y Juan Pedro Laurie, a los que se sumaron dos jóvenes actores que ya habían trabajado en varios montajes del TUC: Ruth Escudero y Arturo Nolte. Todos ellos han permanecido trabajando hasta hoy con gran éxito en el escenario y han producido lo suficiente como para escribir varias páginas de la historia del teatro peruano. La presencia e interés por el teatro de

Saba, Guerra y Laurie tuvo una significación muy especial y grata para mí y guardé con ellos la mayor dedicación y cariño, no solamente por su talento natural sino porque venían de mi mismo colegio –de la Inmaculada. Lamentablemente, Juan Pedro Laurie falleció muy joven.

Durante buena parte del año dimos funciones en la sala del TUC e hicimos pequeñas giras mientras se ensayaba el siguiente montaje con los mismos actores y otros que se iban sumando de la escuela. Una adaptación de Alonso Alegría de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa tuvo también una gran acogida del público, especialmente de los estudiantes que pasaban permanentemente por la puerta del TUC en el Jirón Camaná mientras circulaban entre las diferentes facultades.

Peligro a 50 metros supuso una serie de opciones que algunos críticos vinculaban a mi condición de estudiante de sociología, pero que en realidad respondían a una exigencia común por un teatro cada vez más comprometido con la realidad cotidiana que vivíamos. Parte de este trabajo se hizo bajo la forma del teatro documento, que en una primera instancia consistía en usar las noticias nacionales e internacionales de los diarios como tema o motivación de lo que sucedía en el escenario. Estas noticias obviamente iban cambiando cada semana, de modo que comprometí a Mario Zolezzi, un compañero de la facultad, algo menor en años, para este trabajo al que se fueron sumando, en otras funciones, amigos de otras facultades.

De alguna manera nuestro teatro inició un proceso de participación de otros sectores dentro y fuera de la universidad. En ese entonces nos permitimos por primera vez aceptar a la escuela a estudiantes que no eran estudiantes de nuestra universidad e incluso algunos de una edad un tanto mayor que el promedio común, como fue el caso del actor cajamarquino Tito Cacho, que lamentablemente falleció hace poco.

Con *Peligro a 50 metros* fuimos en 1970, por segunda vez, a Manizales, III Festival, que poco a poco era más internacional y dejó el apelativo de universitario. En esta ocasión repetimos el éxito, especialmente con una aprobación impresionante del público joven y universitario.

Desde el Festival de ese año se habían suprimido los premios propiamente dichos, reemplazándose por menciones ejemplares dadas por el jurado. Nos dieron la segunda mención enfatizando el trabajo corporal y verbal y, muy especialmente, el trabajo de grupo. La primera mención fue otorgada a un montaje experimental de *Las criadas* de Genet hecho por un grupo profesional argentino-polaco.

Uno de los éxitos del III Festival de Manizales fue el que logró el espectáculo *Terceiro Demonio*, hecho por el Teatro de la Universidad Católica de San Paulo, el TUCA, que por lo demás tenía ya mucha fama porque había ganado en años anteriores el Festival de Nancy, Francia, con *Vida y Muerte Severina* de Joao Cabral de Melo Neto con música de Chico Buarque de Holanda, bajo la dirección de Silney Siqueira, espectáculo que además llegó a Lima por esos años.

Terceiro Demonio del TUCA tenía la dirección de Mario Piacentini y estaba compuesto por un grupo sustantivo de actores y músicos que lograban una articulación sorprendente. Insistían en que no tenían influencias de nada ni nadie que no fueran sus propias raíces brasileñas y su inconsciente creativo. Los animamos a pasar por Lima de regreso al Brasil y fuimos sus anfitriones durante una semana. Se presentaron en octubre en la Sala de la AAA con gran éxito. No había texto propiamente dicho en su propuesta y los actores quedaban al final completamente desnudos en la más impactante de las imágenes del teatro de entonces. Las vinculaciones que los espectadores hacían con *Hair*, el musical, donde sucedía algo similar, o las que hacíamos los más amigos con respecto al Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, o al propio Grotowski, eran desestimadas, señalando que no conocían a Grotowski. Esto último venía muy a propósito, porque Jerzy Grotowski, uno de los grandes revolucionarios del teatro contemporáneo, asistió como invitado de honor del Festival y dio varias charlas, conferencias y talleres.

Nosotros nos habíamos preparado leyendo todo cuanto había sido publicado de la obra de Grotowski y teníamos una gran expectativa de un taller con él, cosa que no fue posible por esas cosas que suceden en los festivales: nos asignaron el Teatro Los Fundadores, un enorme escenario de más de 24 metros de boca y una capacidad de bastante más de mil espectadores, el día anterior a nuestra presentación, programando además, para el mismo día, el taller especial de nosotros

con Grotowski. Optamos, como es obvio, y con las disculpas del caso, por el compromiso con nuestro trabajo y el público, y fuimos a ensayar en un escenario absolutamente distinto al que habíamos usado hasta entonces, que no tenía más de ocho metros de ancho en el proscenio.

La aceptación de *Peligro a 50 metros* por el público, el jurado y los directores de otros grupos, maestros todos, como se les llama en Colombia, fue extraordinaria y nos colmó de alegría. Allí conocí en el mismo escenario, luego de los aplausos, a Carlos Giménez, argentino, que era un *enfant terrible* y que había fundado Rajatabla en Caracas, Venezuela, a Ricardo Camacho, líder de un fuerte movimiento teatral contestatario, y reconocí, entre otros, a Mario Delgado, joven actor peruano que trabajaba con Giménez y que poco tiempo después fundaría Cuatrotablas.

Esta vez en el Festival de Manizales solamente tuvimos objeciones de tipo ideológico, que me parece importante traer a la memoria por lo ilustrativas que son del debate que cruzaba el teatro y la creación artística en general. Recuerdo dos que me impactaron mucho. La primera era sobre el atrevimiento de poner en el mismo escenario al comandante Ernesto Che Guevara, desaparecido hacía dos años en la guerrilla de Bolivia, y al Presidente de EE.UU., Lyndon Johnson, aunque fuese acusando el golpe de la muerte de John F. Kennedy. La segunda se refería a una escena en la que se jugaba con el elogio exagerado, críticamente por cierto, al perfil cuasi divino del Presidente Mao. “Tú no haces eso sin darte cuenta, Peirano, te sugiero que te cuides y no vuelvas a hacerlo”, me dijo un colega, director paraguayo, del que no retengo el nombre, pero sí muy bien su expresión al decírmelo. Pero nada pudo opacar nuestra alegría.

Cuando volvimos a Lima, decidí poner en práctica un proyecto que venía acariciando hacía tiempo, que era montar una obra de Bertolt Brecht. Pensé en primer lugar en *Galileo Galilei*, descartándola por insuficiencia de recursos de diferente tipo. Pero ésta era la obra que yo quería hacer. Recordaba muy bien la recomendación de Atahualpa Del Cioppo: “a los clásicos, e incluyo a Brecht, no hay que tenerles miedo, pero sí respeto”.

Habíamos estudiado mucho las obras y los textos teóricos de Brecht, llegando a ser tan amigos como críticos de su propuesta. Por esto, nos

interesaba especialmente el Brecht más joven y el más viejo, es decir el que todavía no había asumido la dureza de sus postulados y era un impulsivo creador, así como un espartaquista apasionado, y el viejo, el que estaba un poco de regreso luego de una larga experiencia de exilio por varios países, incluidos los Estados Unidos, adonde había debido comparecer ante la Comisión MacCarthy.

Leímos con mucho detalle *Baal* y *Un hombre es un hombre*, e incluso conversé con Hernando Cortés, uno de los hombres de teatro de más talento y mejor formación en el teatro peruano, para que la dirigiese, pero la vida se empezó a complicar, no tuvimos recursos para contratar profesor ni director, y decidimos que la dirigiera yo mismo con los estudiantes y miembros del TUC.

Los años setenta, que habían empezado temprano, habían desencadenado una serie de sucesos teatrales. Uno que me parece muy importante señalar fue el de Yego, teatro comprometido. Ye-go por ye-ye, go-go, aludiendo al ritmo de moda entre los muy jóvenes y a su afán de decir sobre el momento que se vivía. Era un grupo de jóvenes de extracción diversa, algunos venían de hacer teatro en la Universidad Agraria y otros aun del colegio, que estaban dirigidos por el joven profesor Carlos Clavo Ochoa, que presentaron un espectáculo llamado *Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años* que yo vi en teatro lleno en La Cabaña.

Éste fue, sin duda, el montaje que llamó más la atención de los veedores internacionales europeos que pasaron por Lima. Yo tuve ocasión de conversar con uno de ellos luego de una presentación de *Peligro...*, del cual lamentablemente no recuerdo el nombre, pero me parece que era del Festival de Nancy, adonde invitaban al TUC con frecuencia, pero adonde nos era imposible asistir por falta de recursos y porque la mayoría de nosotros estaba en clases o trabajo en esa época del año.

Yego, teatro comprometido, fue la experiencia original para varios jóvenes que se dedicarían luego íntegramente al teatro. Teresa Ralli y Miguel Rubio, que fundarían luego Yuyachkani, fueron dos de ellos.

Premunidos de los tres tomos de *Escritos sobre teatro* publicados el año 1971 por Nueva Visión, en Buenos Aires, y que conocimos de

inmediato en Lima, empezamos el montaje de *Un hombre es un hombre* e incorporamos al elenco de las obras anteriores a algunos de los viejos del TUC y algunos nuevos alumnos de la escuela. Fue una experiencia centrada en probar las teorías de Brecht, la técnica del distanciamiento y en montar el espectáculo de manera propia y original.

Nos tomamos mucho tiempo para este montaje, especialmente para ejercitar con Jorge Guerra –en quien recayó la responsabilidad de hacer Galy Gay, el protagonista de la obra– la capacidad de actuar refiriéndose al personaje en tercera persona, a la vez que asumiendo su interpretación. Genoveva Elguera, Sigfried Espejo, Ruth Escudero, Edgar Saba, Arturo Nolte, Alfonso Bermúdez, Oscar Zumarán, Pedro Barrionuevo, Joaquín Vargas, José Antonio Ramos y Fernando Fernández, integraron el elenco. Samuel Adrianzén y Pedro Martínez siguieron trabajando conmigo en las luces y el sonido, respectivamente. El equipo estaba cada vez más eficientemente constituido.

Fueron semanas muy interesantes y educativas en las que nos dedicamos a estudiar a Brecht con entusiasmo y que produjo un espectáculo que encontramos digno de mostrarse. Tuvimos, como siempre, algunos problemas para explicar nuestro presupuesto de gastos a algunos directivos de la universidad, pero no solamente porque compráramos cosas que aparentemente no tenían que ver con el teatro, lo cual motivó en varias ocasiones la visita del Secretario General, de quien acabamos siendo amigos, sino porque dábamos que hablar por nuestra actitud un tanto contestataria.

Por esos días había vuelto otra vez de Estados Unidos Alonso Alegría, con quien yo había trabajado en *Los cachorros* como director asistente. Me cuenta que se queda a vivir en el Perú y me pide que trabaje con él desempeñando esa función en el Teatro Nacional Popular, recién creado, –o recreado más bien, porque ya habían existido versiones de teatro nacional, aunque con perfiles propios cada vez– por el Instituto Nacional de Cultura, con el impulso de su director José Miguel Oviedo. Alegría llama también a Alicia Morales, alumna de la escuela y comprometida actriz y promotora del TUC que trabajaba conmigo en el TUC, para que sea la secretaria de dirección.

El flamante TNP habría de tener dos elencos: uno de “primeras figuras” del teatro nacional para hacer obras del más alto nivel y reconocimiento, y otro elenco joven para hacer obras nuevas de corte experimental y que hiciera giras por el país. Alonso me ofrecía que me hiciera cargo del segundo elenco, pero antes debíamos montar *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, teniendo como protagonistas a Hernando Cortés, Carlota Ureta Zamorano (una actriz heredera directa de una de las más famosas dinastías de actores en el Perú, hija de la muy famosa Ernestina Zamorano), Fernando Larrañaga, Hernán Romero, Edgar Guillén, Manuel Delorio, Pablo Fernández, Aurora Colina, Maura Serpa, Jorge Florez y Luis Córdova.

Para entonces ya había terminado yo los estudios en la facultad y me tocaba ganarme la vida. Por primera vez, el habitual y más o menos bien manejado conflicto entre mi interés por la sociología y por el teatro amenazaba con escaparse de mis manos. Tuve que dejar de lado buenos empleos a tiempo completo, como la posibilidad de hacer carrera en un organismo internacional, porque me hubiesen impedido hacer teatro y con esto marqué una especie de constante por el resto de mi vida, aunque con algunos períodos de excepción, cuando ya no había alternativa.

Acepté repartir mi energía por tres pequeños sueldos. Uno como profesor y director en el teatro de la universidad, un segundo en el Instituto Nacional de Cultura como director asistente del TNP y otro en la Universidad Nacional de Ingeniería, adonde me comprometí a asistir dos mañanas enteras de la semana a dictar cursos de sociología en el Programa Interamericano de Planeamiento Urbano y Regional, PIAPUR, de la OEA, que dirigían Ernesto Cohen y Fernando Correa Miller.

Esta última experiencia en la UNI fue muy importante, porque me exigió desarrollar la capacidad de enseñanza para una audiencia distinta y desafiante. Los alumnos del PIAPUR eran todos funcionarios públicos en sus respectivos países y eran todos mayores que yo.

Luego enseñé en varias facultades de la UNI como profesor del Departamento de Economía, Sociología y Planificación. En estas clases ya estaba más tranquilo, pero confundía con facilidad –y mis

alumnos festejaban el equívoco— la palabra “examen” con otras parecidas y que me resultaban más queridas: “ensayo”, “estreno”.

Los ensayos de *La muerte de un viajante* empezaron sin dilación en el Teatro Pardo y Aliaga, lugar donde se había también de estrenar la obra, y al poco tiempo Alonso Alegría tuvo que viajar a la República Democrática Alemana para un nuevo estreno de su obra *El cruce sobre el Niágara*, de modo que me vi enfrentado por primera vez en mi vida a dirigir actores profesionales, mayores que yo, que no eran mis alumnos universitarios. Es muy diferente un actor profesional de otro que no lo es, y no por el talento o la seriedad que puedan tener o no tener, sino por una manera distinta de enfrentar la vida que, a la vez, es muy difícil de definir.

Uno podría creer que un actor profesional, de los que me tocaron esa vez —y que no creo que, a pesar del indudable avance de nuestro teatro, tengan mucha diferencia con los de hoy— posee los recursos creativos para hacer y deshacer en el escenario sin mayor dificultad ni reparo, y no es así. Los actores de esa oportunidad esperaban indicaciones más sobre todos sus movimientos, cosa que ya habíamos dejado de lado en los últimos tiempos en nuestro teatro universitario

Tuve mucha más dificultad para montar escenas de *La muerte de un viajante* que las que tuve en el montaje de *Un hombre es un hombre*, que hice en el TUC. Pero el proceso de trabajo, así como el desenlace de la producción de la obra de Miller, fue muy bueno. Mi enfrentamiento —debo llamarlo así porque no encuentro mejor palabra— con la tragedia de Willy Loman, marcó muy fuertemente mi idea y percepción del teatro. Con este personaje, que tuvo a su cargo Hernando Cortés, pude, desde mi condición de director asistente y luego actor de un pequeño papel, asumir la carga vivencial del personaje y reír o llorar con él, por él y por mí mismo, así como por los que yo podía incluir en dilemas análogos. Al ver cómo tomaban forma sus temores y alegrías, sus miedos y ganas de vivir, penetraban como por una puerta enorme y sorpresiva de entrada al inconsciente un cúmulo de vivencias que en muchas ocasiones el actor, sus compañeros y aun el propio director, no pueden manejar. Durante mucho tiempo la imagen de este Willy Loman me ha acompañado en mi esfuerzo por definir el sentido, posibilidades y límites del teatro.

Tuvimos notable asistencia de público y, a pesar de que llegamos al estreno con una escenografía inconclusa, obra del arquitecto y gran amigo Eduardo Ordóñez, tuvimos una muy buena temporada en el teatro que, sin lugar a dudas, es el más escondido de Lima, atrás del viejo Ministerio de Educación. Con este primer gran estreno no solamente no se pudo terminar la escenografía sino que nos gastamos todo el presupuesto del TNP para ese año. Mi breve experiencia en la burocracia estatal me hacía ver que iba a ser muy difícil que continuara en esa tarea, y la apremiante necesidad de estudios más directamente vinculados al tema de la comunicación social me hizo decidirme a postular a una beca y partir al extranjero.

Iniciado el año 1972, algunos de los más jóvenes miembros y colaboradores del TUC empezaron a interesarse más fuertemente por lo que llamábamos “teatro de difusión”, que salía a las llamadas barriadas, luego red denominadas pueblos jóvenes, y convocaban al montaje de *A la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura, del TEC de Cali. En este sentido respondían, de manera propia y original, al movimiento universitario nacional que pedía mayor compromiso a sus integrantes. Estos son los años en que Víctor Zavala Cataño, dramaturgo premiado y reconocido que se hizo más tarde militante de Sendero Luminoso y que hoy está en la cárcel, lanzaba su teatro campesino, especialmente sus obras *El gallo* y *La gallina*. Eran también los tiempos en que Jorge Acuña, egresado de la ENAD, decidía actuar permanentemente en la Plaza San Martín, denunciando al teatro burgués que se hacía en los teatros.

Las intervenciones del Estado para aplicar la reforma agraria y la creación de las comunidades industriales, dentro de un clima general de reformas y cuestionamientos a lo establecido, iban produciendo una particular tensión que obligaba a mayores definiciones.

En esos momentos, se hacía cada vez más necesario tratar al teatro no solamente como arte sino como comunicación, tema en el que estábamos entusiastamente de acuerdo, pero que yo intuía ameritaba bastante más reflexión. Con un pie en la sociología y otro en el teatro yo no me sentía incómodo, salvo cuando sentía que uno u otro apoyo de cada pie se me alejaba.

Decidí optar por la sociología de la comunicación y por esto partí a estudiar en los Estados Unidos de Norteamérica, donde esperaba tener el tiempo y mayores recursos para explicarme esta relación tan especial entre el teatro y la vida y cómo ella se hacía presente en la preocupación sociológica.



11. Las ciencias sociales, la política y el uso de la analogía teatral

Los años sesenta y setenta fueron los años de mayor auge de las ciencias sociales en el Perú en directa relación con la enorme dinámica que tuvo la sociedad peruana. Pero con la crisis social y el debilitamiento y caída del gobierno militar surge también una crisis en el pensamiento que de alguna manera intentaba entender lo que sucedía.

Es así como la producción cultural y artística, bastante relegada en la preocupación sociológica, adquiere una posición privilegiada como alternativa para entender lo que sucedía en nuestra realidad social. Tal vez porque el desconcierto entre los analistas sociales entre los años ochenta y noventa era grande y la realidad se presentaba más desordenada e incomprensible que nunca, resurgió en el lenguaje de las ciencias sociales en el Perú el uso de la analogía teatral para entender la realidad cultural y política que se vivía.

La práctica de la analogía teatral había sido muy importante en el desarrollo de las nuevas escuelas de ciencias sociales durante la década de los sesenta a la luz de los enfoques estructural-funcionalistas de la sociología norteamericana y vital para mí en esos años de opciones ideológicas radicales, debo decirlo como confesión personal, en la medida que me permitía saldar muchos conflictos entre mi condición de buen estudiante de sociología y la de amante del teatro.

Entre los científicos políticos siempre fue de uso común el referirse al manejo del poder contextualizado en escenarios y actores en pugna. Pero la idea de sistema social como paralelo a una suerte de sistema dramático fue mucho más que un procedimiento didáctico o descriptivo en la sociología funcionalista.

La fórmula duró relativamente poco, sin embargo, por la reacción contra este modelo, debido a la irrupción del marxismo y los enfoques estructuralistas, que acabaron prácticamente, por un largo tiempo, con este nuevo uso calderoniano que la sociología propuso para entender el gran teatro del mundo.

Pero, concluida la etapa de auge del marxismo, es obvio que buena parte de las ciencias sociales están de regreso. Esta vuelta metodológica al uso de imágenes, a la presentación de escenarios que

de alguna manera intentan ordenar el sentido de la acción social y de su procesamiento sistémico, resulta de todas maneras lógica y comprensible. De hecho, si queremos plantear el tema de la cultura hoy en el Perú, es imposible prescindir de impresiones, de imágenes frecuentemente extremas, que ayuden a ordenar un tanto el encontrado debate en el que nos encontramos sumergidos y en el que sólo los polos extremos de las opciones políticas presumen claridad en el análisis.

Tenemos así, como ejemplo usual de interpretación de lo que sucede en la escena social del Perú, imágenes extremas y contrapuestas a la manera de apocalípticos e integrados. Por un lado están quienes exaltan su entusiasmo al presentar un escenario con la densidad y laboriosidad de una propuesta épica que muestra cómo se está construyendo, desde lo más profundo de la base social, una nueva cultura peruana.

El drama social tiene un componente telúrico porque alude a fenómenos de "profundidad geológica". Un ejemplo de lo dicho se encuentra en los editoriales del *Diario Expreso* en la década del noventa, que señalaban que "...la ética del trabajo andino es la argamasa valorativa que identifica ya al capitalismo popular peruano". El nuevo orden político, autoritario pero eficaz, garantizaba el éxito del nuevo proceso político peruano.

Por el contrario, otros presentan un escenario caótico en el que no existe normatividad ni valores comunes, ordenado solamente por las imposición de las leyes del mercado y un gobierno autoritario que, cual eficiente jefe de escena, expulsa saltimbanquis y trashumantes para dar paso a una tragedia signada por el hambre y la opresión. Es el drama del fracaso de la utopía, del derrumbe de cualquier tipo de socialismo, del descalabro de todo proyecto comunitario.

Esta contraposición dramática la ilustra entonces muy bien el psicoanalista Max Hernández, al señalar, por un lado, la figura integrativa del proyecto de construcción de un tren eléctrico de servicio público alternativo, que fue uno de los proyectos fallidos de Alan García en el poder y, por el otro, la imagen caótica de miles de camionetas rurales compitiendo entre sí por pasajeros como consecuencia de la alternativa neoliberal imperante que se escogió para paliar el problema

de empleo de los despedidos, a la par que el del transporte público al empezar la década.

La vuelta a una suerte de teatrología es diversa y plural y lo prueban los varios usos del teatro con un propósito analítico. La politología ha usado desde muy tempranamente palabras y conceptos clave del teatro para el análisis político, siguiendo a la sociología más clásica de la teoría de los roles. Pero además del uso descriptivo o explicativo, es decir, del intento de instrumentalizar el ordenamiento dramático de la acción social para identificar a los actores, sus intereses, objetivos y alianzas en escenarios específicos, se da también el uso del teatro como recurso de planeamiento y ejecución del poder.

Desde esta perspectiva, resulta coherente afirmar que existió siempre la "teatrocracia", que hoy aparece revitalizada con una formulación singular gracias a los medios de comunicación. La "teatrocracia" es, desde este punto de vista, una lógica de organización del poder que algunos que no saben llaman "tras bambalinas" y otros, más correctamente por cierto, tras bastidores⁵¹. A quienes proponen este acercamiento a la relación teatro-sociedad no les interesa la metáfora teatral como recurso analítico o pedagógico para la indagación en los vericuetos del poder sino el poder mismo.

La teatrocracia sostiene que lo teatral ha sido siempre, y lo seguirá siendo, un recurso principal de estructuración del poder, de modo que les interesa el teatro como método de fundamentación y estructuración de las formas de consecución, mantenimiento y uso del poder.

Como todo poder se origina en una vocación de orquestamiento expresada en términos de manipulación tras bastidores, todo poder tiene una manera de organizarse y presentarse como espectáculo. En estos tiempos, los medios de comunicación son el lugar privilegiado de expresión del poder y, dentro de ellos, la televisión cumple el papel más importante.

⁵¹ La expresión común "tras bambalinas" es incorrecta. Las bambalinas cuelgan de la parrilla del teatro y usualmente cubren luces o artefactos también colgantes. Bastidores son armazones, usualmente de madera y tela, que están dispuestos en el escenario mismo, de tal manera que tapan, o esconden, lo que no se quiere mostrar. Los que dicen tras bambalinas tampoco saben que en el teatro la izquierda es la derecha, y la derecha es la izquierda, nos recuerda el dramaturgo chileno Jorge Díaz, porque en el teatro prevalece la posición del actor en el escenario y no la del espectador.

Pero absolutamente todos los escenarios son buenos y ofrecen recursos valiosos de espectacularidad efectiva, si hay la fuerza y habilidad para descubrirlos y usarlos.

El Presidente Fujimori, por ejemplo, gobernó con un manejo muy especial de la televisión y las encuestas de opinión, pero llegó al poder por un manejo distinto que no abandonó nunca y que se basa en el espectáculo organizado a partir de una convocatoria en las plazas de mercado. Allí llamaba a una marcha a la plaza principal, montado en un tractor que él mismo bautizó como "el Fujimóvil", en evidente referencia al calificativo de Papamóvil, carro de protección del Papa en sus giras, y más obviamente al Batimóvil del propio Batman. Primero fueron los evangelistas y los pequeños empresarios quienes lo acompañaron en este espectáculo. Pero ése fue sólo un primer acto tras el cual fueron desplazados por su hermano Santiago y su asesor principal, el ex capitán Vladimiro Montesinos, los que aparecen como traspuntes y jefes de escena, cuando no como un poder real y concreto "tras el trono". En todo caso, hay siempre un apoyo a la imagen del poder sobre la base de un ordenamiento incuestionablemente dramático.

Por otro lado, la historia reciente nos ha ofrecido muchos ejemplos de articulación entre los personajes del espectáculo y las instancias del poder. El caso más frecuente ha sido el de los actores o personajes del mundo del espectáculo convertidos en políticos. Ronald Reagan, que fue actor y luego presidente de los EE.UU., pasó de confesar su extrañeza sobre cómo un actor podía ser presidente, al convencimiento de que era imposible que alguien que no fuese actor pudiese aspirar a tal cargo.

En ocasiones, los actores no se lanzan como candidatos pero apoyan una u otra candidatura y tal recurso no es poca cosa en las campañas políticas de hoy. Por esta vía, además, los actores mantienen su condición de divos, según la clasificación de Alberoni y Costa, al no alterar el fundamento de su prestigio con razones de tipo económico y político.

El divo, para ser tal, debe encarnar algún tipo de aspiración colectiva y ella no puede estar supeditada a intereses específicos distintos de los que sustentan su prestigio. Los cómicos nacionales son por esta razón

considerados divos, y mucho más hoy en día a través de la televisión. Su prestigio es tal que frecuentemente viven la tentación de aspirar a un cargo político o son llamados para endosar su prestigio al de un candidato.

Ricardo Belmont, ex alcalde de Lima, no es un actor en sentido estricto, pero lo es en su calidad de *anchorman*, de presentador y animador de programas populares de radio y televisión. Él ha sido el hombre de las "telemaratonés" que se organizan con los más variados artistas para recolectar dinero para obras de caridad. Cuando se acercan las elecciones no es difícil encontrar actores, animadores o locutores tentados por alguna agrupación política para integrar una lista de candidatos.

Como es obvio, en algunos casos hay una mezcla de estos distintos enfoques. Tal vez el más representativo sea el de Vaclav Havel, presidente de la República Checa y desde hace muchos años un dramaturgo con significativo reconocimiento internacional. "Si este mundo no quiere terminar mal, debe defender el teatro y cultivarlo", decía Havel en su mensaje por el Día del Teatro. A la utilización de su prestigio como dramaturgo se suma una propuesta que le otorga al teatro el papel de revitalizador de la condición humana, de organizador de la conciencia social de las comunidades en un mundo cada vez más interdependiente. Pero, ¿no es cierto que este caso se puede extender a cualquier artista con prestigio y renombre?

Es también el caso de los escritores, en general, que acaban siendo convocados como candidatos. Esto puede ser solamente cuando los escritores pasan a ser personajes de reconocimiento público al margen o más allá de su literatura, cuando se vuelven "actores" y asumen ese papel primero para recién luego proceder a un compromiso de tipo político. Es en ese trance que pueden más fácilmente fracasar. Pero éste es otro tema apasionante sobre el cual vale la pena elaborar más.

El Perú de hoy ofrece motivo, interés y material para trabajar en estos tres niveles en los que es posible valerse de la analogía teatro-sociedad.

Existe, sin embargo, otro nivel que probablemente es el más tradicional pero que se ha probado como uno de los más útiles para entender la

realidad cultural y política del país. Me refiero al del esclarecimiento de la realidad desde la ficción. Usualmente, este ejercicio ha quedado circunscrito a la novela. La obra de Arguedas, Vargas Llosa, Bryce, Ribeyro, entre otros, ha sido y es utilizada como recurso de descripción y análisis del país. Profesores de ciencias sociales usan novelas de estos autores en sus cursos introductorios a la realidad social peruana, en algunos casos como textos obligatorios de lectura. Se trata, pues, en general, de un procedimiento inteligente para referirse al país.

Poco de lo mismo se ha hecho con el teatro, especialmente porque para eso se requiere que la dramaturgia deje constancia final de su esfuerzo en un texto, en lo que se conoce como literatura dramática. El libro hace que la estructura y diálogos queden fijados en un texto que pueda ser sometido al análisis del discurso. Para esto se ha empleado los procedimientos y técnicas que la lingüística, la semiología y las ciencias de la comunicación y, a veces con más éxito, simplemente el buen sentido común. Pero tal vez en este punto quienes critican el peso excesivo de la literatura dramática tengan razón al señalar que esta por sí misma es insuficiente para dar cuenta de lo que realmente quiere representar el teatro.

Por lo general, la literatura dramática ha quedado relegada a la condición de cenicienta para éstos y otros importantes propósitos, salvo en los autores que lograron prestigio en la novela. Se escribe y se lee poco teatro, y se edita o publica mucho menos aún. De modo que este recurso o vía de análisis es bastante limitado. El proceso de creación de las obras de teatro, por otro lado, ha merecido menos interés que otros géneros, aun tratándose –como se trata en muchos casos– de un proceso largo y compartido que rebasa lo individual para articularse con el pensamiento y los intereses de quienes trabajan directamente en el escenario.

Dos vertientes de la dramaturgia nos pueden ayudar a la presentación de algunas imágenes sobre el Perú de hoy y su historia reciente. La primera y más clásica nos remite a la capacidad individual del dramaturgo, observador intenso y enclaustrado en una contienda privada con personajes y situaciones que sólo alcanza a resolver visualizando a los posibles actores y ubicándolos en escenarios reales o irreales pero siempre precisos e inmediatos.

A este lugar llegamos generalmente a través de los textos escritos y que son reproducidos en escala muy limitada, la mayor de las veces reducida al número de libretos necesarios para actores y técnicos: tres, cuatro, quince, veinte lectores-intérpretes. Solamente se amplía esta posibilidad de conocerlos cuando las obras de teatro llegan, re-escritas por un director, de una nueva manera que es la que vale definitivamente en el teatro o, por supuesto, cuando se publica como libro, a veces con los cambios introducidos a lo largo del proceso de montaje.

Un caso que conozco bien y que ilustra lo que digo, es el de *La Chunga* de Vargas Llosa. El personaje Lituma, por ejemplo, que hoy es probablemente el de más fácil recordación porque ha reaparecido como protagonista en *Lituma en los Andes*, pertenece al mundo de ficción del autor en un continuo que cubre varias de sus novelas, antes y después de la situación concreta que da lugar a la obra de teatro.

En ésta, Lituma es uno de “Los Inconquistables”, uno de los personajes de la obra que representa su propia y muy subjetiva versión de un hecho que sucedió en el pasado: qué pasó con Mechita, la más linda chica del barrio codiciada por todos y que desapareció para siempre sin dejar rastro. Su recuerdo aparece contrastado con el de sus compañeros, “Los Inconquistables”, y el de la propia Chunga. La de Lituma es solamente una de las versiones que intenta explicar que Mechita se fue sin dejar huella que permita saber adónde fue. Esta pregunta clave organiza la acción teatral que está hilvanada por la manera como el autor deja responder a sus personajes.

¿Es el mundo del teatro de Vargas Llosa distinto al de sus novelas? Temáticamente no, sin duda. Los personajes son también los mismos. ¿Dónde estriba entonces la diferencia, si es que la hay? La respuesta debería incluir varias consideraciones.

Para empezar debe reconocerse que no hay en este caso una pregunta abierta, como la hay sobre el Perú en el caso de *Conversación...*, sino sobre una situación y un personaje muy concretos. Pero se dirá que es también el caso de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, novela corta inmediatamente anterior al estreno de *La Chunga*. La pregunta, sin embargo, no cumple la misma función que en la obra de teatro, porque presupone una persona externa a la acción, el narrador. *La Chunga*

carece del narrador (que es un personaje que sí aparecía en su primera obra de teatro *La señorita de Tacna*), y no hay identificación del autor con ninguno de sus personajes. Prevalece la entrega de la palabra (y el consiguiente conflicto) a voces distintas, sin que ninguna prevalezca sobre las demás.

Otro ejemplo distinto es el caso de *Tabla de multiplicar* de Abelardo Sánchez León. Los personajes de esta obra figuraban en "la novela que algún día habría de escribir" el autor y que finalmente apareció con el título de *Por la puerta falsa*. El autor confió al director y a un grupo de actores no solamente el tema y los personajes, sino la estructura básica del conflicto. De esta relación surgió la definición de situaciones concretas que hicieran posible la acción dramática. Con los actores no solamente se trabajaron los personajes sino también buena parte de los diálogos. Para el estreno y la corta temporada que siguió, el autor definió con todo derecho un texto literario final, que fue publicado por la revista *Conjunto*.

El texto que propuso el autor, así como el proceso de creación conjunta que fueron los ensayos, permitieron un diagnóstico común sobre lo que sucedía en el país a través de los acontecimientos en la cocina y en la repostería, espacio anterior a la cocina de las casas de alta sociedad en la Lima de los cincuenta. Un niño sin padre real, hijo de la cocinera de la casa, es torturado a preguntas por el hijo adolescente del dueño y un amigo del colegio, con el pretexto de enseñarle la tabla de multiplicar. Median en este conflicto, además de la madre, el ama de llaves y un profesor de matemáticas contratado por los señores para darle clases particulares de nivelación al joven de la casa.

La clase alta del Perú aparece confrontada con la clase baja, en un lugar lleno de simbolismo, el repostero, el lugar más cercano a la cocina que, al fin y al cabo, es el lugar de encuentro de los niños con los empleados de la casa.

Entre los extremos sociales median dos personajes clave: el ama de llaves, que ya arribó a una condición privilegiada y es "casi de la familia", y el profesor, que pugna por no descender socialmente, sin transigir en sus principios políticos. El surgimiento de la clase media como alternativa al conflicto abierto, la vigencia de un territorio de negociación para vislumbrar un camino común, se abre como la

posibilidad alternativa. El autor hace ver la necesidad y urgencia de una salida. Ésta se imagina así: el niño tendrá padre porque será reconocido por el profesor, que es además su verdadero padre, y tendrá al joven de la casa como padrino, al ama de llaves como tía protectora y al amigo del joven-padrino como amigo con mejor suerte.

Era muy claro que en el Perú de fines de los setenta pasaba efectivamente esto, y tal vez queríamos que fuese así, porque de no ser el caso, y temo decir que en muchos aspectos no lo fue, habría de resurgir, más abiertamente que nunca, el conflicto social. De reaparecer el conflicto, no sería por el APRA o la guerrilla, como había sido en las primeras décadas del siglo, sino por el terrorismo que personificó Sendero Luminoso. *Por la puerta falsa*, publicada pocos años más tarde, da cuenta del inicio de este destino trágico a cargo de los mismos personajes de la obra de teatro.

Hay otras dos obras de entonces que hablan directamente del Perú del momento: *Vladimir* de Alfonso Santistevan y *Números reales* de Rafael Dumett.

Vladimir nos habla de una familia de clase media que apostó por la utopía socialista al punto de haber bautizado al hijo con el nombre de Lenin, cosa bastante frecuente en el Perú, especialmente en hijos de maestros, obreros con educación superior, universitarios militantes, de alguna manera grupos políticos hoy en proceso de descomposición. El padre no está, el hijo se quedará donde una tía, la madre está a punto de partir a Estados Unidos en busca de trabajo.

Escenarios divididos, paralelos y simultáneos presentan el discurso final del Che Guevara en Bolivia a la vez que situaciones domésticas y de preocupación adolescente. La vocación heroica permanece sólo como un referente nebuloso frente a las preocupaciones urgentes por subsistir y disfrutar, lo que se pueda, la vida difícil de quienes vivimos en el Perú.

Números reales, de Rafael Dumett, nos muestra una familia rota porque el padre, loco, luego de engañar y haberse engañado con una falsa imagen de racionalidad, de mostrarse como un gran científico y haber gastado todo el dinero de la madre, es asesinado por uno de los hijos.

Al abrirse el telón, vemos al parricida en el reformatorio de menores y al hermano que le viene trayendo, el día de su santo, el certificado médico que prueba que el papá estaba loco y violento, de modo que podía garantizarle que saldría libre muy pronto. Lejos de aceptar la oferta del hermano para salir libre, el protagonista se suicida. La mujer no encuentra alternativa de salud y su destino resulta irrelevante. El hermano tímido se ve forzado a salir a la calle a enfrentar cada vez más obvios conflictos y amenazas permanentes. Pero no hay escapatoria, o se encierra o sale a enfrentar al mundo real. De modo que luego de saldar cuentas con las imágenes del padre y el hermano muertos, se lanza a la aventura de vivir.

Las obras de teatro que hemos reseñado son, en cualquier caso, obras de autor. Se les llama así no solamente porque la escritura del texto ha sido hecha por una sola persona, sino porque la idea, los personajes y situaciones básicas son propuestas por él, aun cuando su construcción haya merecido algún tipo de aporte de un director y un grupo de actores.

Hay una segunda vertiente, una suerte de fuente de indagación que es posible a partir del propio proceso creativo, en el que la idea misma y lo que le siga son responsabilidad de un grupo de actores, tengan éstos a la mano o no, en mayor o menor medida, a un escritor y un director. Este proceso puede ser parcial, como motivación para la escritura posterior del dramaturgo, que devuelve más tarde un texto para ser re-trabajado, así como, en ocasiones, puede acompañar todo el proceso.

Éste fue también de alguna manera el sustento para el fenómeno de la creación colectiva que caracterizó buena parte del teatro de los años setenta en Latinoamérica y que produjo resultados muy distintos.

En principio, la vocación de estos grupos fue crear espectáculos comprometidos con los procesos sociales que vivían y, en la mayoría de los casos, hay una inocultable vocación de militancia o adhesión política. De los muchos ejemplos posibles para ilustrar este procedimiento, me parece muy conveniente resaltar el trabajo del grupo colombiano *La Candelaria* que dirige Santiago García.

En el Perú uno de los más conocidos y permanentes es el grupo Yuyachkani, que dirige Miguel Rubio. Sin embargo, la idea de creación

colectiva, tan exaltada y denigrada a la vez, guarda un germen vital que se corresponde con lo mejor de la tradición teatral de todos los tiempos. A su vez, dicho procedimiento, de ningún modo puede reducirse ni a la simple condición de técnica de trabajo como tampoco a exclusivo objeto de interés de los grupos teatrales con vocación o compromiso político. Muchos grupos de teatro en el mundo trabajan de esta manera sin contar con interés político alguno entre sus varios afanes, así como hay mucho teatro político sin recurrir a la creación colectiva. Quienes la han llevado a cabo en Latinoamérica insisten con razón, que la creación colectiva no es solamente una técnica de construcción de un espectáculo sino una respuesta a la falta de autores que recojan los temas que ellos querían representar en su teatro.

En cualquier caso, simplemente, hacer un seguimiento de cómo se ha trabajado en creación colectiva en estos grupos daría un material importantísimo de conocimiento sobre la relación entre el teatro y la cultura en nuestros países. Veamos someramente un caso, que es el de Yuyachkani, probablemente el grupo de teatro de mayor duración en la historia del teatro peruano, que puede muy bien ser presentado como la cabeza más visible del movimiento de creación colectiva en el Perú. Yuyachkani ha construido sus espectáculos para referirse directamente a lo que sucede en el Perú y lo ha hecho de muchas maneras.

La primera producción de Yuyachkani, a mediados de los setenta, se llamó *Puño de cobre* y era un espectáculo creado al calor de las huelgas mineras en el centro del Perú. Era éste un recuento ordenado y vital de la situación de los mineros, de su opresión y de sus propuestas revolucionarias. La obra presentaba, con información directa e interpretaciones comprometidas, la situación de los trabajadores de las minas sin atender a la individualidad de los mismos. Los personajes eran prototipos sociales de una manera abierta y descarnada en lo que a su explotación y alternativa política se refiere (Pedro era miles de Pedros, María miles de Marías, etc.). Como es usual en este teatro combativo, que puede considerarse como una especie de *agit-prop*, teatro de agitación y propaganda, representaba una óptica política muy clara y presente en el Perú de la década del 70.

El espectáculo de Yuyachkani en pleno proceso de guerra interna, y a mediados de la década de gobierno de la dictadura de Fujimori, se llamó *Hasta cuándo corazón* y reflejaba, mucho más que una propuesta

social o política, el desconcierto que existe en el país. Los personajes tampoco tienen en este caso nombre propio, pero son representativos de la población urbana de Lima y comparten, al empezar y concluir la acción, un mismo vecindario. Los protagonistas buscan, se confrontan a sí mismos y entre sí, para confirmar una incapacidad de respuestas comunes y la necesidad de proteger sus talentos, sus dones, hasta que puedan ser utilizados.

Ésta es una obra de teatro que cuenta con textos de un escritor peruano que vive en Estados Unidos, Peter Elmore, pero no tiene la definición final de una apuesta planteada por un autor o director. El dramaturgo, que es el grupo, uno de cuyos integrantes es finalmente reconocido como el director, no siente la necesidad de afirmar una propuesta que no sea la de esperar, al menos como suma de la diversidad de los personajes.

Yuyachkani considera que este espectáculo es una primera presentación de resultados, pero explica que seguirá trabajando en el espectáculo, no solamente desde el punto de vista formal, sino especialmente sobre el sentido de la relación de los personajes y la posibilidad de una propuesta común. Ellos mantienen una relación de taller o de laboratorio teatral para la renovación o conclusión de sus espectáculos. La respuesta del público es parte de este proceso de crear espectáculos sobre el Perú de hoy.

La indagación que se realiza en un laboratorio teatral persigue conseguir los mejores elementos posibles para una dramaturgia que parta de los intereses y las vivencias concretas de los actores-protagonistas de la historia.

Pero auscultar en el sentimiento y el inconsciente de un grupo de actores significa mucho más que sentar las bases de una o varias historias, aunque ellas estén generalmente preñadas de autenticidad y significado excepcionales. Internarse en un laboratorio teatral supone aceptar el tránsito por un camino desconocido y lleno de peligros. Se trata de indagar en el alma de quienes buscan desesperadamente contar sus historias como si se tratara de arrancárselas del pecho.

Es una suerte de camino psicoanalítico cuyo control está usualmente confiado a un autor o a un director que, lamentablemente, no siempre está calificado para cumplir esta tarea.

Los laboratorios teatrales son de muy variado tipo y existieron siempre, si bien se pusieron de moda en la década del 70 como recurso de creación colectiva, y produjeron algunos aciertos artísticos pero también, como es obvio, muchos desastres.

Entre los años 1988 y 1992 dediqué buena parte de mi tiempo a promover con los miembros del grupo *ENSAYO* un laboratorio teatral destinado a organizar un espectáculo sobre nuestra visión del Perú. Nunca mostramos los resultados al público, limitándonos a unas pocas pruebas con aquellos de nosotros que no habían participado de la experiencia.

Para este propósito, convocamos la ayuda de hasta tres reconocidos psicoanalistas, ninguno de los cuales participó de las sesiones ni vio los resultados, pero contribuyeron a través de sesiones de evaluación de las propuestas y algunos avances parciales. Guardo recuerdos muy ambivalentes de dichas sesiones de trabajo, además de muchos apuntes y textos, algunos de los cuales han servido a propósitos más académicos que teatrales. Reseño brevemente, para poder entendernos y tener referentes que hagan comprensibles mis anotaciones posteriores, tres etapas del trabajo.

En la primera, cada uno de los actores participantes trajo al laboratorio una historia que contar, propia o ajena, pero vital para quien la planteaba. Escogimos una historia que nos atrajo a todos y en dicha historia cada uno de los actores se hizo cargo de un personaje para trabajarlo sobre su propia figura corporal, sus propios intereses, su propia historia.

La historia personal de cada actor se convertía así en parte de una historia común que se improvisaba y se escribía colectivamente a partir de un momento de la historia del Perú que nos pareció conveniente ubicar en los años 20, la época en la que Valdelomar había dicho que "Lima era el Perú".

En la segunda etapa, intentamos contar la historia del Perú a propósito del encuentro-desencuentro entre Atahualpa y Pizarro. Recogimos un considerable número de obras de teatro, dentro y fuera del Perú, sobre el tema de la conquista. A propósito de ellas, intentamos buscar los elementos comunes hasta depurar la esencia de la acción teatral común a las mejores de ellas. Los actores escogieron los personajes en función de su interés en indagar en las motivaciones e intereses de cada uno y, eventualmente, defenderlos con la mayor identificación y consecuencia.

Como resumen de esta etapa, recurrimos a un procedimiento conocido que nos permitía entrar y salir de la historia. Planteamos el espectáculo como la discusión de un grupo de actores a propósito de que a uno de ellos le habían ofrecido el papel del Inca en una puesta en escena convencional de *La muerte de Atahualpa* que, en distintas versiones, se presenta por “actores naturales”, miembros de varias comunidades de la sierra de Ecuador, Perú y Bolivia.

En la tercera etapa, abandonamos la historia compleja de la conquista del Perú para centrarnos solamente en el testimonio de cuatro personajes: Garcilaso de la Vega, Francisca Pizarro (hija de Francisco Pizarro), Atahualpa y Felipillo. En cada caso, los actores asumían estos personajes pero para recrearlos de acuerdo a sus propios intereses e historias personales. Éste es un proceso de identificación con el cual los actores juegan siempre cuando asumen un personaje. Preguntarse cuánto de mí hay en el personaje y cuánto del personaje hay en mí. Trastoco a propósito el orden de la pregunta que, obviamente, por lo general, es planteada priorizando las características del personaje.

A propósito de esto teníamos muy clara una experiencia anterior a propósito del montaje de *Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas. En ella, los miembros de la junta directiva de una asociación cultural de provincia representan una obra de teatro, escrita por el presidente de la asociación, titulada "Colón Cristóbal, el genovés alucinado". La acción combina el acto cultural con la representación, generando la ocasión propicia e inevitable para que cada uno de los personajes cuente “su propio descubrimiento de América” y, con éste, cuente su propia historia.

El final de nuestro laboratorio nos llevó a que cada uno de los actores contara de verdad su propia historia personal, aunque fuese bajo la figura de Atahualpa y Francisca Pizarro, que son los personajes que trabajamos más.

Como no presentamos resultados y no hay texto escrito, no hay razón para que me refiera a lo que hubiera podido ser el espectáculo. Pero sí creo que vale la pena plantear algunas ideas que salieron del laboratorio teatral y que en algunos casos coinciden con varios de los conceptos, impresiones e imágenes que se discuten hoy sobre el Perú actual.

La primera interrogante se refiere a los personajes, a definir quiénes son los protagonistas de la historia, del momento actual. ¿Existe de verdad un mestizo que haya superado el nivel de trauma presente en los más famosos mestizos de nuestra historia? ¿Quién es o quiénes son?

En la reciente propuesta de Yuyachkani, lo son un torero, una cantante, un danzante de tijeras, un promotor social, una devota. ¿Pero hay posibilidad real, ahora en el Perú, de definir con claridad a los nuevos actores sociales, así como las normas y valores que orientan su actuación?

Sobre quiénes son los peruanos hay imágenes extremas, contrapuestas, igualmente discutibles. Por un lado, sigue vigente el peruano del drama épico clásico, la nueva versión del Ing. Echeopar de la obra *Collacocho* de Enrique Solari Swayne. Por otro lado, toma fuerza la definición protagónica del peruano enfermo que presenta Vargas Llosa en *El pez en el agua*.

La enfermedad del peruano había ya aparecido en varios de los personajes de MVLL, pero aparece claramente en sus memorias al relatar la reaparición de su padre: "Pero la verdadera razón del fracaso matrimonial no fueron los celos ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales"⁵².

⁵² VARGAS LLOSA, Mario, *El pez en el agua*, Seix Barral, México, 1993. p.11.

Ambas aparecen con igual definición en el laboratorio teatral y tienen, me atrevería a decir, iguales posibilidades de desarrollo.

Esto queda claro no solamente en Garcilaso de la Vega, al cual ha presentado con rigor y elocuencia Max Hernández en uno de los mejores libros publicados a fines del siglo pasado⁵³. Aparece también, y tal vez con más fuerza, en Francisca Pizarro, hija del conquistador que ha merecido también un esforzado trabajo de documentación e imaginación de María Rostworowski⁵⁴. Francisca es más vitalmente consciente de sus derechos y limitaciones. Es Inca, pero es también Chola, apelativo de enorme vigencia todavía en el Perú. La historia de una mujer de los sufridos sectores medios de Lima puede ser trazada como un paralelo a la de Francisca Pizarro en pos de indagaciones que retomen el tema del racismo –que ha adquirido nuevos e insospechados niveles de investigación entre nosotros– y el tema del origen, de la paternidad, que obviamente no pudimos continuar.

Pero, ¿qué es lo que está pasando hoy? En la época del laboratorio, existía un elemento determinante que ha disminuido de manera ostensible el día de hoy, que es la violencia terrorista. El temor, sin embargo, permanece, seguimos teniendo miedo y éste se renueva en muchas circunstancias, porque ahora ya se sabe que el peruano no es único y que no es todo lo pacífico que nos habían contado.

La presencia real de un conjunto de escenarios diversos, donde los protagonistas pueden moverse de uno a otro, afirman versiones diferentes y contradictorias de un mismo hecho social en el Perú. No son personajes heroicos sino porque de alguna manera combaten su enfermedad y buscan expresarse a pesar de (y a través de) ella.

⁵³ HERNÁNDEZ, Max, *Memoria del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*, Ediciones Siruela, Quinto Centenario, 1990.

⁵⁴ ROSTWOROWSKI, Maria, *Francisca Pizarro*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 199x.

12. La nueva sociología y el teatro

Durante la primera mitad del año 72, en Boston University, la posibilidad de escuchar y estudiar la obra de notables personajes de la filosofía, las ciencias sociales, el teatro y la literatura, sólo era detenida por las impresionantes manifestaciones contra la guerra de Vietnam bajo mi ventana en Commonwealth Avenue.

Herbert Marcuse y Noam Chomsky convocaban mi atención, pero ninguno como Hugh Dalziel Duncan. Enfrascado en buscar alternativas a las limitaciones de los modelos funcionalistas en sociología y a las restricciones e interminables debates del marxismo, encontré en el libro *Símbolos y sociedad*⁵⁵ de H.D. Duncan una propuesta que me abría un campo de estudio en el que confluían mi interés por el teatro y la sociología.

Reconociéndose deudor del filósofo Kenneth Burke⁵⁶ y su “theory of dramatism”, Duncan desarrolla una serie de proposiciones teóricas destinadas a explicar el orden social, y su expresión jerárquica, como un drama en el cual los actores pugnan por mantener o alterar los principios que juzgan necesarios para la integración social.

Rastreando los orígenes del trabajo de este autor -que por cierto enseñaba en Southern Illinois University, en Carbondale, que era la universidad donde yo había decidido ir a estudiar el siguiente semestre, gracias a una beca LASPAU- confirmé la curiosa mezcla de pensamientos que confluían en buscar otra forma de análisis social que enfatizara la trama cultural y comunicativa como aquella que le da sentido a las sociedades. H.D. Duncan era uno de los académicos norteamericanos que buscaba desembarazarse de las ataduras de los modelos de una sociología reduccionista y limitante, sobre todo para el tratamiento de la relación entre persona y sociedad⁵⁷.

⁵⁵ DUNCAN, Hugh Dalziel, *Symbols and Society*, Oxford University Press, New York, 1972.

⁵⁶ BURKE, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*, Studies in Symbolic Action, Vintage Books, New York, 1957.

⁵⁷ En ese momento ilustran bien esta tendencia GOULDNER, Alvin W, *The Coming Crisis of Western Sociology*, Avon Books, New York, 1971; y BIRNBAUM, Norman, *Toward a Critical Sociology*, Oxford University Press, New York, 1971.

La idea del uso de la estructura del drama para presentar los contenidos sociales tiene su origen en varias disciplinas que enfatizan el estudio del universo simbólico para entender las relaciones sociales.

Al afirmar que “las nuevas relaciones de nuestro tiempo son sociodramas que son montados cada día y cada hora para audiencias masivas”, Duncan proponía no solamente una manera de analizar la sociedad, sino una manera de entender prácticas sociales que, de hecho y manera inconsciente, utilizaban uno de los más antiguos recursos de estructuración de las ideas y las vivencias humanas con el propósito de plantear un orden conveniente a quienes promueven cada montaje.

Desde entonces pude aceptar que los esquemas de trabajo que yo usaba para mis primeros montajes, si bien estaban basados en mi experiencia en el teatro, en el “oficio” que solamente se gana con experiencia en las tablas frente a audiencias diversas, recurría de manera permanente a los conceptos y categorías sociológicas que venía manejando de manera paralela. Si bien los modelos organicistas, mecanicistas, funcionales, tienen notables limitaciones, y H.D. Duncan formaba parte de una nueva sociología que buscaba librarse de las mismas, cada modelo tiene ventajas y ofrece herramientas de trabajo a quien le interesa producir un orden de ficción. Igual sucede con los aportes de la teoría del conflicto, que muchas veces obnubila al analista pero que tiene notables aportes al trabajo creativo.

Al estudiar los programas de estudio de comunicación social en las diferentes universidades de los Estados Unidos, reparé en que muchos de ellos tenían una ubicación diferente en unidades académicas de arte o de ciencias y que en la mayoría de los casos ya no se encontraban circunscritas a una especialidad determinada de comunicación escrita o hablada, como *Journalism* o *Speech*, que eran las más importantes en la décadas anteriores. Las escuelas o departamentos que llevaban el título de *Communications* eran cada vez más frecuentes, sobre todo en las universidades que adquirirían un mayor empuje. Al mismo tiempo, el incentivo por la interdisciplinarietà y la transdisciplinarietà era muy grande, de modo que si bien me mantenía fiel a mi interés por la sociología, tenía

como propósito vincularme y tomar cursos en todas las unidades de comunicaciones existentes.

Desgraciadamente, cuando yo llegué a estudiar a Southern Illinois University, el profesor Duncan acababa de fallecer. Igual sucedió con Mordecai Gorelik, quien enseñaba también allí, luego de haber sido uno de los colaboradores de Bertolt Brecht.

De los viejos profesores que venían de Europa solamente pude conocer a Herbert Marshall, uno de los primeros estudiantes ingleses en trabajar con Stanislavsky en Moscú y que dirigía el Centro de Estudios del Este, gracias a un candidato a doctor, Ihor Ciskewicz, con el cual compartí varios trabajos en la escuela de graduados de SIU.

El desarrollo de los estudios de la comunicación ha tenido diversas motivaciones y propósitos, siendo tres los más importantes que han avanzado de manera paralela. El primero es el de la protección y el control de la ciudadanía, especialmente en época de guerra, aunque fuese de guerra fría, y es por esto que la fuerza armada ha tenido bajo su control los mejores recursos para el avance político y tecnológico de las redes de comunicación de los primeros años del siglo veinte. En los años sesenta y setenta, Herbert Schiller, en California, y Armand Mattelart, en Francia y América Latina, han trabajado mucho este tema del cual se derivan, como es obvio, muchas propuestas de comunicación política.

El segundo es el de la publicidad y el de la propaganda para la venta de productos de cualquier naturaleza. Grandes académicos e intelectuales europeos fueron incorporados a esta tarea por universidades norteamericanas después de la primera y segunda guerra mundial. El estudio de la vida y los aportes de los pioneros de los estudios de comunicación es fundamental para entender buena parte del conocimiento actual sobre la comunicación humana. El comercio, la política y la religión se han servido indistintamente de esta área de trabajo.

En tercer lugar queda el esfuerzo de la comunicación a favor del desarrollo y que se ha centrado especialmente en el diseño y prueba de teoría y modelos analíticos alternativos en los que confluyen los aportes de diferentes disciplinas.

El desarrollo de la tecnología ha cruzado estas tres áreas de trabajo produciendo además un uso combinado de los avances en una para el desarrollo de la otra.

En realidad, el desarrollo tecnológico en el campo de los medios de comunicación ha venido alterando de manera vertiginosa durante el siglo pasado el panorama de las diversas formas de comunicación humana, incluido, por supuesto, el teatro. Queda claro, al confirmar el interés que sigue existiendo por los grandes temas del teatro más antiguo, que la naturaleza del ser humano sigue siendo la misma. Pero al mismo tiempo es muy difícil aceptar que, luego de tantos siglos de desarrollo científico, cultural y tecnológico, las formas de la teatralidad no hayan variado de manera consecuente.

Como rezago inacabado de mis preocupaciones intelectuales en la especialidad de sociología, me había llevado desde Lima el tema de la ideología y de su presencia inevitable al margen de la intencionalidad del protagonista de una acción cualquiera. Es importante recordar que los primeros años setenta son los tiempos del gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular en Chile, adonde se habían publicado a la par que muy interesantes estudios con vocación reformista y revolucionaria, algunos textos que tenían carácter de denuncia o de esclarecimiento de la realidad. Uno de estos textos fue *Para leer al pato Donald*, obra del sociólogo y estadígrafo belga Armand Mattelart, escrito en colaboración con el literato chileno, de origen judeo argentino, Ariel Dorfman.

Aquel texto alteró buena parte de los estudios que sobre la realidad social se venían llevando a cabo y propició el interés por el estudio de las manifestaciones más diversas de la cultura, incorporando por cierto, con todo derecho, a la cultura masiva y la cultura popular. Sin ser un texto de gran pretensión teórica, de alguna manera inauguró una nueva etapa de búsqueda, especialmente para quienes nos interesábamos por el estudio de la comunicación y la cultura.

Mi llegada al Departamento de Sociología de Southern Illinois University en Carbondale significó una oferta generosísima de estudiar literalmente lo que quisiera. Debo a mi consejero el Prof. Edward Munch, a quien lamentablemente no he vuelto a ver para agradecerle

su trato inteligente y propositivo, la posibilidad de ponerme al día en cuanto tema me interesara, para lo cual él me garantizó todas las autorizaciones del caso. Si bien estaba formalmente en el Departamento a su cargo, pude pasar muchísimo tiempo en la flamante y estupendamente equipada Escuela de Comunicaciones de SIU. No estaba ya H.D. Duncan, pero tomaba su lugar el profesor Russell Jennings, que había sido discípulo suyo, con quien tomé los cursos de teoría y modelos de comunicación.

Debo a esta universidad la oportunidad de mis estudios formales en el campo de las comunicaciones. Allí estudié los fundamentos y seguí talleres de fotografía, radio, televisión, video y cine. Los estudios de teatro en SIU merecen una memoria especial, no solamente por los cursos, encuentros y conferencias con Ron Travis y otros profesores, sino también por la oportunidad de intercambio y conocimiento adquirido de mis compañeros de estudio en la escuela de graduados. Debo recordar especialmente la oportunidad que nos ofreció un curso, pomposamente titulado “Reacciones contra el naturalismo y las tendencias artísticas y teatrales contemporáneas”, porque nos ofreció, aparte de clases magistrales de Jay Raphael, una de las mayores experiencias de interculturalidad creativa que haya tenido en mi vida.

Si bien la mitad de la docena de estudiantes eran norteamericanos, la vocación por conocer de la cultura del otro a partir de la experiencia de la teatralidad fue el común denominador. Debo a los compañeros de ese curso, la mitad de los cuales eran de razas, culturas e intereses muy diferentes, una experiencia intelectual y creativa de primer orden. No he vuelto a saber de la vida de esos estupendos compañeros de estudio, con una excepción, Ihor Ciskewicz, ucraniano de familia radicada en Ohio, que entiendo ya está de vuelta en Kiev hace algunos años, con quien trabajé dos pequeñas producciones para la parte creativa o demostrativa del taller: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca y *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. Recuerdo muy bien su interpretación del personaje del Arquitecto y el sinnúmero de reuniones de trabajo y viajes a ver teatro hasta Nueva York.

Dejé SIU, sin graduarme -porque el grado significaba el fin de mi beca- para estudiar en Madison, en la Universidad de Wisconsin, que tenía un núcleo de latinoamericanistas muy dedicado y comprometido, tanto

en el Land Tenure Center, el Departamento de Agricultural Journalism, el de Sociología y el de Comunicaciones. Pude aquí continuar estudios teóricos de comunicación con mi asesor, Gordon Whiting, así como con los latinoamericanistas Marion Brown y Eugene Havens, entre otros, solamente interrumpidos por el golpe de estado en Chile, que provocó un rompimiento del núcleo de estudiantes de postgrado, porque algunos demócratas cristianos apoyaron el golpe. No hice producción alguna de teatro en Madison, ni siquiera dentro de un curso, porque la actividad de estudio y discusión era muy intensa.

Pero llegó junio de 1974 con la confirmación de que íbamos a tener un hijo, cosa que asumimos con toda responsabilidad y alegría mi esposa y yo, pero agudizó nuestro deseo de volver al Perú. A la vez, desde hacía semanas nos llegaban noticias informales de que el gobierno militar se proponía dictar medidas de reforma de los medios de comunicación en el Perú y, para escándalo nuestro, uno de mis profesores y asesores, Marion Brown, que era de familia mormona y había colaborado con el gobierno de Allende en Chile, tuvo que responder a una acusación por tráfico de drogas, que se probó reiteradamente como falsa y promovida por motivos políticos.

Tuve muchas ofertas generosas para quedarme en los Estados Unidos e incluso buenas ofertas de trabajo, entre otras en la Voz de América, pero optamos por el regreso, que fue el 25 de julio de 1974.

13. Repensar el teatro y la nueva sociedad

Los cambios de todo tipo que vivió mi generación en las diferentes esferas de acción posible reclamaban una reflexión académica a la vez que profesional. Estábamos pasando por un cambio de marcha y orientación que me parecía necesario explicar. Me refiero tanto a la realidad que intentábamos estudiar y entender así como al trabajo creativo. El sustrato conceptual que, en principio, me había servido desde muy joven tanto para el análisis social como para organizar mis primeros montajes en el teatro resultaba insuficiente.

En términos sencillos, diría que el referente conceptual que había orientado mis primeros trabajos había sido un modelo de tipo orgánico, organicista sería mejor decir, a pesar del forzamiento lingüístico, que había afectado incluso mi idea del teatro como invención vital de la vida en sociedad. Todo esto había cambiado muy lenta y difícilmente.

En realidad desde el origen del pensamiento sociológico se recoge un conjunto de ideas provenientes de las filosofías sociales más diversas que inciden en la analogía entre las sociedades y las diversas formas de vida orgánica. Con motivaciones diversas puede rastrearse a lo largo de la historia un conjunto de ideas que promueven la comparación de las sociedades con los organismos vivos.

Del colegio, por ejemplo, he guardado el recuerdo de la explicación de la elite dirigente griega a los esclavos en rebeldía sobre el orden social basado en la comparación entre el cuerpo de un ser humano y las sociedades. Haciendo hincapié en que cada una de las partes cumple una función distinta, y que las manos, los pies, el estómago, el corazón y la cabeza tienen su equivalente social para cumplir funciones distintas, sin las que era imposible un ordenamiento orgánico que hiciera funcionar la sociedad, se justificaba políticamente un orden social y se desarrollaba una idea de sociedad.

Años más tarde en la Facultad de Letras, a propósito del texto de Pitirim Sorokin que revisaba "las filosofías sociales de nuestra época de crisis", reencontraba, de una manera más sofisticada, si no más

contundente, alguna de estas aproximaciones⁵⁸. Confieso que las tomé con mucha curiosidad y me ratificaron mi interés por las ciencias sociales y, especialmente, por la sociología, pero no para validar la analogía -en todo caso “esa” analogía que me parecía insuficiente- como me resultaba cada vez más obvio, si no para cuestionarla en busca de otras maneras de acercarme al estudio de la sociedad.

Grande sería mi sorpresa cuando descubrí al estudiar a los padres franceses de la sociología que el modelo orgánico seguía subsistiendo, aunque a propósito de un afán diferente, cual es el de sustentar la validez de la disciplina comparándola, en su afán de lograr legitimidad científica, con la biología u otras disciplinas en las que la organicidad y la verificación empírica resultan factores clave. De hecho, buena parte del tronco medular de la sociología está enraizada en este afán. Los intelectuales franceses rápidamente encontraron socios para este propósito tanto en Inglaterra como en Alemania y se proyectaron al resto del mundo, especialmente a los Estados Unidos.

Para acortar la historia, la sociología que yo estudié los primeros años fue la que se enseñaba en las principales universidades norteamericanas y mi primer gran cuerpo teórico en términos vocacionales y profesionales fue la versión norteamericana de este tronco de pensamiento de tipo orgánico que se conoció con el nombre genérico de estructural funcionalismo.

Puedo afirmar, sin temor a exageración, que el resto de mi vida profesional ha estado orientado a superar las limitaciones de dicho modelo, sin por esto dejar de reconocer la subsistencia de una perspectiva de corte organicista en muchas aproximaciones sociológicas, como tampoco, dejar de reconocer la importancia de algunos de sus más notables aportes y la utilidad funcional de este aparataje teórico.

Creo que es imposible hacer un balance epistemológico y entender el desarrollo de la sociología sin esta pequeña historia que en realidad solamente apunta a entender un proceso mayor del que no puedo dar cuenta sino a partir de mi propia experiencia. Para esto me han sido

⁵⁸ SOROKI, Pitirim, *Las filosofías sociales de nuestra época de crisis*, Editorial Aguilar, Madrid, 1964.

particularmente útiles tres autores – y específicamente tres textos- de los que me parece indispensable señalar que he resumido y utilizado abiertamente algunas ideas centrales que tienen el sustrato común de exigir un cambio en las maneras de entender la realidad contemporánea y ofrecen pistas para la construcción de nuevos referentes conceptuales para el trabajo creativo: Norbert Elias, Manuel Castells y Jurgen Habermas.

Las ciencias sociales se han nutrido de diferentes aportes que empiezan por replantear los supuestos teóricos del quehacer que les es propio. Norbert Elias, por ejemplo, que vivió con un espíritu intelectual contestatario lo medular del siglo pasado, vuelve a plantear en su libro póstumo⁵⁹ un viejo tema de los padres de la sociología, esto es, que no es posible olvidar la biología en la explicación de la vida humana, no para cargarle la responsabilidad de explicarlo todo, como por defecto algunos científicos pretenden reclamar para su disciplina, sino para permitir explicaciones teóricas de mayor nivel. Con lo cual reclama, para empezar, que la sociología requiere su inclusión en un pensamiento de la mayor cobertura epistemológica posible.

Si queremos estudiar las sociedades humanas en busca de explicaciones consistentes y fundamentadas, necesitamos estudios a una escala temporal de la mayor envergadura, sobre todo si somos conscientes de lo que se deriva de un adecuado tratamiento de una concepción evolutiva del humano. Indagar más y mejor en la evolución del hombre aparece todavía como una necesidad fundamental, porque no sabemos mucho sobre las bases materiales a partir de las cuales los seres humanos empezaron a crear "materia inmaterial", al decir de Manuel Castells, hasta producir un universo simbólico complejo que les permite afirmarse como lo que hoy son.

No es que no haya habido explicaciones para la constitución de estos universos simbólicos. Por el contrario, tal vez haya exceso de teorías, pero que no apuntan de manera satisfactoria a algo que a Elias le parece fundamental, que es el develamiento del proceso mediante el cual los primeros humanos producen pautas sonoras que desde su constitución biológica le permiten llegar a formas de representación

⁵⁹ ELIAS, Norbert, *Teoría del símbolo*, Ediciones Península, Barcelona, 1994.

simbólica. Cómo se pasa del grito al canto y a la palabra; y cuándo, cómo y por qué se regresa a él en la vivencia teatral.

Fiel tal vez a su condición vocacional de médico, Elias tiene una posición original, única para sus principales discípulos, en su esfuerzo de plantear el problema del símbolo en un marco evolutivo biológico. En su afán por definir su propuesta, toma distancia de quienes se han ocupado de estos temas, especialmente de los antropólogos, para demandar una alternativa a los enfoques culturalistas a quienes se ocupan solamente del análisis de los discursos o a las propuestas causales o reductivas. Más aún, su afán parte de eludir la tentación racionalista de presuponer que los sistemas de símbolos forman parte de un reino independiente de la cultura, con una realidad propia.

Norbert Elias reclama así atención especial al estudio de las "incrustaciones" de la condición humana en los desarrollos sociales que continúan el "ciego proceso de la evolución a otro nivel", en el que se encuentra por cierto, como resultará un tanto obvio, el de la formación de símbolos.

Podríamos decir desde la sociología, como señala Norbert Elias, que en este nivel de discusión todo es obvio. El problema de producción del conocimiento, parece sugerirnos con esta afirmación, no debe celebrar ni amilanarse ante nada, si se trata de descubrir cómo son las cosas, cómo es el mundo y quiénes los que lo habitamos.

Su discípulo Richard Kilminster ha llamado la atención, al prologar el repetitivo, complejo y desafiante texto póstumo de Elias, que la única referencia bibliográfica explícita en *Teoría del símbolo* es un texto de Julian Huxley publicado en 1942 a propósito de una síntesis moderna de la teoría de la evolución. Esta única referencia explícita le da pie para señalar su interés por recuperar esa veta de conocimiento sobre la humanidad que ofrece el estudio de las estructuras evolutivas y el papel que en ellas tiene el ser humano. Esto nos obligará en primer lugar a cuestionar muchas ideas que se han ido acumulando a lo largo de la historia en el intento vano del humano por explicarse a sí mismo. Nos permitirá cuestionar, por ejemplo, los dualismos clásicos, idealismo/materialismo, naturaleza/cultura, sujeto/objeto, que con el pretexto de ordenar el pensamiento han significado una atadura y una limitación. Reclama Elias, por tanto, una epistemología sociológica que

supere, para empezar, los obstáculos de la filosofía alemana clásica. Debemos deshacernos de categorías antiguas para configurar una imagen más distanciada y realista de los seres humanos, nos pide Elias y para esto es necesario, insiste sin duda, pensar al humano en una escala temporal mayor, en una estructura evolutiva.

Hay mucho de poesía en la propuesta de Elias, pero poesía de alguna manera sugerente y relevante al pensamiento político. Por el contrario, la actitud poética de Elias señala la dimensión creativa y más cabal de los interrogantes que plantea, aunque se cuida de que su texto no se pierda y confunda con su escritura poética. Para ello, entendemos que Elias escribió, por otro lado, poemas inspirados en sus grandes dilemas intelectuales.

Los escollos emotivos que los intelectuales enfrentan en la tarea de afrontarse a sí mismos, como raza, son muchos. Uno clásico es precisamente el del establecimiento de disciplinas para hacerlo, sabiendo ya muy bien que los procesos aparentemente dispares que constituyen la naturaleza humana no son sino aspectos interconectados de un mismo proceso social.

Se me ocurre a mí que la gran capacidad analítica que tiene el ser humano para separar partes de un todo con el propósito de estudiarlas, así como su vocación por reconocer que todo está integrado y es coherente de manera global, no se contradice con la constatación de que existen fuerzas entrópicas o que se encuentran en oposición y por esto mismo generan una dinámica sustantiva a los sistemas. ¿Cuánto de autónomo existe en las diferentes dimensiones en las que funciona el ser humano? Elias es muy provocador en este sentido, porque si bien demanda un tratamiento integral de la realidad social articulada a la biológica, no desdeña la necesidad de conceptos como el de autonomía relativa. Elias utiliza muy bien el concepto de autonomía relativa para describir el proceso por el cual el conocimiento humano se independiza de sus productores originales, como también el medio por el cual las instituciones sociales llegan a autosustentarse y vincularse funcionalmente entre sí.

La sociología ha querido alguna vez imitar a la biología, a la química, a la física. Ya no más, es un hecho. Pero sigue teniendo fuertes referentes en estas disciplinas, sobre todo en la biología, que de una u

otra manera sirve de ciclorama, de telón de fondo de la vida social en todas las sociedades, bien sea agrarias, industriales o informacionales.

Norbert Elias presenta en *Teoría del símbolo* unos ensayos teóricos y una propuesta de investigación que sitúa en primer plano los supuestos básicos del proceso de evolución biológica como un nivel relativamente autónomo pero interrelacionado, en la convicción de que una interpretación de verdadero alcance sobre el desarrollo social ha de estar integrada en el proceso evolutivo global. Desde esta perspectiva, el modelo sociológico de las ciencias concluirá en que cada ciencia investiga un nivel relativamente autónomo de la integración del universo.

Buena parte del trabajo intelectual, según Elias, consistirá en la readecuación de las ciencias sociales con relación a las ciencias naturales, lo cual nos llevará, por ejemplo, a buscar alternativas empíricamente utilizables para trabajar la relación sujeto/objeto, y a evitar las valoraciones heterónomas e implicaciones valorativas que son frecuentes en las ciencias sociales.

Al plantearse de qué manera la biología evolutiva ha de entretorse sin reduccionismos como ciencia humana en el entendimiento de una concepción a largo plazo del desarrollo humano, se ubica entre las dos posiciones ideológicas clásicas que son consecuencia de una aproximación darwiniana a la teoría de la evolución: la posición reduccionista de los etólogos y sociobiólogos, para los cuales los humanos somos en realidad unos monos superiores, o la posición filosófico-religiosa, que resuelve el problema mediante la ruptura completa con el mundo animal, que crea un nuevo modelo de humanidad con el alma y el espíritu.

En su afán por rechazar los *a priori* heredados de la filosofía, especialmente el kantiano, Elías señala que existen procesos sociales civilizadores y también procesos sociales descivilizadores. Desde esta perspectiva, el desarrollo social es potencialmente reversible. No existe eso que hemos escuchado de algunos políticos en el Perú de cambios históricos irreversibles. Sólo la evolución biológica es predominantemente irreversible, mientras que el desarrollo social es potencialmente reversible.

La capacidad humana de comunicación por medio de símbolos, a la que se debió llegar por un proceso que no conocemos y sobre el cual no hemos sido capaces de indagar apropiadamente, nos dice Elias, "es un logro único de la inventiva ciega de la naturaleza".

La emancipación clave del humano con respecto al mundo animal se encuentra en la emancipación simbólica, y por esto resulta clave la necesidad de estudiar y aprender de este proceso. No habrá manera de salir de la jaula en la que nos meten las teorías explicativas polares si no es a partir de un detallado estudio que dé cuenta del cuadro sociobiológico de la capacidad humana de formar símbolos, lo cual nos permitirá dar cuenta del proceso de síntesis progresiva que ha producido la constitución del ser humano.

Este proceso de síntesis progresiva debe incluir como hecho demostrable que los conceptos llevan incorporados rastros de etapas previas del desarrollo social y científico. Es el estudio de este proceso el que nos permitirá establecer el modo de existencia de los símbolos como medios de comunicación aprendidos de modo diacrónico en una estructura evolutiva que incluye el desarrollo social como continuación suya a un más alto nivel.

Norbert Elias propone el concepto de tiempo como un preclaro ejemplo de un concepto de síntesis de alto nivel, un símbolo aprendido que permite a los individuos relacionar dos series de acontecimientos en diferentes niveles de integración mutua, utilizando una serie como unidad de medición temporal de la otra. El concepto de tiempo no es una abstracción filosófica, es un concepto útil que sirve para orientar a la gente en una dimensión básica de la vida⁶⁰.

Acaso sea éste el concepto más oportuno para abandonar por un momento el problema de las referencias orgánicas en el pensamiento sociológico y referirme a sus implicancias en el teatro desde mi reflexión personal.

⁶⁰ ELIAS, Norbert, *Sobre el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Al margen de los usos ocasionales de una terminología teatral que es muy frecuente en los sociólogos, Elias ha tocado un concepto principal en la primera formulación que hace el ser humano al inventar el teatro. Esto es el concepto de tiempo. Al hacerlo, Elias se refiere para empezar a una concepción lineal, ortodoxa, del tiempo que es la que permite el funcionamiento básico del ser humano en la vida real.

Sin embargo, este presupuesto básico de funcionamiento de la vida real, que tuvo valor también para el teatro, hubo de ser abandonado rápidamente a lo largo de la historia. En su creativo avance por representar la vida humana, los hombres de teatro abandonaron la ortodoxia de la unidad de tiempo que reclamaba el teatro clásico para ensayar otras maneras de representar y de contar historias, porque si bien en la vida real el abandono de la unidad de tiempo es poco menos que imposible, so pena de generar una confusión y un desacuerdo social, no sucede lo mismo en el teatro, que puede contar una historia empezando por el final o saltando indiscriminadamente de un tiempo a otro de común acuerdo con los espectadores. El universo interior de los espectadores admite todo tipo de alteración del orden lógico, de la misma manera que el concepto de tiempo es absolutamente libre y personal cuando se trata de recordar nuestra propia historia subjetiva. Usar la memoria –y para esto efectos el teatro es *memoria*- supone recuperar el pasado en una suerte de presente continuo que es el que le da vida a la acción escénica. El teatro vivo no es recuento literario, es presente directo, en el cual late el pasado, pero éste se puede actualizar gracias a la experiencia del pasado pero con una nueva naturaleza más vinculada al futuro, a lo que puede venir, al acontecimiento inesperado, trágico o no.

Hemos de señalar que esta alteración de la unidad de tiempo requiere de un conocimiento previo que es el del concepto tal como funciona en la vida real, pero permite, gracias a la imaginación y la capacidad entre los seres humanos por aceptar la creación original mediante el acuerdo de nuevas convenciones, saltar de un tiempo a otro sin más límites que los que impone la capacidad del espectador por interesarse en la historia.

El concepto de tiempo va acompañado del concepto de lugar, el concepto de espacio. El concepto de espacio requiere de la dimensión tiempo, tanto en términos diacrónicos como sincrónicos, y se expresa

de diferente manera de acuerdo a las convenciones propias de la situación social presentada. El concepto de espacio o de lugar ha tenido también variaciones a lo largo y ancho de la evolución social y se encuentra actualmente en uno de sus momentos críticos a propósito del enorme peso de los cambios tecnológicos que viven nuestras sociedades.

Pero si bien el teatro ha permanecido vigente para las culturas humanas y se ha enriquecido con ellas, es obvio que tiene nuevos retos y requiere de una nueva teoría del espacio acorde con el desarrollo tecnológico más reciente. El teatro clásico tuvo una regla básica de unidad de espacio, semejante a la de unidad de tiempo. Así como en el teatro esta regla se rompió en función de lo que podríamos llamar forzando un poco los términos "una tecnología superior", una convención que permitía a los actores contar la historia saltando de un lugar a otro, sin reparar en factores que no fuesen otros que la convención entre ellos y el público espectador, en las sociedades actuales asistimos a una nueva teoría del espacio que supera los límites de lugar gracias a un salto tecnológico que reformula las relaciones sociales en una nueva dimensión.

De una manera semejante a como Elias demanda la necesidad de estudiar mejor los procesos de desarrollo global en los que se insertan los de la creación cultural, Manuel Castells ha propuesto, a partir de un estudio empírico sobre tecnologías de información en los Estados Unidos de Norteamérica, la necesidad de definir un horizonte teórico acorde con las nuevas circunstancias históricas que atiende al surgimiento de un nuevo sistema de organización material de nuestras sociedades⁶¹.

El "espacio de los flujos" como alternativa a la persistencia de un "espacio de los lugares" califica el nuevo universo en el que el intercambio de información, pero también la interacción comunicativa y aún la acción misma, aparecen completamente transformadas.

Así como el "nuevo" teatro del milenio pasado rompió las unidades de tiempo y espacio a lo largo de varias décadas de juego con las

⁶¹ CASTELLS, Manuel, *La ciudad informacional, Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*, Alianza Editorial, Madrid, 1989-.1995.

convenciones que lo hacen posible, las nuevas sociedades de nuestro tiempo han hecho lo propio especialmente y de manera acelerada conforme avanzaban los años del último siglo.

El estudio de los avances de la tecnología de la información durante los últimos veinticinco años en los Estados Unidos le ha permitido a Manuel Castells desarrollar un marco teórico sociológico en un horizonte intelectual acorde a las nuevas circunstancias históricas en las que se hace indispensable reconocer una transformación sustantiva en las sociedades humanas.

La diferencia es bastante dramática porque el cambio de las unidades en el teatro lo enriquece sin cuestionar la vigencia social de las mismas, mientras que, por el contrario, el cambio de espacio como consecuencia de una revolución tecnológica ha movido el piso del escenario de nuestra época transformando las dimensiones fundamentales de la vida humana. Tal vez el propio teatro se ha transformado y ha de transformarse aún más en este contexto.

Los estudios de Castells toman distancia tanto de las profecías de la futurología como de la denuncia nostálgica del ayer, de las otras formas de sociedad que estamos dejando, para analizar no solamente cómo cambia la tecnología, sino sobre todo cómo se produce la mediación histórica que realiza la organización social entre las nuevas tecnologías y sus efectos en la sociedad. Su hipótesis principal plantea cómo en el actual contexto histórico, que se caracteriza por el surgimiento de un nuevo modelo de organización sociotécnica, así como por la reestructuración del capitalismo como matriz fundamental de la organización económica e institucional, se produce un nuevo modo de desarrollo, que denomina informacional.

Para calibrar el impacto urbano-regional de las nuevas tecnologías, atiende la transformación de las relaciones de producción, sociedad y espacio de las que las nuevas tecnologías constituyen instrumento fundamental.

Ésta es una historia que cubre en su totalidad la vida de nosotros los adultos mayores, no necesariamente los viejos, de nuestro mundo de hoy. Porque el descubrimiento del transistor es de 1947, un año después de nacido yo en la provincia de Palpa, el circuito integrado es

de 10 años más tarde cuando ingresábamos a la secundaria, el microprocesador es de cuando acababa el bachillerato en ciencias sociales y me iba a estudiar comunicaciones a Estados Unidos, el computador personal cuando estaba volviendo al Perú en 1974-1975, mientras las pruebas de reconversión genética, apoyadas en la nueva tecnología, llegaban a un punto insospechable pocos años atrás y, finalmente, todo esto junto producía el complejo universo de la telemática.

Pero nada de esto había afectado tanto la estructura económica y los procesos urbano-regionales en los últimos veinticinco años, como la consecuencia de aplicación en gran escala de la mencionada y exponencialmente creciente tecnología informacional aplicada al desarrollo del conocimiento en la producción y el consumo.

Como consecuencia de este desarrollo, los espacios locales han quedado reducidos como lugar de la identidad, la experiencia, la vida cotidiana. Buscamos una pertenencia cada vez más local, mientras que por función nos vemos obligados a tener una actitud cada vez más global, más secular, más lejana de los lugares en donde se encuentran las personas. La creciente distancia entre un espacio y otro amenaza con una fractura temible en nuestra vida real.

Tomando distancia con el ensayo o la especulación sociológica, tan importante como discutible y subjetiva, Castells señala las bases materiales concretas que le permiten anclar su estudio en datos empíricos para sustentar una propuesta teórica rigurosa.

La reestructuración del capitalismo sustentada en la innovación tecnológica supone una serie de transformaciones que Castells analiza utilizando de manera abierta un tronco de pensamiento que suma a las tradiciones clásicas de Marx, Freud y Weber, los aportes más contemporáneos de Nicos Poulantzas, Alan Touraine, Agnes Heller, Michel Foucault y Richard Sennett, pero que adquiere su vigor más contundente en su fundamentación empírica y fuerza propositiva.

El nuevo modo de desarrollo que caracteriza el capitalismo más actual produce procesos de comunicación simbólica que valen como materia inmaterial y que han producido una alteración cada vez mayor de la materialidad, “del átomo al bit”, como diría Nicholas Negroponte. En

este proceso, una de las consecuencias más espectaculares consiste en que en cualquiera de los modos de producción, capitalista o estatista, según el control del excedente sea apropiado de manera interna por el capital para maximización del beneficio o de manera externa a la esfera económica para el control del poder, se pondrá énfasis en la calidad del conocimiento como factor productivo clave y en una mayor intervención del estado en cualquiera de los casos.

Resulta clave resaltar que, en cualquier caso, las fuerzas productivas están basadas en la información y la comunicación y están más ligadas que nunca a las formas de producción simbólica y a la capacidad de manipulación de las mismas. Esto ha permitido una mayor flexibilidad de las organizaciones de producción, consumo y gestión, a minimizar la distancia entre economía y sociedad, a propiciar la obsolescencia de una serie de formas organizativas características de la sociedad industrial. Los conglomerados de corporaciones, que pidieron a gritos el desarrollo tecnológico para mejorar sus funciones han sido sobrepasados por el mismo, perdiendo sentido frente a las ventajas de las redes informacionales.

Las últimas reestructuraciones capitalistas en las postguerras del siglo pasado han sido ampliamente superadas y demandan una nueva que sea acorde con el paradigma tecno-económico incrustado en la raíz misma de la dinámica social. Las dimensiones del nuevo modo informacional reclaman una organización sobre la base de redes que transforman las relaciones de producción de base social y espacial en flujos de información y de poder que articulan el nuevo sistema flexible de producción y administración. "El espíritu libertario del capitalismo se encontró por fin en un ambiente propicio en la última frontera donde las redes organizativas y los flujos de información disuelven los lugares y suplantán a las sociedades"⁶²

Síntesis histórica la que nos presenta Castells en *La ciudad informacional*, que nos abre un escenario donde se cambian no solamente los conceptos de tiempo y de espacio, sino también, probablemente –habría que investigarlo en detalle–, el concepto de acción y de la identidad de los propios personajes, si es que no de los

⁶² CASTELLS, Manuel, op.cit. p. 65.

mismos actores. Definitivamente el cambio a otra realidad y, por esto mismo, tal vez a otro teatro.

Las maneras mediante las cuales el hombre establece universos simbólicos a los que puede recurrir para relacionarse, informarse, comunicarse, representarse, han ido variando a lo largo de la historia.

Lo comprueba muy bien el esfuerzo pionero de Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*⁶³ por estudiar la esfera de lo público y su transformación estructural a lo largo de la historia, específicamente con referencia al desarrollo inglés, francés y alemán del S. XVIII y principios del siglo XIX, sobre la base de literatura secundaria. Se trata de un ensayo publicado hace más de treinta años y que el propio Habermas ha criticado, aunque de manera más bien indulgente. A las dificultades de tipo lingüístico para designar el concepto a analizar, se añaden por razones de tipo histórico las variantes sufridas por el concepto de lo público respecto de lo privado.

Un extenso prefacio a la edición alemana de 1990 nos dice de las limitaciones del intento racionalista de explicar el concepto en la modernidad del año 1961. Su rastreo en la propia definición del término nos hace ver las enormes dificultades en su manejo sociológico. El término *Öffentlichkeit*, (esfera pública, lo público, la opinión pública), data de la sociedad burguesa alemana que hacia fines del S XVIII se asentó como ámbito del tráfico mercantil y del trabajo social, lo que no quita que pueda hablarse de lo público y lo privado desde mucho antes.

Si bien "se trata de categorías de origen griego que nos han sido transmitidas con impronta romana", y la vida pública se desenvuelve en el agora, pronto llega en la edad media a definir un tipo de "publicidad" que denomina representativa. Ella se constituye como un referente a lo que será la publicidad burguesa y se define como una alternativa a la imposibilidad de documentar para la sociedad feudal de la alta edad media de un modo sociológico, es decir, con criterios institucionales, una publicidad con ámbito propio, separada de la esfera privada.

⁶³ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili Editor, México, 1994.

"La publicidad representativa no se constituye como un ámbito social, como una esfera de la publicidad; es más bien, si se permite el término en este contexto, algo así como una característica de status"⁶⁴.

La evolución de la publicidad representativa depende de las insignias, hábitos, gestos y retórica. Por tanto de cómo se comporta la persona, cómo se viste, cómo saluda, cómo habla, y para esto hay un código bastante riguroso que se preocupa de regular el comportamiento de quien se presenta como noble. En toda situación, incluso en aquellas propias de la espiritualidad de la que estaba impregnado el poder "las virtudes tenían que adquirir cuerpo, había que exponerlas públicamente", dice Habermas citando a Arnold Hauser⁶⁵. La representación vale para tanto para la pugna entre caballeros como para cualquier forma en la que representen sus derechos señoriales.

Los señores que son del espíritu tienen un lugar para su representación, que es la iglesia, donde hasta hoy sobrevive la publicidad representativa y donde Habermas puede constatar también, cuando escribió su texto en los años sesenta, la exclusión: el soldado raso estaba excluido de la representación de la dignidad militar aunque perteneciera a ella, el pueblo también lo está de la misa por un *arcanum*, que ahora ya sabemos superado gracias al Concilio Vaticano II y a Juan XXIII, misa y Biblia hasta hace muy poco eran leídas en latín, no en el lenguaje del pueblo, así como el celebrante de la ritualidad le daba la espalda durante la misa.

Habermas analiza cómo la publicidad representativa va evolucionando en la historia de acuerdo al desarrollo de la sociedad burguesa. Cuando la aristocracia agraria pierde fuerza la publicidad se concentra en la corte del soberano. Sus momentos coinciden de un modo tan patente como fastuoso en la fiesta barroca. En todos estos casos se dice que más que servir al placer del participante, los empeños de esta fiesta servían para mostrar la grandeza del anfitrión. El pueblo quedaba en la calle, excluido, a la expectativa, como simple mirón.

Muchos años después de haber escrito esto, casi treinta, Habermas agradece a los estudios de Mijail Bajtin sobre la cultura popular en la

⁶⁴ HABERMAS, Jurgen, op.cit. p. 46.

⁶⁵ Op.cit. p. 47.

edad media y el renacimiento, haber cambiado su concepto y sugiere que probablemente el pueblo tenía su manera de acceder a la publicidad representativa, aunque sin la posibilidad de hegemonía que tenían los señores.

Conforme la sociedad se va separando del Estado es que comienza a escindirse la esfera pública y privada en un sentido específicamente moderno. Pero las formas de publicidad representativa conservan plena efectividad hasta el umbral del Siglo XIX, especialmente, dice Habermas en la atrasada –tanto política como económicamente– Alemania en la que Goethe escribió la segunda versión de su *Wilhelm Meister*. En esa obra se encuentra la carta en la que Wilhelm renuncia al ajetreado mundo burgués materializado por su cuñado Werner. Ahí explica por qué para él las tablas significan el mundo, es decir *su* mundo, el mundo aristocrático de la buena sociedad (publicidad en su forma representativa).

Vale la pena detenernos en el ejemplo que Habermas presenta sobre los personajes de Goethe.

Wilhelm declara al cuñado la necesidad de ser una persona pública inserta y activa en un amplio círculo. Puesto que él mismo no es un noble, ni quiere, como burgués, molestarse vanamente en parecerlo, busca, por así decirlo, un sustituto de la publicidad: el escenario, Tal es el secreto de su vocación teatral: "Sobre las tablas aparece el hombre cultivado tan personalmente en su brillo como en las clases altas. El secreto equívoco de la personalidad cultivada ("la necesidad de cultivar mi espíritu y mi gusto") pretende hacer posible la intención burguesa en la figura diseñada como noble, pretende hacer una y la misma cosa de la representación teatral y de la representación pública. Pero la percepción de la decadencia de la publicidad representativa en la sociedad burguesa es, por otro lado, tan certera, y la vocación de pertenecer a ella, a pesar de todo, tan fuerte, que no puede conformarse con esa confusión. Wilhelm aparece ante el público como Hamlet y, por lo pronto, con éxito. Pero el público es, sin embargo, portador de otra publicidad que nada en común tiene ya con la publicidad representativa. Por eso, la vocación teatral de Wilhelm Meister está condenada al naufragio. Es como si a ella le fallara la publicidad burguesa, a cuyo podio había ascendido entretanto el

teatro: el Fígaro de Beaumarchais había entrado ya a escena y, con él, según el célebre donaire de Napoleón, la revolución”⁶⁶.

Con el desarrollo del capitalismo financiero y comercial, el tráfico de mercancías y noticias va a propiciar el surgimiento de una nueva forma revolucionaria de publicidad. El desarrollo de las diferentes formas de compromiso de la ciudadanía con la esfera pública se realiza de manera progresiva y cada vez más compleja con los medios de comunicación. Al concepto de publicidad burguesa, que puede captarse ante todo como la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público, se suman formas diversas que permiten las nuevas formas de estructuración social. Las pequeñas familias (*small families* de la modernidad en contraposición a las *great families* de la antigüedad y la barbarie, al decir de Hobbes) preceden en la creación de una subjetividad, de su propio público, en el camino a que la publicidad se asentase en el espacio abierto de tensiones entre el Estado y la sociedad.

Ya desde el siglo anterior la ciudad se constituye no solamente en el centro económico vital de la sociedad, sino de una publicidad literaria que cuaja en los llamados *coffee-houses* y en las *Tischgesellschaften*, por el que se entiende la institucionalización social de las reuniones de comensales. La apertura y diversificación de los centros de música y de literatura ofrecen nuevas posibilidades de entretenimiento y disfrute cada vez menos condicionados a las decisiones del poder hegemónico.

Este proceso histórico es ciertamente complejo porque supone un lento “desprendimiento” de los recursos de la opinión pública hacia lugares y espacios que permitan el más libre tráfico de las ideas y que a lo largo de la historia del siglo XIX buscan especial apoyo en el desarrollo de la prensa, cada vez más diversa, original y ambiciosa en el ejercicio de su creciente poder.

Lo dicho hasta aquí, resumiendo los aportes de Habermas, permite señalar una hipótesis de trabajo que encuentro particularmente interesante. Pienso que las características principales de las diferentes formas de opinión pública han pervivido y se han regenerado hasta

⁶⁶ Op.cit.p.53.

nuestros días, aunque tal vez de manera irregular y distinta. Me quisiera referir, por ejemplo, a la publicidad representativa, que tan fácilmente se puede acercar al teatro. Desde la antigüedad, el hombre ha tenido formas de extender y legitimar sus temores, puntos de vista, creencias, aspiraciones, a través de manifestaciones sociales presentadas bajo la forma de espectáculos. Con ellas, ha querido en la mayor parte de las ocasiones difundir, legitimar, proyectar una visión de la sociedad.

Varias propuestas actuales en los estudios de sociología y antropología aplicadas a la comunicación social han hecho suya esta idea para el estudio de las manifestaciones sociales a través del concepto de *performance*. No hay traducción para esta palabra que se usa en todos los idiomas y que equivale de alguna manera a actuación, manifestación, desempeño.

Interesa analizar en la *performance* de qué manera cada grupo social y cada sociedad define formas específicas de procesamiento conceptual y formal de la cosa pública desde una definición comprometida con elementos que lo identifiquen como miembros de una determinada comunidad. El concepto es suficientemente amplio como para permitir que se analicen *performances* de diferente constitución y nivel, pidiendo como requisito básico que proponga una actitud, si no una interpretación elaborada, de aspectos vitales y compartidos de la comunidad en la que se realiza.

La búsqueda de una categoría de análisis social se sustenta en que, a pesar de todos los avances tecnológicos y del indiscutible poder de los medios para el tratamiento de la opinión pública, sigue habiendo no solamente teatro, sino también espectáculos y actos públicos de inmenso poder simbólico. Procesiones, marchas, en algunos casos de un valor persistente, como el internacionalmente reconocido paseo de las madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, nos siguen recordando que existe una manera de decir sobre la cosa pública que no está solamente en los medios masivos.

En nuestro país debe analizarse, por ejemplo, el peso social y político de actos como el del “lavado de la bandera” y *performances* similares, buscando respuestas al cómo y por qué algunos grupos han decidido sacar a pasear y a lucir en busca de adeptos sus viejos pendones y

banderas de movimientos religiosos, políticos y sociales que creíamos superados.

Los nuevos escenarios combinan algunas viejas fórmulas de tratamiento de la cosa pública con los medios más modernos, lo cual dice que el pensamiento y la acción humana están enraizados en algunos troncos vigorosos de pensamiento y ordenamiento de la vida social.

Tal vez ésta sea una vía para contribuir a explicar, desde una perspectiva que tenga en cuenta el teatro y su relación con la sociedad, cuánto ha cambiado el ser humano viviendo y produciendo en sociedad durante los 25 siglos que más o menos conocemos de su historia.



14. Regreso a la crisis y fin del proyecto militar

Regresé al Perú a fines de julio de 1974, un día antes de la toma de los diarios por el gobierno del General Velasco; de modo que puedo decir que llegué para ver el principio del fin de su proyecto revolucionario. Venía de hacer estudios de postgrado en sociología y comunicaciones y había trabajado bastante tanto la dimensión artística y cultural en los medios como la ideológica y política, de modo que volvía a un lugar donde la discusión y el enfrentamiento en estos campos se hacían particularmente interesantes.

La alegría de volver al Perú y a mi familia grande dejó atrás un estupendo período de estudio en la Universidad de Wisconsin, en Madison, del cual guardo algunas de las más gratas memorias de mi vida y otros pequeños pero significativos incidentes de aprendizaje político que no es del caso reseñar aquí.

Mi alternativa laboral, profesional y académica se debatió aquel julio de 1974 entre varias posibilidades: volver a la Universidad con mayor dedicación, algunas ofertas de trabajo en el sector público, en el Teatro Nacional Popular del Instituto Nacional de Cultura, que sobrevivía con cierta vitalidad y compromiso con el gobierno, o en los nuevos sistemas del aparato gubernamental, el recientemente creado Sistema Nacional de Información (SINADI) para, finalmente, aceptar la propuesta de mis antiguos compañeros de colegio y de universidad agrupados en Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

La primera y la última fueron, sin duda, las más interesantes, a pesar de mi interés por el Teatro Nacional (TNP), al cual había pertenecido en 1971 como fundador, por invitación de Alonso Alegría, y a la enorme curiosidad por conocer qué pasaba al interior de aquel gobierno militar, tan singular a los ojos del mundo, pero que parecía no definir su derrotero, haciendo cada vez más evidentes las pugnas entre sus líderes.

Volví así a mi Universidad, aunque no a fundar una facultad, departamento o sección dedicado al estudio de las diversas disciplinas de la comunicación social, que era mi propósito, sino a tomar a mi cargo algunos cursos que me había puesto a preparar desde el último semestre que estuve en la Universidad de Wisconsin, en Madison. La

propuesta de una nueva Facultad de Estudios de Comunicación en la PUCP tendría que esperar, en opinión del Rector, el P. MacGregor. Rolando Ames, entonces jefe del departamento de ciencias sociales, y Luis Herrera, entonces jefe de la sección de psicología, fueron mis respectivos jefes y me asignaron dos cursos: metodología en estudios generales, curso que compartí con Alberto Flores Galindo, y un primer curso de psicología social, que yo me comprometí a dar poniendo el acento en la comunicación social.

Me incorporé, a la vez, con mucha fuerza y dedicación principal a Desco, de tal manera que en pocos meses fui jefe del área de educación y miembro del Comité Directivo, en reemplazo de Rafael Roncagliolo, quien me había contratado con la condición de que no hiciese teatro, mientras él pedía licencia para dedicarse a la política y co-dirigir *Expreso*, uno de los diarios más activos en la defensa del gobierno revolucionario de la fuerza armada.

Mi regreso al teatro peruano fue muy lento y paulatino. Mi declinación a la gentil oferta de Alonso Alegría a retomar mi posición de director asistente del TNP se extendió a no pretender participación alguna en el Teatro de la Universidad Católica, de cuyos miembros recibí mucho cariño por el regreso, pero en principio ninguna posibilidad de trabajar con ellos. Me costó trabajo aceptarlo, pero lo entendí porque ya no eran mis alumnos y asumían con mucha convicción y compromiso su propia línea de trabajo. Las cosas habían cambiado y el teatro en general estaba muchísimo más claramente politizado de lo que yo hubiese imaginado.

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. La escuela se había desarrollado mucho en planes y programas y su nuevo director, Jorge Guerra, había congregado un equipo de profesores y colaboradores con un propósito mucho más profesional, así como abiertamente ideológico y político. Guido Podestá, compañero de colegio de Guerra, actuaba como una especie de asesor o ideólogo, produciendo algunos textos de mayor e incuestionable compromiso político e ideológico con la izquierda.

Los vínculos de la Escuela del TUC con la ENAD, la Escuela Nacional de Arte Dramático, con la cual nosotros no habíamos tenido mayor contacto, eran para entonces bastante estrechos. En la ENAD enseñaban también entonces algunos profesores de la escuela del TUC, lo cual le era muy favorable porque la acercaba más al ámbito universitario y hacía evidente una actitud más solidaria y comprometida por parte de la universidad con los sectores populares urbanos de la gran ciudad. No pude menos que celebrar el avance realizado y mantenerme al margen.

Por otra parte, dos de mis antiguos alumnos y actores más cercanos eran miembros del grupo Yuyachkani, el mismo que, fundado poco tiempo antes, se perfilaba ya como uno de los grupos más activos en búsqueda de un teatro comprometido. A las pocas semanas de mi llegada, fui a ver *Puño de cobre*, el primer espectáculo que habían preparado luego de una investigación y presencia en las protestas de los mineros de Cerro de Pasco y que se presentaba en la Primera Muestra de Teatro Peruano.

Llegué con una pareja de amigos a la sala que tenían entonces los miembros del grupo Homero, teatro de grillos. Al finalizar la función y luego de los aplausos –que los actores no salieron a agradecer, a la usanza de algunos grupos contestatarios de la época–, se anunció una discusión a la que no pude rehusar a quedarme.

Casi de inmediato, Sara Joffré, la promotora de la muestra y directora de Los Grillos, me interpeló a que interviniera, “como recién llegado de los Estados Unidos” –cosa bastante cuestionable entonces para algunos sectores de izquierda– para que diera mi opinión.

Me limité a felicitarlos y a plantearles una pregunta que me brotó espontáneamente y que puedo resumir de la siguiente manera: qué de común hay entre el espectáculo que hemos visto y la obra de un hombre de teatro tan famoso y todavía vigente que se llamó William Shakespeare.

Podría jurar, si fuese necesario, que no lo hice por molestar o provocar otra cosa que no fuese una clara ubicación de la propuesta de Yuyachkani en el mundo del teatro. No tenía, ni tengo, nada contra la política en el teatro. Es más, creo que mi preocupación principal desde

muy joven ha sido relacionar una y otro. Pero siempre he creído, y en ese tiempo más, que uno debe saber qué se puede esperar de cada teatro dependiendo del uso artístico e instrumental que se haga del mismo.

Yuyachkani era entonces un grupo de agitación y propaganda mucho más que un grupo de arte, cosa que ha variado sustantivamente a lo largo de los años, conforme el grupo se ha ido definiendo. Sin traicionar sus principios y compromiso político como ciudadanos, Yuyachkani ha reconocido cada vez más claramente el talento y la condición artística de cada uno de sus miembros y del grupo como tal. Si bien, como respuesta a mi pregunta, los miembros del grupo me miraron entonces con cierta sorpresa y desconfianza, a lo largo de los años siguientes hemos establecido una fuerte amistad y compromiso común por el teatro. “¡No te dabas cuenta que estabas ante el poder insurgente!” me han respondido riendo, bastantes años más tarde, cuando yo he recordado este significativo encuentro.

Aquella ocasión marcó también el inicio de las Muestras de Teatro, que contaron con la participación de cada vez más grupos de todo el Perú y que se han repetido durante los últimos treinta años con regularidad admirable gracias al empeño de Sara Joffré, incuestionablemente su principal promotora. He participado cada vez que me lo han pedido en estas Muestras que me parecen uno de los logros principales del movimiento teatral independiente a lo largo y ancho del país y que continúan indismayablemente.

El otro grupo de teatro que encontré fuerte, creativo e interesante, fue Cuatrotablas, que había producido un montaje llamado *Oye*, el mismo que generó un enorme y muy merecido respaldo del público, especialmente de la juventud y gente progresista. Me sentí muy feliz cuando pude ver *Oye*, reconociendo algunos elementos comunes con *Peligro a 50 metros* que había sido mi primer montaje el año 1970 y otros montajes que me habían parecido muy sugerentes, como *Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años*, hecho por Carlos Clavo Ochoa, con su grupo *Yego*. Cuatrotablas empezó a producir y a girar por el mundo con un empuje y desempeño dignos de admiración y se atrevió como nadie a jugársela por un teatro donde el cuerpo jugaba el rol central al influjo de las teorías de Grotowski, y

especialmente de Eugenio Barba, con quien trabajaron muy comprometidamente.

La primera invitación que tuve aquellos años a participar de las actividades del teatro de difusión en el TUC vino a propósito de unos talleres sobre teatro campesino que se hacían en buena parte motivados por el crecimiento del movimiento campesino contrario a la reforma agraria, liderado por la CCP, la Confederación Campesina del Perú, y especialmente por la reciente toma de tierras en Andahuaylas. Con motivo de los talleres de teatro campesino tuve ocasión de encontrarme varias veces, aunque muy brevemente, con Julio César Mezzich, mi compañero de doce años de colegio, entonces convertido en líder campesino y más tarde militante desaparecido.

Pero mi dedicación principal estuvo en Desco, un proyecto absolutamente complejo que marcó la vida de muchos de mi generación y, por el lado afectivo, en encontrarme con mi familia amplia, de diez hermanos, y enriquecer mi familia nuclear, porque entre diciembre del 74 y abril del 78, nacieron mis hijos Francisco, Marcelo y Camilo, transformando mi vida por completo.

Por lo demás, el contexto no podía ser más provocador. Como un caso de análisis que parecía mandado a fabricar para aquellos interesados en el estudio de la comunicación social, me encontré en la misma semana de mi regreso al Perú un trastrocamiento total del orden en las comunicaciones. La fundamentación de la reforma apelaba a criterios humanistas de igualdad con no pocos visos utópicos, que la hacían por un lado sumamente interesante. Me sorprendió entonces, como me sigue sorprendiendo ahora que lo recuerdo, el número y calidad de la gente que apoyó y festejó la medida. A mí, por el contrario, a pesar de mi fuerte inclinación hacia el cambio y la reforma social, nunca me gustó nada esta pretendida reforma, aunque algunos buenos amigos míos trabajaron en ella. Digo esto porque la medida fue más consecuencia de la desintegración de un régimen político que un verdadero proyecto alternativo.

Es verdad que por entonces se consolidaba una estupenda corriente de pensamiento técnico y político, que luego daría lugar al Informe de la Comisión Mac Bride, defendido por la UNESCO, el mismo que insistía en un flujo de la información y comunicación más justo y

solidario y, por tanto, menos sometido al poder del dinero, de las empresas y los grandes centros hegemónicos de poder.

Es verdad también que esta propuesta se confundió y articuló de forma diversa con una de las principales campañas del Movimiento de los Países No-Alineados. Pero la reforma de la prensa, tal como fue decretada en julio de 1974, fue más una consecuencia directa y apresurada de las pugnas al interior del poder, de la división de las fuerzas armadas, especialmente por la discrepancia de la Marina de Guerra, y buscaba asegurar el control del proceso político, que empezaba a mostrar notables signos de desgaste⁶⁷.

La toma de los diarios había seguido al control de la radio y, especialmente, de la televisión. De alguna manera fue la gota que rebalsó el vaso de la tolerancia entre la clase política de oposición, tanto de izquierda como de derecha. Las pugnas se hicieron evidentes a través de los grupos asignados a cada uno de los diarios de circulación nacional y la medida no tardó en explotar en la cara a los propios defensores del proyecto.

De esta manera, al fracaso de la reforma educativa, que había tenido logros muy singulares y valiosos en el campo de la educación preparatoria o preescolar, así como en el campo de la educación no escolarizada, le siguió la monstruosa figura de una prensa parametrada que negaba paulatinamente valores fundamentales de la vida política conforme se hacía cada vez más parametrada.

Si bien Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, había contribuido en algunas ocasiones con el gobierno, aunque siempre de manera crítica y distante –y aunque algunos de sus investigadores y promotores se habían integrado al gobierno y otros simpatizaban con un eslogan ni capitalista ni comunista–, para los años que estuve como promotor, investigador, directivo y presidente, se mantuvo en una posición básicamente crítica y de oposición.

En los años setenta, Desco funcionó como un *think-tank*, teniendo incluso un gabinete en la sombra liderado por el temple, la perseverancia y el compromiso de Henry Pease García. El nivel de

⁶⁷ Cfr. PEIRANO, Luis, et.al, *Prensa: apertura y límites*, Desco, Lima, 1978.

información y de dedicación a la política fue una suerte de entrenamiento y de preparación para el gobierno, de lo cual da fe el elevado número de profesionales que trabajaron en Desco y luego han servido al Estado como funcionarios de alto nivel, desde directores hasta ministros de gobierno.

Mi trabajo en el área de la educación popular y luego en la división de investigaciones de Desco me llevó a participar de diversos grupos de investigación y promoción cada vez más afines a mi vocación, especialmente a partir del año 80, fecha en la que decidí dedicar más tiempo a la producción teatral y al trabajo en el campo de la comunicación y la cultura.

Fue entonces que entré en contacto con la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, ALAIC, y empecé a colaborar con sus principales animadores, Patricia Anzola, Elizabeth Fox, Osvaldo Capriles, Luis Ramiro Beltrán, Héctor Schmucler, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, y con Rafael Roncagliolo, antiguo compañero de colegio y de universidad, unos pocos años mayor que yo y con quien había colaborado antes y sobre todo después de su exilio en México, adonde había trabajado en el ILET, el Instituto de Estudios Transnacionales y con quien fundamos cuando regresó a Lima, el Instituto para América latina, el IPAL, que produjo muchos estudios en el campo de la comunicación en la década del ochenta.

El teatro de entonces se vio gratificado y renovado por lo que se hacía también en el campo de las comunicaciones. Un ejemplo de esto fue el trabajo de dos actores de extraordinaria dedicación y compromiso con la comunicación y el teatro: Pipo Ormeño y Beto Montalva, que hicieron para la escena una versión propia de *El beso de la mujer araña* del escritor uruguayo-argentino Manuel Puig. La razón de su éxito la definió muy bien Miguel Rubio, director de Yuyachkani: “ellos se juntaron no para hacer una obra de teatro sino para crear una poética teatral que les permitiera ubicarse en el mundo”. A *El beso de la mujer araña* le siguieron otros montajes entre los que destacó una personalísima versión de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa, en la que se convocó a actrices de mucho mayor edad, como Helena Huambos, quien hasta ahora repite cuando le preguntan por su experiencia con ellos, que “Pipo tenía la inteligencia poética y Beto la

fuerza, la energía sin la cual es imposible perseverar y hacer teatro en el Perú o en cualquier parte”.

Durante los años inmediatamente siguientes a mi regreso al Perú, yo no hice, no produje, no dirigí espectáculo teatral alguno, salvo algunas pequeñas incursiones en proyectos de desarrollo comunitario que tenían algún acento en recursos de comunicación popular, entre los que se incluía el teatro. Por lo demás, no tuve participación directa en ningún montaje teatral, lo cual me llevó a considerar en varias oportunidades una ayuda psicoanalítica, a fin de procesar o calmar cierta ansiedad inocultable, cosa que no llegué a realizar, pero sí tuve algunas pequeñas incursiones en el teatro popular en las que canalicé la misma.

Una de las más significativas, aunque modesta, fue una experiencia de educación popular a través del teatro, que se llevó a cabo en Chimbote, muy cerca del Santa, donde Desco tenía un programa grande de desarrollo dirigiendo a los grupos barriales que preparaban pequeñas obras bajo la supervisión del Padre Miguel Mulet, de origen mallorquín, que dirigía el Grupo CINCOS, y con la complicidad de Eduardo Ballón, del área de educación popular de Desco.

Durante muchos meses viajamos religiosamente cada dos o tres semanas a Chimbote para promover, incentivar y supervisar los trabajos de producción teatral que luego grabábamos en rudimentario y aparatoso video-tape, para un proceso de análisis y estudio. Verse y oírse actuando sus propios problemas era parte de un proceso para “darse cuenta”, de eso que llamábamos, tal vez abusivamente, concientización. Esta es la época en la que, además, hice mucha fotografía, tanto para propósitos del área de educación popular, como de periodismo, cuando decidimos lanzar en Desco la Revista QueHacer.

Esos años, dedicados de manera casi compulsiva al trabajo en Desco, guardaban muy poco tiempo para un acercamiento progresivo a la realidad del teatro peruano, pero paulatinamente empecé a colaborar con las actividades de la escuela del TUC, aunque de manera muy limitada.

Fueron los años del teatro político, de concientización, del teatro de creación colectiva, de experimentación y búsqueda. Pero fueron también, es necesario decirlo, los años del café teatro, de una suerte de escape de algunos actores y directores con ciertos recursos propios, a pequeñísimas salas en las que en ocasiones se hacía teatro de calidad, pero que en su gran mayoría se dedicaban a la parodia, el *sketch*, la sucesión de chistes subidos de tono, matizados por canciones y algunos pequeños bailes.

Este tipo de teatro se convirtió en una especie de gran tribuna contestataria del régimen militar en pleno proceso de desgaste. Fueron los años de gran éxito de Tulio Loza, el Cholo Nemesio Chupaca, –quien popularizó después Camotillo el Tinterillo en la televisión y en el café teatro– y que es uno de los cómicos de incuestionable lugar en nuestra historia del teatro, como lo fueron en su tiempo Carlos, “el cholo”, Rebolledo o Teresita Arce, la chola Purificación Chauca. Tulio Loza no solamente hizo fama divirtiendo a un consistente público de café teatro sino que además hizo dinero con el teatro, que es algo bastante notable en nuestra realidad cultural. También fueron años de éxito y dinero para la pujante Compañía de Comedias de Oswaldo Cattone, que empezó con pequeñas producciones en el entonces Corral de Comedias –antes cine Excelsior y hoy Teatro Británico– y que se ha mantenido más de treinta años haciendo teatro sin interrupción alguna en el Teatro Marsano.

Los últimos años setenta fueron de desconcierto y múltiples contradicciones irresueltas. Los rasgos más evidentes venían de la política, pero contagiaban cada nivel de la vida artística y cultural. La denominada segunda fase del gobierno militar había empezado con el deterioro de la primera, que se hacía evidente en la enfermedad de su líder, el general Velasco, quien, a poco más de un año de la toma de los diarios de circulación nacional y la deportación de opositores de toda laya, fue derrocado por el General Morales Bermúdez.

Si alguna vez el gobierno militar fue revolucionario, es claro que entonces ya había dejado atrás totalmente esta imagen para dar lugar a la de una cada vez más tosca dictadura militar.

Fue en el año 1977, y como consecuencia de los talleres de discusión en el TUC, que pensamos que bien valía la pena montar el *Tartufo* de Moliere para alertar sobre la hipocresía y las falsas caretas de las que había que cuidarse. Jorge Guerra, que había sido mi alumno y actor en varios montajes, fue quien hizo la propuesta y me pidió que actuara bajo su dirección, cosa que no había hecho hacía ya por lo menos siete años, salvo pequeños papeles al interior de talleres en las universidades de Illinois y Wisconsin.

Fue así que, con mucha voluntad –aunque limitada pasión y recursos de tiempo– asumí el papel de este fatal encantador protagonista. Siempre lamenté el poco tiempo disponible que contamos para el trabajo creativo a pesar de las largas semanas y aun meses que he ensayado algunas obras de teatro, especialmente como director. Incluso los actores profesionales, forzados a ganarse la vida de alguna otra manera, llegan cansados a los ensayos y son permanentemente distraídos de su trabajo creativo y mi caso no fue la excepción.

La propuesta de Jorge Guerra seguía de alguna manera la del director francés Roger Planchon, en el sentido de hacer de *Tartufo* no un individuo obviamente falso, cucufato y desagradable, sino, por el contrario, en crear un personaje amable, atractivo y con toda la capacidad de encandilar a quien quisiera creerle. Los mecanismos de identificación con el personaje eran relativamente claros, pero no así los recursos que exigían una manera de materializar su apariencia y comportamiento, tanto física como espiritualmente. Recurrir a la imagen y formas de acción de aquellas personas de profunda vivencia religiosa en las que yo veía honestidad y entrega en su conducta diaria, fue un recurso fundamental. A varios ilustres amigos y profesores cercanos debería yo pedir disculpa por usar sus imágenes y formas de comportamiento en este trabajo.

No sé cuánto logré realizar en el personaje y lamentablemente no hay otra manera de saberlo que la memoria de quienes lo vieron. Tuvimos buenas críticas pero debo lamentar que pocas notas de crítica teatral tienen mayor validez para reconocer en el Perú los aciertos y desaciertos. He visto en el teatro peruano notables actuaciones y producciones con malos comentarios periodísticos, y al revés, la mayor parte de los cuales se deben a la ignorancia o falta de formación de los llamados críticos, como de una infaltable costumbre

en todas las profesiones, de la cual no se libra el teatro, de criticar con criterios malsanos y poco edificantes el trabajo de los demás.

Durante la temporada que teníamos de *Tartufo*, en la gran sala del segundo piso de una casona propiedad de la Universidad Católica en la Av. Bolivia, hoy cedida a un colegio popular, vuelve a Lima Alberto Isola, quien había estado estudiando en el Piccolo Teatro de Milano y el Drama Centre, de Londres. Con él y Jorge Guerra nos planteamos entonces una alianza muy singular que en principio estuvo dedicada al estudio y a la enseñanza en la escuela de teatro del TUC. Nuestras sesiones de “enseñanza mutua” tenían como meta producir teatro juntos en algún momento pero, mientras tanto, definimos nuestro esfuerzo como el de producir un conocimiento y espíritu común, a enseñarnos mutuamente todo lo que sabíamos de teatro, de arte, de humanidades y de la vida en general, pero sobre todo de teatro.

Fue así que iniciamos una serie de sesiones en un lugar que yo desconocía y al que llegamos, no sé cómo: el restaurante *Dominó*, al interior de las Galerías Boza en la primera cuadra del Jirón de la Unión. Ahora que recuerdo y escribo esto, siento como si estuviese describiendo algo que pasó hace un siglo, pero fue solamente hace poco menos de treinta años.

La tarea de enseñarnos mutuamente fue muy fructífera y dio lugar a muchos cuadernos de trabajo. Pensábamos y, especialmente, sentíamos que algo fuerte se venía el año 78, aunque no sabíamos muy bien qué podía ser. Podía ser la democracia y, en realidad, al poco tiempo esto se habría de definir con un consenso nacional de rechazo al gobierno que se hizo explícito en el célebre paro general del 19 de julio y la convocatoria a elecciones de una asamblea constituyente, pero nos preocupaba también la posibilidad de otro régimen que, bajo cualquier excusa, impusiera una nueva dictadura.

El nacional-socialismo era un tema permanente de discusión entre nosotros que estudiábamos con interés la rica producción teatral en los tiempos previos a la Alemania nazi a través de la literatura dramática alemana de principios de siglo y también de los espectáculos de cabaret y el teatro de provocación y burla, especialmente los trabajos de Frank Wedekind y Carl Sterheim.

De este último autor, hasta entonces desconocido para mí, Alberto Isola nos propuso estudiar la trilogía denominada *Escenas de la vida heroica de la clase media*, de la que yo escogí la segunda de estas obras, titulada *Die Hose, Los calzones*, para proponerles un montaje. Mi fascinación por el expresionismo alemán y su capacidad de producir situaciones límite de crítica social sumamente atractivas encontraba en estos textos de Sterheim una notable satisfacción.

Con *Los calzones: Escenas de la vida heroica de la clase media* pasamos de la etapa de estudio a la de la producción. Nuestra intención fue formar ya entonces un grupo profesional independiente. No obstante, como los tres enseñábamos en el TUC y no había entonces propuestas de montaje institucional, Gustavo Bueno, entonces presidente del TUC, nos pidió que lo hiciéramos dentro del marco institucional a fin de fortalecerlo. El proyecto profesional independiente debió esperar en beneficio de nuestra *alma mater*.

Con *Los calzones* fue la primera vez que Alberto Isola asumió un papel como actor, cosa que había hecho solamente como alumno en las escuelas del Piccolo en Milán y el Drama Centre, en Londres. Como quiera que le era particularmente difícil la tarea, ensayamos su personaje: Scarron -el escritor romántico que persigue hasta su casa a la protagonista, la señora Maske, a cargo de Mónica Domínguez, una de las alumnas de mayor talento que salía entonces de la escuela del TUC- usando el texto en inglés, del cual él mismo hizo luego la traducción base.

Jorge Guerra hizo el papel del Sr. Maske, Alicia Morales el de la vecina, la señorita Deuter, Víctor Prada, el rol del judío Mandelstam, y Gustavo Bueno, el breve papel de El Extraño, que aparece sólo al final y que yo mismo tomé a mi cargo en varias oportunidades en las que Gustavo debió ausentarse.

La temporada con la obra de Sterheim en el viejo local de la calle Amargura, Camaná 975, fue un éxito muy grande y como la sala era pequeña y quedaba tanta gente fuera cada función (¡en ocasiones tanta gente fuera como la que lograba entrar!) terminamos dando funciones absolutamente todos los días de la semana. La demanda del público por entradas nos lo exigía y la seguridad de no poder extender la temporada por mucho tiempo, porque Alicia Morales

estaba ya en su séptimo mes de embarazo, nos ponía un plazo perentorio de fin de temporada.

Dimos la última función el 28 de febrero, porque Alicia Morales cumplía 7 meses y medio de embarazo y, efectivamente, Martín Guerra Morales habría de nacer en seis semanas más, el 15 de abril de 1978, y al poco tiempo partir con su madre a Carnegie Mellon University, en Pittsburgh, donde estudiaba ya su papá, Jorge Guerra, que había partido en mayo.

Nadie como Anton Chéjov para pintar un cuadro teatral de la descomposición de un orden social, de las gentes y las cosas, y la aparición de otro orden nuevo, tan impreciso como inevitable. *La Gaviota* fue una propuesta de Alberto Isola que estrenamos con su dirección el mismo año 1979 y cuya temporada se prolongó hasta el verano siguiente.

Ésta fue una de las últimas veces que yo prometí –sin cumplir mi promesa, por cierto, sino hasta diez años más tarde– que no volvería a subir a un escenario como actor nunca más en mi vida. Hice el papel de Boris Alexevich Trigorin, el escritor amante de Arkadina, la madre de Kostia, el novio de “la gaviota”, Chaika, la protagonista, y que luego huye con ella y causa de alguna manera su fracaso.

Fue una buena temporada, pero confieso que abandonar a mi familia los domingos de verano en la playa para volver hasta el centro de Lima a vestirme de terno y corbata, chaleco, pipa y sombrero, para hacer una función ante 100 personas, que es cuanto cabía en la sala del TUC, ponía a prueba al límite máximo mi vocación por el teatro.

Trigorin era una especie de Tartufo, aunque bastante más abiertamente sinvergüenza que el otro. Bajo la excusa de su condición de intelectual y escritor, se permitía cuanto quisiera, sin por esto escandalizar a nadie. En este sentido, su verdadera y su falsa apariencia estaban mucho más cerca una de otra; era, por tanto, mucho menos agresiva, por un lado, y mucho más tolerada e incluso permitida por el sistema. Buena parte de la imagen del “libre pensador”, que se sustenta en una auténtica concepción liberal de las relaciones humanas, se concentra en la condición del escritor, intelectual, artista. Entre las críticas que tuve de los compañeros más

cercanos recuerdo una que me complació muchísimo y que hubiera fascinado al maestro Stanislavsky en algún momento, que fue la de una compañera de trabajo que dijo críticamente a los amigos comunes: “si no actúa nada, es él”.

Así como los años setenta en el Perú habían irrumpido desde el 68, y el mundo entero, en realidad, vivía precipitando una serie de cambios que tuvieron como protagonistas al movimiento estudiantil y popular – y, en algunos casos, como el del Perú, a las fuerzas armadas– los años ochenta llegaron lenta y dosificadamente, combinando la aceptación del fallido proceso reformista con el regreso a la democracia.

Si bien uno de los más importantes fracasos había sido el de la reforma educativa, el campo de la cultura y de la creatividad artística fue un escenario realmente activo y propicio a muchos cambios. Es así que el número de grupos de teatro popular se había multiplicado mucho, especialmente en las ciudades del interior del país y en los barrios marginales de las grandes ciudades. Algunos estiman que existían alrededor de 400 grupos de teatro y, al margen de la cifra exacta, es un hecho que el teatro popular tuvo su época más floreciente en aquellos años. Sobre el tema hay tanta discusión como poca documentación, pero es un período digno de estudios específicos.

Era el año 1979 y el gobierno militar llegaba lentamente a su fin. Queríamos algo diferente, necesitábamos trabajar propuestas teatrales más propias sin por eso renegar de nada. Buscábamos un nuevo teatro latinoamericano que no echara por la borda lo que se había hecho en la historia del teatro universal, pero que fuese más propio.

No pretendíamos entonces ni siquiera que fuese teatro de temática exclusivamente peruana, sino que fuese más nuestro, más cercano, y eso era para nosotros lo latinoamericano. Necesitábamos romper, otra vez, con el teatro tan fuertemente europeo que habíamos venido haciendo los últimos años, pero “sin botar al niño con el agua sucia”, como nos decíamos el uno al otro forzando la expresión británica.

Para entonces ya nos habíamos hecho amigos de Juan Larco, que desde su regreso al Perú había trabajado en la reforma educativa, en el sector tal vez más interesante y productivo de la misma, que era el de extensión educativa y de educación no formal. Lo había conocido cuando el equipo de educación de Desco que yo dirigía fue contratado por el Ministerio de Educación para hacer un trabajo de evaluación de la reforma educativa con acento en la situación de los maestros, el llamado “magisterio peruano” que, liderado por el Sindicato Único de Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP), se había opuesto frontalmente a la reforma.

“Esto no fue, ni es, un gobierno revolucionario, esto es una caricatura de gobierno revolucionario”. A Juan “Cancho” Larco le dolía mucho que se le dijera esto, cuando conversábamos sobre el fracaso del proyecto militar, en el que había creído y trabajado desde que llegó de Cuba. “Pero es verdad, Cancho, esto no va más”.

Cancho era un entusiasta del cambio social, y no le quitaba el cuerpo al calificativo de revolucionario, a pesar de su carácter más bien tranquilo, su reposado ritmo de vida y su amor por las artes, especialmente por el teatro. Había vuelto de Cuba a principios de los setenta, entusiasmado con el proceso de reforma iniciado por los militares y creía, honesta y sinceramente, en que desde la unidad de extensión educativa podía contribuir no solamente al cambio, sino también a la revolución. En Cuba había trabajado hasta en la zafra, cortando caña y en ocasiones mostraba la foto que probaba su condición de trabajador a pleno sol, algo que resultaba difícil imaginar. Pero disfrutaba mucho más contando sus experiencias en el teatro cubano, su amistad con la extraordinaria Raquel Revueltas y con Roberto Blanco, que fue un gran actor y director, con el que estrenó *María Antonia*, la gran obra de Eugenio Hernández en los años 60, y que murió hace pocos años.

El trabajo de Cancho Larco en La Habana había sido de *dramaturg*, usando la expresión alemana que sirve para referirse a aquella persona que existe en las instituciones de teatro más consolidadas y que no es necesariamente escritor, director, actor ni técnico, que se ocupa de buscar y escoger las obras para el colectivo, cuidando su traducción o transcripción, su adecuación con los propósitos del director, el productor y los actores, acompañando y aconsejando el

proceso de montaje y funciones. Cancho me había probado que era de verdad un *dramaturg* con los comentarios que me había hecho a los montajes de *Tartufo*, *Los calzones* y *La gaviota*, que había visto con ojos de espectador privilegiado. Con gran conocimiento, habilidad y cuidado, comentaba las funciones que veía y sugería con gran inteligencia y modestia algunos cambios, énfasis, cortes o añadidos a cada montaje.

No es fácil comentarle su montaje a un director cuando ya acabó el proceso y no conozco todavía a nadie en el teatro que reciba bien comentarios críticos, si no son hechos con mucho fundamento y delicadeza, pero Cancho tenía el don de hablar al corazón de quien quería por sus conocimientos, así como por su calidad profesional y humana.

“Pero entonces, coño, ¡por qué tú no escribes, chico!”, yo lo desafiaba con cariño. Eso era ya otra cosa, Cancho escribía muy bien pero con una lentitud y una capacidad autocrítica destructiva. “En el mundo de los que no escriben se encuentran los que no saben escribir y los que saben, pero no pueden escribir fácilmente. Nosotros estamos entre estos segundos”. Podría haber dicho esta frase, que yo asumo con empatía natural. Desde que lo conocí, nunca dejé de invitar a Cancho a mis ensayos o estrenos, y cada vez que podía buscaba analizar con él alguna obra, o película, que habíamos visto antes.

Su manera de ver y de comentar era muy singular y productiva. Siempre pensé que Larco hubiese podido ser el crítico teatral que el teatro peruano necesitaba, pero mejor aún, uno de los dramaturgos que necesitamos. “Yo soy un hombre con mucho futuro por detrás”. Esta sí era una frase que recuerdo textualmente y a la que recurría cuando le planteábamos lo que podría escribir.

Decía que ya había pasado su tiempo y su hora, pero el talento y la pasión por el teatro lo llamaban permanentemente a los teatros y a tratar de colaborar con sus protagonistas más activos.

Durante los primeros años de la reforma educativa había llegado al Perú Augusto Boal, el ya célebre director de teatro brasileño, para dirigir unos talleres de concientización a través del teatro. Paulo Freire era su gran inspirador, como en buena parte lo había sido también

para toda la reforma educativa, liderada por el filósofo Augusto Salazar Bondy. Cancho creía firmemente en el proyecto, pero tuvo que aceptar que éste llegaba a su más estrepitoso fracaso no bien iniciada la segunda fase del gobierno militar. La revolución no se hace con el teatro, Cancho, ya lo decía Atahualpa Del Cioppo, y tampoco con una reforma educativa en el papel, sin recursos ni dinero y, sobre todo, con casi la totalidad de los maestros en contra. “Esto no va más, chico”, le decía yo. No le gustaba nada la idea, pero tuvo que aceptarla.

“Hagamos teatro, Cancho, ya no te metas en política”, le insistía yo, pero su vocación por la política era muy fuerte. “Pero si yo soy químico, yo terminé química en la Universidad Nacional de Ingeniería, en la UNI”, me esgrimía como excusa. “Pues Augusto Boal también es químico, como tú”, remataba yo. No sé si me creyó y si pensaba que era un recurso para ganarle la discusión o lo llegó a comprobar, pero yo sabía que ambos eran químicos y amaban el teatro por igual, aunque Cancho, como un amante indeciso, más a lo lejos.

Por ese entonces se había fundado el Partido Socialista Revolucionario, el PSR, y Cancho era uno de sus entusiastas militantes convocado por un grupo de amigos comunes, como Rafael Roncagliolo, que tuvo que dejar el país, perseguido por el gobierno, y Marcial Rubio Correa, entonces subdirector de Desco.

“Me ha dicho Marcial (Rubio) para que vaya a trabajar a Desco, que quieren fundar una revista”. “¡Estupenda idea, Cancho!”, lo animaba yo. “Vente, yo estoy metido en eso también hasta la cabeza, pero al final del día hacemos teatro. Fíjate que en Desco ya está Balo Sánchez León, que es poeta y quiere escribir también teatro. ¡Ya seríamos tres!”

Al final de cada tarde, cuando no había función, claro, nos juntábamos para hablar de teatro y política. Comentábamos obras y, en ocasiones, leíamos juntos, sin dejarle de insistir en que escribiera una obra cada vez que él me contaba de su experiencia europea, donde se hizo amigo de Tomás Gutiérrez Alea, el gran “Titón”, antes de que hiciera *Memorias del subdesarrollo*, y hablaba con entusiasmo de sus trabajos en el teatro en La Habana. Repasábamos ideas, argumentos, personajes e incluso rudimentos de diálogos en situaciones precisas. Hablábamos de teatro y siempre de la importancia de reconocer las

bondades del teatro clásico, de la literatura dramática, del verso, pero también de reconocer que el teatro no era literatura, de la importancia de las vanguardias, de la urgencia de renovar el teatro sin destruir todo lo bueno que se había producido en él. Yo había superado ya mi juvenil entusiasmo ignorante que pretendía “enterrar a Ibsen y todo su teatro” que había marcado mis primeros años de director. Pero queríamos hacer algo diferente, desafiante, corriendo el riesgo del fracaso; un escándalo, pero que fuese productivo y renovador de nuestro escenario.

Fue así que un día de setiembre de 1979, luego de discutir un artículo mío sobre las opciones para corregir el desastre de la reforma de la prensa, –que aparecería en el primer número de *QueHacer* que habríamos de lanzar en octubre–, me dice, casi de soslayo, tímidamente: “Tengo interés por escribir una versión del *Ubú Roi* de Alfred Jarry, pero ubicando la acción no en Polonia, como en el original, sino en Chipaltenango”. “¿Pero dónde queda eso, Cancho?, le pregunté. “Pues en el mismo lugar donde quedaba Polonia para los franceses a finales del siglo XIX, muy lejos y muy cerca, aquí nomás o en ninguna parte. Ya estoy empezando, pero no tengo mucho tiempo y...”. Me alegró tanto su idea y primera respuesta que no lo dejé terminar: “Listo, Cancho, en la siguiente reunión leeremos la primera escena”.

Así empezó la historia de *Ubú*, a la que se sumaría luego con mucho entusiasmo Alberto Isola y, más tarde, con gratísima sorpresa para todos, José María Salcedo, en su primera incursión como actor teatral, y quien, al poco tiempo, habría de integrarse también al plantel de la revista *QueHacer* y luego sería candidato del Partido Socialista Revolucionario, el PSR, a la alcaldía de Miraflores.

El público de Lima había visto *Ubú Rey* en versión de Atahualpa del Cioppo, con el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería, el año 1969, en una carpa ubicada en el Campo de Marte. Pero ya habían pasado más de diez años y esta propuesta sería muy diferente porque sería una obra nueva, a partir de la de Jarry.

Alfred Jarry, que había estrenado *Ubú Rey* el año 1896, produciendo uno de los más grandes escándalos de la historia del teatro occidental, tenía una personalidad y una intención muy distintas a la de Juan

Larco. Jarry era pequeño, de apariencia parecida a la de un duende, y su afán original, a los quince años, fue ridiculizar a su profesor de física. Era un chico, casi un niño, que buscaba vengarse de la autoridad escolar, caricaturizando la ciencia y al profesor de su escuela de provincia con la creación de una “patafísica” y continuó con ese mismo espíritu toda su corta vida.

Pocos años más tarde, próximo a cumplir los veinte irrumpía en los ambientes literarios de París, anunciándose a sí mismo como “un animal salvaje entrando al ruedo”; pero, muy consciente de las aficiones por el teatro isabelino del director del teatro donde se propuso estrenar la obra, enfatizó cuanto pudo los elementos *shakesperianos*, parodiando de alguna manera personajes en situaciones de *Macbeth*, *Julio César* y *Hamlet*.

Ubú es un militar tan loco como tonto y pervertido que, alentado por su mujer, llega al extremo de derramar toneladas de sangre para adueñarse del poder y todo lo que estuviese a su alcance. El resultado del estreno fue sorprendente, nos dicen los historiadores del teatro; porque, a las protestas y tumultos de rechazo que provocó, se sumó la convicción de los espectadores de no haber visto algo así nunca antes en sus vidas.

La intención de Cancho, nuestro nuevo dramaturgo –un hombre maduro, amable, alto y espigado– no era, obviamente, la misma de Jarry, sino más bien la de criticar a las dictaduras de todos lados y todos los tiempos, pero especialmente a las que se habían adueñado tan perversamente de nuestros países, empezando por las que él conocía más, que eran las centroamericanas.

Cancho se empeñaba en probar que el desparpajo, la desvergüenza, la ridícula apariencia de *Ubú*, se repetía en los tiranuelos caribeños, Batista, Gomosa y, muy especialmente, el guatemalteco Jorge Ubico. La propuesta de Cancho buscaba honrar el original con modelos de la curiosísima especie caribeña, recuperando para el teatro el peso e impacto de la figura del *clown*, que ciertamente fue uno de los grandes aciertos del irreverente Jarry. El circo y la *commedia dell'arte* se integraban a situaciones y personajes clásicos en una mezcla agresiva y atractiva a la vez.

Cancho se volvió un experto en la vida de los tiranos caribeños y nos contaba situaciones que honraban ciertamente al personaje original, cosa que empezó a suceder a lo largo del siglo XX y que no pudo ver el propio Jarry, que murió antes de cumplir treinta y cinco años, y cuyo trabajo creativo es considerado hoy como uno de los puntos clave de cambio en la historia del teatro contemporáneo.

“¿Y por qué no Fidel? ¿Por qué no Velasco?”. En el grupo provocábamos a Cancho, porque queríamos hurgar en su enorme fidelidad y compromiso revolucionarios, y él respondía con cuidada tranquilidad, haciendo tiempo mientras prendía un cigarrillo cubano. “Porque ellos fueron, perdón, son, revolucionarios”. Éste era tema límite de conversación con Cancho. “Los tiranos son caricaturas de los revolucionarios, por eso pueden confundir a algunos, pero no a nosotros”, me dijo varias veces. “Pero...”, cambio de tema. En aras de continuar con el proyecto decidíamos no insistir con el asunto, aunque el tema volviese con cierta frecuencia a lo largo de ensayos y funciones. Cancho resistía todas las provocaciones libertarias de sus amigos con fortaleza y fidelidad admirables a su causa.

La primera palabra del texto de *Ubú Roi*, que es más que una palabra, –es más bien una especie de grito– es una “mala palabra”, mal escrita y mal dicha, una maldición, un llamado al escándalo. Una palabra tan clara como incorrecta. Romper la lógica habitual del escenario y optar por la libertad hasta el límite de la anarquía, era una manera de anunciar al grotesco protagonista que ha quedado en la historia del teatro, conjuntamente con su autor, como pioneros del teatro del absurdo: ¡Merdre!, en el original, ¡Shite!, en inglés. ¡Mierdra!, en la más conocida versión castellana, que fue la que usó Del Cioppo en su montaje en Lima, el año 1969. En la versión de Cancho, se convirtió en ¡Futa!

¡Futa! ¡Futa! repetirá siempre nuestro Ubú centroamericano, como opción propia y final luego de tantas discusiones que dan motivo para todo un cuaderno de trabajo. No conozco si Cancho guardó documentación al respecto, más allá de los propios libretos -con cientos si no miles de cambios, añadidos y cortes, hasta llegar a la versión final- pero recuerdo que la selección de expresiones lingüísticas y teatrales fue absolutamente exigente y fina, especialmente por parte de Cancho. Si bien el tono de la obra era de

absoluto desenfado, Cancho tenía un cuidado excepcional por la escritura y esto debía notarse en el texto. Alguna vez algún lingüista estudioso escribirá una tesis al respecto de esta versión tan especial que tuvo tan cuidadoso y tumultoso manejo del lenguaje.

Empezamos los ensayos en el verano de 1980 y solamente tuvimos dos interrupciones, muy lamentables. La primera por la súbita y muy penosa desaparición de un amigo común, Eduardo Ordóñez, que nos dejó ese mismo verano a los 42 años. La segunda por un terrible accidente automovilístico, a fines de mayo, que se llevó a mis dos hermanos mayores, Romano y Paco, que fue uno de los golpes más grandes que he sufrido en mi vida.

Los ensayos empezaron con un elenco enorme del que fueron desertando muchos y al que fueron incorporándose otros pocos. Entre éstos, recuerdo muy especialmente a Gianfranco Brero, que partió a Europa acompañando a su esposa Marisol, quien se había ganado una beca en Londres, y a Arturo Nolte y Jaime Lértora que se incorporaron para hacer los varios personajes que hacía Gianfranco.

Fue una temporada larga de ensayos, no solamente por los tropiezos extrateatrales que tuvimos que superar, sino porque Cancho iba escribiendo lentamente su versión conforme la íbamos ensayando. La maravilla de tener un dramaturgo, de tener una opinión y una participación “autorizada” es, en ocasiones, un problema. Algunos directores dicen que el mejor dramaturgo es el dramaturgo muerto. No estoy de acuerdo con esta opinión.

Salvo una vez –la excepción que confirma mi regla– no he tenido problemas con un dramaturgo vivo y presente, pero entiendo, y no solamente por una mala experiencia personal, sino porque he visto a algunos autores que por un creencia supuestamente legítima de intervenir en el montaje, producen situaciones que pueden ser muy dolorosas y contraproducentes, tanto para el director como para los actores, con obvias consecuencias en el resultado.

Para alentar la escritura de nuestro dramaturgo, los actores improvisaban, alentados por mí, escenas de alguna manera inspiradas en la obra original, pero que tenían obvias referencias a la situación en el Perú, que era la del retroceso de una dictadura militar y la

convocatoria a elecciones. Usábamos para esto el material de análisis político que producíamos en Desco, especialmente la cronología política que hacían Henry Pease y Alfredo Filomeno.

La escritura y el montaje –una suerte de doble escritura no siempre paralela– habían avanzado sin complicaciones hasta el momento en el que nuestro protagonista, una vez llegado al poder, y luego de haber asesinado al Presidente Bonifacio, se dedica, con la ayuda de sus gorilas, a adueñarse de todos los negocios y dependencias del país. Esto hacía que Cancho escribiera entusiasmado escenas muy largas, aunque sugerentes, sobre cómo el dictador se adueñaba de las tierras, las industrias, del negocio del pan, de la carne, de la leche, del algodón, del maíz, de las minas, en fin, de todo cuanto estuviera al alcance, mientras combatía a la vez la subversión de los “bolceviches” que se oponían a su gobierno y a la presencia de *maggioranza* que se le oponía por la vía civil, convocando a la protesta y a la subversión.

Nos planteábamos todos los temas políticos, tan difíciles entonces como ahora, sobre la democracia y sobre la necesidad de orden, de respeto a la autoridad, a la vez que el derecho a la insurgencia.

Cancho reformulaba en términos políticos el delirio alcohólico de Jarry, pero sin perder el desenfado formal que nosotros convertimos en una suerte de criterio rector del montaje y del que él mismo se sorprendía cuando veía los ensayos. Todo en el montaje se hacía y se deshacía con suma facilidad. El dramaturgo tomaba notas y escribía sobre nuestras improvisaciones, y algo más –¡cómo no!, siempre algo más– pero... sin terminar. La salida de cada número de *QueHacer* tomaba todo su tiempo y, en esos días aciagos, perdíamos al dramaturgo.

El escenario en el que hacíamos los ensayos finales y donde habríamos de estrenar la obra quedaba en una esquina del salón posterior del bello edificio del Museo de Arte, diseñado por Eiffel, convertido en depósito, y que nosotros mismos limpiamos, reubicando las cajas y bultos en la esquina opuesta, a fin de que quedaran finalmente detrás del público, desde donde se operaban la luz y el sonido. Era una situación ideal porque nadie reclamaba ese espacio para el teatro, o alguna otra actividad. El espacio era nuestro día y noche, pero demandaba de mucha paciencia y disposición para trabajar allí.

Avanzados los ensayos requerimos de la ayuda de alguien que diseñara técnicamente y con sentido estético tanto el espacio de actuación como el del público. Nos pareció oportuno para esto recurrir a un arquitecto. Desaparecido lamentablemente Eduardo Ordóñez, llamamos a otro amigo, Eduardo Gómez de la Torre, que no pudo hacerlo, pero recomendó a Javier Sota Nadal, quien hizo un trabajo extraordinario. El diseño, cuyo boceto general guardo todavía, dejaba que usáramos una de las escaleras principales del edificio, diseñando un puente adicional que permitía emplear, en varios planos, una esquina del salón. El público no estaba muy cómodo y sucedía que si el lugar se llenaba de espectadores, cosa que sucedió todo el tiempo, algunos perdían parte de una completa visión del escenario, debido a las columnas del lugar. Alfonso La Torre, uno de los dos críticos responsables que ha tenido la historia del teatro peruano en los últimos cuarenta años, se quejó y nos llamó la atención seriamente en su crítica porque eso no le gustó. No le faltaba razón, pero si les hiciéramos caso a los críticos no habría teatro.

Hasta que llegamos a mediados de agosto y le dije a Cancho: “Cancho, estrenamos. Estrenamos este *Ubú* aunque no hayas terminado de escribir la versión”. Fue entonces que escribió la escena final en la que Ubú, huyendo de *maggioranza*, que lo perseguía para meterlo preso y quitarle el poder, incluye la célebre frase, parodiando a Ricardo III: “¡¡¡Mi reino por un *camión*!!!!!!”. Apostamos que poca gente se daría cuenta de este específico guiño a William Shakespeare, que por lo demás seguía la propia idea de Jarry, que había hecho lo mismo aunque con el propósito de convencer al dueño del teatro sobre la validez de su obra, pero nos quedamos sorprendidos de un comentario recurrente en este sentido por parte de muchos espectadores, ciertamente mayor del esperado.

Propuse al grupo, que tenía entonces casi treinta personas entre actores y técnicos, estrenar el 11 de setiembre, en memoria del desastre que había causado Pinochet en Chile, hacía ya siete años. Hubo aceptación unánime, con la excepción de Cancho, que no quería estrenar porque no sentía que estuviésemos listos. Tuve que mostrarle un documento, del que prometí entregar copias el mismo día del estreno, en el que yo asumía la total responsabilidad del montaje,

liberándolo de la humillación de un estreno en el que, aparentemente, todo iba a salir mal.

Por lo demás, es justo reconocer que el último ensayo general, en el que efectivamente fallaron –como suele suceder– muchos recursos técnicos, y algunos actores cansados no entraron a escena a tiempo u olvidaron algunos textos, le daba razón de sobra para dudar. “Pero cómo te voy a hacer esto, chico”, me dijo Cancho, y rechazó la publicación del papel.

Estrenamos así el 11 de setiembre de 1980, entregando al público, junto con el afiche-programa que diseñó José María Salcedo con ilustraciones estupendas que nos regaló Juan Acevedo y, en vez del papel de deslinde de responsabilidades propuesto originalmente para dejar tranquilo a Cancho, entregamos otro de solidaridad con el pueblo de Chile, que complació mucho tanto a él, como a Chabela, su esposa, nacida en Chile.

El público –público amigo, claro, nunca hay que confiarse en los aplausos del estreno, porque vienen de la familia y amigos invitados– ovacionó a los actores y técnicos, autor y director durante largos minutos en el depósito del Museo de Arte de Lima, mientras sonaba a todo volumen la Sonora Matancera con las trompetas de “Te metiste de soldado y ahora tiene que aprender, aprender, aprender”.

Tuvimos muchas satisfacciones con el estreno de *Ubú* y Cancho recibió su diez por ciento de la taquilla, que solamente aceptó cuando le dije: “Sebastián Salazar Bondy peleó mucho por que se reconociera el trabajo de cada uno de los que participamos en el teatro. De todos. No lo hemos de contradecir nosotros”. Mucha gente vino cada día por la parte de atrás del Museo de Arte, que no era el bello lugar que es hoy, y que se usaba como depósito de todo aquello que no se sabía qué era ni cómo podía mostrarse en el Museo. A pesar de ello, Mario Vargas Llosa, escribió: “...nunca tomé en serio lo del ‘arte pobre’, y sin embargo, hace algunos días, viendo la representación del *Ubú Presidente* de Juan Larco, por el Teatro de la Universidad Católica de Lima, aquella teoría cobró, de pronto, formidable veracidad. Es uno de

los mejores espectáculos que he visto, perfecto en su concepción, deslumbrante en su ritmo...”⁶⁸.

Como en el caso de Alfred Jarry y su *Ubú Rey*, *Ubú Presidente* fue la única obra que estrenó Cancho Larco. Ganó luego un segundo premio en Casa de las Américas en Cuba y fue publicada por la revista Conjunto. Recientemente, ha sido estrenada en Sao Paulo, Brasil. Le auguro muchos estrenos más porque es un material serio, rico, sugerente y entretenido. Alfred Jarry nunca vio estrenadas sus otras obras, *Ubú Cornudo*, *Ubú Encadenado*, como tampoco lo pudo hacer Cancho, del cual no se sabe mucho qué otras cosas escribió. Conozco por lo menos una más, alentada directamente por mí, basada en la sombra y figura de Sebastián Salazar Bondy, llamada *Sebastián*, y sé de la existencia de otros textos de los que me llegó a hacer comentarios pero que nunca me llegó a mostrar.

El de Cancho Larco fue uno de los varios casos que conocí de gente con talento para el teatro o el trabajo artístico que postergaron esta vocación por su compromiso social con la revolución o que buscaban un teatro más democrático, sin la tiranía del director o del autor, del individuo, en fin, sobre el grupo. En realidad, ésta fue la divisa de muchas mujeres y hombres de teatro porque se buscaba un teatro acorde con la nueva era “científica”, y en este campo Brecht fue el maestro, prevaleciendo incluso sobre la influencia más libertaria de Artaud.

Una de mis últimas conversaciones con Juan Larco tocó este tema difícil. “Yo creo, Cancho, que Brecht se equivocó cuando imaginó el teatro de fin de siglo y el que venía”. “Puede ser...”, me respondió, no sin cierta tristeza. Luego de un silencio, proseguí: “Porque, fíjate tú, que los nuevos rumbos del teatro no van por un teatro más racional y científico que permita al espectador ver cómodamente el teatro, teniendo los pies calientes, o sea que esté cómodo, y la cabeza fría, para que pueda pensar, dilucidar y optar, como imaginaba Brecht,. Por el contrario, los nuevos rumbos del teatro están marcados por la indagación en la oscuridad del inconsciente, en la subjetividad, las vivencias menos racionales, si no en la religión, con seguridad en una especie de magia”.

⁶⁸ *El Comercio*, 3 de enero de 1981.

“Puede ser, puede ser”, decía Cancho mientras me insistía que acompañara a José María Salcedo a tomar las fotos de una entrevista, para el siguiente número de *QueHacer*, nada menos que a la bruja Coti Zapata, bruja blanca, pero al parecer bruja de verdad.

Debo decir que esta entrevista con Salcedo a Coti Zapata⁶⁹ fue muy importante porque cuando terminaba la sesión de fotos me preguntó sobre lo que pensaba hacer en el teatro, y sin esperar respuesta me anunció que veía una figura, una sombra delgada de un hombre “que ya no estaba pero cuya voz se oía por unas cajas”. Fue entonces que detuve la camioneta en que andábamos y busqué mi maletín en la maletera, y entre muchos papeles saqué un torpe dibujo que yo había hecho como imagen motivadora de un montaje que le sugería trabajar a Cancho para un homenaje a Sebastián Salazar Bondy y que pensaba usar como presentación o prólogo del espectáculo.

Era el “testamento ológrafo” de Sebastián que se escuchaba claramente por dos parlantes muy grandes colocados en primer plano, mientras en el foro se proyectaba su silueta delgadísima de perfil, tomada de la foto de Pestana que está en la contracarátula del tercer tomo de sus obras completas⁷⁰: “Dejo mi sombra, una afilada aguja que hiera la calle...”.

No montamos el texto que nos entregó Cancho Larco porque para entonces estábamos ya discutiendo una programación que tuviese textos de alguna manera probados y que nos permitieran calcular una temporada de ensayos no mayor de catorce semanas. Entrábamos definitivamente a una nueva etapa, porque casi siempre he ensayado mis montajes todo el tiempo que fuera necesario. Por lo general, he podido hacer esto con las obras más difíciles y con sus textos menos acabados, pero en ocasión de ENSAYO teníamos tiempos muy definidos para cumplir la tarea de que tres directores dirijan y tener siempre montajes nuevos que nos garantizaran con su novedad la afluencia de nuevo público, Grave error, porque una de las reglas de oro en el teatro es saber aprovechar los éxitos y no bajar las obras si

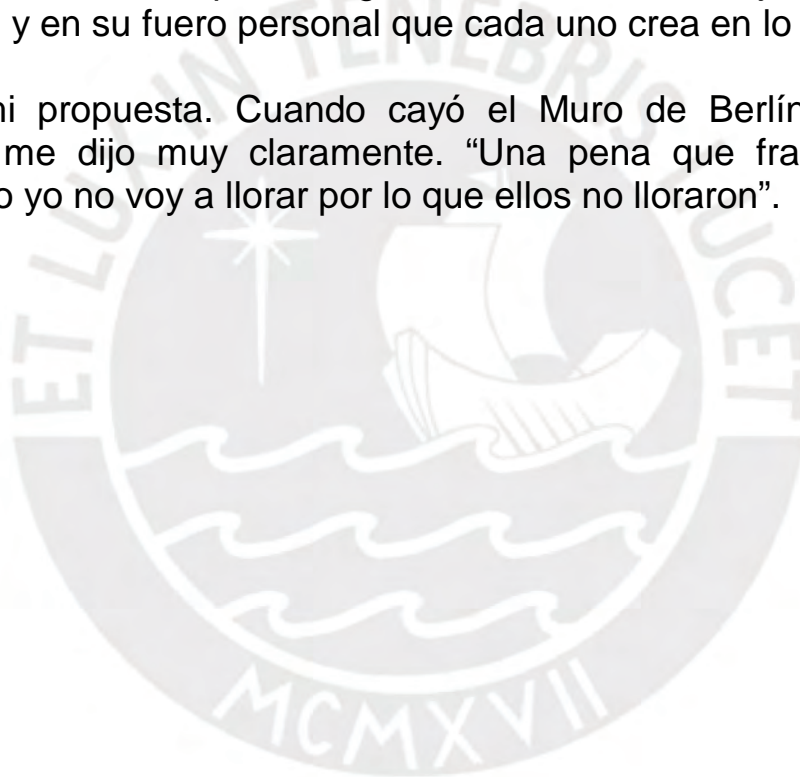
⁶⁹ SALCEDO, José María, Revista *QueHacer*, Desco, Lima, .

⁷⁰ SALAZAR BONDY, Sebastián, *Obras Completas*, Tres tomos, Moncloa Editores, S.A., Lima, 1967.

siguen teniendo público, Nosotros bajamos siempre las obras cuando todavía tenían público porque ya teníamos lista la siguiente y aparecíamos, sin querer, como torpes o pedantes. Un profesional del teatro me lo dijo sin que yo se lo pidiera: eso no se hace, los dioses te van a castigar. De alguna manera tuvo razón.

El último trabajo de Cancho Larco con nosotros fue a principios del año 2000 cuando preparábamos un montaje de *Galileo Galilei* de Brecht. Fue muy bueno porque nos ayudó a poner las cosas en su sitio con un dramaturgo que queríamos por igual, porque amar al teatro y a Brecht no significa sacralizarlo y dirigir sus obras siguiendo las indicaciones del Pequeño Organon. Viva Brecht, abajo los dogmas en el teatro y en su fuero personal que cada uno crea en lo que quiera.

Esa era mi propuesta. Cuando cayó el Muro de Berlín busqué a Cancho y me dijo muy claramente. “Una pena que fracasara esa utopía, pero yo no voy a llorar por lo que ellos no lloraron”.



15. ENSAYO, entre la democracia y la violencia

Suena muy feo recordarlo, pero la vuelta a la democracia en el Perú coincide con el inicio de la llamada guerra popular y el terrorismo. Luego del estreno de *Ubú Presidente*, decidí tomarme una licencia del teatro y dedicarme un poco más a mi trabajo en Desco, primero para organizar la división de investigaciones y luego para asumir la responsabilidad de supervisar los proyectos rurales en Huancavelica y la sierra norte de Lima que sufrían mucho por el terrorismo. Viajé bastante por el interior del Perú; la fotografía documental fue un alivio parcial a mi añoranza del escenario y a la vez empezamos con Balo Sánchez León un proyecto de estudio sobre los programas cómicos de la televisión⁷¹.

El año 1982 participé como director de actores de la película de Alberto “Chicho” Durant, *Ojos de perro*, con guión de José Watanabe. Esta vez mis vacaciones no fueron para hacer teatro sino para participar de la filmación en Laredo y Trujillo. Jorge Guerra regresó al Perú por un tiempo para tomar el rol protagónico de la película y con él e Isola volvimos a discutir la posibilidad de un proyecto independiente que empezó a tomar cuerpo en el segundo semestre de 1982, una vez concluida la película. Un mes de insólitas e inolvidables vacaciones con mi mujer en Europa me llevaron a París, adonde pude pedirle a Gianfranco Brero –que entonces llevaba una próspera vida de traductor en una compañía estable con su primo Oscar Ferreyros y otros peruanos– que regresara al Perú para hacer teatro. No sé si le hice un favor convenciéndolo, pero así fue.

La idea de formar un grupo independiente, separándose del útero materno que era nuestra universidad, no era solamente nuestra. De hecho Jorge Chiarella y Celeste Viale habían propuesto y logrado ya la idea con el grupo Alondra. Violeta Cáceres, Ruth Escudero y Alicia Saco habían formado Quinta Rueda e incluso miembros del TUC bastante más jóvenes y audaces tentaban crear sus propios grupos, uno de los más importantes de los cuales fue, sin duda, aunque algunos años más tarde, Acero Inoxidable y Teatro Urbano, como se

⁷¹ PEIRANO, Luis y SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo, *Risa y cultura popular en la TV peruana*, Desco-Yunta, Lima, 1985.

conocieron los proyectos que alentó el lamentablemente desaparecido José Enrique Mavila.

Si bien la fecha de celebración del aniversario de ENSAYO, Asociación de Estudios y Producción Teatral, es el 15 de abril, en honor de nuestro primer estreno formal el año 1983, el grupo que constituyó este proyecto venía trabajando desde 1978, cuando preparábamos el estreno de *Los calzones: Escenas de la vida heroica de la clase media* de Carl Sterheim, que estrenamos ese mismo año y cuyas funciones dimos, con interrupciones sólo para Navidad y Año Nuevo, hasta el fin de febrero del año siguiente.

Jorge Guerra, Alberto Isola y yo fuimos en principio los directores con igual rango y poder de decisión, pero funcionamos como grupo y los actores y técnicos participaban por igual de las decisiones. Alicia Morales, Gianfranco Brero, Mónica Domínguez, Elide Brero, Víctor Prada, Cecilia Blondet, Mati Silva, Samuel Adrianzén, Guillermo y Pablo Vásquez trabajamos intensamente desde los primeros días del verano de 1983 bajo el calor inusitado de ese año, en el que conocimos el fenómeno de El Niño.⁷²

ENSAYO no hizo un manifiesto al estilo de los movimientos teatrales de principios de siglo, pero sí se constituyó con todas la de la ley como una asociación civil sin fines de lucro, gracias al apoyo del Estudio de mi antiguo compañero de colegio Javier de Belaúnde y realizó, más que un documento, una definición colectiva, bien pensada, aunque de carácter mas o menos general para no atarnos a nada de las líneas temáticas principales de interés, de preocupación o atracción para su trabajo creativo. Hicimos esta discusión mientras definíamos el repertorio que, en principio, acordamos anunciar cada año, de modo que tendríamos un compromiso, bastante poco frecuente, por no decir inusitado, en la producción teatral de entonces y al mismo tiempo no nos amarrábamos a algo que no sabíamos cómo habría de funcionar.

Definimos así que nos parecía fundamental el tema del poder, pero no en su dimensión más obviamente política, sino en la que se encuentra en las situaciones menos obvias de la cultura y la vida cotidiana. La

⁷² Existe un libro inédito, alentado por mí, pero editado y diagramado con mucho cuidado por José María Salcedo y Luz María Dammert que da cuenta de los primeros diez años de ENSAYO.

confrontación entre la cultura popular y las implicancias o demandas de la política se hizo evidente para nosotros en varios textos, pero privilegiamos tres que se convirtieron en nuestra programación de un año. En primer lugar escogimos *El día que me quieras*, del autor venezolano José Ignacio Cabrujas. Desde hacía varios años atrás, mientras hacíamos Moliere, Chejov y Sterheim, nos decíamos que era muy importante que hiciéramos teatro latinoamericano y decidimos empezar haciéndolo.

El teatro de Cabrujas coincidía exactamente con lo que quería hacer y había sido siempre a mis ojos un autor deslumbrante y genial; no podía tomar sus textos sino como algo que quería ver en el escenario hecho como a mí me parecía que debía ser, que es una clave para que un director escoja un texto. Ya desde un año antes releía *El día que me quieras* y lo llevaba conmigo de viaje, cosa que empecé a hacer mucho para encuentros y conferencias sobre temas de comunicación y cultura a los que asistía por Desco, Clacso y ALAIC. En Lima habíamos fundado la APEIC, la asociación peruana correspondiente a ALAIC y en un encuentro académico de estudios de comunicación en Barcelona, le di el texto a Jesús Martín Barbero, quien al poco tiempo me escribió una larga carta, la mayor parte de la cual publicamos en el programa de mano para el estreno, que decía lo siguiente: “Al igual que en las plazas de mercado popular, aquí todo está revuelto. No por casualidad, sino “fríamente calculado”, las estructuras del sentimiento y las otras (sociales, políticas y hasta las económicas) se entreveran y confunden (o sea se fundan mutuamente, sin determinación en última instancia, pues la última sería “el disparate”). Así el “encuentro” entre Lenín y Gardel se realiza en el trópico ¡en el que ni uno ni el otro sudan! Y en ese revoltijo se está diciendo algo descomunal: la política “vale” en la medida en que afecta (de afecto) la vida; el resto es calcomanía”⁷³.

La conexión que empezó a existir esos años entre mi preocupación académica, mi vocación por el teatro y mi práctica laboral cotidiana fue notablemente gratificante. Mi interés por la cultura política, dejada ya de lado toda tentación de participar en ella; mi compromiso con la

⁷³ BARBERO MARTIN, Jesús, Carta personal publicada en el programa de mano de *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas dirigida por Luis Peirano, primera producción de ENSAYO, Lima, abril de 1983.

cultura, cada vez más intensa, rota ya –como estaba hace buen tiempo– toda falsa división entre la cultura “cultura” y la cultura popular; mi enorme e inocultable encanto por la música, y especialmente por la música popular latinoamericana, a la que dediqué muchas horas desde que entré a la universidad, se sumaron todos para llevar adelante este proyecto. El melodrama, como el bolero, el tango y el vals, fueron por buen tiempo nuestro refugio para intentar un momento no solamente racional sino sobre todo vivencial y afectivo a través del teatro. Tuvimos fortuna y empezamos con muy buen pie la primera temporada.

La misma temática del poder y su vivencia y puesta en práctica por un hombre, por un lado, en sus cabales y, por el otro, fuera de ellos, apareció a través de un clásico europeo en nuestro segundo montaje. *El Sr. Puntila y su chofer Matti* (originalmente *El Sr. Puntila y su criado Matti*) fue una versión de la obra de Bertolt Brecht preparada por Alberto Isola y Gianfranco Brero que traslada el lugar de la acción a Italia, en vez de Finlandia, que contó con la dirección de Jorge Guerra. Yo pasé, de ser director, a actor de dos pequeños papeles “de notable importancia”, según mis colegas Guerra e Isola, para convencerme de que los aceptara y cumpliera el acuerdo: uno dirige y los otros dos actúan o hacen lo que se les pida. Fue así que hice dos personajes cuyos nombres no existen más que en la historia del teatro Ensayo que fueron Enzo Toffolutti, diplomático candidato matrimonial de la hija de Puntila, y Romolo, a secas, obrero comunista, que cantaba las canciones de Brecht con música original de Adolfo Polack entre cada unidad de la obra.

Hacer Brecht era casi un imperativo para quienes amaran el teatro tanto como la necesidad del cambio social. Yo había hecho *Un hombre es un hombre* el año 1971, y Guerra *Los fusiles de la madre Carrar* en 1976, pero nos quedaba mucho repertorio brechtiano en espera. No queríamos, sin embargo, hacer un Brecht distante y solemne, ni tampoco regirnos necesariamente por sus indicaciones conceptuales sobre el teatro que algunos se tomaban demasiado en serio, siendo “más papistas que el Papa”. Nuestro propósito era llegar al público con una acción teatral sugerente, con ideas y propuestas sobre la vida, pero sin dejar de cumplir el precepto brechtiano del teatro como entretenimiento. Cuando Jorge Guerra, el director, nos pidió que tendríamos que meter un automóvil de los años cuarenta por

el pasadizo entre las butacas, o guiar a un ganso por el medio de la escena de un banquete, entre otras cosas, no pudimos menos que celebrar el propósito a la vez que intentar calmar su voluntad por el espectáculo.

Con ambos montajes nos fue muy bien de público y crítica –aunque no de dinero–, pero es con el montaje de la *La salsa roja*, una versión de Alberto Isola de la obra de Leonidas Yerovi, con varios añadidos de sus poemas satíricos convertidos en canciones por Pepe Bárcenas y en un peculiar ordenamiento dramático con la ayuda de Gianfranco Brero, que tapamos el teatro de bote en bote hasta bien avanzado el verano del año siguiente.

Todo esto fue en el Teatro Arlequín, antes llamado Teatro Nacional, en la Avenida Cuba, en el corazón de Jesús María, y que hoy es una tienda de artefactos eléctricos. Llegamos a alquilar este teatro que estaba bastante dejado de la mano de Dios, por decir lo menos, a través de la gran actriz Lucía Irurita, que por ese entonces trabajaba en México y era co-propietaria del teatro con Napoleón Martínez, un antiguo diputado muy conocido por haber sido desafortunado de la Cámara.

El teatro estaba muy venido a menos y requería de mucho arreglo, además de equipamiento un poco más moderno. La inversión que hicimos en el teatro fue muy grande. Para conseguir el dinero constituimos una especie de patronato informal de miembros colaboradores a quien ofrecimos entradas a nuestras presentaciones. Algún día buscaré esa lista para darla a conocer, agradeciéndoles con una invitación al teatro, a ellos o a sus descendientes. No es éste el lugar para un listado de agradecimiento formal a quienes nos apoyaron, gentes de muy diversa condición y origen, pero he de buscar la manera de agradecerles.

A pesar de todos los problemas para mantener un teatro sin renta fija ni personal permanente –justamente porque no teníamos renta fija–, fue excesivo para nosotros que trabajáramos por lo menos entre doce y catorce horas diarias. Tuvimos que devolver el teatro y buscar otro menos oneroso. Las dificultades para mantener el grupo no eran pocas. Como no ganábamos dinero suficiente para mantenernos, debíamos tener trabajos paralelos, o emigrar. Es el caso de Jorge

Guerra, que estuvo yendo y viniendo a Estados Unidos constantemente.

Por suerte apareció otra posibilidad de contar con un teatro a través del Arq. Frederick Cooper, en esos momentos alto dirigente de la Asociación Cultural Peruano Británica. La ACPB nos ofreció por un año el Teatro Británico, que habían comprado muy barato y reconstruido sobre lo que había sido el llamado Corral de Comedias que lideraba Gaby Burneo, y antes de eso el famoso cine Excelsior de Miraflores, sobre el cual han escrito narradores y poetas. Aceptamos con gusto el convenio de un año.

Llegamos al Teatro Británico, que era de una pulcritud enorme comparado con el Arlequín, de cuya primera visita habíamos terminado casi en la clínica por alergias, asma, ácaros y hongos. A pesar de cierta renuencia a dejarnos el teatro, David Killerby, uno de los más carismáticos miembros de los Good Companions –el grupo de aficionados de habla inglesa que hacía sus montajes allí con cierta irregularidad–, nos entregó el local luego de una corta visita que concluyó señalando que el teatro tenía licencia municipal para vender sándwiches, comidas ligeras y bebidas alcohólicas, rematando con una broma que nunca olvidaré: “nuestro teatro... es... más o menos..., ¡pero nuestro bar fantástico!”

La discusión del repertorio del año fue intensa y, si bien hacía referencia a obras que conocíamos y pensábamos montar, se concentraba en evaluar de qué manera cada obra propuesta encajaba en nuestras prioridades de gran calidad, teatro peruano o latinoamericano, temas de cultura política, cuestionamiento de tabúes y prejuicios, sin dejar nunca de ser entretenimiento bueno. Ese año empezamos a privilegiar las decisiones creativas personales, es decir, qué es lo que quiere hacer cada uno, lo cual se convirtió en criterio fundamental, aunque no exclusivo, para decisiones futuras. Los teatros que sobreviven son los que tienen *un* director, no dos ni tres, nos decían muchos amigos. Las biografías de hombres y mujeres de teatro que formaron grupos así lo prueban. Jerzy Grotowski, entre

otros, ha escrito sobre el tiempo de duración y forma organizativa de una organización teatral independiente como la nuestra.⁷⁴

Escogí por la vía más sencilla y coherente con lo ya hecho: otra obra de Cabrujas, *Acto cultural*. Jorge Guerra escogió *Enemigo de clase*, una obra de Nigel Williams sobre el problema de la educación, de gran éxito en Europa, pero propuso una adaptación a un colegio de Barrios Altos en Lima, Perú. Alberto Isola propuso un conjunto de obras cortas del Siglo de Oro Español, hilvanadas por él mismo bajo el título de *Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre*. Y nos pusimos a trabajar.

Yo había visto el segundo acto de *Acto cultural* en Madrid dirigido por el mismo Cabrujas y, aunque suene un tanto arrogante, me decía a mí mismo que no era ésa la manera de hacerlo. Ésta es, en mi opinión, una de las grandes obras del teatro latinoamericano contemporáneo. Si bien en apariencia es demasiado local y costumbrista, sus alcances son universales y nos ofrecía una gran oportunidad para hablar del Perú de manera directa aunque a partir de una metáfora múltiple. Los miembros de la junta directiva de una asociación cultural de provincia llamada "Sociedad Louis Pasteur para el desarrollo de las artes, las ciencias y las industrias de San Rafael de Ejido" convocan a un acto cultural en el que, además de saludar a las autoridades y ciudadanos, representan una obra de teatro, escrita por el presidente de la asociación, titulada "Colón Cristóbal, el genovés alucinado". La acción combina el acto cultural con la representación, generando la ocasión propicia e inevitable para que cada uno de los personajes cuente "su propio descubrimiento de América" y, con este proceso, descubra a su vez su propia historia.

Cabrujas ofrece a los actores y espectadores, a través de sus personajes, la oportunidad de una indagación analítica en su propia historia que genera una dinámica contagiosa entre ellos. Los críticos la han llamado, como a todas las grandes obras de teatro, obra de varias lecturas, de diferentes maneras de ser vista y aprovechada.

⁷⁴ Entre otros lugares en RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Alba Editorial, Barcelona, 2005

La temporada fue muy buena a pesar del calor de febrero del 85, y no pocos espectadores la vieron por segunda vez. Antes de esta temporada yo no creía que uno tuviese que leer dos veces un mismo texto ni ver varias veces un cuadro o escultura ni escuchar dos veces o más un canción, una sonata o un concierto, para disfrutarlo.

Pero luego de esta experiencia no tengo la menor duda de que hay obras que requieren de ser vistas más de una vez para entrar cabalmente en ellas. Es un tema de verdad muy discutible, pero ahora creo tanto en el amor a primera vista, es decir, en el impacto de un estímulo artístico que te toca instantáneamente, el mismo que requiere de alguna forma de reconocimiento, aunque fuese inconsciente, como en el amor curtido por un tiempo mayor de relación, de efectos de alguna manera retrasados que requieren al menos de una doble exposición, y que en el caso de las artes esencialmente efímeras es muy difícil de lograr.

Si uno pudiese “retroceder” una obra de teatro, como las páginas de un libro, o una película o video, porque perdió sin querer el paso continuo en una escena, porque se distrajo o no entendió, a fin de retomar una vía que le permita acceder a ella, otro sería el caso. En esta oportunidad, un colega sociólogo y escritor ocasional, que merecía mucha consideración intelectual de nuestra parte, pasó de la incomprensión y el rechazo inicial la primera vez que la vio, al elogio y el halago, a mi parecer un tanto desmedido luego de verla por segunda y tercera vez.

Nos costó mucho esfuerzo hacer *Acto cultural*, pero la temporada fue muy buena y divertida tanto para los actores como para el público. Es una de las obras de Ensayo que llevamos de gira fuera del país, con mucha fortuna por cierto, al IV Festival de Teatro Hispano en Miami, EE.UU. en julio de 1989.

Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre fue un homenaje al mal llamado “teatro menor del siglo de oro español” que estrenamos en mayo de 1985, con la dramaturgia y la conducción de Alberto Isola. *La carátula*, *Las aceitunas*, *La tierra de Jauja* y *El médico fingido* de Lope de Rueda y *Los habladores* y *El retablo de las maravillas* de Don Miguel de Cervantes y Saavedra, son presentados por una tropa plural de cómicos migrantes que llegan hasta el puerto

del Callao en busca de lograr, al fin, el sueño de la mítica tierra de Jauja. Mi hijo mayor Francisco, que tenía 10 años, asumió el papel de lazarillo del músico ciego a lo largo de cuarenta funciones las ocho semanas siguientes. Tanto el niño como los padres deben ser muy amantes del teatro para repetir esta difícil experiencia.

Enemigo de clase es una obra de escándalo por el lenguaje y gestualidad de sus jóvenes protagonistas, pero también porque llama la atención sobre el acunamiento de la violencia en los lugares donde se supone se realiza el proceso educativo. Tuvimos que reescribir el texto a partir de una investigación sobre colegios en barrios populares de Lima, luego de una breve investigación a mi cargo hecha a pedido del director Jorge Guerra. La obra fue estrenada en agosto de 1985, y de alguna manera significó una apuesta mucho más riesgosa en varios sentidos y por eso algún crítico habló de un “viraje” de Ensayo. Tomamos un texto muy reciente de un joven autor europeo, convocamos a actores nuevos, muy jóvenes todos, y nos concentramos en un taller de formación que era una tarea que no habíamos emprendido todavía en relación directa con un montaje. Pero, además, este montaje fue el último que hacíamos en el Teatro Británico, porque los Good Companions nos hacían la vida imposible para que se lo devolviéramos, cosa que hicimos caballeramente.

Antes de que acabara nuestro segundo año de vida, empezamos el derrotero de la mayoría de los grupos de teatro sin teatro, estrenando donde podíamos, de acuerdo a las exigencias del montaje. En noviembre de ese año participamos en el Festival de Teatro Peruano organizado por el Banco Central de Reserva en su pequeñísima sala del centro de Lima. Fue toda una experiencia ver cómo la pequeña sala se llenaba cada noche sin mayor publicidad para ver *Tabla de multiplicar* de Abelardo Sánchez León. Ganamos un nuevo dramaturgo que era un gran amigo y compañero de estudios en la universidad y colega en Desco, que se atrevió a darme una versión teatral del tema de su primera novela. Había que hacer teatro peruano, “aunque salga mal” como decía Ricardo Roca Rey, pero nos salió bastante bien y la temporada fue de mucho éxito. Casi al mismo tiempo empezamos a ensayar *La Chunga* de Mario Vargas Llosa.

La tercera obra que Vargas Llosa escribía para el teatro era en realidad la cuarta, porque a sus dos primeras obras, *La Señorita de*

Tacna y Kathy y el hipopótamo, que habían sido ya estrenadas con mucho éxito en Buenos Aires por Miguel Alfaro, con la actuación de Norma Aleandro, se había sumado, por confesión del propio autor, su primera obra literaria, *La huída del Inca*, escrita en los días de sus estudios en el Colegio Militar y estrenada poco tiempo después en Piura.

La Chunga de Mario Vargas Llosa, estrenada por Ensayo el 30 de enero de 1986, un día antes que el Grupo Intar en la ciudad de Nueva York, fue nuestro más celebrado y reconocido estreno mundial, dada las características del autor, quien desde que empezó a escribir teatro, siendo ya un novelista de fama mundial, nunca dejó de leernos y poner a nuestra disposición sus obras. Ésta fue la primera para la cual teníamos un elenco y los recursos necesarios para montarla, pero sobre todo un director interesado en su forma y estructura, con ganas de hacerla también suya, factor fundamental en nuestro teatro. A nadie se le impuso nunca una obra en Ensayo y, por oposición a los “directores de cabecera” a los que un productor les asigna una obra, entre nosotros cada uno escogía la que quería dirigir después de largas deliberaciones y, obviamente, muchas lecturas.

Para el montaje de *La Chunga* nos asociamos con Piero y Gloria Solari que tenían en alquiler el Teatro Canout en la Av. Petit Thouars, un teatro grande de los años cincuenta, la época de los “cine-teatros” en Lima, donde habían tenido ya muchas temporadas, especialmente *Cien años de canciones italianas*, que fue uno de sus grandes éxitos. Con los Solari trabajaba como productora Luz María Dammert, quien luego se asoció con Ensayo y fue la productora ejecutiva de muchos montajes hasta llegar a los años noventa.

La temporada con *La Chunga* fue muy buena y, como era de esperar, concitó mucha atención y por los motivos más diversos. El tiempo de ensayos fue más corto y “profesional” porque había muchos factores de por medio ajenos a la voluntad del grupo, especialmente de índole comercial y político. Si bien el autor fue muy generoso por no exigir un pago adelantado por los derechos y asistió con cierta frecuencia a los ensayos, sin intervenir para nada en el proceso como no fuera dando su opinión y conversando muy amablemente con el director, teníamos un teatro grande en sociedad con los Solari que nos obligaba a cumplir fechas exactas de ensayos y funciones, así como acuerdos de

publicidad y canjes que usualmente los grupos independientes no privilegian. Por otro lado, estrenamos en pleno desarrollo del terrorismo y alrededor de un nuevo aniversario de la masacre de los periodistas en Uchuraccay. El compromiso del autor y los actores fue un factor fundamental para el éxito de este trabajo.

Terminada nuestra temporada en el Canout, como no teníamos sala de teatro fija, nuestra o prestada, decidimos hacer montajes en lugares que pudiesen ser acondicionados para cada ocasión. Nos tomábamos el pelo diciendo que haríamos teatro de moda, “environmental theatre”, porque cada montaje tendría un ambiente y una situación nueva. El montaje de *Simón* del autor venezolano Isaac Chocrón que estrenamos el 1 de mayo de 1986 en el Museo Nacional de Historia fue una experiencia singular, lanzando al ruedo a Gianfranco Brero como un nuevo director, y ganando a Miguel Iza, un actor muy joven que recién estaba saliendo de la Escuela de Arte Dramático, ENAD, y que había trabajado con nosotros en *Enemigo de clase*. A pesar de que el lugar no era muy accesible para nuestro público, tuvimos un número alto de espectadores, comprobando en parte nuestra tesis de que si el montaje era bueno, el público nos habría de seguir.

El alma buena de Sechuán de Bertolt Brecht fue nuestro décimo montaje y fue una propuesta de Alberto Isola con música de Pepe Bárcenas. Lo presentamos en el nuevo teatro “acondicionado” al interior del Museo de Arte de Lima, que había sufrido una considerable refacción integral desde los tiempos de *Ubú Presidente*, el año 80. El “nuevo teatro” del Museo sería a la vez el local de la Filmoteca de Lima, acogida y relanzada en el Museo con la dirección de nuestro amigo y compañero de estudios en sociología, Isaac “Chacho” León Frías. El teatro y el cine no tienen mucho que ver, a pesar de algunas coincidencias y confusiones, pero cuando se trata de compartir un local pueden llegar a ser enemigos. Estrenamos el 6 agosto de 1986 y fue una temporada con un público distinto, para empezar porque el Museo se encuentra ubicado en un lugar estratégico cerca del Centro de Lima y de algunos barrios populares como Breña, La Victoria y Barrios Altos, y si bien la teoría de que “si el espectáculo es bueno el público ha de venir” tiene mucho de verdad, ella se aplica a un público con ciertos recursos.

Nuestra experiencia nos dice, y ésa fue una ocasión de probarlo, que hay un público sin recursos, ansioso de asistir al teatro, y esto lo comprobamos manteniendo bajo el precio de las entradas, haciendo ofertas de precios reducidos e incluso haciendo funciones gratuitas, cosa que no es muy recomendable porque priva a las gentes de teatro de tener una justa retribución por su trabajo.

Mientras dábamos las funciones de *Sechuán* empezamos a leer en mi casa, bastante temprano por las mañanas –un horario de verdad insólito para la gente de teatro– *Emigrados* del escritor y dramaturgo polaco Slawomir Mrozeck. Alberto Isola había hecho bastante rápido una traducción libre cuando le dije, con mucho entusiasmo, que debíamos hacerla con Ricardo Blume. Yo no la pasaba muy bien por esos meses y creo que por hacerme más grata la vida venían muy temprano a mi casa estos dos grandes amigos actores, directores y maestros, que se llevan veinte años uno al otro, pero que son cada vez mejores amigos y comparten por igual su amor al teatro.

Ese año, 1986, yo había pedido licencia en Desco y trabajaba como consultor en una nueva organización no gubernamental, creada principalmente para hacer consultoría, evaluación y monitoreo de proyectos de desarrollo fundada por mis amigos Bruno Podestá y Martin Scurrah. La mayor capacidad para decidir sobre el uso de mi tiempo en GREDES, Grupo de Estudios y Desarrollo, me permitió dedicarme, tal vez con más intensidad que nunca, a la dirección y a la producción teatral. Muy pocos días antes de terminar el año anterior, mi esposa y yo habíamos decidido separarnos, luego de un largo proceso de crisis y los primeros días del primer mes del año nuevo –debo reseñarlo para ser coherente con el sentido de esta memoria– se murió mi mamá, de la cual yo era su último hijo, el decimotercero.

Dirigir a Ricardo Blume, un actor de amplia experiencia y mucho reconocimiento internacional y que además era mi maestro y alguien con quien no trabajaba en el teatro desde el año 1968, fue un reto grande, pero que él me facilitó cuanto pudo. Tuvimos problemas, claro que sí, pero los superamos todos con ventajas notables. No era el caso de Isola, con quien venía trabajando intensamente desde el año 78 y con quien había adquirido una suerte de hábito creativo como director y a quien podía exigir siempre más sin restricción alguna. En ambos casos tuve una confianza absoluta y la mayor libertad creativa.

Yo les decía que dirigirlos era como conducir un carro romano en competencia con dos caballos briosos con una fuerza individual enorme y que controlarlos me dejaba agotado. Ensayamos como en los viejos tiempos muchos meses, y nuestras discusiones de mesa iban de temas tan diferentes como la comida, la técnica, y el socialismo realmente existente.

Les propuse estrenar en octubre y guardaron silencio, no me dijeron que no, aunque yo sabía que luego uno le pedía al otro presionarme un poco para postergar el estreno para el año siguiente. Había razones y excusas de sobra. Las procesiones del Señor de Los Milagros afectan mucho la llegada del público y nosotros habíamos decidido estrenar en la Sala de la AAA, en pleno Centro de Lima, adonde Blume había abierto al volver de México un Taller de Actores. A pesar de otro tipo de razones y excusas, estrenamos el 23 de octubre. “No nos hagamos ilusiones. Ésta es una obra para mil personas, la mayoría amigos nuestros, que puedo asegurarles que van a venir”, les decía yo. Pero llegaron muchísimos más de los que hubiésemos podido esperar. A pesar de los robos y la violencia en el centro de Lima, tuvimos un éxito muy grande de público, crítica y, por ende, de taquilla. El impacto del estreno duró varios meses, de modo que tuvimos que hacer varias temporadas, además de la de estreno.

En marzo de 1988, remontamos en el Teatro Británico, con mucho éxito, debo reconocerlo, y luego hicimos cortas giras al Cusco y Trujillo. Al poco tiempo, me visitó una alumna de postgrado de la PUCP que quería entrevistarme y recoger material para proponer una tesis de maestría sobre el montaje, cosa que me sorprendió enormemente, pero que de verdad hizo⁷⁵.

Rosa de dos aromas de Emilio Carballido, con la dirección de Gianfranco Brero, fue la duodécima producción de Ensayo y así lo hicieron notar el público y la crítica. Para entonces ya exhibíamos con orgullo los afiches de cada producción nuestra en el foyer del teatro donde fuéramos. En este caso nos fue más difícil, porque tuvimos dos montajes en temporada paralela en los locales de la Alianza Francesa

⁷⁵ VARELA GÓMEZ, Martha Milagros, *El teatro como espacio de análisis e interpretación sociológica, (a partir de la puesta en escena, por el grupo Ensayo, de la obra Emigrados de Slawomir Mrozeck, en Lima en 1986 y 1988)*, Tesis para optar el grado académico de Magister en Sociología, Escuela de Graduados PUCP, Lima, julio de 1996.

de Lima (que entonces existía en la Av. Garcilaso de la Vega, antes Av. Wilson) y la Alianza Francesa de Miraflores, en la Av. Arequipa, estrenadas con una semana de diferencia. En abril del 87, estrenamos también *Las que cantan* de Maria Elena Walsh. Un hermoso espectáculo hecho con actrices que cantaban las canciones de esta singular compositora argentina con la dirección general de Alberto Isola, coreografía de Norma Berrade y la dirección musical de Pepe Bárcenas.

Este doble estreno, que era una demostración de enorme fuerza productiva, estaba cargado también de problemas y dilemas que había que resolver en el grupo. Trece montajes en cuatro años de vida no es poco en ninguna parte del mundo y mucho menos en el Perú, pero supone una organización y eficiencia que a cambio mellaba en algo nuestras posibilidades de desarrollo personal, de modo que todos atendíamos otros proyectos o invitaciones cuando podíamos. Fue así que el segundo semestre de 1987 fui profesor visitante en la Universidad de Pittsburgh y otras universidades de USA, gracias a la Fundación Fulbright.

Pero venciendo toda debilidad y pensamiento poco productivo, nos lanzamos a un proyecto más ambicioso que fue el montaje de *Las bacantes* de Eurípides. Jorge Guerra, que para entonces era ya profesor de Carnegie-Mellon University, en Pittsburgh, había vuelto a Lima para trabajar con nosotros, con la ayuda de la filóloga y lingüista Susana Reiz, así como con el psicoanalista Max Hernández, una versión de la obra de Eurípides. Estrenamos el 19 agosto de 1987 en el teatro del Museo de Arte, en competencia amistosa, otra vez, con las funciones de la Filmoteca. La temporada nos llevó hasta fin de año, pero al año siguiente recibimos una invitación para participar con este montaje en el IV Festival de Teatro Griego Antiguo, en la ciudad de Delfos, Grecia, en julio del 88. Fuimos a Grecia. Fue una tarea muy ardua movilizar a 17 personas, entre actores y técnicos, especialmente si consideramos que el Festival solamente pagaba los pasajes aéreos desde algún punto de Europa o Nueva York. Pero conseguimos apoyo, fuimos y lo hicimos bien.

Fieles a nuestro acuerdo inicial, ensayábamos una nueva obra mientras dábamos funciones de la anterior y solamente así se explica que en noviembre del 87 estrenáramos *Bodas que fueron famosas del*

Pingajo y la Fandanga, de José María Rodríguez Méndez, hecha de acuerdo y con la cooperación y el auspicio del Ministerio de Cultura de España.

Se acercaba el fin de la década y de alguna manera también el fin de la fiebre productiva. Necesitábamos buscar otros ritmos, otro *tempo*, otros espacios. Tendría que pasar casi un año para el siguiente estreno, que mis amigos aceptaron realizar el día de mi cumpleaños. *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, se estrenó el 12 de octubre de 1988 en el Teatro Británico, pero hicimos dos temporadas más: en julio de 1990 y en noviembre de 1993, en el Teatro Larco, donde también hicimos algunas funciones antes de viajar al Festival Internacional de Teatro en La Habana, Cuba, en 1991.

Este montaje coincidía, casi como si lo hubiésemos conocido siempre o le hubiésemos pedido la obra al autor –quien generosamente nos permitió hacerla sin ninguna exigencia de su parte–, con nuestro interés en poner obras donde se confrontase la política con la vida cotidiana. En este sentido, retomábamos el tema de *El día que me quieras* de Cabrujas y de la confrontación entre las utopías que encarnaban en ese caso Stalin y Gardel. La pareja de pobres cómicos de *¡Ay, Carmela!*, que son obligados a actuar frente a prisioneros de guerra que habrían de ser fusilados al día siguiente, nos puso en una situación sumamente atractiva y discutible para el público, que fue muchísimo mayor que el acostumbrado. Como no se exhibía la bandera roja con la hoz y el martillo como sucedía al final de *El día que me quieras* sino solamente la bandera de la República –no tan conocida ni cargada de peso ideológico como la anterior y que se lucía a la vez que el torso desnudo de la protagonista–, no hubo tanto escándalo, aunque sí algunas reacciones menores. La mayor reacción, además de los aplausos muy generosos de cada noche, fue el entusiasmo de algunos pocos colegas de teatro que fueron varias veces a ver la obra, llevando acompañantes, y que nos abrazaban con entusiasmo y agradecimiento. Ellos se identificaban con la protesta heroica de Carmela, con los militantes presos que habrían de ser fusilados y que supuestamente estaban en la platea junto a ellos. Dentro de los muchos casos de identificación de los espectadores con los personajes de la escena, éste es probablemente uno de los más llenos de contenido.

Alberto Isola, que era quien más permanencia y perseverancia había tenido en el grupo, especialmente como actor, era también quien requería mayor independencia y capacidad de decisión, por esto asumió, por acuerdo unánime y de manera cada vez más formal, el papel de director artístico del grupo. Su siguiente montaje casi no tuvo discusión, aunque sí aceptación entusiasta. Retomamos el tema de la educación, de la socialización y del vínculo con las instituciones encargadas de llevarlas a cabo, empezando por la familia, la escuela, la iglesia, y él propuso de inmediato una obra provocadora de Christopher Durang, el mismo autor de *Sister Mary Ignatius Explains It All For You (La Hermana Maria Ignacia te lo explica todo)*, que alguna vez habíamos considerado hacer. *El matrimonio de Bette y Boo* de Christopher Durang se estrenó en enero de 1990 en la sala del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, ICPNA, con buena parte de los actores de los talleres que habíamos venido ofreciendo, como una manera de contribuir a la formación de gente de teatro.

Tal vez sea este el mejor momento de dar cuenta de una suerte de *boom* de talleres de teatro que se formaron por estos años y que continúa dado el notable aumento del interés por el teatro entre los jóvenes, pero también por la demanda de actores jóvenes en la televisión y, en menor medida, el nuevo cine nacional.

A la oferta regular de las instituciones del teatro sobrevivientes en la década del 90, que son básicamente el Club de Teatro de Lima, la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, en Lima y en Trujillo, y la Escuela del Teatro de la Universidad Católica, se suman algunos esfuerzos eventuales, el más importante de los cuales había sido el Taller de Actores de la AAA que fundara Ricardo Blume a su vuelta de México en 1980. Pero el número de talleres libres de todo tipo que surgen y se anuncian, incluidos algunos que, de manera irresponsable, ofrecen una calificación que no están en capacidad de cumplir y, en algún caso, utilizando nombres de entidades oficiales internacionales, es abrumador y digno de estudio.

Ensayo llevó a cabo varios talleres de actuación, de primer nivel y de avanzados, y de aquí reclutó varios de sus nuevos actores.

El lapso entre un montaje y otro se fue haciendo mayor y dejamos de hacer tres, cuatro y hasta cinco montajes por año. Teníamos otras cosas que hacer para sobrevivir y también optar por otras ofertas que cada uno llegó a aceptar por decisión personal al margen de las decisiones de grupo. Fue así que propuse un nuevo montaje que, al igual que *Emigrados* y *¡Ay, Carmela!*, se hiciera solamente con dos actores. La economía de medios exigía una inversión menor y la rentabilidad era a su vez mayor, teniendo en cuenta que había menos personal entre los que repartir las ganancias. Es claro que éste no era el único criterio, pero fue muy sintomático que lo consideráramos de manera principal.

Se trataba de mi primer montaje luego de mucho tiempo, no solamente sin Jorge Guerra, que pasaba largas temporadas en EE.UU., y que para entonces era el jefe, el *Dean*, de la especialidad de Teatro del New World School of the Arts, en Miami, sino también sin Alberto Isola, que por entonces había decidido renunciar a Ensayo, aceptar algunos trabajos fuera del Perú y formar Umbral, un nuevo grupo independiente.

Yepeto de Roberto Cossa se estrenó en enero de 1991 en el Teatro Británico, con la actuación de Ricardo Blume y el muy joven Diego Bertie. Repusimos en julio y fuimos luego, en agosto, al Festival Internacional de Teatro en La Habana, Cuba, donde fuimos seleccionados para cerrar el Festival, y sus organizadores hicieron un homenaje a Ricardo Blume. *Yepeto* fue nuestro mayor éxito de taquilla, sumando bastante más de 20,000 espectadores, sin contar las funciones que dimos en Cuba, la última de las cuales, en la enorme Sala Covarrubias del Teatro Nacional, tuvo un lleno total de espectadores y tuvimos una de las más grandes ovaciones que haya conocido.

Como ya no estábamos disponibles los viejos fundadores, los talleres con jóvenes actores pasaron a manos de Aristóteles Picho, quien, en colaboración con Felipe Degregori, preparó y estrenó en junio de 1991 un montaje que llamaron *Rock, pelagatos y la otra piel*, el mismo que contó con la dramaturgia de Ronnie Temoche, Maritza Kirchhausen y Aldo Salvini.

Recién un año después, en junio de 1992, pudimos realizar nuestro siguiente estreno, que fue *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman. Volvimos al Teatro Británico por una corta temporada que fue mi despedida del teatro como actor, aunque no muy feliz, la verdad. Cuando hicimos el reparto no tuve alternativa que asumir uno de los tres papeles de la obra y dejarle la dirección a Aristóteles Picho. La razón estaba en el *casting* que exigía tres ciudadanos prototipo de la clase media chilena y que resultaba un tanto alejada del único otro actor de planta en el grupo, el propio Aristóteles Picho. Acordamos entonces que yo haría un papel, y codirigiríamos la obra. Por las mañanas, en el desayuno, muy temprano, planificábamos cada ensayo y por la tarde y noche, en el ensayo mismo, con Mónica Domínguez y Gustavo Bueno, acordamos que yo sería solamente un actor a disposición del director. Tarea muy difícil, por no decir imposible, y por eso la reseño aquí con cierto detalle. Ser actor y director a la vez supone no solamente cierto grado de genialidad, sino una estructura grupal que lo permita, y que no era la de nuestro grupo, de corte bastante horizontal. Asumí el personaje del joven abogado que está comprometido con la comisión de reconciliación que promueve el gobierno democrático, pero una noche, por pura casualidad, tiene que mediar, en su propia casa, entre su esposa –que había sido torturada durante la dictadura– y un médico, que ella reconoce como el hombre que fue su propio torturador, y de quien quiere tomar venganza. La obra había sido estrenada con mucho éxito en Londres y Broadway con un elenco de primeras figuras del cine y el teatro encabezados en el primer caso por Juliet Stevenson y por Glenn Close en el segundo. Nosotros hicimos un montaje que hizo honor a la cruda intención del autor, aunque con bastantes problemas de producción.

Para entonces, y desde hacía años en realidad, hacíamos videos de registro de las obras. En el de esta obra se incluye también el anuncio formal de mi despedida de la actuación en el teatro, poco antes de empezar la última función.

Por esos mismos días, me llamó el vicerrector de la Universidad Católica para decirme que ese año se estaba celebrando el 75° aniversario de la PUCP y que si yo quería dirigir una obra de teatro por ese nuevo aniversario. Le dije, muy suavemente, que no. Nunca olvidaré su cara de sorpresa. Claro que tuve que enmendarme y

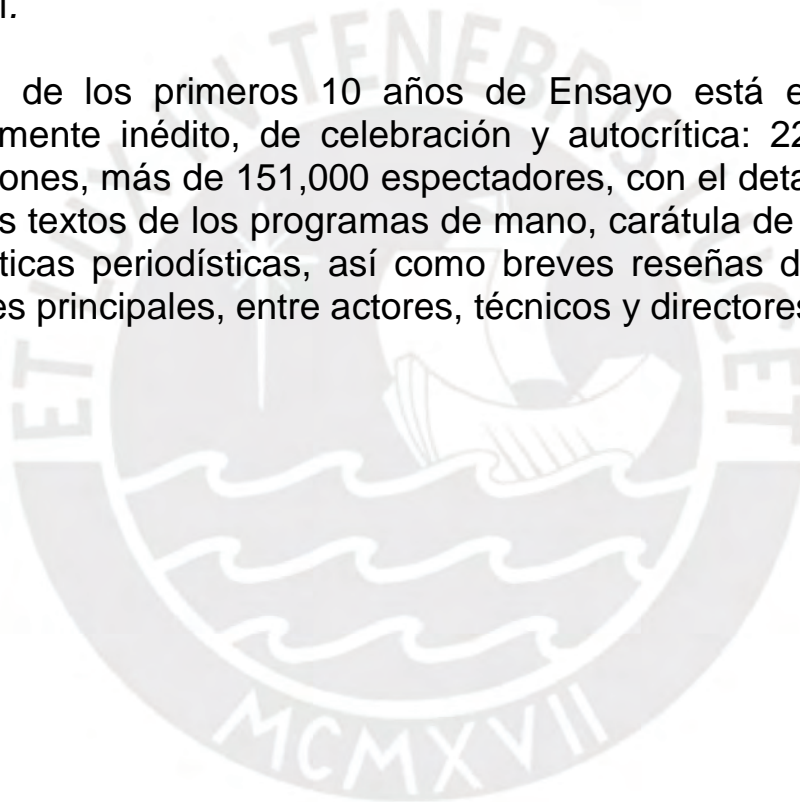
decirle finalmente que sí, pero no sin antes explicarle mi primera respuesta. “Las autoridades de la universidad se acuerdan del teatro solamente para aniversarios y tienen muy descuidado al Teatro de la Universidad Católica, que está lejos del campus en la viejísima casa del Jirón Camaná. Ya es tiempo de que traigan al TUC y lo integren a las actividades regulares del campus”. Ese fin de semana tuve que viajar a Piura, como todos los años desde el año 1975, a la Asamblea General del CIPCA, y lo hice con mi viejo profesor y amigo el P. Manolo Marzal s.j., que era miembro del Consejo Universitario. A él le solté todo el rollo: “El teatro no es solamente los aplausos en las fiestas excepcionales, así como el amor no es solamente el orgasmo”. No recuerdo si cité a Hans Gerd Kübel, pero le dije que en el colegio jesuita, donde él había sido mi profesor, me habían enseñado que el amor requería cuidado, inteligencia, ternura y otras virtudes que se requieren para tener buenos estrenos y aplausos, que quienes amábamos el teatro lo hacíamos con tenacidad, perseverancia y paciencia cotidiana. No sé si Manolo Marzal habló con el Rector, de quien era muy amigo, pero el vicerrector –que luego fue Rector por diez años seguidos– me prometió que haría todo lo posible por potenciar el teatro en la PUCP y que de todas maneras lo integraría a la vida universitaria en el campus, cosa que de verdad hizo.

Fue así que estrenamos un montaje de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, congregando actores y técnicos formados en el TUC, miembros activos durante buena parte de los más de treinta años que entonces ya había cumplido el TUC. Estuvieron también con nosotros dos viejos maestros, Luis Alvarez y Pablo Fernández. El primero tuvo no solamente un pequeño papel, sino también el encargo de ayudarme en el entrenamiento de los actores para decir el sonoro verso castellano, en el cual los viejos del TUC teníamos mucho más entrenamiento y técnica. Colaboró con nosotros también José Antonio Rodríguez, un joven profesor especialista en el teatro del siglo de oro, quien nos enseñó mucho sobre el teatro desde su punto de vista. Generó cierto escándalo en algunos que el galán de la obra fuese un actor de color y rasgos huancas. Otros lo celebraron. Los sonetos de *El perro del hortelano* fueron todos dichos con los acordes de valeses o boleros, teniendo como suave fondo musical la guitarra de Félix Casaverde. Estrenamos el 11 de noviembre de 1992 en el Teatro Británico, en honor del 75° aniversario de la PUCP y repusimos en

junio de 1993 en el Teatro Larco, entonces a cargo de Alberto Isola, director del grupo Umbral.

Con el reestreno de *El perro del hortelano* celebramos también los primeros diez años de Ensayo y, como estreno propiamente dicho, sacamos del enorme baúl de los viejos proyectos *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, que era una de las obras que más habíamos trabajado desde los años setenta y que todos queríamos dirigir. Lo hizo Aristóteles Picho con los jóvenes actores del taller y el refuerzo de algunos actores de experiencia, entre los que sobresalía Enrique Victoria. Estrenamos en setiembre de 1993 en la Casa Yuyachkani.

El balance de los primeros 10 años de Ensayo está en un libro, lamentablemente inédito, de celebración y autocrítica: 22 montajes. 1,200 funciones, más de 151,000 espectadores, con el detalle de cada montaje, los textos de los programas de mano, carátula de los afiches, notas y críticas periodísticas, así como breves reseñas de todos los participantes principales, entre actores, técnicos y directores.



16. Violencia y búsqueda interior

¿Sienten los actores responsabilidad, y acaso culpa, cuando se encierran cada día a ensayar, a imaginar, a crear, a dar funciones a un público distinto cada noche, mientras afuera del teatro hay pobreza, crisis y violencia? No es un tema nuevo en el teatro y aparece muy bien en la obra *Los plebeyos ensayan el levantamiento* de Günther Grass, pues la respuesta seguramente depende, como pasa con todo el mundo, de quiénes son ellos en lo personal, qué formación –no solamente educación– han tenido y cuáles son sus intereses y limitaciones. Pero me atrevo a decir que la gente de teatro que yo he conocido, por lo general, es muy sensible a lo que sucede en la política y en la vida social, en general, y son muy susceptibles a lo que sucede especialmente en los sectores populares. Son pocas las gentes de teatro, aunque de seguro las hay, a las que no les importa lo que pasa en las sociedades en las que trabajan. Por el contrario, por lo general, hombres y mujeres de teatro son muy buenos ciudadanos y ciudadanas, que dicen de su profesión que “es una carrera de humanidad y que sirve para ser mejores, para hacerse hombres y mujeres responsables en sociedad”. Puedo atestiguar incluso que éstos no solo sienten responsabilidad, sino también culpa, y viven alguna suerte de desesperación vital con lo que sucede en el medio ambiente social.

Durante los diez primeros años de Ensayo y las más de mil doscientas funciones que dimos entre 1983 y 1993, tuvimos que soportar muchas emergencias y apagones de luz que nos obligaron, entre otras cosas, a cancelar funciones y a calmar y atender al público de manera especial para continuar a veces, gracias a su entusiasmo, con velas o artefactos de luz a batería. Pero, sobre todo, hubo siempre mucha preocupación. “No todo puede ser fiesta y alegría si las cosas van tan mal donde vivimos”, nos decíamos con frecuencia.

Si bien nunca cedimos a la fuerte tentación de hacer espectáculos en directa relación con el acontecer social y político, porque lo habíamos acordado así, siempre intentamos que nuestra preocupación se reflejara en lo que hacíamos y los actores y técnicos respaldaban esta opción de manera total.

La violencia fue una especie de marca en los procesos creativos de esos años. En ocasiones de manera más obvia, porque afectaba a parientes y familiares, pero todos tuvimos que tomarla en cuenta muy especialmente. ¿Pero es que acaso la violencia no ha estado siempre presente en el teatro desde sus orígenes? Cuando hacíamos *Las bacantes*, de Eurípides, y la sangre de Penteo chorreaba al escenario, como recurso final para que Agave reconociera que había matado a su propio hijo, retomábamos el viejo signo de violencia y conflicto brutal que ha marcado la tragedia. Tratar el tema de una manera menos directa fue nuestro propósito, entre otros factores para no castigar más a nuestro público, para entretenerlo y darle qué sentir y pensar, sin tener que producir más sufrimientos de los que ya tenía en la vida cotidiana. No queríamos perder al público que ya se arriesgaba bastante pagando precios de inflación y que veía el peligro cada vez más cerca cuando salía de su casa. Sin espectadores no hay teatro.

A mediados de la década del 80 fuimos convocados por algunos funcionarios de la Unesco para llevar a cabo en el Perú un seminario latinoamericano sobre la dramaturgia y la puesta en escena. La llamada me pareció de una coincidencia providencial, porque yo estaba trabajando un pequeño ensayo sobre la puesta en escena en el Perú y me parecía justamente un tema que merecía una discusión seria. Concordada la propuesta con los funcionarios de la Unesco en París, y aceptado que mi ensayo fuese tomado como uno de los dos textos de la convocatoria y habiendo designado para la preparación del otro –sobre la dramaturgia misma– al dramaturgo e investigador mexicano de origen guatemalteco Carlos Solórzano, nos pareció mejor a los compañeros de Ensayo, pasar la organización del seminario en el Perú al responsable del teatro en el Instituto Nacional de Cultura, Ernesto Ráez. Fue así que, en abril de 1987, se inauguró en Lima el Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo, para discutir sobre dramaturgia y puesta en escena, con cerca de cuarenta participantes invitados⁷⁶.

El motivo principal de nuestra preocupación era el de la violencia en sus varias dimensiones, empezando por la violencia interior, que

⁷⁶ UNESCO, *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano contemporáneo*, Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo, publicado en colaboración con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO, 1988.

seguramente se agudizaba y diversificaba por la violencia social creciente y cada vez más evidente. Las razones de fondo del conflicto social se expresan a través del arte de muchas maneras.

Nos daba mucho que hacer, para empezar, la distancia y el resentimiento creciente entre la gente de teatro, por razones que tenían que ver con diferencias de clase y con diferencias políticas, raciales, religiosas, culturales. Nosotros, que habíamos empezado a hacer teatro en la universidad y estábamos políticamente más bien a la izquierda, aunque sin ser nunca extremistas, súbitamente nos encontrábamos como grupo, no solamente desplazados hacia la derecha, sino agredidos como representantes de los sectores privilegiados del país y, en algunos casos, “de la raza blanca dominante”.

No es del caso dar detalles en esta ocasión, pero el surgimiento de la violencia armada había desencadenado una secuela en otras esferas, radicalizando, por un lado, a los grupos más cercanos a la vida cotidiana de los sectores populares o, como alternativa, haciéndolos girar hacia un teatro más subjetivo, de búsqueda interior, con profundo acento en los problemas personales, de indagación en el inconsciente o de marcado acento antropológico.

Es cierto que el teatro –que es acción y conflicto– recoge con gran facilidad todo tipo de situaciones de violencia. Pareciera que la violencia fuera un factor intrínseco a su funcionamiento pero, además, que se nutriera con gran facilidad de los momentos de crisis y violencia social. Esto le permite a Juan Larco afirmar, a mediados de 1988, en su balance de una Muestra de teatro peruano en Andahuaylas, que: “el tema de la violencia ha invadido la escena. Es el gran tema del teatro peruano. Porque se ha convertido en nuestro gran problema”⁷⁷.

En enero de 1990 apareció *Teatro y violencia*, un pequeño libro de Hugo Salazar del Alcázar que intentaba echar luces sobre el fenómeno de la violencia social tal y como se expresaba en la

⁷⁷ LARCO, Juan, *Notas sobre la violencia, la historia, lo andino*, en QueHacer, No.54, agosto-setiembre de 1988. p.80.

escena⁷⁸. En el duro escenario de los días vividos, dice Salazar, la realidad supera a la fantasía y la decisión de ir al teatro se convierte en un riesgo o en un hecho político. A los análisis sociológicos y antropológicos que señalaban esto se les suma –y a veces se le adelantan, digo yo– una serie de situaciones teatrales hechas por grupos de todo el país dando cuenta de una cultura de la violencia.

“La escena social segrega nuevos imaginarios dentro de la escena teatral”⁷⁹ y así aparecen ejemplos en las producciones de los grupos de creación colectiva: Yuyachkani, Maguey, Setiembre, Villa El Salvador, José María Arguedas de Andahuaylas, entre otros. Pero también en las obras de los nuevos jóvenes dramaturgos, como es el caso de *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan, o en versiones de autores clásicos peruanos como Leonidas Yerovi, cuya producción de *La salsa roja* de Ensayo le añade un tono de “evocación irónica”. También se puede ver este fenómeno, según Salazar, en obras escritas fuera de nuestro tiempo y espacio, como *Enemigo de clase* de Nigel Williams o *Las bacantes* de Eurípides, por Ensayo, o *Salomé* de Oscar Wilde, hecha por el Grupo Magia, que son de alguna manera, en opinión del autor, respuesta a la cultura violenta que nos invade.

Pero, obviamente, la muestra más clara y tosca del teatro vinculado a la violencia es la que ofrece el propio Sendero Luminoso en las calles y plazas de provincias o hasta en las cárceles donde se encuentran presos sus militantes. Los informes periodísticos sobre las marchas y rituales teatrales de Sendero Luminoso dieron la vuelta al mundo. Para explicar su naturaleza, Salazar detecta dos interpretaciones diferentes. Una “vinculada al mesianismo y la reminiscencia andina”, y otra vinculada a la ideología comunista de Mao y al uso del teatro como agitación y propaganda: teatro de guerrilla. Salazar, siguiendo a los antropólogos Henri Favre y Rodrigo Montoya, opta por la segunda pero, sin dejar totalmente de lado algunos elementos de la primera interpretación.

Hugo Salazar del Alcázar tuvo el notable mérito de desarrollar una opción por la crítica y el estudio del teatro peruano, sin vulnerar ni

⁷⁸ SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo, *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80*, Jaime Campodónico, editor, Lima, 1990.

⁷⁹ Op.cit.p.19.

agredir el trabajo de nadie. En este sentido pertenece a esa tendencia crítica del teatro peruano que funciona como mediadora entre el espectáculo y los espectadores, sin pretender reemplazar el libre albedrío de uno y otro, haciendo comentarios personales positivos y constructivos, a favor del desarrollo del teatro. Fue un gran seguidor y promotor de las muestras de teatro peruano, en su afán por estudiar la historia y los derroteros del teatro en el Perú. Propuso la creación de un Archivo Documental e impulsó la creación de un Centro de Documentación y Video Teatral. Fundó en noviembre de 1992 la Revista *Textos de Teatro Peruano*, que dirigió y editó con Mary Soto y Javier Monroy, en los tres primeros números. El número cuatro se publicó, en su memoria, en noviembre de 1998, un año después de su lamentable desaparición⁸⁰.

El compromiso político en el teatro ha supuesto también cierto tipo de violencia, tanto en el tema y la forma –especialmente a través de la agitación y propaganda– como en la distancia marcada con los otros teatros que son “mal vistos” por ser complacientes y burgueses. En los años finales del siglo se planteó cierto nivel de violencia a nivel teórico de parte de algunos maestros del teatro. El principal, sin duda, fue el director colombiano Enrique Buenaventura, quien, en el Seminario Regional reseñado líneas atrás, defendió la necesidad de definir como el apropiado a los retos de momento histórico “el modo de producción” propio del teatro de grupo, así como la necesidad de “hacerle la guerra” al modo de producción del teatro de compañía, al teatro vertical de director, complaciente con la burguesía. Era ésta una nueva justificación para enfatizar la necesidad de una búsqueda intensa y la afirmación de un nuevo tipo de teatro.

Enrique Buenaventura, dramaturgo, director y maestro, lamentablemente desaparecido hace pocos años, era además de uno de los padres del teatro colombiano, el director del Teatro Experimental de Cali, TEC, y fue, conjuntamente con Santiago García, director de La Candelaria, uno de los más importantes e influyentes directores de teatro en América Latina. En su *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*⁸¹ hace un recuento del pequeño texto en

⁸⁰ Textos de teatro peruano, No. 4, Nov. Directora Mary Soto. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1998.

⁸¹ BUENAVENTURA, Enrique, *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*, mimeo, enero 12 de 1983.

verso, de nombre análogo, escrito por Lope de Vega en 1609⁸², a partir del cual formula las necesidades del teatro colombiano. ¿Suenan descabellado?, se pregunta. No, se responde a sí mismo; no, porque hay semejanza y oposición con el teatro que hacemos hoy.

Desde la España de Lope de Vega en el Siglo XVII, a nuestros países latinoamericanos en el umbral del siglo XXI, ¿ha cambiado el teatro? Claro que sí. Aunque hay una vocación análoga, las condiciones materiales han cambiado, de manera que el teatro tiene que haber cambiado. Este razonamiento básico, sumamente contundente, le permite plantear la necesidad de poner en práctica y defender un *modo de producción* del teatro acorde con los tiempos. No hay necesidad de ser un experto para reconocer los fundamentos marxistas de su propuesta. A ella le respondimos nosotros diciendo que teníamos tan poco teatro que no estábamos de acuerdo con hacerle la guerra a ninguno, y que éramos partidarios de dejar que se desarrollen todos los teatros. Parafraseando al propio Mao, nuestra propuesta fue: que florezcan todas las flores. Juan Larco, por su parte, le contestó más elaboradamente, y en sus mismos términos, con un pequeño ensayo escrito a propósito de su intervención en el Seminario aludido⁸³. “La originalidad en nuestros países es que carecemos de esos grandes modelos contra los cuales insurgir. Contra lo que sí tenemos, todos, que insurgir es contra todo aquello que, en estas patrias nuestras, amenaza –en la política, en la economía, en la sociedad– la existencia misma del teatro”⁸⁴.

Explica en muy buena parte la beligerancia del maestro Buenaventura la desesperación que produce el ver teatros que son simplemente remedos de otros y que no tienen mucho que ver con nuestra comunidad. Esos remedos frívolos y superficiales o, peor aún, de teatro muerto por solemnidad o aburrimiento, son muchas veces imitación de otros y presentados con la excusa de que se trata de “cultura”. Se trata así de un pecado cometido sin malicia, y en algunos casos con notable eficiencia reproductiva, pero ya sin *aura* alguna, al decir de Walter Benjamin, porque en todas partes hay teatros que

⁸² LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. (Dirigido a la Academia de Madrid), Espasa-Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1948.

⁸³ LARCO, Juan, *Cuando los “modos de producción” se hacen la guerra*, en Dramaturgia y Puesta en escena, UNESCO, 1988, p.113.

⁸⁴ Op.cit.,p. 114.

intentan ser museos de lo que alguna vez fue fuego creativo⁸⁵. Peter Brook lo ha llamado “teatro mortal” o “teatro agonizante” (*deadly theatre*)⁸⁶. Ahora bien, esto no depende del género o el tipo de obra cuanto de cómo se hace. Los grandes textos del teatro, como los del propio Shakespeare, pueden devenir en “teatro mortal”. Sólo si se puede retomar su genialidad en el escenario, recuperando desde el texto literario la vitalidad de su sentido original, dándole a su vez un nuevo sentido, dejará de ser agonizante. Si se le toma solamente como fábula, como texto escrito, no será teatro por más que se trasluzca la maravilla del genio en sus palabras. La literatura dramática sola no es suficiente para el teatro. La ausencia de la fuerza, en nombre de la cual surgió, lo llevará a un lugar privilegiado en la biblioteca, pero no a la escena. El fuego efímero, pero vital a su naturaleza y que hacen de la danza y de la música lo que son, es indispensable para que el texto literario recupere su sentido original.

Existe en la historia del arte, y el teatro no es la excepción, una suerte de antagonismo utilitario que hace que el arte mantenga su carácter contestatario, beligerante, siempre cuestionador del orden vigente. La cultura es, de alguna manera, una escena de oposiciones y actitudes creativas contestatarias y desafiantes. De aquí tal vez el uso ideológico del concepto “modo de producción”, que por suerte no prosperó, como sí lo hicieron todas las técnicas fundamentadas en la creación colectiva. No hubo en el teatro de América Latina, ni siquiera en la Cuba revolucionaria, una propuesta teórica análoga a la de Stalin y Lunacharsky en la Unión Soviética. Es cierto que buena parte de los teatros de vanguardia, comprometidos con el desarrollo social, establecieron distancias y críticas frente al teatro burgués y capitalista, pero nunca al punto de pretender destruirlo como no fuese ganándose al público, cosa sumamente difícil porque trabajaban la mayor parte de las veces para públicos diferentes, en líneas ocasionalmente paralelas pero, la mayor parte del tiempo, sumamente distantes.

⁸⁵ El fenómeno de pérdida del valor artístico no sigue ciertamente los mismos patrones de la reproducción de la obra de arte a la que se refiere Benjamin, pero vale como analogía del proceso de pérdida de su valor original. El propio Berliner Ensemble, creado por Brecht, y que se mantuvo como un museo de sus obras por largo tiempo después de su muerte, es tal vez un buen ejemplo de lo dicho.

⁸⁶ BROOK, Peter, *The empty space*, Avon Books, New York, 1972.

Una de las teorías del arte más difundidas en el mundo en desarrollo y, especialmente, en América Latina fue la del “arte pobre”. Tan interesante como relativa o discutible frente a los procesos creativos que son infinitamente más complejos que lo que puede ofrecer la teoría, ha producido también enfrentamientos y violencia poco creativa. Durante mucho tiempo, la idea de un proceso creativo austero era puesta como una razón de evaluación y juicio sobre los espectáculos teatrales. Tal idea aparece incluso en el acta del jurado calificador del II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales, Colombia, que establecía como segundo criterio para su decisión final: “La necesidad de que las puestas en escenas del teatro latinoamericano se realicen dentro del marco de austeridad que corresponde a las condiciones socioeconómicas de los pueblos del continente”⁸⁷. Tal posición no sólo es ciertamente discutible, sino que en algunos casos esconde una falsa limitación para quien decide crear con todos los recursos posibles a su alcance y logra un resultado válido por sí mismo.

Por otro lado, pero en relación directa con la violencia, se produce también una tendencia al escapismo, convertido en tema de práctica creativa por jóvenes artistas en nuestro país y en muchas otras regiones. Son otras formas de consideración de la violencia, proponiendo un movimiento hacia el interior del individuo, un viaje a la subjetividad. Magaly Muguercia lo ha hecho notar citando incluso al consagrado dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, quien se refiere a su trabajo de los últimos años como un afán de “sacar conclusiones hacia atrás, empezar a revivir causas posibles”⁸⁸. Al dar cuenta de la “precariedad” y de cómo “el piso se mueve bajo los pies” señala: “...un movimiento espiritual en los teatristas latinoamericanos que está conduciendo sus búsquedas hacia el interior del individuo, una necesidad de emprender un viaje a la subjetividad que pudiera contrastarse con la posición épica...”⁸⁹.

No es difícil rastrear la motivación teórica, aunque no explica, ni mucho menos, las motivaciones locales. Antonin Artaud, Jerzy

⁸⁷ Revista del II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, Colombia, octubre de 1969. Publicada en febrero de 1970.

⁸⁸ MUGUERCIA, Magaly, *¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?* En la Revista *Conjunto*, La Habana, publicado también en *Dramaturgia y puesta en escena*, UNESCO, Lima, 1988.

⁸⁹ Op.cit. p. 77.

Grotowski, Eugenio Barba, son de muchas maneras grandes motivadores para esta indagación en las profundidades del alma humana.

Eugenio Barba ha sido quien más directamente personificó esta tendencia, en la medida en que fue el director y teórico europeo más visible en esta parte del mundo. De alguna manera, Barba escogió Latinoamérica como lugar de expansión de sus teorías y prácticas con el *Odin Teatret*, especialmente a través del Grupo Cuatrotablas y su director Mario Delgado, quien organizó los Encuentros Ayacucho en los años 78 y 98.

Uno de los ejemplos pioneros y, como tal, menos comprendidos en el Perú, fue el espectáculo *Equilibrios* producido por Cuatrotablas. El viaje interior, la indagación personal en la vida de cada uno de los actores, que incluía, por cierto, una prudente asesoría psicológica de Matilde Ureta de Caplansky, fue tan desconcertante como ambiciosa, al extremo que Jean Rottman, un crítico de teatro, que, por lo demás, era tan amante del teatro como buena persona, lo llamó –haciendo evidente su incompreensión total del proceso– “la intelectualización de la cojudez”.

La violencia de los años ochenta y noventa llevó a un giro del teatro social y político al teatro más psicológico y personal y, por tanto, a un intento de definición de la identidad subjetiva. Esta tendencia se ha multiplicado a través del desarrollo de la producción de espectáculos de alguna manera marcados por los estudios de *performance* que, sin desdeñar los aspectos más sociales y políticos, se definen en primer lugar por su visión subjetiva, sus intuiciones, atracciones y fobias. Algunos críticos han creído adivinar en estos productos teatrales, un destello de la presencia de la postmodernidad en la cultura peruana.

17. Fin de siglo y el regreso a la universidad

La década del noventa fue probablemente una de las más cortas de nuestra historia reciente, porque se demoró en empezar y, casi de inmediato, tuvo que dejar espacio al advenimiento del nuevo milenio. Pero la sociedad peruana sufrió muchos cambios en esa década tan corta, no solamente por la instauración de un régimen neoliberal que abrió la economía a la globalización y privatizó muchas industrias y servicios, sino también por el mantenimiento y diversificación de la violencia que se arrastraba de la década anterior, así como por las respuestas que se dieron a la misma en todo orden de cosas. La instauración de una dictadura y de un sistema de corrupción que guardaba las formas democráticas, fue sin duda la clave mayor desde la política. Pero la cultura y el teatro, en sus diversas manifestaciones, sufrieron sin dudas una serie de cambios muy importantes.

La fuerza que animaba a los grupos de teatro más activos y vitales de las décadas anteriores, como también a las compañías que sobrevivían, tuvo que redefinirse. El teatro de grupo, como tal, si bien se mantuvo heroicamente en algunas localidades, tuvo que dar lugar a nuevos planteamientos que no acaban de tomar aún forma definitiva y, en este sentido, vive una etapa de crisis o transición. Ensayo se fue debilitando en los primeros años de la década del noventa y sus miembros tomaron opciones más profesionales, en el sentido de que le permitieran ganarse la vida, generalmente combinando varios trabajos en la televisión, la radio, la publicidad, la enseñanza, el periodismo, el cine, la gestión cultural.

Buena parte de este cambio se produce también al interior del mundo de la universidad por la aparición de nuevas universidades y por la readecuación de las antiguas a las nuevas exigencias sociales. Mi universidad cambió tan rápidamente en esa década que puede muy bien ilustrar, al menos como un caso singular, y tal vez como ejemplo, la rápida evolución en el orden de cosas.

La década del noventa marca así algunos cambios substanciales en la Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP, que incluyeron también al teatro. Éstos se expresan en la creación y construcción de un Centro Cultural a fin de que cumpla labores de producción y proyección universitaria en la comunidad, la creación de una Maestría

en Comunicaciones a la que le sigue la fundación de una nueva Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, la misma que incluye una especialidad de Artes Escénicas, y el relanzamiento, desde el campus, del Teatro de la Universidad Católica, el TUC, reformulando el trabajo de su escuela en un centro de formación teatral. Sin duda, representan el inicio de un nuevo proceso –todavía inacabado– de cambios que van perfilando una nueva base académica y profesional para el teatro en el Perú.

Ésta fue también una década en la que tuve algunos trechos de mi vida alejado del trabajo escénico propiamente dicho. Terminada mi licencia en Desco, volví a la Escuela para el Desarrollo, un proyecto nuevo que había surgido en su interior, originalmente como escuela de formación de promotores sociales, pero que rápidamente se haría independiente y al servicio no solamente de una organización para el desarrollo sino de todas. Mi primera tarea fue conformar una suerte de Consejo con representantes de varios centros o instituciones de desarrollo que la guiaran. Algunas pocas consultorías me llevaron algunas veces fuera del país, siendo la que más disfruté la que hice para el Servicio Latinoamericano de la BBC de Londres, en 1991, entre otras cosas porque me permitió ver mucho teatro en esa ciudad privilegiada.

Tuve que dejar la Escuela para el Desarrollo, mientras ensayaba *El perro del hortelano* de Lope de Vega, para volver a Desco a formar la unidad de comunicaciones. Luego me eligieron presidente, por dos períodos consecutivos, entre los años 1993 y 1996. Durante esos mismos años fui también presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, ALAIC. Como es obvio, mi distancia con el teatro fue mayor en esos años, en los que no tuve estrenos mayores, salvo un caso muy especial, con Aristóteles Picho: un espectáculo unipersonal sobre *La casa de Asterión*, el breve texto de Jorge Luis Borges. Lo estrenamos en el local de IPAE en Monterrico, en setiembre de 1995, para el Congreso del Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima y seguimos dando funciones muy esporádicas en locales universitarios.

Una invitación de la BBC de Londres me permitió visitar, a mediados de 1995, a Mario Vargas Llosa, que me contó, no sin algo de candor, que yo reconocí como propio de “un joven dramaturgo” (como lo he

llamado algunas veces irreverentemente y abusando de su amistad) que había escrito una pieza para la radio con un título bastante original: *Ojos bonitos, cuadros feos*. Me dijo también, de inmediato, que ya la había producido la BBC-Radio y, que si me interesaba, la buscara allí. Por supuesto que al día siguiente fui en primer lugar a los archivos de la radio, y unos amigos me dieron un cassette con la obra, traducida literalmente como *Pretty eyes, ugly paintings*. Lo que escuché me atrajo mucho y puso a funcionar mi imaginación de tal manera que le pedí me autorizara a estudiar la posibilidad de montarla en el teatro. Entonces me dio una copia de su versión original en castellano, y me contó que había sido producida antes por Radio Exterior de España. Fue así que empecé mi segundo montaje de una obra de Mario Vargas Llosa, que se estrenó en el teatro del Centro Cultural de la PUCP el 4 de julio de 1996.

El teatro de Vargas Llosa me gusta y me parece sumamente atractivo para un director interesado en la creación de algo más que poner un texto en escena, cosa que tampoco es desdeñable y que tampoco es tan fácil. Si bien tienen alguna razón quienes lo critican por carecer de la técnica y experiencia propia de la escena, tiene en cambio un peso conceptual combinado con un candor y entusiasmo por el teatro que me resulta fascinante, así como una gran fuerza de vida por lo que imagina, lo cual me parece un factor detonante para provocar en un director el interés y la fuerza necesaria para un montaje. Es, además, un autor sumamente útil y admirable para un director, porque lo apoya sin intervenir en su trabajo y muchos menos en el de los actores o técnicos, si no es solamente con el director en conversaciones posteriores, y como sugerencias a tener en cuenta. Lo sabía muy bien yo por *La Chunga*, montaje en el que todos agradecemos su presencia e interés. A su vez, es un autor que acepta con la humildad de un dramaturgo de equipo las sugerencias que se le hagan a su texto, claro que hasta un límite que no atente contra su literatura.

Lamentablemente, no pudo estar esta vez en los ensayos y tampoco en las funciones. Pero sí participó en el proceso a través de cartas que, si no recuerdo mal, eran vía fax, especialmente alentando al grupo, que se había recompuesto de manera muy especial.

Del grupo original de Ensayo sólo quedábamos Samuel Adrianzén, Guillermo Vásquez, Aristóteles Picho y yo. Sylvia Blume hizo el

vestuario y Jorge Guerra contribuyó a la escenografía, pero solamente aprovechando la casual presencia de ambos en Lima. Bertha Pancorvo, que se había unido al grupo a su llegada a Lima, repitió la asistencia de dirección que ya había hecho en *La casa de Asterión*. Los nuevos actores eran Hernán Romero, el viejo compañero del TUC del año 1964, pero que nunca había trabajado con Ensayo, y los novatos Salvador del Solar y Mariana de Althaus. Éste ya no era el mismo Ensayo, pero a la distancia Alberto Isola seguía dándome todo su apoyo como también Alicia Morales, en ese momento ya directora ejecutiva del Centro Cultural PUCP.

¿Cuánto tiempo se puede mantener creativamente un grupo de teatro? Es la pregunta que se hace Jerzy Grotowski en uno de sus últimos escritos⁹⁰. La historia del teatro universal da cuenta de las distintas formas de organización de quienes hacen teatro. Las familias de teatro, las compañías, los grupos de teatro, han tenido y mantienen un fuerte sentido sociológico y, de hecho, funcionan como categorías de análisis para entender la creación artística en el teatro. Para hacer teatro se hace indispensable una suerte de estructura grupal suficientemente sólida que haga viable los procesos de creación, desde la primera chispa creativa, pasando por los ensayos, el estreno y la temporada de funciones. Estas formas organizativas deben ser preferentemente estables en el tiempo, pero no pueden durar para siempre.

Casi al terminar la temporada de funciones de *Ojos bonitos, cuadros feos*, había recibido una invitación para asistir a una sesión especial sobre cultura política del *Salzburg Seminar*, al que me había presentado Carmen Masías, directora de CEDRO. No pude asistir por razones de trabajo aquí en Lima, pero me ofrecieron invitarme a alguna de las sesiones siguientes. Por una de esas coincidencias inexplicables, en setiembre se anunciaba un taller sobre teatro y política con los dramaturgos Arthur Miller y Ariel Dorfman. Me sorprendí tanto, que muy espontáneamente pedí asistir y, a pesar de la inicial sorpresa de mis interlocutores –porque mi ficha era de sociólogo y presidente de una organización de desarrollo y nunca me

⁹⁰ GROTOWSKI, Jerzy, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de reflexión escenológica. Año ¿?3, Nos.11 y 12. Octubre 1992/enero 1993. También en el último capítulo de RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Alba Editorail, Barcelona, 2005. Son traducciones diferentes.

había presentado como hombre de teatro—, me aceptaron. Fue así que llegué, como invitado especial un tanto espurio o intruso, supuestamente ajeno a la temática de dicha sesión, a un encuentro con autores que conocía muy bien y a ensayar obras en las que ya había actuado y dirigido: *La muerte de un viajante* de Arthur Miller y *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman.

El taller del *Salzburg Seminar* fue una muy interesante experiencia de producción intercultural. Conocía bien el texto de Miller sobre el montaje de *El viajante en Beijing*⁹¹, de modo que tenía una excelente introducción a una experiencia intercultural directa con esta obra cumbre de la dramaturgia universal.

Asistí a los ensayos de *Death of a Salesman* con actores del Royal National, dirigidos por David Thacker, que se daría en unas semanas en Londres, como parte de un nuevo homenaje a Arthur Miller, que era el dramaturgo de habla inglesa más importante y querido en el Reino Unido, además del hombre de teatro más relevante en la escena mundial de entonces.

Miller asistía a los ensayos y comentaba escena por escena, afirmando sus ideas, pero dejando hacer al joven Thacker, que había ganado toda su confianza con un montaje tan reciente como exitoso de *Broken Glass*, (*Cristales rotos*), además de una película sobre la misma obra que mostró al final de una de las sesiones de trabajo. Ganarse la confianza de un buen dramaturgo es una de las grandes aspiraciones de un director y Thacker lo había logrado. El papel protagónico de *Cristales rotos*, lo tuvo en dicha versión Marion Leicester, también presente en el Seminario, que participó en la discusión de los alcances de dicho texto, que marca con un brillante despliegue de teatralidad lo que sucedía en Berlín “la noche de los cristales rotos” a través de la crisis de una familia judía, en Brooklyn, Nueva York, provocada por la súbita parálisis de una mujer cuyo marido desestima y se empeña en ocultar su origen judío.

Allí conocí, entre otras personas muy interesantes dedicadas al teatro en las más diversas culturas, a Diana Taylor, profesora norteamericana de origen mexicano, que venía del Perú de un taller

⁹¹ MILLER, Arthur, “*El viajante*” en *Beijing*, Plaza Janés, Barcelona, 1984.

con Yuyachkani y con quien habíamos de lanzar, poco años más tarde, el Instituto Hemisférico de Estudios de Performance y Política, por convenio entre la Universidad de Nueva York y la Universidad Católica del Perú.

Fue una experiencia muy importante ver a Miller en acción, todavía en esos años con total lucidez, haciendo comentarios sumamente interesantes a los ensayos, acompañado por su mujer, la fotógrafa Inge Morath, a pesar de que los años comenzaban a hacer estragos en su carácter. Como había muchas estudiantes o profesionales jóvenes que lo miraban arrobadas, cuchicheando sobre cómo hacer para hablarle y tomarse una foto con él, pude poner a prueba su tolerancia pidiéndole yo mismo que se dejara tomar una foto con cada una, usando, como es obvio, sus propias cámaras. También agradeció con alegría los saludos de Vargas Llosa, a quien reconocía no solamente por su obra sino por su papel en el PEN Club, pero su paciencia no fue suficiente cuando le conté que en Lima queríamos montar otra vez *Las brujas de Salem (The Crucible)*, cosa que le debían haber dicho ya al menos una docena de los participantes. “Mejor muestra la película, más fácil”, me dijo, esbozando una sonrisa de despedida. Efectivamente, en pocos días se lanzó la película con Daniel Day Lewis y Winona Ryder en los roles estelares. Ésta es una de las obras que me hubiese gustado dirigir desde que la vi montada por el elenco de la AAA dirigida por Ricardo Roca Rey el año 1969. Es una obra compleja y exigente, centrada en la intolerancia religiosa y en la consecuente cacería de brujas que funcionó como una gran metáfora sobre la persecución ideológica que desató el tristemente famoso senador MacCarthy. Como es una obra tan conocida y que requiere de mayores recursos de producción, orienté mi interés hacia una de menor reparto y exigencia, aunque con una temática igualmente relevante.

Cristales rotos reunía estas características y lo pude ver en la pésima copia en video de la película de David Thacker y comprobarlo cuando la leí poco después. Algunas semanas más tarde, al volver a Lima, Thacker me envió una buena copia de la película, que yo utilicé para convencer a los miembros de Ensayo para hacer un nuevo montaje juntos. Alicia Morales, Alberto Isola y Hernán Romero asumieron los papeles principales, a los que se sumaron Mónica Domínguez, Bertha Pancorvo y Javier Valdez. Estrenamos el 31 de julio de 1997 en el

Teatro Británico como parte de un proyecto del rectorado de la PUCP para celebrar los 80 años de la fundación de la universidad. No uno sino varios espectáculos celebraron ese año 1997 los primeros ochenta años de la PUCP. *El jardín de los cerezos*, de Anton Chejov, dirigido por Ruth Escudero; *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigido por Edgar Saba; *Historia de un caballo*, de Mark Rozovsky, dirigido por Jorge Chiarella; y *Cristales rotos* de Arthur Miller, en coproducción con Ensayo. Pocas universidades en Latinoamérica pueden darse ese lujo.

Para entonces yo era un profesor con dedicación parcial a la universidad, pero progresivamente iba asumiendo más responsabilidades en el campo académico, mientras terminaba mi segundo período como Presidente de Desco. El año anterior habíamos lanzado los estudios de Maestría en Comunicaciones y preparado los fundamentos de una nueva Facultad dedicada a cubrir por lo menos cinco grandes áreas de la comunicación, incluidas las artes escénicas, que se anunció empezaría a funcionar el primer semestre regular del año 1998.

Pero el Rector de la PUCP ese año se había tomado muy en serio el asunto del teatro y aceptó, a pedido de un grupo de antiguos alumnos, auspiciar el montaje del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, para cerrar los festejos del 80° aniversario. Lucila Castro de Trelles fue un motor principal de la producción de este singular estreno. Mocha Graña, el ya casi legendario personaje fundador de la AAA y promotora de infinidad de proyectos de teatro y cultura, se sumó a la propuesta que movilizaría centenares de personas. Se estrenó en el atrio de la catedral de Lima el 18 de diciembre de 1997. El impacto que causó este montaje revivió en parte la tradición de la que había gozado muchos años atrás. El rectorado de la PUCP consideró pertinente volverlo a hacer para celebrar el cambio de milenio y fue así que se remontó, con varias funciones más, en diciembre de 1999.

Con los actores de *El gran teatro del mundo* empezamos a planear nuevos montajes. En realidad, no hay mejor caldo de cultivo para nuevos proyectos en el teatro que el tiempo de conversación e intercambio entre ensayos y funciones. Fue así que desempolvamos el

viejo proyecto de hacer *La historia de Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, tantas veces postergado.

Consulté al Rector, dada las características de la pieza, la misma que puede ser interpretada como crítica al comportamiento de la Iglesia frente a Galileo, pero éste me dio todas las garantías para hacerla. Contribuía a realizar esta puesta en escena, las últimas intervenciones del Papa Juan Pablo II con respecto al personaje –pidiendo perdón a Galileo–, así como la declaración explícita del propio autor, ampliamente reseñado por nosotros, en la que señalaba que no había intención alguna de culpar a personas o instituciones, sino más bien señalar las dificultades en el pensamiento conservador para el desarrollo de la ciencia. De todas maneras, a pedido de los miembros del rectorado, postergamos el montaje para el año siguiente a fin de evitar herir algunas susceptibilidades dentro y fuera de la universidad. De modo que *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht se estrenó recién, venciendo muchísimas dificultades de todo orden, el 27 de abril del año 2000. Hicimos luego una gira a Arequipa, donde dimos cinco funciones en el Teatro Municipal, con motivo de un nuevo aniversario de la fundación de esa ciudad, el mes de agosto.

La historia de nuestro montaje de *Galileo Galilei* puede rastrearse treinta años atrás y, en cierta manera, repite el proceso de elaboración del texto dramático sobre el que se sustenta.

La vida de Galileo Galilei como obra de teatro acompañó a Bertolt Brecht en varias versiones, desde mediados de los años treinta en el exilio hasta su muerte, en el más largo y productivo trecho de su vida. De manera análoga, pocos personajes, como Galileo han acompañado tanto y de maneras tan diversas a quienes se ocupan del avance del pensamiento, la investigación científica y la transformación de la sensibilidad del hombre a través de la historia moderna.

El Teatro de la Universidad Católica emprendió el trabajo sobre la obra de Brecht a principios de los años setenta y ha presentado textos de las diferentes etapas por las que pasó su teatro, desde *Un hombre es un hombre*, que mantiene vigentes los esquemas aristotélicos, a *La excepción y la regla*, *Los fusiles de la Madre Carrar*, *Santa Juana de los mataderos*, *La boda*, *La opera de dos por medio* y *El círculo de tiza caucasiano*, obras en las que su intención didáctica o su propuesta por

un teatro épico eran la marca más notable. Durante todos esos años, *Galileo Galilei* fue nuestro referente como la síntesis del teatro brechtiano por su inteligente y creativo manejo de criterios más comprensivos e integrales en su dramaturgia.

En esta obra, a la manera de su protagonista, el autor emplea la racionalidad histórica y científica como criterio fundamental en el manejo del pensamiento y, por tanto, en la construcción de la historia. Pero añade los valores propios de su madurez como dramaturgo retomando valores clásicos del teatro de todos los tiempos. Sin ser una tragedia, la obra de teatro sobre la vida de Galileo enfrenta los grandes dilemas de la misma. Su resolución no es, sin embargo, definitiva. El protagonista es apasionado en la búsqueda del conocimiento, pero es también temeroso y sensual hasta el límite de la cobardía. El Galileo de Brecht no es, por tanto, un héroe, como sí es, por virtudes y defectos, un auténtico ser humano.

A lo largo de las trece semanas de ensayo pudimos probar en el escenario lo mejor de las versiones que tuvo el texto en cada uno de sus tres estrenos: Suiza, en los años treinta, Estados Unidos en los cuarenta, y Berlín en los cincuenta, así como en traducciones diversas de cada uno de estos textos. Revisamos material testimonial, escrito, fotográfico y fílmico documental de varias de estas puestas. Para ello, contamos con el apoyo de diversos colaboradores entre gente de teatro, científicos, historiadores y teólogos.

El criterio conceptual y formal que utilizamos nos comprometió a presentar con la mayor austeridad y sencillez los dilemas vitales del sabio italiano en su búsqueda del conocimiento. Como el propio Brecht señaló en su tiempo, tuvimos muy presente que ésta es una obra de teatro y, por tanto, no pretende el rigor específico de la historia como disciplina científica. El caso de Galileo aparece como una gran metáfora donde se acentúa la búsqueda de la verdad y las dificultades en el cambio de pensamiento a lo largo de la historia.

El equipo de realización de este montaje vivió una apasionada temporada de estudio y creación atendiendo a la capacidad de indagar en la naturaleza del ser humano que nos permite el teatro. La historia de Galileo avivó nuestra capacidad de asombro como una clave del trabajo creativo en la búsqueda de la verdad.

El Instituto Peruano de Administración de Empresas, IPAE, organizó su Conferencia Anual de Ejecutivos (CADE) del año 2000, y decidió convocar, en esa oportunidad, a concursos de música, cine y teatro. El Jurado de Teatro estuvo integrado por Ricardo Blume, Alicia Saco, Ruth Escudero y por mí. El primer premio lo obtuvo *Historia de un gol peruano*; luego de abrir los sobres, se conoció que el autor era Alfredo Bushby, joven profesor de la PUCP que ya había ganados dos premios del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral, CELCIT, los años 1993 y 1996 con *La dama del laberinto* y *Perro muerto*, respectivamente, pero nunca había visto una de sus obras sobre el escenario: no había estrenado.

Empezamos las lecturas en el mes de noviembre del 2002 y, de inmediato, en el verano siguiente, un proceso de ensayos, sin fecha de estreno, centrado en la definición de nuevas formas de construcción dramática, no lineal ni realista. Buscábamos recuperar lo mejor de los esfuerzos de creación, lejos de los condicionantes de un estreno regular. Alguna vez habíamos trabajado así, sin necesidad de contar con el apoyo de las ideas de Grotowski, quien explícitamente se ha referido a la enorme diferencia de ensayar con límites y fechas precisas, por lo demás muy comprensibles en una lógica empresarial⁹². Tal vez exageramos el concepto, porque luego de más de un año de trabajo, irregular, aunque persistente, y cambio de dos actores, decidimos hacer presentaciones progresivas.

Durante los meses de noviembre y parte de diciembre del año 2003, dimos funciones en algunos de los llamados barrios marginales de Lima, pero que ya son parte absolutamente integrada de la gran ciudad de Lima. Estrenamos en el Teatro Vichama de Villa El Salvador por solidaridad y cariño con esa ciudad en la que habíamos trabajado tantos años desde su fundación. Dimos dos funciones allí y luego fuimos a la Municipalidad de Comas, al Colegio Buen Pastor de Los Olivos, en el norte y, finalmente al Callao.

En los primeros días del verano del 2004 tuvimos una temporada en la sala de la Alianza Francesa de Miraflores, la que interrumpimos a fines de febrero para dedicarnos a un tercer montaje de *El gran teatro del*

⁹² GROTOWSKI, Jerzy, op.cit., p. 5.

mundo de Pedro Calderón de la Barca en el atrio de la catedral de Lima, con motivo de la Asamblea Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo.

El 24 de marzo del 2004, dimos la tercera temporada de nuestra versión de *El gran teatro del mundo* con varias modificaciones y cambios, algunos de cierta importancia y más o menos evidentes, y otros reafirmados en el texto de nuestra presentación.

El teatro es patrimonio cultural vivo y fuente inagotable de recreación de las vivencias humanas más permanentes de un pueblo. Cuando el teatro vuelve de manera recurrente a la plaza comunal adquiere una fuerza singular, formando una tradición que compromete los corazones y la alegría de las gentes. Es el caso de *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, del cual la plaza de Lima guarda una larga memoria.

La tradición de presentar esta obra en la plaza mayor o en el atrio de San Francisco se debe en mucho al esfuerzo singular de don Ricardo Roca Rey y a sus colaboradores de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA). De su conocimiento y de su amor al teatro y a su ciudad se desprende buena parte del espectáculo que presentamos en nuestra propia versión. Imposible no recordar con gratitud a algunos de sus protagonistas que ya no nos acompañan, como Pablo Fernández y Luis Alvarez.

Las últimas versiones que ha visto la ciudad de Lima deben también mucho a Rosa Graña, la inolvidable y entrañable "Mocha", a quien seguimos teniendo muy presente a través de su vestuario y de sus múltiples propuestas, y a quien dedicamos esa temporada a pocos meses de su partida de este gran teatro del mundo en el que vivió largamente con mucho compromiso y pasión.

No es un detalle simple confirmar que varios de los actores principales que participaron en la versión del año 2004 han estado en más de cuatro y hasta cinco versiones anteriores; y que entre los cientos de actores acompañantes haya también bastantes que hacen gala de haber participado más de una vez en *El gran teatro del mundo*.

Los cambios que hemos introdujimos en esa tercera versión nuestra no alteraron tampoco el sentido básico del montaje tal como lo conocimos en el año 1967, manteniéndolo fiel a la tradición y a sus más sustantivos valores. Pero, como es obvio, hubo algunos cambios que son fruto de los nuevos tiempos, de las nuevas gentes que habitan la ciudad, y de la visión personal de las cientos de personas que se han ido sumando con entusiasmo arrollador, constituyendo una suerte de síntesis siempre distinta.

Son relativamente pocos los versos suprimidos en esta versión peruana de *El gran teatro del mundo* y, por primera vez, incluimos todos los personajes que imaginó Calderón. Esta vez apareció así también El Niño, que no llega a nacer: el personaje que pide, pero no obtiene papel en la representación y que había sido cortado en versiones anteriores.

La obra de Calderón tiene un lugar privilegiado en la historia del teatro universal. Su pensamiento tuvo tanta pretensión, como su escritura sencillez y eficacia. *El gran teatro del mundo* es su obra de concepción más amplia. Se sustenta y extiende en la afirmación y celebración de una fe, pero incluye también un conjunto de críticas y protestas frente a las injusticias de la vida en sociedad.

Sus personajes cumplen el papel que se les asigna pero, a la vez, comentan, critican, opinan y maldicen con la impaciencia de Job frente al pecado y al sufrimiento humano, ratificando el poder del teatro para plantear ideas y sentimientos de una manera vital y directa. Por ello, superando su dimensión arquetípica, se permiten deslizar comentarios y promover acciones que hacen evidente el cúmulo de conflictos a los que se ve sometida la condición humana. Sin descuidar su línea principal, Calderón se permite así, entre otros aspectos, una crítica a las teorías económicas promovidas por el puritanismo inglés, las mismas que pretendían confundir el egoísmo humano con la providencia divina y que iban ganando terreno rápidamente en la Europa de su tiempo. Frente a estas ideas, que se han extendido y tienen enorme vigencia en nuestros días, Calderón defiende, a través del propio Autor, principios fundamentales de la más profunda moral cristiana, especialmente los de la solidaridad y el amor al prójimo.

El teatro de Pedro Calderón de la Barca nos recuerda, al mismo tiempo que entretiene y regocija, que la acción teatral está preñada de ideas, de valores, de compromiso con las grandes aspiraciones comunes a todos los humanos con igual derecho. Cada actor/personaje de esta vida hace el papel que le toca, en la convicción de que su esfuerzo personal es irremplazable y decisivo, en la seguridad de que solamente en el bien común reinará la paz y la auténtica alegría para todos.

El verano del 2004 estuve, en síntesis, muy ocupado entre un clásico del siglo de oro español, empeñado en una metáfora sobre el orden universal, y un muy joven nuevo dramaturgo, que en la mejor tradición de romper todos los cánones del teatro, propone una metáfora del alma nacional a partir del dilema interior de un niño púber.

Este montaje fue recibido de la manera más atractiva por públicos muy diferentes. La experiencia en los barrios populares, lejos del circuito tradicional, fue sumamente importante, porque nos permitió constatar la demanda por ver teatro y sorprendernos del nivel de atención con un texto no realista, difícil y desafiante. Algo semejante sucedió en la temporada en el local de la Alianza Francesa, aunque con posiciones más comprometidas a favor de parte del público joven y universitario.

No pudimos dejar *Historia de un gol peruano*, como se hace generalmente con muchos montajes una vez que han tenido su temporada, y aceptamos una invitación a participar del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto, que se llevó a cabo en setiembre de ese año. Luego fuimos al Festival Internacional de Teatro, de Santa Cruz, Bolivia, en abril del 2005, y al Festival Internacional de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia, en el mes de setiembre. Pensamos que este montaje nos conecta con una siguiente etapa, nueva y diferente, en nuestro teatro. Nos siguen invitando dentro y fuera del Perú a presentarla.

18. El teatro como forma de conocimiento y comunicación

La creación artística en general, pero mucho más el teatro, ofrece al investigador de la cultura una forma de ubicarse en la historia. Lo dicho tiene sentido a través de los siglos, pero es mucho más difícilmente perceptible a partir del siglo XX por la sustantiva diferencia en el panorama de los medios de comunicación y de creación artística que surgen en tan corto tiempo. La supuesta amenaza de los nuevos medios contra el teatro, para empezar, aparecía por entonces como una sombra creciente, pero también es cierto que es solamente en el siglo XX que el teatro se define más claramente como un recurso sistemático de conocimiento y creación artística como el que constituye hoy.

Es sin duda paradójico que los tiempos en los que se desarrolla toda una suerte de medios de comunicación que podían ser competitivos con el teatro, especialmente el cine y, más tarde, la televisión, son también los tiempos en los que el teatro logra establecer un pensamiento sobre sí mismo y, sobre todo, sobre los procedimientos metodológicos y técnicos mediante los cuales se explica su producción. Tal vez por eso mismo, porque es mayor la enorme competencia con la que debe lidiar en el cada vez más complejo mundo de la comunicación moderna, el teatro se enriquece y diversifica.

Nada ha podido alejar de mi mente desde que empecé a estudiar el tema, que el teatro adquiere carta de ciudadanía en la modernidad del siglo veinte, a partir de la intuición y la indagación de Constantin Stanislavsky en los secretos de la actuación y la representación humana. Pero, a su vez, es claro que este nuevo *status* se logra no solamente por la formulación de una técnica mucho más abierta y manejable en el teatro, cuanto por los contactos que a partir de allí establece con el desarrollo de la ciencia y el conocimiento humano en general.

De manera casi paralela a los primeros esbozos y descubrimientos de la sociología y la psicología experimental, Stanislavsky empieza a formular las bases de algo que denomina el método y que, de alguna manera, se incorpora a lo que en la ciencia se conoce como la teoría de sistemas. De hecho, otra manera de referirse al trabajo de

Stanislavsky, especialmente cuando busca compatibilizar su propuesta de encarnación del personaje de adentro hacia afuera con el camino inverso, es a través del concepto de sistema. La idea de que ese enorme caos creativo que el actor promueve desde dentro de sí mismo para intentar organizar una propuesta coherente de actuación, no es otra cosa que el intento de organizar un sistema. Los conceptos de método, de objetivo, de superobjetivo, así como la necesidad de plantearse respuestas concretas a preguntas básicas que le den sentido a la acción de un personaje –quién soy, qué hago, por qué y para qué, dónde y cuándo, a quién se lo hago y qué obstáculo me lo impide– y que forman todas parte del cuerpo analítico y propositivo de Stanislavsky, encajan dentro de una idea de sistema que venía desarrollándose no solamente en las ciencias exactas, sino también en las ciencias sociales y humanas. La historia de la ciencia habrá de incorporar algún día los estudios de Stanislavsky sobre la condición humana y su potencial activo en la representación.

Del mismo modo, Stanislavsky no requirió de la ayuda de la semiótica para percibir que forma y sentido hacen parte indivisible del hecho teatral. Formulaciones filosóficas que Stanislavsky no manejaba, al menos abiertamente, harán referencia a los mismos. Es verdad “que el hábito no hace al monje”, según reza el refrán, pero póngase Ud. un hábito en el afán de entender el comportamiento corporal de un monje y habrá dado un gran paso adelante en este camino. En sus investigaciones sobre “las acciones físicas” que corresponden a la etapa final de su vida, Stanislavsky recupera de manera extensa el valor de lo externo, de lo fenoménico en relación a la esencia, al valor del sentido profundo⁹³. Una y otra cosa son parte de lo mismo. La naranja sin la cáscara no es tal, tanto como la cáscara sola no es de manera alguna una naranja.

El desarrollo de la teoría de la comunicación en el siglo XX corre paralelo, en sus primeros años, al desarrollo del método por Stanislavsky. No es tampoco cuestión menor que el teatro, y las artes escénicas en general, se abren un lugar para su desarrollo al interior del mundo académico en las universidades de todo el mundo desarrollado. Las corrientes de pensamiento en las universidades norteamericanas, así como en los institutos especializados que se

⁹³ KOSIK, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Editorial Grijalbo, México, 1967.

montaron tanto al interior de los aparatos de propaganda y opinión pública del gobierno como en las empresas de interés comercial para propósitos de publicidad, coinciden en la búsqueda de un orden sistémico para pensar los procesos de comunicación en el teatro. Las preguntas básicas del método de Stanislavsky coinciden con las de Harold Lasswell, así como con los aportes de Paul Lazarsfeld y Wilbur Schramm⁹⁴.

El siglo XX produjo muchos cambios en la tecnología, pero también en las ideas, las vivencias, los afectos con los que se enfrenta la comunicación. El marco conceptual de la comunicación hasta el siglo XX estaba marcado por la escritura y el descubrimiento de la imprenta. La llamada “era Gutemberg”, sin embargo, empezó a desaparecer cuando el mundo de las imágenes y los sonidos empezó a tener recursos para grabarse, guardarse, alterarse, multiplicarse, diversificarse. Muy pronto se requirió de un nuevo marco conceptual para entender la comunicación. Esto explica el porqué apenas el mundo termina de sufrir la II Guerra se hace indispensable una referencia a nuevos patrones de entendimiento de la comunicación que tuviesen sustento en los grandes cambios tecnológicos que surgen a un ritmo cada vez más vertiginoso.

Es en el campo del estudio del desarrollo de las comunicaciones que se instaura la definición de una nueva era, signada con el nombre de Marshall McLuhan⁹⁵, quien había desarrollado más sus intuiciones, aunque no necesariamente investigación propiamente científica, al respecto. La nueva galaxia que sucede a la de Gutemberg es la de McLuhan y es, sin duda, quien marca la urgencia de un espíritu propio de los tiempos y, por tanto, urge a pensar de otra manera la comunicación.

Pero poco se ha venido haciendo en este aspecto a lo largo del desencadenamiento de la globalización en nuestro planeta. El reto sigue abierto, muy especialmente para nuestros países, donde conviven razas, culturas y lenguas diversas y donde cada comunidad

⁹⁴ Al respecto vale la pena consultar SCHRAMM, Wilbur, *The beginnings of Communication Study in America, A Personal Memoir*, edited by Steven H. Chaffee y Everett M. Rogers; Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1997.

⁹⁵ MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, The MIT Press, Cambridge.Mass, 1994.

ha creado su propio espacio intermedio para hacerse una manera propia de vivir.

Nadie cuestiona que el nuestro es el tiempo de la globalización, y poco se puede hacer sin esta marca de fábrica de nuestros días. Este derrotero, sin embargo, nos puede llevar lejos de una dimensión que debemos incluir de manera prioritaria en nuestra agenda para la próxima década. Rolando Ames ha hecho, citando a Alberto Melucci, un reclamo al respecto: "Se habla mucho de la globalización, de la planetarización del mundo, pero no sobre el nuevo planeta interior que se ha formado dentro de la subjetividad de las personas en todo este tiempo"⁹⁶.

Pocas cosas despiertan más mi curiosidad como investigador que pensar de qué manera está presente la dimensión global en la subjetividad de los habitantes de nuestras ciudades latinoamericanas. La sorpresa que uno se lleva en este sentido al interior de nuestras culturas, en las comunidades andinas, por ejemplo, es muy grande y desafía nuestra imaginación. Si bien por un lado hay una suerte de escisión, de brecha⁹⁷, entre la vida comunitaria cotidiana y los medios de comunicación masivos insertados en una dimensión global, existe también una contaminación, una imbricación, finalmente tal vez alguna suerte de hibridación, como dirían algunos antropólogos, entre sectores insospechados de las culturas más distantes y la dimensión global. Acaso esta relación podría ser la base, el germen de un nuevo tipo de ser humano en el campo de la comunicación; acaso una nueva manera de pensar, de sentir, de vivir la comunicación, que corresponde al nuevo hombre del siglo XXI, y que ha empezado ya a brotar como consecuencia de todo aquello que recibió a lo largo del nuevo sistema de vida entre los hombres.

La investigación de la estructura interna, psicológica, mental, espiritual, del hombre del siglo XXI, fruto entre otros elementos de todas las transformaciones que ha producido la comunicación humana, no es una tarea que pueda limitarse a la psicología o a una sola ciencia. Desde la sociología, Anthony Giddens, rescatando las

81 MELUCCI, Alberto, *The playing self: Person and meaning in the planetary society*, Cambridge University Press, U.K, 1996.

⁹⁷ GARCIA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.

perspectivas menos desarrolladas pero más sugerentes de esta disciplina, ha puesto nuevo énfasis en el concepto de *self* para el entendimiento de las nuevas condiciones de las relaciones sociales⁹⁸. Éste es un proceso que no hay que estudiar en un solo sentido, es decir, para ponerlo en términos que nos interesa en la comunicación, como influencia determinante de lo global a lo local. El sujeto moderno no es una entidad pasiva sujeta a presiones o influencias externas; en la forja de las identidades (*forging self identities*) dice Giddens, los individuos desde las esferas más locales promueven también influencias sociales que son finalmente globales en sus consecuencias e implicancias. Esto sucede también en la sierra del Perú, donde podemos reconocer cada vez nuevos elementos que dan cuenta de una permanente llegada de lo global hasta el rincón más alejado de los Andes.

Hace algunas décadas, unos de los avances más significativos de la investigación en comunicaciones y que tuvo una fuerte base en América Latina consistió en poner de relieve la importancia clave de la cultura popular. El trabajo pionero de Mijail Bajtin a propósito de la obra de Rabelais revaloró no solamente la vigencia de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, sino que abrió toda una fuente de inspiración para los estudios sobre la cultura popular y su vigencia en los medios masivos de comunicación⁹⁹. Como el carnaval y la risa del pueblo, que demostraron un poder cultural incuestionable en la historia de su tiempo y mantienen una vigencia en la sensibilidad popular hasta nuestros días, sería necesario estudiar los acontecimientos propios de nuestro tiempo y espacio para ver de qué manera ha cambiado nuestra sensibilidad, especialmente en nuestro caso, tal como se vincula con los medios.

Imposible no considerar aquí el peso que tuvieron los estudios sobre ideología vinculados a la comunicación. El análisis del discurso, así como de los procesos sociales desde el punto de vista de su manejo ideológico en los diversos medios de comunicación, acaparó buena parte de nuestros esfuerzos en América Latina en las décadas pasadas. Más allá de la discusión sobre las bases teóricas de dichos

⁹⁸ GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, U.K, 1997.

⁹⁹ BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

estudios, la importancia que marcaron para señalar las maneras de ver el mundo de las comunidades humanas y de los sectores sociales específicos que protagonizan la vida social hace evidente la necesidad de considerar de manera prioritaria una manera propia de percibir, de pensar, de sentir, una sensibilidad que las caracteriza.

La idea que subyace en esta propuesta es sin duda que la sensibilidad básica que criba los procesos de comunicación en esta parte del mundo ha variado de manera sustantiva y se encuentra en proceso de cambio permanente. Si bien este cambio atañe a todos los habitantes del planeta y, por tanto, se aplica a todos los humanos, es claro que existen diferencias indispensables que tener en cuenta de acuerdo con las condiciones específicas de vida en las diferentes sociedades.

Investigar qué ha cambiado y qué no en la comunicación, supone empezar por el teatro, que es la forma de comunicación vigente más completa y antigua.

Resultará difícil, sin embargo, imaginar que el ser humano de hoy no es el mismo de siempre. En cierta manera, nada ha variado en su naturaleza, al menos entre el siglo V a.c y el XXI de nuestra era. La vigencia de la tragedia clásica se explica justamente por esta permanencia. No podemos escapar a esta discusión, pero por lo menos podemos dejarla un momento de lado para preguntarnos si nada fundamental ha variado en su conjunto, incluso si los cambios biológicos, ecológicos, atmosféricos, climatológicos no han afectado la naturaleza de los hombres. De hecho, podemos preguntarnos si ha habido cambios sustantivos en sus relaciones, en sus formas de organizarse, para finalmente preguntarnos por sus avances científicos, si tuvo desarrollos culturales análogos, si el cambio en la comunicación produjo realmente cambios en la naturaleza y condición social del ser humano en sociedad. Ésta es la pregunta que yo quisiera pudiésemos incorporar en nuestra agenda de investigación universitaria.

Algunas claves para responder a estas preguntas, como vía de entrada a una consideración más seria del problema a que ellas se refieren, nos proporcionaría una clave mayor, enormemente saludable a nuestro interés por saber más de la comunicación humana.

Anima nuestro interés en esta línea de trabajo la constatación de que la permanente y sostenida invención de la comunicación humana, desatada muy fuertemente en el siglo que acabamos de terminar, produce la tendencia a centrar el pensamiento sobre ella en los momentos más inmediatos y en los efectos en la conducta de las personas. De hecho la dimensión tecnológica, cada vez más creciente y principal, ha hecho que la investigación se centre principalmente en ella. La importancia de los medios ha sido medida principalmente por su capacidad de llegada masiva y por su peso en la conducta de sus usuarios.

Se investiga sobre la comunicación tal como se concibe por su desarrollo en el siglo veinte, pero sin referirla ni preguntarse cómo fue ésta realmente antes de los grandes descubrimientos tecnológicos. El referente más remoto para empezar a considerar los avances tecnológicos actuales parece ser todavía solamente el de la era Gutemberg con la invención y desarrollo de la imprenta. ¿Y antes? Es obvio que existió un paradigma anterior a la invención de la imprenta, e incluso uno previo al desarrollo de la escritura como la conocieron en nuestra cultura grecorromana. Sería muy importante conocer estos referentes ancestrales, entre otras cosas para entender mejor la supervivencia de algunas creaciones culturales de aquellos tiempos. Nunca la arqueología se ha hecho más evidentemente necesaria que en este campo.

Investigar la comunicación tal como fue antes de los descubrimientos tecnológicos que caracterizan nuestra época, cuánto de ella permanece y cómo ha cambiado, no responde solamente a un interés histórico, cuanto a definir aspectos fundamentales de la comunicación humana. Si bien la comunicación ha sufrido cambios indudables a lo largo de la historia, mantiene en buena parte su vigencia y definición básica, aunque tal vez opacada por la brillantez de la comunicación tecnológicamente más desarrollada.

Los niveles propios de la comunicación interpersonal y la comunicación dialógica son aquellos en los que habría que centrar nuestra preocupación para empezar la tarea que propongo, en la medida en que ellos no se encuentran determinados por un aparataje tecnológico complejo y cambiante. Sin embargo, todos sabemos que estas formas de comunicación han merecido la atención de los

investigadores solamente en la perspectiva de interés psicológico o de su aplicación a la comunicación institucional y organizacional.

Se hace indispensable añadir a estos logros, que debemos reconocer son de los más concretos y útiles en la investigación en comunicación social, una indagación en las formas de comunicación no necesariamente limitadas a los intereses pragmáticos de las instituciones empresariales.

No son muchos, y menos aún de carácter concluyente, los aportes hechos desde la filosofía y de las ciencias sociales al entendimiento de las formas y función que cumplen los niveles no masivos de la comunicación. De hecho, no son pocas las voces que así lo afirman. El peso de los estudios sobre comunicación interpersonal y dialógica para entender los marcos conceptuales que nos permitan entender la comunicación hoy puede, sin embargo, ser mayor y constituirse en factor desencadenante de mejores interpretaciones.

No es novedad poner el acento en el estudio de las formas básicas, no mediadas por tecnologías complejas, para estudiar la comunicación. Sin embargo, es poco lo que se ha hecho y, sobre todo, lo que está en curso en nuestra región. Recientemente, ha tomado cierta fuerza en nuestra región el concepto de *performance* para este tipo de estudios. Al margen de la discusión sobre los alcances de esta propuesta, en la que se articula el interés por el estudio del ritual desde la perspectiva antropológica como de la creación artística, me parece un buen ejemplo de las posibilidades que se abren a los investigadores de la comunicación humana en estos niveles fundamentales.

El estudio de las *performances*, de las representaciones sociales, de las diversas formas públicas, espectaculares, de validación social de un grupo humano, tanto de reafirmación y legitimación hegemónica como de crítica y de protesta, abre una dimensión de análisis que empieza a dar sus frutos en los estudios antropológicos en nuestra región.

Al margen de las categorías analíticas que se quiera usar, quisiera terminar afirmando la importancia de los estudios básicos sobre la comunicación humana en sus dimensiones menos condicionadas al avance tecnológico. En lo personal, confieso que no puedo dejar de

estar comprometido con la tarea de la gobernabilidad, con el estudio de la condición política de los medios, así como me declaro fascinado y comprometido con los avances de la tecnología y creo que la sociedad de la información es parte de nuestras preocupaciones y gozos actuales.

A su vez, sin embargo, pienso que es necesario volver sobre este campo de investigación que siempre se menciona al final, que es el del pensamiento, la cultura, la creación, el entretenimiento humano. Al hacerlo, pretendo revalorar la importancia del estudio del gesto, de la palabra, de la comunicación interpersonal y grupal y, a su vez, señalar que en la tarea educativa que nos compete a muchos de los que estamos aquí, no se debe soslayar ni mirar sobre el hombro la comunicación en sus niveles básicos, así como en su mayor logro en el ámbito creativo que es el del teatro y el de las artes escénicas en general.

En los planes de estudio de la facultades de comunicación he podido constatar que muchas veces se obvian las dimensiones señaladas, enfatizándose los temas de política y tecnología, elección que me parece comprensible y meritoria, pero sólo como especialización. A nada sustantivo sobre la comunicación humana podrá arribarse sin conocer y estudiar lo hecho por el hombre a lo largo de los siglos en el campo de la comunicación y que mantiene una vigencia incuestionable en cada comunidad humana. Acaso vale la pena preguntarse si se puede hablar de medios de comunicación de manera integrada, sin referirse a la función y valores fundamentales cumplidos por el gesto, la palabra o el teatro a lo largo de la historia.

No se puede uno referir a la comunicación sin referirse directamente al ser humano y cómo éste es el mismo de siempre en cualquier lugar del planeta, pero también es otro de acuerdo a su espacio y luego de varios siglos de vida. La relación de las ciencias naturales con las ciencias sociales está principalmente signada por el seguimiento de los cambios biológicos, buena parte de los cuales afectan tanto la naturaleza presente del ser humano como también sus relaciones y formas de intercomunicación. Así como está claro que las sociedades latinoamericanas solamente pueden explicarse cabalmente en función de una dependencia económica y política, es claro que existen condicionantes a su condición más vital debidas a su ubicación

específica en el tiempo y el espacio que les toca vivir, y que esas condicionantes son fuente clave para conocer su comunicación.

De aquí la insistencia en la necesidad de una revisión y puesta al día de los recursos analíticos conceptuales con los que se debe estudiar los procesos de comunicación a lo largo del S. XXI. Cuanto más clara queda hoy esta demanda, más urgente es la necesidad de contar con recursos de todas las ciencias dedicadas al estudio del hombre. La teoría social que explique la comunicación humana no puede ser, como reclama Giddens para su propuesta sociológica, "propiedad exclusiva" de una sola ciencia.



19. Palabra y performance

A propósito de la enorme insatisfacción que les producía un teatro que juzgaban esclerotizado, repetitivo y poco creativo, se gestó en Europa y los Estados Unidos, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, un movimiento muy fuerte de actores y directores que cuestionaron el alejamiento de la esencia del teatro, su sometimiento supuestamente exclusivo a la palabra y a la literatura y, como consecuencia, la minimización en la escena de los recursos más vitales del cuerpo y el gesto.

Esta tendencia ha sido tan influyente y decisiva en la definición del teatro en los últimos cuarenta años, que se ha hecho casi un lugar común, razón por la cual es igualmente necesaria hoy una revalorización del papel de la palabra en el teatro y una reubicación de su incuestionable valor en la escena. Tal tarea no podrá hacerse sin analizar las razones que llevaron a la situación actual, en la que a duras penas la palabra vuelve a tomar su lugar, luego de varias décadas de cuestionamiento.

Es muy explicable la distancia de las nuevas generaciones con la palabra frente al teatro de los años cincuenta y sesenta, porque ella llegó no solamente a tomar por propio derecho un lugar privilegiado en el teatro, sino también, por defecto –y no por culpa suya–, a convertirse en tirana, en dueña y señora de toda la concentración del esfuerzo e interés, tanto de quienes hacían teatro como de quienes acudían a él. Este proceso se puede constatar especialmente allí donde las necesidades de producción de espectáculos estaban condicionadas fundamentalmente por la exigencia de un texto escrito, aunque fuese simplemente ingenioso o de cierto valor literario que, en manos de profesionales de cierta habilidad y talento, cobraba vida inmediatamente en escena. “Si te aprendes el texto de tu personaje, te vistes como debe ser y no te tropiezas con los muebles, actuarás muy bien”. Ésta es una manera, bastante más común de lo que se cree todavía en nuestros días, de sintetizar las exigencias de este tipo de teatro. Todavía se hace teatro aprendiéndose la letra de una obra y siguiendo más o menos las indicaciones del texto. Claro que no es tan sencillo como parece, pero digamos que es el mínimo indispensable para un auditorio complaciente y sin exigencia mayor.

El denominado teatro burgués es un teatro verbal o de la palabra, de bellos decorados y hermoso vestuario, y es contra este tipo de teatro que reaccionan muchos directores y actores a lo largo de la última mitad del siglo pasado.

¿Cómo es posible que la palabra haya tomado tal preponderancia en la escena, en detrimento de la acción teatral, del valor del gesto, de la presencia corporal? Es innegable que las razones para explicar tal situación no están principalmente en el maravilloso invento de la palabra humana y la imposibilidad de prescindir de ella, como sí están, proporcionalmente, en el alejamiento de la música y de la danza, el excesivo peso de los dramaturgos y productores, así como del público por conocer sus textos pero, sobre todo, en el desarrollo de un teatro mayoritario y complaciente, de muy justo interés comercial, pero que evita los riesgos del trabajo artístico, en contraposición a un cada vez más pequeño teatro creativo, de búsqueda y en permanente renovación.

Esta división ha dado lugar a dicotomías exageradas y contraproducentes que no tenemos por qué avalar, pero es claro que mientras hay un teatro que hace dinero con formas fáciles y repetitivas, destinadas principalmente a atraer un público y de esta manera se esclerotiza en los aspectos más externos del espectáculo, centrándose principalmente en el adorno del decorado, los efectos espectaculares y la palabra, hay otro, que Luis Alberto Sánchez llamaba con cierto desdén “clandestino”, que es el teatro que intenta siempre la búsqueda de nuevos rumbos y un cada vez mayor compromiso con su comunidad.

En América Latina, el rechazo a un teatro signado por la palabra llega desde Europa muy especialmente a través de la influencia de Antonin Artaud¹⁰⁰. El teatro de la peste, de la crueldad, del pánico, es parte de un movimiento de protesta contra un teatro complaciente centrado en la palabra y que se anquilosa irremediablemente. Artaud no vivió mucho para cumplir su sueño de un teatro que fuera una alternativa al excesivamente occidental y civilizado de la Europa de su tiempo, limitado a un contexto cultural etnocéntrico y discriminatorio.

¹⁰⁰ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

Artaud se había propuesto, en cambio, especialmente luego de haber visto el teatro de Bali, un teatro de raíces más primitivas, ritual, sensual, inconsciente, misterioso, cuyo actor protagonista debía desarrollar una musculatura afectiva: debía ser “un atleta del corazón”.

A pesar de su temprana desaparición, su locura continuó como proyecto, y fue recogida después de su muerte no solamente por creadores, desenfadados como él, tales como Judith Malina y Julian Beck, del Living Theatre de los años 60, sino por muy serios y reputados directores, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Charles Marowitz, Richard Schechner y Joseph Chaikin, sólo para citar a los más famosos.

Casi a la vez en el tiempo y el espacio, y de manera casi paralela, se produce un cuestionamiento del ordenamiento autoritario y vertical de la creación teatral, que estaba marcado por los dueños de compañía, productores, directores o primeros actores, para dar lugar a un teatro donde el grupo como tal asume las principales decisiones creativas. Esto produce, entre otras cosas, el cuestionamiento de las “individualidades geniales” que pretenden imponer un texto, una manera de hacer y de convocar audiencias. Hay aquí una curiosa combinación de demandas políticas, propias de los tiempos de cambio, y de cuestionamiento de una manera establecida de producir espectáculos teatrales en el campo de las artes escénicas en general.

A su vez, estos cambios se explican por el cada vez mayor contagio de la escena con profesionales de disciplinas que ven en el teatro no solamente un motivo de entretenimiento, sino una fuente de inspiración y proyección de sus propias teorías. Es necesario ser cautelosos al señalar esto, porque, en algunos casos, su acercamiento al teatro no fue para cuestionarlo, como para usarlo como un recurso, como una manera de llegar a audiencias mayores que las del libro, en un lenguaje mucho más vital y accesible. Es el caso de los filósofos que usaron el teatro, tal como lo conocieron, para plantear sus ideas sobre el hombre y su condición, a partir de situaciones teatrales. En algunos casos con notable eficiencia, ellos reafirmaron el valor de la palabra cargada de pensamiento y vivencia filosófica, tal como en siglos anteriores se había hecho con una perspectiva teológica.

Los de mayor éxito y conocimiento entre nosotros en la última mitad del siglo pasado fueron, sin duda, Jean Paul Sartre, especialmente con *La mujerzuela respetuosa*, *A puerta cerrada*, *Las manos sucias*, y Albert Camus, con *El malentendido*, *Calígula*, *Estado de sitio*. No son estos filósofos importantes como renovadores del teatro contemporáneo, sino tal vez, de manera tangencial, por el aporte de sus puntos de vista sobre la condición humana en escena y, por tanto, por la incorporación de una temática más directamente vinculada a las ideas y vivencias contemporáneas.

Es desde la sociología, la antropología y la psicología de donde provienen los aportes teóricos renovadores de la práctica teatral. Más que por el cuestionamiento de la palabra como tal, lo hacen por medio del énfasis en los factores que juzgan tan importantes o definitorios del hecho teatral –como lo puede ser también de hecho y con todo derecho la palabra misma–, al rescatar o poner nuevamente la mirada sobre el potencial del cuerpo, la imagen y el gesto. La vigencia de un mundo no necesariamente racional, lógico ni ordenado, las manifestaciones del subconsciente en las situaciones sociales a través del teatro, constituyen su preocupación central. La coincidencia entre los renovadores de la escena contemporánea y los planteamientos de los científicos sociales es notable.

El año 1959 se publica *The Presentation of Self in Everyday Life*¹⁰¹, un libro clave para el desarrollo de las nuevas formas de entendimiento del teatro y su vinculación con la vida real. Su autor, Erving Goffman, había venido estudiando desde los primeros años de esa década una perspectiva de análisis sociológico basada en la *performance* teatral. Un modelo analítico de esta envergadura, como es obvio, no podía pasar desapercibido por los antropólogos, psicólogos sociales y politicólogos y, a partir de aquí, son muchas las manifestaciones que se hacen desde estas disciplinas a favor de un modelo analítico con muchas y fundamentales referencias teatrales. Es obvio también que tales planteamientos no podían ser de interés solamente para los científicos sociales, de modo que gente de teatro, con vocación de ampliar sus horizontes académicos y profesionales, se acerca a trabajar con ellos.

¹⁰¹GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, Doubleday, New York, 1959.

El caso más notable de colaboración entre un antropólogo y un director teatral es probablemente el de Victor Turner y Richard Schechner. Los planteamientos del primero sobre los aspectos teatrales de la ritualidad en las comunidades que venía estudiando empiezan a tener cada vez mayor vigencia y se convierten en objeto específico de sus pesquisas antropológicas¹⁰², llamando mucho la atención de Schechner que empieza a colaborar inmediatamente con él hasta su muerte, y continúa hasta nuestros días con esta línea de trabajo¹⁰³. Cuando Turner recibe la colaboración de Schechner, asume una perspectiva nueva, imbricada con los planteamientos de la teatralidad y los aportes de profesionales de la escena. Esto es claramente perceptible en el capítulo: La actuación en la vida cotidiana y la vida cotidiana en la actuación¹⁰⁴.

La antropología teatral se establece así como una rama de estudio interdisciplinario al cual han contribuido no solamente investigadores de los Estados Unidos, sino también de Europa y otras partes del mundo, al ampliar el concepto de *performance* a todo tipo de conducta que puede ser ensayada y repetida para ser observada por la comunidad. La idea de que las formas del comportamiento o conducta social pueden ser restauradas, recuperadas, recompuestas, se hace fundamental al orillar entre los límites de la vida social y la creación artística. La idea tiene innumerables seguidores, porque hereda de los sesenta todo el populismo de los impulsos antiliterarios, al mismo tiempo que entronca con los enfoques multiculturalistas en todas las disciplinas artísticas y humanísticas.

Todo tipo de evento puede ser mirado en esta perspectiva con igual interés, sean de la cultura que sean, y su afán no discrimina entre ceremonias rituales de cualquier índole.

Eugenio Barba, desde Europa, ha acudido a la antropología para fundamentar su denominado Tercer Teatro¹⁰⁵. Discípulo de Grotowski,

¹⁰² TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

¹⁰³ SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, foreword by Victor Turner, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

¹⁰⁴ TURNER, Victor, *op.cit.* pp. 102-122.

¹⁰⁵ BARBA, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Editorial Gazeta, México, 1992.

ha desarrollado con el Odin Teatret de Dinamarca, además de un conjunto de montajes singulares, una propuesta sobre el sentido antropológico del teatro, la misma que ha logrado extender con mucho éxito a diferentes partes del mundo, especialmente a América Latina, de la cual ha dicho Barba: “Sin el contacto permanente con América Latina el Odin Teatret no existiría: sus fuentes espirituales ya se habrían agotado hace tiempo”. La estadística de sus viajes a la región es impresionante; ha desarrollado actividades hasta en 58 ciudades de Latinoamérica, y al Perú ha llegado hasta en ocho oportunidades, especialmente para participar en los Encuentros Ayacucho organizados por el grupo Cuatrotablas, con el apoyo de diversas organizaciones privadas y estatales¹⁰⁶.

La idea de que no hay una sola manera de vivir la condición humana, de ser civilizado y de tener cultura, es el sustrato común de esta propuesta, que a pesar de ser tan contundente en las ciencias sociales y en el teatro, resulta difícil de aceptar en muchos sectores educados del mundo. El combate del etnocentrismo, la necesidad del reconocimiento y el estudio de la ritualidad en todas las culturas y el proceso de definición del teatro de cada comunidad, se establece a través del concepto de *performance*. Cada cultura en el mundo desarrolla una ritualidad para externalizar sus vivencias frente a aquello que aparece a la comunidad como inexplicable y, a partir de ella, genera formas más o menos complejas de vincular esta vivencia con la celebración, la conmemoración, con la fiesta.

La relación de las ciencias sociales con el teatro es muy antigua y diversa y puede rastrearse a lo largo de todo el siglo veinte, pero es en la última parte del mismo que se define muy especialmente en la búsqueda y definición del concepto de *performance* en pos de una categoría de análisis común. Esto no se ha logrado a cabalidad, porque el concepto mismo es demasiado amplio y cambiante. Del concepto de *performance* se dice lo que se decía en las ciencias sociales del concepto de ideología; es decir, que estaba marcado por el signo de Proteo, por sus formas permanentemente cambiantes y readaptables a distintas situaciones. Por supuesto que la historia ha echado mano del concepto, al igual que la política. El curso promovido

¹⁰⁶ BARBA, Eugenio, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, Casa de las Américas, La Habana, 2002.

por el Instituto Hemisférico de Estudios de Performance y Política que se dicta en las universidades de Nueva York, Nuevo León, Río de Janeiro y la Universidad Católica del Perú, cubre diferentes períodos de la historia de América latina atendiendo a escudriñar, con el uso de distintas disciplinas, de qué manera puede rastrearse las *performances* que hacían evidentes tanto los poderes hegemónicos de cada sociedad como aquellos que se les oponían, desde el período precolombino hasta nuestros días, pasando por la Conquista, Colonia, Independencia y distintas etapas en el proceso de constitución de las repúblicas.

Marvin Carlson¹⁰⁷ se ha dado el trabajo de hacer una revisión del concepto de *performance*, tal como es aplicado en cada unas de las disciplinas de las ciencias sociales, la psicología y la lingüística. Al referirse a esta última disciplina, ha vinculado así el concepto con distinciones básicas de la lingüística moderna. Si bien corresponde a Noam Chomsky el uso de la palabra *performance* para distinguir el conocimiento de la gramática del lenguaje poseído por un hablante, de su *performance*, es decir, de su capacidad de aplicación de este conocimiento en una circunstancia dada, la distinción evoca, sin lugar a dudas, la división clásica del lingüista suizo Ferdinand de Saussure entre *lengua* y *habla*. Pero si bien los lingüistas ayudan a enfatizar los aspectos más vivos y activos del lenguaje, son especialmente los semiólogos los que en su afán por extender su propuesta analítica a todos los lenguajes y formas de comunicación contribuyen a dejar más en claro todas las posibilidades expresivas de la *performance* en la vida social.

La semiología se ha propuesto entender el teatro como un sistema complejo de signos y señales, habiendo desarrollado de manera admirable y envidiable un extenso cuerpo teórico destinado a analizar su naturaleza, empleando un enfoque que combina en proporciones variables los aportes estructuralistas de Saussure y el pragmatismo del filósofo norteamericano Charles S. Peirce.

¹⁰⁷ CARLSON, Marvin, *Performance, a critical introduction*, Routledge, London, N.Y, 1996. Este excelente estudio incluye aspectos de *performance* en el arte, la postmodernidad, tareas de resistencia e identidad.

El teatro es, para la semiología, comunicación y *performance*, porque su primer objetivo es comunicar haciendo uso de su propia sintaxis y semántica. La semiología ha desarrollado a lo largo de la última mitad del siglo pasado varias escuelas y tendencias, todas interesadas de alguna manera en el teatro y en la posibilidad de juego múltiple e inconmensurable de un solo significante sobre la escena para referirse casi a cualquier tipo de significado. Si bien los primeros grupos de interés en la lingüística y la semiología tuvieron una concentración nacional, tales como el Círculo de Praga, el movimiento se multiplicó muy rápidamente en varias escuelas de nivel internacional.

A quien se interesara por el estudio y la creación teatral le habría de fascinar, sin duda, el afán de los semiólogos por identificar unidades sintácticas y semánticas mínimas, equivalentes a las palabras en el lenguaje verbal. Al hacerlo, no hacían, creo yo, sino buscar la unidad expresiva que había monopolizado para sí misma la palabra en el teatro burgués y que tanto cuestionaban quienes querían renovar el teatro justamente volviendo a definir la esencia de sus unidades de acción.

Pero como ha señalado John R. Searle¹⁰⁸: "...si mi concepción del lenguaje es correcta, una teoría del lenguaje es parte de una teoría de la acción, simplemente porque el hablar es una forma de conducta gobernada por reglas"¹⁰⁹. Uno puede utilizar o estudiar estos elementos por separado y, de hecho, la mejor manera de hacer un trabajo analítico es muchas veces aislando uno de estos elementos, pero un estudio puro de uno de estos elementos no nos dice mucho de cómo funciona de verdad el acto comunicativo. Los lenguajes, tal y como funcionan, *performance* o *speech acts*, tienden un puente entre la normatividad institucional y la vida real, así como entre la vida real y el juego creativo, incluido el teatro.

Las palabras, tal como ha señalado Kenneth Burke¹¹⁰, son usualmente parte de un contexto comunicativo más ancho, en el cual la mayor parte no es verbal para nada. Claro que las palabras tienen una

¹⁰⁸ SEARLE, John. R., *Speech Acts, An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, New York, 1972.

¹⁰⁹ Op.cit.p.17.

¹¹⁰ BURKE, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*, Studies in Symbolic Action, Vintage Books, New York, 1957.

naturaleza propia y, cuando discutimos sobre ellas en relación con la acción, es necesario considerar tanto la naturaleza peculiar de la verbalidad como la que ellas reciben del sustento no verbal de la escena y que muchas veces soportan su acto. Estudiar cómo se compone y se ordena el acto comunicativo es tan importante como estudiar la relación entre el acto y la escena en su conjunto.

Si en algo hay consenso mayoritario entre quienes piensan y hacen teatro, aunque no de manera absoluta, es en que el teatro es básicamente acción. En la medida que la palabra es *acto*, cumple este requisito. Pero la palabra sola requiere de una fundamentación escénica para validarse teatralmente. El decir la palabra de una manera coherente con el compromiso que exige el escenario, y que empieza por reconocer que se oiga y se entienda, es fundamental. La palabra en acción es la palabra que tiene lugar en el teatro y comparte lugar con todos aquellos elementos que constituyen la acción teatral, empezando por el gesto y la acción corporal. Son todos estos elementos juntos los que permiten acercarnos a una acción verdadera que encuentra sentido final en la audiencia. Si la palabra se queda sola en la escena, y se adorna y se decora, pero no se sustenta en el sentido de la acción teatral, se frivoliza, se desnaturaliza, se prostituye, se banaliza. Abandonar el recurso maravilloso de la palabra para avanzar en el afán de crear unidades de acción teatral puede ser un ejercicio interesante y, en ocasiones, sumamente atractivo pero, por lo general, es irresponsable y banal frente a la audiencia ávida de contar con los mejores recursos para un acto teatral.

La palabra está emparentada con la música a través del más maravilloso instrumento musical, que es la voz humana. Música y voz permiten a la palabra recuperar su origen más vital en la escena. Como toda música, la acción en la palabra requiere no solamente de talento, sino también mucho entrenamiento, diligencia, perseverancia. Hay una fortaleza física y mental indispensable para el uso de la voz en la palabra teatral. Muchas veces se pierde su valor por negligencia y pereza. A la gran habilidad que hay que tener para el decir con propiedad en el teatro le antecede el buen ordenamiento y definición de lo que se quiere decir. Este componente racional sigue siendo muy importante en todo tipo de teatro, incluida una gran diversidad de formas de *performance*, de modo que la palabra no tiene por qué ser

excluida de la teatralidad y, por el contrario, tiene un lugar sumamente importante en ella.

Palabra y performance se funden en una dimensión vital de la teatralidad que constituye la presencia viva y directa de la persona humana. Tal característica, que se mantiene incólume desde sus orígenes, es la mayor garantía de integración de los elementos gracias a los cuales se produce la teatralidad y se distingue de todas las otras formas de comunicación artística.



20. Cómo se explica el teatro: a manera de balance

Es en el propio teatro donde se encuentran los primeros elementos para explicarlo. Esto no excluye, por cierto, la enorme validez de los aportes analíticos provenientes de otras disciplinas, pero es muy importante reconocer y estudiar cómo los protagonistas del teatro producen desde tiempos inmemoriales –y los dramaturgos son por obvias razones quienes han dejado testimonio de ello gracias al poder de la escritura– un juego de entrada y salida del teatro, de señalamiento de la realidad y de la teatralidad, justamente para validar y dejar muy claro las características del juego teatral.

En sentido inverso, son muchas las situaciones de *teatro dentro del teatro*, de irrealidad y convención dentro de la irrealidad, como convención previamente acordada. Hay testimonios de todo esto a través de la literatura y, de seguro, a través de muestras arqueológicas todavía en proceso de estudio. Pero la sensación de cuánto se debe haber perdido, justamente por la naturaleza fugaz del teatro y por la carencia, o ausencia, de formas de registro para un factor de la teatralidad que es, por lo demás, esencialmente “no registrable”, no nos puede dejar de impresionar. Si bien mucho se ha pasado de generación en generación, mucho se ha perdido sin duda alguna y es absolutamente irrecuperable.

En años recientes se ha intentado compaginar los aportes del propio teatro por explicarse a sí mismo con el interés y las propuestas de diversas disciplinas. El panorama es sumamente interesante y promisorio en cuanto muestra una convergencia de los aportes desde la perspectiva de la academia con los puntos de vista de los propios artistas. En este sentido, los avances que existen para proveer de marcos cada vez más útiles para el análisis de las diferentes formas de la teatralidad nos hacen ser entusiastas con respecto al mejor entendimiento y uso de las artes escénicas.

Entre las indicaciones que hay en la historia sobre el cómo actuar y cuál es la naturaleza y sentido del quehacer escénico, hay algunas que figuran en los propios textos teatrales, tales como el célebre monólogo de Hamlet aconsejando a los actores, los cómicos que han llegado al castillo, y a los que les pide representar ante la corte presidida por su madre y su tío, a quienes quiere desenmascarar, una

obra escrita por él¹¹¹. Recita con soltura y naturalidad, no grites como el pregonero, no seas brusco, sé moderado incluso en el torbellino de la pasión, templanza y suavidad en la expresión, no exageres ni la violencia ni la timidez, usa tu propia discreción, que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, no traspases los límites de la naturaleza, el arte dramático es espejo de la humanidad, trata de mostrar a la virtud sus rasgos, al vicio su verdadera imagen, a cada edad y generación su fisonomía y sello característico, no debes recargar ni languidecer la expresión, no permitáis que los que hacen de graciosos ejecuten más de lo que les está indicado. Son indicaciones precisas que apuntan a un sentido de la teatralidad y a cómo se debe realizar. Este texto se sigue usando en las escuelas para enfatizar los aspectos fundamentales de la convencionalidad en la creación teatral.

De manera semejante en el prólogo de *La vida del rey Enrique V* –a cargo del Coro–, Shakespeare es también muy explícito en este aspecto de pedir a los espectadores que participen con su imaginación al funcionamiento de la teatralidad, toda vez que lo que se busca contar y mostrar es infinitamente más grande y complejo de lo que puede caber en un escenario, de modo que sin el poder de la imaginación, en el que confluyen los aportes tanto de los actores como de los espectadores, la teatralidad no es posible.

Existen, pues, indicaciones sobre cómo actuar y plantear la teatralidad que se remontan a sus orígenes¹¹², así como intentos de resaltar o condenar sus atributos. Discípulos de Platón, por ejemplo, han utilizado su proscripción de actores y poetas de la República para enfatizar los problemas que produce el teatro, así como los seguidores de Aristóteles han señalado, por el contrario, los valores de la Poética. Cicerón, al señalar la importancia de la oratoria, señaló también la de la actuación, con cuyas reglas encontraba cierta proximidad. La Europa Medieval ofrece algunos alcances sobre cómo se debe entender y representar en el teatro, principalmente centrados en la apropiada manera de decir y gesticular.

¹¹¹ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Escena II, Acto tercero.

¹¹² Al respecto se puede consultar el trabajo de recopilación de teorías, técnicas y prácticas de los grandes actores desde Grecia hasta nuestros días en: COLE, Toby y KRICH CHINOY, Ellen, *Actors on acting, The Theories, Techniques and Practices of the World's Great Actors, Told in Their own Words*, Crown Publishers, Inc., New York, 1970.

Pero es bien avanzado el Siglo XVIII, y solamente con el diálogo entre dos espectadores de teatro que hablan de actores y de su trabajo, que se establece uno de los grandes dilemas de la actuación y de la teatralidad¹¹³. Los planteamientos que recoge magistralmente Diderot en la forma de una paradoja, han marcado el derrotero analítico de los siglos siguientes, porque, reconociéndolo o no, la paradoja se ha mantenido en discusión y ha producido enfoques y productos teatrales muy diferentes. Como todos los grandes dilemas, éste de la disyuntiva que se le abre a quien quiera crear en el teatro, no ha sido resuelto de manera definitiva, aunque otra manera de decirlo, por el contrario, es afirmar que sí se ha resuelto, porque en realidad se resuelve cada vez que se produce la teatralidad, de acuerdo a cómo se presentan –y cómo son recibidos por el público– los resultados de cada montaje, pero para volverse a abrir el debate al inicio de un nuevo trabajo.

El valor de *La paradoja del comediante* permite, gracias al genio de Diderot, poner las cosas en su sitio, es decir reconocer el valor de la sensibilidad y de los sentimientos pero condicionándolos a una suerte de control de la energía que permite la acción teatral. Es la primera vez que se hace una demanda explícita no solamente de una técnica para la actuación, sino también de un método que haga factible la teoría que plantea el filósofo amante del teatro. Contrariamente a lo que se cree, el actor no debe usar su sensibilidad y mucho menos dejarse arrastrar por el llanto o el torbellino de la pasión. No. El actor debe usar su cabeza para generar en el espectador la imagen de los sentimientos que exige la situación y el personaje, pero sin correr riesgo alguno de comprometer su estabilidad psíquica y emocional en cada oportunidad que representa. Esto, obviamente, ha generado y generará polémica y discusión.

Lo dicho nos hace retroceder en la historia y nos devuelve a la idea de que uno puede aprender comportamientos, modelos de conducta, formas de manejar la corporalidad, el gesto y la palabra. Se puede decir que uno “aprende a actuar” repitiendo formas que en la “enciclopedia” de códigos o lenguajes que maneja una comunidad indican tal o cual significado. Esto es parcialmente cierto, pero tiene un

¹¹³ DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, s/f. Prólogo de Jacques Copeau.

lado falso, en primer lugar, porque los códigos y formas de la teatralidad son distintos de los de la vida cotidiana, aun cuando, en apariencia, luzcan similares. Esto está claramente demostrado, para bien y para mal, a lo largo de la historia del teatro.

Bertolt Brecht ha dedicado toda una escena en su *Arturo Ui* a presentar los alcances y limitaciones de esta manera de aprender a actuar¹¹⁴. Un Actor harapiento es llevado por dos guardaespaldas para que le enseñe al mafioso Arturo Ui cómo estar de pie, caminar, gesticular y sentarse, que, según el Actor harapiento “es lo más difícil”. Finalmente, Arturo Ui, pide orientaciones para hablar –recitar, dice él, y la diferencia no es poca– y el Actor recurre a Shakespeare, para pedirle que repita, después de él, las palabras del célebre discurso de Marco Antonio frente al cadáver de Julio César, clásico ejemplo de oratoria política¹¹⁵. Como sucede a lo largo de toda la obra, al final de cada escena un cartel ilustra sobre algún aspecto del proceso político en la Alemania de los años 30. En este caso, el cartel dice: “Según ciertos rumores, Hitler recibía lecciones de declamación de un actor de provincia llamado Basil”.

Indagar en el pensamiento sobre la actuación y el teatro supone considerar diferentes perspectivas académicas y esto es lo que hemos intentado realizar en esta memoria, confrontándolas con nuestra propia experiencia. Históricamente, esta reflexión nos remite permanentemente a la filosofía. Sin embargo, los aportes filosóficos sobre el teatro no son tantos como podría esperarse, dada la naturaleza del tema, y llama la atención que habiendo tanto interés por el teatro no haya habido investigaciones sustantivas sobre su naturaleza. Los filósofos le hacen algún lugar al teatro en sus disquisiciones estéticas, en ocasiones extendiendo sus teorías sobre el arte al teatro en general, o en ocasiones, al decir de David R. Saltz, como un *after thought*, algo que se les ocurrió después, un pensamiento final, de regalo. El hecho es que no hay mucho material filosófico sobre la naturaleza del teatro pero me parece, aunque esto sea mera intuición a partir del análisis de la bibliografía reciente, que

¹¹⁴ BRECHT, Bertolt, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. Escena VII, pp.166-172.

¹¹⁵ SHAKESPEARE, William, *Julio César*, Editorial Aguilar, Madrid, 1965. Acto III, Escena II.

se habrá de convertir en un tema de gran atención en los años venideros¹¹⁶.

En respuesta a las desatenciones, al hecho de que el teatro combina tantos elementos expresivos y, a la vez, tiene como núcleo central la corporalidad viva de los actores encarnando personajes, es que surge la necesidad de lo que podría denominarse un enfoque fenomenológico. La vitalidad de la presencia humana en escena ha inspirado siempre el rompimiento con interpretaciones de la actuación como el mero proceso de creación de significantes. Por otro lado, en la medida que el teatro usa seres humanos de carne y hueso para darle vida a personajes que están allí vivos en escena, a los que podríamos tocar si nos acercáramos, y realizan acciones que podrían ser reales para dar vida a acciones de ficción, la línea divisoria entre uno y otro no es precisa, separándolos un umbral impreciso y que puede dibujarse y desdibujarse permanentemente. Solamente los niños se atreven a pasar de un lado al otro con toda naturalidad, si les apetece, porque todavía no entienden el valor metafórico de la acción teatral.

Esto supone llamar la atención sobre la necesidad de analizar las estrategias dramáticas y cómo intentan siempre de alguna manera manipular la percepción del espectador de un evento y, particularmente, su experiencia subjetiva de tiempo y espacio para que, al menos mientras dure la función, el espectador “se olvide” o “entienda de otra manera” el tiempo y espacio reales que le toca vivir en la cotidianidad.

Esta presencia corporal afecta de manera diversa la sensibilidad de quien la observa como espectador y está dispuesto a participar del juego, y aviva los elementos de riesgo y espontaneidad implícitos, especialmente en las *performances* un tanto desafiantes o comprometedoras, haciéndolo sumamente perceptivo de la corporalidad del actor. Hay público que resiste la presencia muy cercana de los actores, a quienes de alguna manera sienten como elementos intimidatorios, representantes de otra realidad en la que recelan entrar. Imposible no tener en cuenta la corporalidad si uno acepta participar del hecho teatral y asume todos los riesgos. He

¹¹⁶ Al respecto véase el capítulo 5. *Pensar el teatro*. Cfr.. David R. Saltz en: KELLY, Michael, editor, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Band 3, Oxford, New York, 1998.

escuchado a algunos espectadores embelesados con esta proximidad, así como a otros quejarse del olor de los actores –en algunos casos con razón, por lo reducido de los espacios teatrales y la manía de algunos actores y directores de “invadir” la platea o el espacio del público–, pero en otros con muy poca o ninguna razón, porque la distancia para poderlos percibir en este sentido realmente era demasiado grande. Es por esto también importante reconocer que los estudios de género y sexualidad tienen en la producción y análisis del *performance*, gracias a la contundencia del factor corporal, un campo sumamente rico de trabajo¹¹⁷.

Uno de los aspectos importantes del efecto de la teatralidad, y que resulta tan atractivo a legos como especialistas, se refiere al fenómeno que Aristóteles presentó como la *catarsis*, el mismo que, además de constituir un fenómeno psicológico sumamente rico, tiene su asidero principal en el funcionamiento de la *psique* humana y en sus posibilidades y limitaciones. El concepto nos introduce en el estudio de la salud mental y el poder que el teatro tiene para la misma, pero a la vez abre un universo de posibilidades para el estudio del comportamiento humano y sus motivaciones.

La psicología, la psicología social, el psicoanálisis, son disciplinas muy jóvenes que, en realidad, se han ido definiendo académica y técnicamente a la par que el estudio sistemático de lo teatral. Es por esto que hay buen número de trabajos académicos de especialistas en el estudio, tratamiento o terapia de la *psique* a lo largo del siglo pasado que han mostrado un claro interés por los procesos de creación artística. Entre éstos, han obtenido especial relevancia los de una perspectiva psicoanalítica, especialmente porque la obra de Sigmund Freud es muy útil para explicar los procesos de creatividad en el arte y al revés. Para muchos artistas más o menos contemporáneos de Freud, sus apuntes sobre el valor del inconsciente en la creación artística resultan fundamentales y así se lo hacen saber. A este respecto, resulta muy ilustrativa la reciente tesis de Lichi Garland sobre la influencia de Freud en el surrealismo de Dalí¹¹⁸.

¹¹⁷ Cfr. *Women and Performance*, a journal of feminist theory, New York University, Tisch School of the Arts, Department of Performance Studies.

¹¹⁸ GARLAND, Lichi, *La influencia de Freud en el surrealismo de Dalí*, tesis, Escuela de Graduados PUCP, Lima, 2005.

Arthur Schnitzler, el celebrado dramaturgo vienés –también médico como Freud, pero fundamentalmente vinculado a la ficción– autor de *Anatol* y *La ronda*, entre otros textos, desarrolla en la esencia de sus obras un componente psicoanalítico indudable, reconocido por el propio Freud. “Durante muchos años me he venido dando cuenta de la gran compenetración entre sus ideas y las mías...”, escribe en 1906. El llamado “doble” de Freud, reafirmó una veta de creación dramática que, si bien le trajo algunos problemas con la censura, le permitió notables éxitos en su tiempo, y que sus obras se incluyeran en los repertorios teatrales de todo el mundo. El propio Freud reconoció en este “su doble” cierto temor y distancia frente a hallazgos incuestionablemente vinculados al psicoanálisis, teniendo además en su favor el ser más simpáticos y atractivos a la gente común. “Creo que lo he evitado –le confiesa Freud a Schnitzler en 1922- porque sentía una especie de reluctancia a encontrarme con mi doble”¹¹⁹.

Pero el valor de los estudios psicoanalíticos no tiene que ver exclusivamente con el poder curativo de la palabra, como definía muy bien Pedro Laín Entralgo¹²⁰. En la medida en que el teatro permite de manera singular la expresión libre de contenidos en todos los niveles posibles de la comunicación humana, las posibilidades de análisis van mucho más allá de la palabra escrita o dicha, comprometiendo cada uno de los elementos presentes en la escena. Esto vale especialmente para la música y la danza que, siendo parte de los orígenes del teatro, se conectan directamente además con otro factor fundamental de la creatividad, que son los mecanismos expresivos inconscientes, no necesariamente racionales.

Uno de los aportes más importantes para el análisis de la creación teatral se encuentra en el peso asignado a la fantasía como valor. La capacidad del humano por fantasear lo coloca en el umbral del peligro que significa el alejamiento de la racionalidad. Si los niños pueden fantasear, siempre y cuando lo hagan sin exagerar, a fin de que no se produzca cierto nivel de angustia en sus padres o familiares, cuánto más restringida esta posibilidad a los adultos en los que cualquier exceso es inmediatamente censurado como peligroso u ofensivo.

¹¹⁹ FREUD, Sigmund, *Epistolario 1873-1939*, Cartas 122 y 197, a Arthur Schnitzler, Biblioteca Nueva, Madrid, 1963. pp. 282 y 383.

¹²⁰ LAIN ENTRALGO, Pedro, *La curación por la palabra*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

Se necesita tener mucho desenfado para escribir, como hace Luigi Pirandello: “Desde hace muchos años está al servicio de mi arte (pero como si hubiera empezado ayer) una pequeña sirvienta, ágil y desenvuelta y, sin embargo, siempre nueva en su oficio. Se llama Fantasía. ...Y se divierte en traerme a casa, para que extraiga de ella cuentos, novelas y comedias, a la gente más descontenta del mundo...”¹²¹.

Son personajes sobre los que uno fantasea, antes que sobre palabras, ideas o situaciones abstractas; en todo caso, son personajes especiales en situaciones especiales, que es el caso de la obra de Pirandello, que insiste en señalar que: “El misterio de la creación artística es el mismo misterio del nacimiento natural”¹²².

El valor terapéutico de la música, la danza y el teatro es algo completamente probado, aunque los mecanismos específicos sean todavía motivo de mucha discusión y estudio. Sin las artes escénicas no hay fiesta, libre expresión, regocijo, pero no hay una sola manera de encarar su funcionamiento. Ciertamente hay indicadores que tienen que ver con la bebida y la comida en todas sus variadísimas posibilidades, pero también sobre las formas de control de la energía que producen en cada caso. Éste no es un tema nuevo, pero se hace presente en cada ocasión en que se presenta un espectáculo comunitario.

A su vez, hay fórmulas de la teatralidad, como de la creatividad en general, que se resisten a todo control racional. Éste es el vasto campo en el que la creatividad aparece vinculada al sueño. De manera análoga a la metáfora del sueño, que es visto como dar a luz, como “el misterio del nacimiento natural”, al decir de Pirandello, el proceso creativo se proyecta hacia fuera de una manera poderosa y a veces dolorosa, a punto de requerir lo que Rollo May llamaba “el coraje de crear” y cuyo rastreo analítico en camino inverso, supone un proceso más laborioso y difícil¹²³.

¹²¹ PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor*, Los libros del Mirasol, Buenos Aires, 1961. Prólogo. p. 9.

¹²² Op.cit. p.10.

¹²³ MAY, Rollo, *La valentía de crear*, EMECÉ, Buenos Aires, 1977.

El protagonista del teatro es el actor y su trabajo son los personajes que tiene a su cargo. Como tal el actor debe preocuparse de saber lo mejor que pueda cuáles son las formas estructurales que sustentan su posibilidad de actuar. Debe, por lo tanto, conocerse, saber quién es él. Conocer su cuerpo es por esta razón fundamental, como imaginar y fantasear sobre los personajes que no son él y a los que admira, de alguna manera, porque quiere ser como ellos, como a los que detesta y teme, a veces porque siente que siendo detestables se le parecen un poco. En cada caso, son personajes distintos que el actor usa como referentes para encontrar aquellos que se le pide interpretar. El actor no ha pisado todavía el escenario, ni conocido la obra del autor, ni al director, pero dentro de su cabeza ya tiene filias y fobias sobre unos personajes imaginarios que constituyen lo que él quiere, admira, imita, retrata o, por el contrario detesta, teme, rechaza.

Tal vez por esta razón es que los seis personajes de la obra de Luigi Pirandello buscan autor más que director y, mucho menos, quién tome su lugar, porque lo que Pirandello describe sobre el poder de la fantasía del autor está también en “los otros” que hacen el teatro posible, especialmente en los actores. Lo muy especial es que usualmente ellos se defenderán diciendo que no, que no tienen nada en la cabeza, que son tontos de capirote y que sin el autor y el director no tendrían nada que decir. No dudo que haya algunos así. Cada vez me sorprende más de la diversidad del género humano que se acerca al teatro y del maravilloso poder de la individualidad de la persona humana y de pronto alguno dice la verdad y tiene razón. Pero no creo que puedan ser verdaderos creadores si no saben tener en su cabeza personajes que temen o que ansían ser.

Hay personajes que nos sitúan entre dos fuegos y que usualmente son motivos de conflicto y por tanto de acción teatral en grado evidente. A propósito de los trabajos del teólogo Gustavo Gutiérrez sobre el Libro de Job¹²⁴, y de una propuesta suya de trabajar una versión teatral a partir de su interpretación centrada en el pobre de nuestra región y que, lamentablemente, nunca prosperó por culpa mía, tuve ocasión de considerarlo como un personaje de éstos que uno tiene en la cabeza, pero que además ya está en la literatura y, para colmo de

¹²⁴ GUTIERREZ, Gustavo, *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente, Una reflexión sobre el libro de Job*, Instituto Bartolomé de las Casas, CEP, Lima, 1986.

posibilidades de universalidad, en el Antiguo Testamento. El relato sobre Job es presentado en la versión que leí en los años 80, como un “...drama con muy poca acción y mucha pasión... la pasión que un autor genial, anticonformista, ha infundido en su protagonista”¹²⁵. Razón suficiente en apariencia para desestimarlo como proyecto teatral, siendo el teatro, necesariamente y en primer lugar, acción. Al margen del enorme valor literario y de la extraordinaria reflexión teológica de Gustavo Gutiérrez, ¿por qué entonces Job entra tan fácilmente en nuestra cabeza como personaje? Pues porque es un personaje bueno que lo tiene todo y que es probado en su naturaleza por presión del mal, porque está siempre ante la posibilidad de dejar de ser lo que es y se mantiene firme ante toda adversidad. Un personaje de gran fuerza teatral, a pesar de la presentación de los exegetas de esa edición.

Los estudios que este relato ha motivado¹²⁶ coinciden con el arraigo popular que ha tenido y sus posibilidades de convertirse en una suma de acontecimientos, de acciones, hasta que sale airoso de la prueba. Como en el caso de Job, hay muchos personajes esperando en nuestras cabezas la posibilidad de plasmarse en escena a partir de situaciones de confrontación y que requieren de un autor-actor-director que les otorgue nueva vida y un sentido que responda a su propia interpretación.

El teatro es también una fuente de lectura y de interpretación de casos clínicos. No son pocas las referencias a personajes psicopáticos en el teatro y los actores deben enfrentar el proceso de identificación con estos personajes con sumo cuidado. Como quiera que los actores muchas veces recrean personajes en el umbral de todas las patologías, tal vez por eso son más capaces de escaparse de ellas. Hay, sin embargo, en este campo, como en todos los que tienen que ver con el teatro, un conjunto enorme de divergencias. ¿Por qué se quiere actuar? ¿Ser otro? No todos los actores piensan lo mismo en este y otros campos del teatro y a los actores les encanta discrepar sobre las posiciones de la mayoría al respecto.

¹²⁵ LA BIBLIA, traductores editores SCHÖKEL, Alonso y MATEOS, Juan., Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975. p. 987.

¹²⁶ Entre otros en JUNG, Carl Gustav, *Simbología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

El teatro requiere para el trabajo de los personajes una partitura del afecto. El actor que hace un personaje, lo asume bajo la convención o el acuerdo de que “una vez concluidos ensayos y funciones lo debe dejar colgado de la percha” en el vestuario del camerino. El actor es una persona “seria” que debe saber muy bien quién es, porque cuando trabaja no es siempre él mismo, porque muy pocas veces hace de sí mismo. En este sentido, el actor tiene un proceso permanente de cambio de identidades que requiere ciertamente cuidados especiales¹²⁷.

A propósito de esta temática, el actor y escritor Fernando Peñuela ha interrogado a la vez que ofrecido respuestas al psicoanalista Eduardo Aristizabal en Bogotá, luego del estreno de *De caos & deca caos* del Teatro la Candelaria que dirige Santiago García¹²⁸. ¿Qué tiene de subyugante esta manera de vivir? ¿Cómo se puede vivir así? ¿Cómo se puede vivir en el teatro de otra manera?

Los procesos de creación en el teatro en relación con el comportamiento psíquico pueden verse mejor cuando hay procesos de creación colectiva o de creación desde cero. Los laboratorios de creación teatral, generalmente a cargo de grupos o equipos bien entrenados y de vocación afín, y los ensayos “de verdad” –quiero decir no los que repiten comportamientos codificados y marcan movimientos convencionales sino los que buscan nuevas formas de crear de acuerdo a los objetivos trazados–, son los que ofrecen posibilidad de respuestas enriquecedoras a estas preguntas. Ellos permiten crear formas de realización del deseo a través de la fantasía, igual que si se tratara de contar cuentos para niños.

Los textos de Freud, pero también los de sus innumerables seguidores o críticos, son sumamente ricos en esta indagación. Existen claves para definir y construir personajes a partir de nuestra propia base material e imaginación. Esta técnica significa escoger específicamente un aspecto o dimensión de una persona, o de varias, para llegar a un personaje, uno solo, hecho de retazos de todos los demás. En esto se impone tanto ser absolutamente materialista, físico, corporal, porque

¹²⁷ Cfr. TORRES VILAR, Natalia, op.cit.

¹²⁸ PEÑUELA, Fernando y ARISTIZÁBAL, Eduardo, *Teatro y psicoanálisis en conversación abierta*, en Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano, No. 127, Casa de las Américas, La Habana, 2003. pp.18-27.

desde Freud sabemos que el “yo” es siempre y ante todo algo “corporal”, pero sin olvidar que todo personaje requiere de espíritu, se llame como se llame.

Desde diversas disciplinas ha quedado claro que todos llevamos una máscara y, en ese sentido, todos somos actores, aunque no nos demos cuenta. El actor profesional, sin embargo, es alguien que trabaja por darse cuenta que eso es así y por eso sabe manejar los cambios necesarios profesionalmente, mediante el uso de un método, un conjunto coherente de técnicas creativas y de manejo de sus instrumentos expresivos.

Pero existe la “sociedad” y el control social y por tanto el miedo al ridículo. Por esto al actuar usamos formas para protegernos, nos refugiamos en artificios que nos cubren, inventamos artificios conscientes o inconscientes para que el “yo” de uno no sea maltratado, no quede en ridículo. Porque la otra opción es desnudarse, dejar al descubierto el yo propio y el otro inventado para prestar uno en servicio del otro, que es lo que hace un buen actor en condiciones ideales.

¿Cuál es la ganancia de todo esto?, le pregunta el psicoanalista Aristizabal al actor Peñuela, y éste ríe primero y luego dice: dinero no, fama no, enaltecimiento de tu ego, tal vez; algo que va mucho más allá de la destreza para ser farsante y es algo que tiene que ver con la profunda paradoja entre la verdad y la mentira como esencia de este arte y el actor con el personaje en el centro de esa paradoja. “Todos sabemos que el teatro es una mentira... pero no se trata tan sólo de representar fríamente esa mentira, sino de ir más allá hasta encontrar la profunda verdad de esa mentira”. ¿Puede quedarse el teatro simplemente en el nivel de la mentira?, pregunto yo y esbozo una respuesta: sí y de varias maneras porque la fantasía opera de muy distintas maneras y porque la voluntad de representación no agota todas las posibilidades de expresión.

No hay que ser un militante del psicoanálisis para aceptar que su aparición supone un gran cambio con respecto a la psiquiatría de su tiempo, porque a diferencia de ésta, que consideraba a las mujeres histéricas como “mentirosas”, porque no hacían sino fingir lo que les pasaba, aquella reconoce que había verdad detrás de la presentación

desenfadada de sus síntomas. Las histéricas, como en el célebre caso de Dora, no fingen, sino actúan, porque son ellas mismas, si bien lo son a través de ese otro personaje que se inventan a la vez. El enfermo se encuentra preso del conflicto y de lo que se trata es de desentrañar la verdad que presenta esa actuación. Tal vez por esto, nos lo recuerda muy bien Aristizábal, es que Jacques Lacan consideraba que la verdad tiene estructura de ficción.

¿De qué se trata entonces en la actuación teatral propiamente dicha? La mera representación de un texto y de indicaciones externas produce un teatro que puede ser aceptable como espectáculo para pasar el tiempo pero no es arte en el sentido real de la palabra. Puede ser motivo de regocijo de un colegio o comunidad y puede ser también motivo de entretenimiento y una manera de ganarse la vida, pero no es arte como máxima aspiración creativa. Profesionalmente es lo que Brook llama *deadly theatre*, *teatro mortal* o *agonizante* justamente porque no tiene ese *algo* adicional a la mera habilidad para repetir movimientos, gestos, letra y sonidos absolutamente conocidos y convencionales. Hay teatro de este tipo incluso cuando se usa textos clásicos inmortales como los del propio Shakespeare, pero no verdadera creación teatral. Sólo sobre la base de un auténtico proceso creativo se puede llegar a la verdad y a la belleza inherente a la naturaleza medular del teatro. Sólo así el teatro tiene su verdadero sentido.

¿Cómo sucede que la vivencia del actor confrontada con la vivencia del personaje provoque una reacción análoga en el espectador? En mi caso, tal vez por mi experiencia religiosa de niño, no lo puedo entender sino a través del alma. El alma mía se funde con la del personaje, y ésta se “frota” con el alma común de los espectadores. El alma no es otra cosa que esa llama interior de la que hablaban Stanislavsky y todos sus seguidores, ese *algo* maravilloso que perdura a lo largo de los siglos, que se hace específica y peculiar en cada persona, y que no es quebrada por el paso del tiempo. Nos lo recuerda León Felipe cuando nos dice que duerme acunada en los textos de los grandes clásicos, de Sófocles, de Calderón, de Shakespeare, de O’Neill, de Williams, de Arthur Miller, y también en el Ollantay, en las comedias de Pardo y Segura, en las de Yerovi, en el Collacocho de Enrique Solari.

Pero la sola repetición de esos textos sobre el escenario, que por otra parte puede ser muy gratificante y válido, no hace necesariamente una acción teatral auténtica. Alguien debe rescatar del sueño esa esencia para producir la llama viva que supone el fenómeno teatral.

El teatro en cuanto arte supone una suerte de ambiente creativo en el que se busca generar algo diferente que afecta íntimamente la subjetividad de los involucrados. Es por esto que se necesita un espacio apropiado tanto para los ensayos como para la presentación de los resultados con el público. En ese “espacio vacío” en el que se mostrarán los actores para ser vistos se deben generar una serie de requisitos. Por esto es que los responsables de ese acto creativo insisten en cuestiones aparentemente tan formales como que todos los actores y participantes lleguen a tiempo y estén preparados para el trabajo creativo, hayan dejado la vida cotidiana fuera y se hayan incluso ejercitado y cambiado de ropa, y nadie pueda interrumpirlos como condición insoslayable. Parte de los ensayos puede estar destinada a preparar la representación, con el uso de técnicas específicas para tales efectos, pero lo medular de los mismos para el acto creativo estriba en la capacidad de conjura que hacen los actores con el director y sus colaboradores para pasar de la mera representación a la vivencia misma. Algunos piensan que esto debe quedar reservado a las funciones, cuando ya está el público presente, y de hecho muchos actores divos ensayan así, dejando solamente a su inspiración frente al público la muestra de su talento, pero en la gran mayoría de los casos se equivocan o en todo caso pierden una maravillosa oportunidad de probar muchas posibilidades antes de la llegada de los espectadores.

Los actores que poseen una buena técnica aprendida la usan para que “su conjura” tenga mayor fundamento y luego mayor apoyo en las funciones. Si hay conjura sin fundamento técnico lo usual es que todo quede librado a la capacidad de improvisación y por tanto no haya regularidad alguna en los resultados. Hasta los actores más geniales reconocen el papel de los ensayos como un estado substancialmente distinto al comportamiento habitual, con la conducta espontánea, no estudiada, así como a la de las funciones.

Actuar para un buen actor es algo más que representar, así como para un director no es suficiente que el actor siga las indicaciones del

dramaturgo o las suyas propias. Generar en el actor una síntesis de todo el proceso creativo, desde la primera dramaturgia esbozada en papel, discutida en la mesa y escrita sobre el escenario hasta la definición final del espectáculo, es la misión del director.

Hay miles de posibilidades de crear vivencias teatrales. Diderot solamente señaló la más elemental para referirse a la alquimia entre los sentimientos del actor y los del personaje, excluyendo solamente la ramplona posibilidad de llamar actor a quien se aprende los libretos y los recita en un escenario, posibilidad que tiene también un vendedor y, por supuesto, un político.

El teatro es la Memoria y ella tiene niveles distintos con dificultades diversas de acceder a ellos. La memoria no es solamente aquello que nos permite aprender –memorizar- la letra, los parlamentos de una obra de teatro. Ésta habilidad con la memoria, que aparece para el lego como la tarea más difícil, es, en realidad, la más fácil de las que tienen que ver con la memoria. El nivel más difícil de la memoria es el que supone el manejo del inconsciente. Los actores no sólo se tienen que aprender la letra, se deben aprender, compenetrando su vida personal con la del personaje, verdaderas partituras de vivencias donde el texto verbal es muy importante, pero que es el equivalente a la parte más fenoménica en el sentido de exterior, es como la cereza en una torta de cumpleaños.

La estructura de una escena está compuesta de varios niveles y probablemente el fundamental es el que nos vincula con el inconsciente de cada uno y, por supuesto, también con el inconsciente colectivo que hace que nos entendamos entre quienes preparamos una acción teatral para compartirla con el público. Los mejores directores en el mundo abogan porque los actores aprendan la partitura de acciones de una obra de teatro, tanto o más que la letra, porque es ella la que te permite relacionarte con los otros personajes y con el público. Algunos pocos actores, especialmente privilegiados o dotados del carisma necesario, lo hacen de manera casi natural, espontánea. Pero por lo general este es un proceso que requiere alguna forma de aprendizaje en ocasiones sumamente dolorosa.

Es imposible entender a un personaje cualquiera sin referirse a su historia personal y sin rastrear en nuestra propia historia los elementos

que le dan sentido. Cuando uno descubre esto en un personaje uno enfrenta la posibilidad de asumir su carga personal y reír o llorar con él, por él mismo y por uno, porque recupera una puerta enorme y sorpresiva de entrada al inconsciente, y por allí brota un cúmulo de vivencias que a veces el actor, y aun el propio director, no pueden manejar.

Usualmente, este descubrimiento se asemeja al de un pozo de petróleo o al de un geiser. Empieza a brotar de manera violenta el agua cristalina o la mierda -para el caso es lo mismo- y uno llora y ríe a la vez. Sería injusto darle todo esto al público en bruto, tal como le llega a los participantes en el ensayo, porque no tiene control ni belleza alguna. Incluso su sentido de verdad se ahogaría en lágrimas. La responsabilidad del actor y el director es tocar al espectador, pero sin mancharlo innecesariamente con su propio descubrimiento, sino es través de la acción del personaje. De lo que se trata en el “frotar” de la representación, es de provocar un descubrimiento artístico análogo en el espectador. Cuando esto pasa, los espectadores ríen o lloran o se quedan estupefactos y salen del teatro con una emoción que a veces les toma mucho tiempo en procesar.

En una buena acción teatral, en una acción mayor, bien sea hecha en la pasión o arrebatado de un solo acto, o en la más ambiciosa elaboración dividida en varios actos, existe una pulsión común y, gracias a ella, a que el espectador la detecta, entiende tanto o más de lo que la obra dice en ese momento o quiso decir. El resultado tiene un margen alto de impredecibilidad, y es por esto que no solo una presentación sino el mismo ensayo implica riesgo, miedo escénico, pánico de crear *algo* inasible, sumamente difícil, si acaso posible de definir. En un detallado y personal estudio Stephen Aaron ha demostrado que el miedo escénico se encuentra en las propias raíces, en la misma naturaleza del proceso de creación escénica¹²⁹. Algunos dicen que ese *algo* es religioso o mágico, y aunque en realidad tenga algo de lo uno y de lo otro es algo diferente. El espectador puede no recordar específicamente palabras ni frases muy hechas, el espectador oye otra cosa que no son solamente palabras y gestos y

¹²⁹ AARON, Stephen, *Stage fright, its role in acting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

es por eso que la escena del teatro remite a otras muchas escenas más en las cabezas de los espectadores¹³⁰.

Esto sucede en todos los procesos artísticos. Sucede simplemente que en el teatro cuando esto pasa y cuando el espectador se presta a que esto le pase, es de un calibre singular porque atañe a toda una comunidad y es siempre distinta, nueva, hecha solamente para un momento de la vida.

Algunos gustan de hablar del actor como de un médium y hacen referencia a los fantasmas que rondan la escena y que de alguna manera se hacen presentes gracias a la acción física de los actores. Puede ser cierto pero los directores más serios no lo reconocen así aunque tampoco puedan negarlo. Les he preguntado a los de mayor experiencia: ¿qué es un actor? Y me responden: es una persona con el talento natural y la capacidad técnica para convertirse en un medio fluido entre una propuesta escénica, generalmente proporcionada por un texto dramático, y la percepción del espectador que le permite a su vez a éste participar de un mundo autónomo. El mal actor, que los hay, y muchos, usualmente revela –aunque generalmente muy a pesar suyo- el esfuerzo por darle al espectador la posibilidad de crear este mundo autónomo. Se le nota el jadeo, el esfuerzo no recompensado, insuficiente, por crear, que es algo que no aparece para nada en el buen actor.

Las posibilidades de teorizar sobre este proceso son muchas, y más aún las ocasiones de interpretación, pero no pueden agobiarnos. La teoría es extraordinaria, pero una obra de arte no se hace ni se entiende a partir de teorías, aunque éstas sean importantísimas siempre. No me contradigo, simplemente señalo la contradicción permanente entre algo que es imprescindible y, finalmente, importa muy poco en el proceso de la creación. Estamos en el umbral de las vivencias, de las pulsiones y de las formas con las que contamos para expresarlas. Esto rebasa a la persona para ser absolutamente común, comunitario, porque el teatro es esencialmente comunidad, lo cual supone hablar de la sociedad.

¹³⁰ MANNONI, Octave, La otra escena. Claves de lo imaginario, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990.

Los médicos acostumbran decir que saben qué pasa con un enfermo desde la primera sesión y algunos dicen que desde que lo ven y le oyen unas pocas palabras. Si bien esto no puede llamarse un diagnóstico en sentido estricto, hay una primera impresión vital que usualmente se hace en la primera sesión¹³¹. Debe ser porque es la ocasión en la que el paciente se muestra como tal, sin “actuar”, digamos que no finge sino que actúa tal como es. Para retomar el caso de las histéricas, actúa el síntoma básico de lo que es. Se muestra “desnudo”, sin alternativa de probar voluntariamente otros ropajes, maquillajes, o haciendo muy clara la diferencia entre las apariencias que quiere mostrar y lo que realmente dice de él. El que pide ayuda al médico no puede acercarse si no es con su verdad, no puede lucir de otra manera, sino mostrando lo que es y lo que padece.

La persona que actúa frente a otra, de quien se sabe observado y a quien le pide su atención para que complete y otorgue sentido a lo que muestra tiene varias posibilidades: a) inventa una figura en la que no cree, pero que le parece convincente y suficientemente atractiva como para captar la atención y conseguir lo que pide del espectador; b) hace tal como siente y dice lo que le sale espontáneamente con absoluto sentido de la verdad; c) fantasea, imagina o inventa y se ejercita para lograr algo que se asemeja a b), aunque sepa que esta verdad total es inalcanzable.

En este sentido puede decirse que la verdadera actuación es aquella que no puede ser de otra manera y que se asemeja a la no actuación bien sea porque no tiene alternativa, porque no sabe, porque no puede hacer otra cosa, o porque escoge deliberadamente la vía artística y creativa, con todas las convenciones y acuerdos sociales que cada comunidad tiene para tal efecto. El proceso de descubrimiento de la teatralidad es personal e intransferible, aunque haya condicionamientos culturales evidentes. Es por esto que es posible educar en la teatralidad solamente por vocación, estudio y afirmación personal, pero siempre en relación directa con la cultura en la que esa teatralidad tiene sentido.

¹³¹ Stanislavsky se ocupó del tema al reconocer el valor de las primeras impresiones frente a un texto dramático, frente a un personaje y su acción tal como la escribió el autor.

Nos anima la tesis central de un pensamiento que reconoce no solamente que el teatro no es literatura ni la suma de otras artes. El teatro tampoco es solamente comunicación, acción coherente y dirigida en un solo sentido, como efectivamente puede serlo en algunas ocasiones. El teatro es antes que nada la verdad de la celebración, la exaltación, el placer colectivo, aunque ordenado y procesado, (en los sentidos de trabajado, ensayado, experimentado, repetido, acumulado) de tal manera que se sepa qué sucederá bajo un acuerdo convencional donde todos juegan, aunque algunos hagan y otros sigan ese hacer.

Es por esto que en realidad, en el estricto sentido de la palabra, no se le puede decir a alguien exactamente cómo actuar. Si bien hay indicaciones sobre el valor de los códigos verbales y gestuales, como los hay en la escritura, ellos no son el factor medular en el teatro. La teatralidad es algo que uno tiene que descubrir por su cuenta, aunque si se tiene ayuda para este proceso es mucho mejor para reconocer y capitalizar la herencia que uno recibe a través de su cultura, para no tener que “inventar la pólvora” -cuando ya está inventada y pertenece desde hace mucho al acervo de la humanidad- para capitalizar lo que han hecho nuestros predecesores en sus comunidades al menos durante 2,500 años antes que nosotros.

Pero seamos indulgentes en aceptar que hay muchas maneras de encarar los interrogantes que supone el definir las formas de hacer teatro y de actuar. La pregunta ¿qué es actuar?, tiene solamente la apariencia de ser simple. Cada respuesta que recojamos da motivo a nuevas preguntas sobre lo que significa la actuación en las distintas dimensiones que implica el comportamiento humano.

El límite al que nos llevan las distintas respuestas posibles al buscar significados al concepto de actuación, se resume a lo largo de la historia en el concepto básico, elemental, primario del teatro.

El desempeño, la actuación cotidiana que compromete a todo ser humano, se distingue de la capacidad de actuar, de representar, de hacer teatro, a partir de una convención y una voluntad específicas para usar la imaginación y realizar un acto de creación artística. Todo esto tiene sentido por una profunda razón individual que motiva a quienes hacen teatro pero también una suerte de demanda colectiva

por jugar, por celebrar, por recordar, por darle lugar a lo inexplicable,, por todo aquello que hace que las sociedades se quieran representar en un intento por ser cada vez mejores.



ANEXOS

- I. Memoria del teatro
Un programa de TV
Luis Peirano

El teatro es, siempre y en todo lugar, sangre y memoria de los hombres de la tierra.

Con estas palabras empecé, a fines del año 2000, hace ya casi seis años, un programa de una hora por Televisión Nacional –los jueves a las 10 de la noche, que se repitió por muchos meses todos los domingos a las 4 de la tarde– íntegramente dedicado al teatro.

Realizamos más de cien programas, 106, exactamente, con entrevistas a actores, directores, dramaturgos y promotores de las distintas variantes de teatro que se ofrecen en la ciudad de Lima –la gran mayoría de los cuales tienen una larga experiencia profesional o un trabajo extendido a diversas provincias del Perú–, varios programas sobre la teatralidad en algunas de las principales capitales de departamento, además de varios especiales sobre las fiestas campesinas en el interior del país. Llegamos a hacer también varios programas sobre diversos aspectos de la creación teatral en distintos departamentos del Perú y algunos con referencias a las corrientes teatrales de otras partes del mundo.

Hago esta reseña para poner a disposición de la comunidad teatral peruana dicho programa, que se ha hecho con modestia de recursos, pero con sumo cuidado y amor por el teatro, pero también para reflexionar sobre el sentido del mismo, al que he llegado en realidad porque no pude escaparme a la responsabilidad de hacer algo que, sin duda, puede contribuir a hacer más conocido, más grande y mejor nuestro teatro.

Debo empezar señalando que a la gestación de este programa han contribuido varias personas e instituciones dedicadas al desarrollo de la cultura teatral en nuestro país, algunos lamentablemente desaparecidos, como Hugo Salazar del Alcázar. Quisiera que este programa reflejase también su interés por formar el archivo documental del teatro peruano que soñamos muchas veces.

Pensando en éste último objetivo y en la eventualidad de que el programa se acabe pronto (como en realidad se acabó) –porque se sustenta en la disposición de quienes tienen la responsabilidad de administrar el canal del estado– he tratado de invitar primero a la gente con mayor trayectoria –los más viejos– pero también a los que se encuentran hoy mismo produciendo obras de teatro en contacto con el público. De estas dos vertientes he sacado una primera lista que se ha ido haciendo al calor de los acontecimientos propios del teatro y, hay que reconocerlo, también de la televisión. Hemos caminado lentamente, hilvanando lo que para

nosotros es importante con lo que la programación de un medio masivo como es la televisión nos exige, por celebraciones y condicionantes externos.

Nadie que haga teatro con perseverancia y entrega en nuestro país debería faltar en este programa que trata de guardar la memoria testimonial de quienes han hecho y hacen teatro, a la vez que fomenta un mayor conocimiento y promueve que la gente vaya al teatro. A todos los teatros, a los que más les guste. No hay otro prejuicio para hacer este programa que no sea la voluntad de que se conozca más nuestro teatro.

Hay un motivo adicional para este programa. Usualmente, quienes han escrito reseñas o recuentos sobre nuestro teatro no fue gente de nuestro teatro. Por esto, mujeres y hombres de teatro peruanos se han sentido un poco a merced de quienes tenían el interés ocasional, curiosidad o gracia de acercarse al teatro y escribir sobre lo que hacíamos. Por lo demás, muchas de las reseñas históricas o recuentos de nuestro teatro, al menos desde que empecé a hacerlo seriamente y por primera vez reparé en la importancia de la crítica teatral, cubrían solamente una parte del teatro peruano, haciendo evidente una presentación limitada, y a menudo sesgada, del teatro en el Perú.

Ésta ha sido responsabilidad mayor de quienes han fungido de críticos teatrales. Hemos tenido algunos buenos críticos teatrales, muy pocos. Tal vez exagero, abusando del plural. Pero la gran mayoría no tuvo, ni tiene la formación, la madurez y el amor por el teatro suficientes como para ejercer este oficio. Con frecuencia los malos críticos emplean, como sustento de sus opiniones, recursos más bien superficiales de tipo libresco, pseudointelectuales, llegando incluso en ocasiones a buscar la amistad y el apoyo de colegas del teatro para que celebren las malas críticas que les hacen a otros. Recuerdo muy bien cuando se presentó el primer número de *Textos de teatro peruano* y el propio editor, Hugo Salazar, un crítico de los mejores que hemos tenido, alentaba a la gente de teatro a que se defendiese de la ignorancia insolente de algunos supuestos críticos de teatro.

El problema es que hemos hecho poco, no solamente para defendernos de los falsos críticos, si no también para contribuir a formar algunos buenos. Pocos han asumido esta tarea que, por otra parte, es muy difícil e implica una renuncia a hacer teatro, porque no se puede ser juez y parte. En ocasiones, algunos teatreros han roto esta norma fundamental, vistiéndose ocasionalmente de críticos para disparar dardos infames, frutos de la pasión y la ideología contra sus compañeros, no para hacer comentarios que les permitiesen mejorar el trabajo, si no para causar heridas y resentimiento.

La gente de teatro se queja de malos recuentos de su trabajo, pero en cierta manera es responsable de no resolver el problema porque no acostumbra ordenar sistemáticamente lo que ha hecho y menos a evaluarlo. Si alguien produce esta información, usualmente queda relegada a archivos personales, muchos de los cuales se han perdido o han quedado como patrimonio familiar o doméstico, difícilmente accesible.

Es necesario reconocer que no hay tradición académica de investigación del teatro en el Perú, más allá del estudio de la literatura dramática que consagra con justicia a nuestros autores, pero olvida sin pena alguna al resto de quienes hacen teatro.

Todos sabemos que el teatro va más allá de la literatura y que usualmente sus mejores logros no pueden ser guardados por ninguna otra memoria que la de sus gozosos protagonistas y afortunados espectadores, pero no hemos hecho lo suficiente para tomar las medidas necesarias que nos permitan preservar al menos el testimonio de sus principales protagonistas.

Memoria del teatro se propone contribuir a grabar, divulgar y preservar el testimonio de quienes hacen teatro en el Perú, superando la incuria y el abandono de quienes estarían llamados a estudiarlo, y el lamentable recuento que hacen quienes, otorgándose sin motivo suficiente la condición de críticos teatrales, dejan un mísero y sesgado recuerdo de lo que fue el trabajo de cientos de mujeres y hombres de teatro en el Perú.



Anexo II.

Relación de programas de Memoria del Teatro producidos y emitidos entre diciembre del año 2000 y setiembre del 2004.

Televisión Nacional del Perú (TNP)

AÑO 2000*1. Jueves 30/11/00*

- Yuyachkani: Entrevista, sobre la trayectoria del grupo a su director Miguel Rubio. Entrevista a los personajes de la obra "Santiago", Ana Correa, Augusto Casafranca y Amiel Cayo. El programa empieza con escenas de la obra "Hasta cuando corazón" y termina con escenas de "Santiago".

2. Jueves 07/12/00

- Entrevista a la directora Chela de Ferrari, a propósito de la obra "Un tranvía llamado deseo" de Tennessee Williams. Además, entrevista a los actores de la obra: Els Vandels, Katia Condos, Mario Velásquez y Ricardo Velásquez. Incluye escenas de la obra.

3. Jueves 14/12/00

- "La fiera domada" de Shakespeare: Dirección Donald Van Der Maaten. Entrevista a los actores: Aristóteles Picho, Norma Martínez, Bruno Odar y Vanessa Saba, para hablar sobre su trayectoria artística y sobre sus personajes. Incluye escenas de la obra.

4. Jueves 21/12/00

- Teatro Nacional: Entrevista a Ruth Escudero, ex directora del Teatro Nacional, para hablar sobre la labor realizada en su periodo y sobre la situación del teatro nacional. Además, entrevista con sus integrantes, María Angélica Vega y Gabriela Velásquez. Incluye escenas de la obra "Qoyllur Riti", "Paralelos Secantes", "Juguete" y "Los Ruperto".

5. Jueves 28/12/00

- Teatro Kusi Kusi (títeres): Entrevista sobre la trayectoria artística de sus directores, Gastón Aramayo y Vicky Morales (titiriteros), además de la historia del teatro de títeres. Incluye escenas de sus obras.

AÑO 20016. *Jueves 04/01/01*

- Edgar Guillén (director – actor de teatro): Entrevista realizada por la memoria de las cuatro décadas en escena de Edgar Guillén. Incluye escenas de la obra “Fausto” y otras.

7. *Jueves 11/01/01*

- “Macbeth” de Shakespeare: Entrevista a su director; Roberto Ángeles. Además entrevista a los actores de la obra: Miguel Iza y Mónica Sánchez. Incluye escenas de las obras “Macbeth” y “Kamikaze” de César de María.

8. *Jueves 18/01/01*

- Teatro UNMSM (TUSM): Entrevista a su director Walter Zambrano. La historia del teatro San Marcos, la evolución de éste y su recorrido por los distintos directores e integrantes que ha tenido, uno de ellos Guillermo Ugarte Chamorro, que realizó una labor muy importante para el teatro, desde los tiempos de la ENAE. Escenas de algunas obras realizadas por Zambrano.

9. *Jueves 25/01/01*

- Mocha Graña: Entrevista realizada a la vida y trayectoria artística de Mocha Graña, que fue una de las fundadoras de la A.A.A. Su largo y reconocido aporte al teatro y especialmente al vestuario teatral. Una muestra de su variada colección de vestuario. Con la participación de Miguel Rubio (director) y de Lucila Castro de Trelles (productora).

10. *Jueves 01/02/01*

- Enrique Victoria (actor): Entrevista dedicada a la vida y trayectoria artística del actor. Incluye la participación de Carlos Victoria (hijo), Reynaldo D'Amore y Miguel Almeyda, actor que estaba escribiendo una biografía de E. Victoria.

11. *Jueves 08/02/01*

- Leonardo Torres (actor y director): Entrevista dedicada a su vida artística, así como a su familia. Recuerdo de su esposa Lola Vilar. Participación de su hija, Natalia Torres Vilar. Escenas de distintas obras realizadas por el actor junto a su esposa.

12. *Jueves 15/02/01*

- Alicia Saco y Felipe Rivas Mendo (titiriteros): Entrevista a la trayectoria artística y profesional de ambos, así como por su trabajo en la obra "Perú de ensueño". Incluye muestra de sus trabajos realizados con títeres.

13. *Jueves 22/02/01*

- La fiesta de la Virgen de la Candelaria (teatro andino - Puno): Programa dedicado a la teatralidad que encontramos en estas fiestas patronales. Incluye testimonios de directores de teatro, así como de cuentistas sociales para explicar si existe o no la teatralidad en este tipo de fiestas: Miguel Rubio, Alberto Isola, Alonso Alegría, Guillermo Nugent (sociólogo), Luis Gallegos, Juan Vilca (profesor de teatro en Puno) y José Ruiz, (danzante que radica en EE.UU.).

14. *Jueves 01/03/01*

- Alonso Alegría (dramaturgo-director): Entrevista sobre la trayectoria profesional del dramaturgo. Además, incluye la entrevista realizada a los actores de la obra "Popcorn" dirigida por Alegría: Oscar Carrillo, Javier Valdez, Sandra y Cécica Bernasconi. Incluye escenas de la obra.

15. *Jueves 08/03/01*

- Día Internacional de la Mujer: Entrevista realizada por la celebración del día internacional de la mujer a Teresa y Rebeca Ralli y Ana Correa, para tratar la importancia que tienen las mujeres en el teatro, además de recordar la trayectoria artística de cada una y los trabajos en que han venido participando. Escenas de obras realizadas por ambas, así como imágenes del "III Encuentro Nacional de Actrices" y el evento del "Lavado de la bandera" en la Plaza de Armas y el plantón contra Fujimori.

16. *Jueves 15/03/01*

- Oswaldo Cattone (director): Entrevista realizada a la vida y trayectoria artística del director. Incluye escenas de varios de sus montajes realizados en el teatro Marsano.

17. *Jueves 22/03/01*

- Sara Joffré (dramaturga): Entrevista dedicada a las obras realizadas por la dramaturga a lo largo de su carrera, así como la importancia que tiene en propulsar las muestras regionales de teatro y su revista "Muestras". Incluye la participación de Lieve Delanoy, Ricardo Morante y escenas de

algunas muestras de teatro realizadas.

18. *Jueves 29/03/01*

- Hernando Cortés (dramaturgo-director): Entrevista dedicada a su trayectoria artística y profesional. Incluye material fotográfico de las obras realizadas.

19. *Jueves 05/04/01*

- Jorge Acuña (mimo): Trayectoria artística, los trabajos realizados en el teatro peruano y su experiencia en Suecia. Incluye material fotográfico, sus presentaciones en la Plaza San Martín y escenas de la película "Yawar".

20. *Jueves 12/04/01*

- Semana Santa en Comas: Representación de la Pasión de Jesucristo por el grupo Vangeluz. Entrevista a su director Julio Barreto, a los miembros del grupo, a los actores y a algunos regidores de la Municipalidad de Comas, que también colaboraron con el evento, con la participación del antropólogo, Manuel Marzal sj. para analizar la temática de la obra. Incluye escenas de ésta.

21. *Jueves 19/04/01*

- Jorge Guerra, Alberto Isola y Edgar Saba, directores, entrevista realizada a propósito de los tres montajes a realizarse durante el año en el CCPUCP: "Hamlet" de Shakespeare, "Fausto" de Goethe y "El otro lugar" de Harold Pinter. Trayectoria e interés profesional de cada uno. Incluye escenas de distintos montajes realizados por ellos.

22. *Jueves 26/04/01*

- Mario Vargas Llosa: Entrevista realizada al escritor por motivo de su visita al Perú. Se conversó sobre teatro y la dramaturgia de sus obras, así como algunas de sus obras que han sido adaptadas al teatro. Incluye fotos de montajes.

23. *Jueves 03/05/01*

- Ernesto Ráez: Entrevista a la trayectoria profesional del profesor y director de teatro. Entrevista a los integrantes del grupo "Arena y Esteras" de Villa El Salvador, Ana Sofia Pinedo y José Valentín, por el V Taller de Formación de Teatro que se realizó en ese distrito con el apoyo de Ernesto Ráez y la participación de diferentes profesores y grupos de teatro como Alberto Isola, Roberto Angeles, Mario Delgado

(Cuatrotablas), Willy Pinto (Maguey), Ana Correa (Yuyachkani) y Fernando Zevallos (La Tarumba).

24. *Jueves 10/05/01*

- *Hamlet* de Shakespeare: Entrevista al director Alberto Isola, sobre su versión de la obra. Entrevista a los actores: Bruno Odar (Hamlet), Norma Martínez (Ofelia), Aristóteles Picho (padre de Hamlet) e Yvonne Fraysinett (Gertrudis). Incluye escenas de la obra.

25. *Jueves 17/05/01*

- Reynaldo D'Amore, fundador y director del Club de Teatro de Lima. Entrevista dedicada a su larga trayectoria profesional, donde se resalta la importancia de su aporte en el teatro peruano. Incluye material de sus trabajos realizados.

26. *Jueves 24/05/01*

- Juan y Carmen Piqueras (mimo): Entrevista a los reconocidos mimos del teatro peruano, sobre su trayectoria profesional y las actividades que realizan en su casa de teatro en Barranco. Incluye escenas de sus obras, además de la participación, como espectadores, de los alumnos del colegio "Los Reyes Rojos" en el programa.

27. *Jueves 31/05/01*

- Delfina Paredes (actriz): Entrevista dedicada a la trayectoria artística de la actriz y su familia en el teatro peruano. Incluye testimonios de sus hijos: Ricardo Velásquez, Gabriela Velásquez y Mario Velásquez, además de escenas de algunas obras en la que ha participado.

28. *Jueves 07/06/01*

- Julio Ortega (dramaturgo): Trayectoria profesional en el teatro a propósito de la obra "Cocktail Perú", dirigida por Gustavo Cabrera, que recopila obras escritas por Ortega. Escenas de la obra, entrevistas a Cabrera y a los actores. Participación en el programa de Augusto Casafranca, actor de "Adiós Ayacucho", obra basada en un cuento escrito por Ortega.

29. *Jueves 14/06/01*

- Eugenio Troullier (actor): Entrevista con motivo de su despedida del Perú, sobre su trayectoria profesional y la importancia que tiene la zarzuela en el medio. Incluye entrevistas con los cantantes de zarzuela: Mirtha Braga, Trilce Cavero y el actor y director Arturo Nolte. Fragmentos

de zarzuela.

30. *Jueves 21/06/01*

- Aniversario 30 de Cuatrotablas: Entrevista a su director Mario Delgado, su trayectoria artística y la del grupo. Esta entrevista cuenta con la participación de una de sus integrantes, Pilar Nuñez. Incluye escenas de varios de sus montajes como “Equilibrios”.

31. *Jueves 28/06/01*

- Carlos Gassols (actor): Entrevista al connotado actor desde su participación en la Cía. Hermanitos Gassols. Se recordó su larguísima trayectoria artística y los distintos montajes en los que ha participado. Incluye fotos y escenas de algunas obras, como “El candidato de Dios”.

32. *Jueves 05/07/01*

- Ricardo Blume: Entrevista realizada a propósito de su visita al Perú por el aniversario del TUC y la primera piedra de su nuevo local. Se recordó la trayectoria artística y profesional del actor peruano que radica en México, y su importancia como fundador del TUC. Se trata también sobre la obra que viene realizando en México con mucho éxito: “Feliz nuevo siglo Doktor Freud” de Sabina Berman.

33. *Jueves 19/07/01*

- “Hecho en el Perú”. Instalación del grupo Yuyachkani por las celebraciones por su 30 aniversario. Vemos distintos personajes que representan y reflejan la situación de nuestro país de los últimos tiempos. El programa cuenta con la participación de su director, Miguel Rubio y de sus integrantes: Ana Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas, Fidel Melquíades, Amiel Cayo, Teresa y Rebeca Ralli, quienes explican el trabajo realizado y sus personajes.

34. *Jueves 26/07/01*

- Sergio Arrau (director): Entrevista al destacado director de origen chileno sobre su llegada al Perú, su paso por Histrión y otros pasajes de su trayectoria. Incluye fotos de algunos de los montajes que dirigió.

35. *Jueves 02/08/01*

- La Fiesta de la Virgen del Carmen (Paucartambo-Cusco): Programa dedicado a la teatralidad de esta fiesta tradicional. Participan en la entrevista los actores, miembros de la comunidad, la socióloga Gisela Cánepa Koch y el antropólogo Noel Altamirano. El programa muestra

imágenes de la celebración en el transcurso de los días.

36. *Jueves 09/08/01*

- Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima: Entrevista a su directora Karin Elmore sobre la labor que viene realizando en el Centro de Artes Escénicas y sobre la ópera joven “El paraíso de los gatos”, escenificada en el teatro Segura con la participación de niños de Villa El Salvador. Incluye entrevista al director de escena, Gilbert Rouviere, y escenas de la ópera.

37. *Jueves 16/08/01*

- Teatro Popular en Lima: Entrevista a Tomás Temoche, director del grupo Yawar (Cercado de Lima), para hablar sobre la trayectoria de éste. Entrevista a César Escuza y Miguel Almeida, directores del grupo “Vichama” (Villa El Salvador), así como a algunos de sus integrantes. Entrevista a Jorge Rodríguez, director del grupo “La gran marcha de los muñecons” (Comas). Incluye escenas de las obras realizadas por cada grupo.

38. *Jueves 23/08/01*

- John Strasberg (director): Entrevista realizada con motivo de su visita al Perú por el III Encuentro Latinoamericano de Cine en el CCPUCP. Se trataron temas como la importancia del método actoral de su padre, Lee Strasberg, y opiniones con respecto a éste. Además de la trayectoria profesional del director.

39. *Jueves 30/08/01*

- Teatro en el Cusco: Entrevista a Guido Guevara, director del grupo “La Máscara”. Incluye escenas de la obra “El médico a palos” de Moliere. Entrevista a Hugo Bonet y a Tania Castro, directores del grupo “Impulso”. Entrevista a Débora Correa, directora del grupo “Kusiwasi”. Entrevista al grupo “Volar Distinto”. Se incluye escenas de las obras de estos grupos.

40. *Jueves 06/09/01*

- Ópera “Semíramide” de Rossini: Entrevista a la trayectoria profesional de su director, Ernesto Palacio. Entrevista sobre la trayectoria del tenor nacional Juan Diego Flórez. Incluye escenas de la ópera y fotos del tenor, así como de la participación en el programa del productor de ópera Miguel Molinari.

41. *Jueves 13/09/01*

- César Ureta (director): Entrevista realizada al director sobre su trayectoria artística y profesional. Incluye material fotográfico sobre su trayectoria.

42. *Jueves 27/09/01*

- La Fiesta de la Santa y el Inca (Carhuamayo-Junín): Programa dedicado a la teatralidad que encontramos en la fiesta patronal, donde se representa la captura y la muerte del inca Atahualpa, celebrada en Carhuamayo. Entrevistas a los actores, miembros de la comunidad y a los organizadores del evento: Jesús Vizcarra, Andrés Inche, Roy Córdoba y César Canorio; así como a los historiadores Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Wilfredo Kapsoli.

43. *Jueves 04/10/01*

- “Espinass” de Eduardo Adrianzén: Entrevista al dramaturgo y al director de la obra, Oscar Carrillo. Incluye escenas de la obra.
- Teatro del Milenio: Entrevista a su director, Luis Sandoval, a propósito de su espectáculo “Noche de negros”. Incluye parte del espectáculo.

44. *Jueves 18/10/01*

- “Oye para siempre” (Cuatrotablas- 30° aniversario): Entrevista al director Mario Delgado para hablar sobre la trayectoria del grupo y de la historia de la obra. Entrevista a su integrante, José Infantes. Incluye escenas de la obra.
- Libros de teatro publicados: “Dramaturgia II” de Roberto Ángeles, “Brecht” de Sara Joffré y “30 años de Yuyachkani” de Miguel Rubio.
- Diana Taylor: Entrevista realizada a la directora del Instituto de Estudios de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, Tisch School of the Arts.
- Sonia Seminario (actriz): Entrevista sobre la trayectoria artística de la actriz y su participación en el relanzamiento de la A.A.A. Incluye material fotográfico y la participación en la nota de Ramón García, profesor del taller para jóvenes, que se dicta en la asociación.

45. *Jueves 25/10/01*

- “Monólogos de la vagina”: Dirigida por Oswaldo Cattone. Entrevista a la actriz Regina Alcóver, quien habló sobre su trayectoria artística (se incluyeron imágenes de algunas de sus obras) y sobre la familia Ureta. Entrevista a Ivonne Fraysinett y Pilar Brescia sobre sus personajes en la obra. Se incluye escenas de ésta.
- “Giselle” (ballet del teatro Municipal): Entrevista a la trayectoria profesional de la bailarina, Mónica Romero (Giselle). Incluye escenas del

ballet.

- La Tarumba (teatro-circo): Entrevista a su director Fernando Zevallos y su esposa sobre la trayectoria de ambos y las actividades que realizan en su espacio. Incluye imágenes de las diferentes actividades realizadas en el teatro, así como talleres para niños y algunos de sus espectáculos.

46. *Jueves 01/11/01*

- “El otro lugar” de Harold Pinter. Entrevista al director, Edgar Saba y a los actores: Els Vandels, Jaime Lértora y Bertha Pancorvo.

47. *Jueves 08/11/01*

- July Naters (directora): Entrevista a la directora sobre su trayectoria profesional y sobre el fenómeno “Pataclaun”. Incluye material de sus montajes.
- Thomas Dentler (mimo): Entrevista al mimo alemán, quien presentó su espectáculo “Historias de un mimo” en el TUSM. Incluye escenas de la obra.
- “El show de terror de Rocky”: Entrevista a su director David Carrillo y a los actores Pablo Saldarriaga y Giovanni Ciccía sobre su trayectoria profesional y sobre la obra. Incluye escenas de ésta.

48. *Jueves 15/11/01*

- Carlos Velásquez (actor): Entrevista a la larga trayectoria artística del actor. Su participación en Histrión, así como en diferentes montajes. Incluye material fotográfico.
- Jaime Nieto (director-dramaturgo): Entrevista a propósito de su montaje “Tinieblas”. Incluye escenas de éste y otros montajes.

49. *Jueves 22/11/01*

- Lucia Irurita (actriz): Trayectoria artística de la actriz, con la participación de sus hijas Cécica y Sandra Bernasconi. Incluye material fotográfico de sus montajes.
- Andrés Santa María (director del Coro Nacional): Trayectoria profesional, con énfasis en los trabajos que viene realizando en el Coro Nacional. Informa sobre su ex alumno, Juan Diego Flórez, en el extranjero. Incluye material fotográfico del tenor.
- Jaime Lema (director): Entrevista sobre el trabajo realizado por el director a propósito de su montaje “Kamal”. Incluye escenas de la obra.

50. *Jueves 29/11/01*

- 1er aniversario de Memoria del Teatro: Realizado en el teatro Municipal,

con la participación de los actores Carlos Gassols, Mónica Sánchez, Aristóteles Picho; y los directores Gregor Díaz, Fernando Samillán, José Enrique Mavila y Tomás Temoche. Incluye un recuento de algunos programas realizados durante el año. Incluye, además, un mensaje de felicitación, enviado por Ricardo Blume.

51. *Jueves 13/12/01*

- Elva Alcandré (actriz): Entrevista sobre su trayectoria artística. Incluye material fotográfico sobre sus obras.
- Teatro escolar: Entrevista a directores y profesores de tres colegios para hablar sobre la importancia de la enseñanza del teatro y por qué éstos la incluyen en su currículum escolar. Entrevista a los directores de colegio y a los profesores de teatro: Mateo Chiarella del C.E. "Malraux", Mariana Silva del C.E. "Los Reyes Rojos" y Francisco Solís del C.E. "La Inmaculada". Incluye escenas de algunas obras realizadas por los alumnos.

52. *Jueves 20/12/01*

- Domingo Piga (director y profesor chileno que vive hace 30 años en el Perú): Su trayectoria profesional y la actividad docente que sigue realizando.
- Homenaje póstumo a Gregor Díaz (dramaturgo): Programa dedicado al recuerdo de su trayectoria profesional, recuerdo del programa sobre el 1er aniversario, donde Díaz participó. Incluye testimonios de sus amigos: Reynaldo D'Amore, Alonso Alegría y Ernesto Ráez.
- Especial de Navidad: Algunas obras de temporada como "Cascanueces", a cargo de Lucy Telge, y "Una noche de Navidad" de Vicky y Gastón Aramayo. Incluye escenas de ambas obras.

53. *Jueves 27/12/01*

- Evolución del teatro peruano: Entrevista a las actrices Mónica Domínguez y Ofelia Lazo para abordar el tema de cómo ha ido cambiando el teatro nacional desde su punto de vista. Incluye escenas de algunos montajes realizados por ambas actrices.
- Futuro del teatro peruano: Entrevista a Urpi Gibbons, Wendy Vásquez, Alejandro Córdova, alumnos de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, y Ximena Jiménez y Percy Pinto, alumnos de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD.

AÑO 200254. *Jueves 28/02/02*

- Jorge Santistevan de Noriega (ex defensor del pueblo): Vida y trayectoria artística. Experiencia en la AAA y el TUC. Relación entre el teatro y la política.
- Taller de actuación para jóvenes. Entrevista a Aristóteles Picho. Incluye clases de actuación y entrevista a los alumnos.
- Pata de Cabra: Entrevista a las directoras de la escuela: Mirella Carbone, Pachi Valleriestra y Rossana Peñaloza. Incluye clases de danza contemporánea, cursos para adolescentes y talleres para niños (Miguel de la Rocha).
- Homenaje póstumo a Carlos Velásquez: Recordamos brevemente la entrevista realizada el año pasado en el programa.

55. *Jueves 07/03/02*

- "Pinocho" de Carlo Collodi: Entrevista al director Alberto Isola.
- Entrevista a los actores: Sergio Galliani (Pinocho), Mario Velásquez (Gepetto y otros), Monserrat Brugué (el hada azul), Christian Ysla (el gato y otros), Aristóteles Picho (el zorro y otros) y Lilia Romero (directora musical). Incluye escenas de la obra.
- "Despertar de primavera" de Franz Wedekind: Entrevista a los actores Urpi Gibbons y Carlos Carlín. Incluye escenas de la obra.

56. *Jueves 14/03/02*

- "Aída" de Verdi (ópera en la Huaca Puccllana de Miraflores): Entrevista al director de Prolírica, Luis Alva y al director de orquesta, Piero Mianitti.
- Entrevista a Francesco Petrozzi (Radames), Simona Zambruno (Aída) y María Cristina Villasmill (Amneris). Incluye ensayos de la obra.
- Relanzamiento de la A.A.A. (Asociación de Artistas Aficionados): Entrevista a su directora, Ximena Arroyo, y a sus integrantes, Marcelo Rivera y Jorge Villanueva. Incluye actividades, talleres, cursos que se realizan en la asociación y la obra "Perdidos" de Karen Spano.
- Alejandro Luna (escenógrafo mexicano, encargado de la reconstrucción del Teatro Municipal): Entrevista y recorridos en el teatro.
- La Tropa del Eclipse (teatro-circo): Entrevista a su director Alex Ticona y elenco. Incluye parte de su espectáculo.

57. *Jueves 21/03/02*

- Ricardo Fernández: Vida y trayectoria artística. Recorridos en la Casona de San Marcos. Testimonios de Mónica Domínguez, Ramón García y Hernán Romero.

- Décimas, canciones y cuentos de Pipo Gallo: Entrevista a Pipo Gallo en el Cocodrilo Verde. Incluye parte de su espectáculo.
- Baño de mujeres: Dirige Alex Otiniano. Entrevista a las actrices Ofelia Lazo, Mabel Duclós, Paula Marijuán, Liliana Mass y Coco Marusix. Incluye escenas de la obra.
- 8va muestra regional de teatro en Miraflores: Entrevista al coordinador de la muestra, Diego La Hoz. Escenas de la obra “Medea deconstruída” y entrevista a su director Beto Romero. Escenas de la obra “Los opuestos se atraen” y entrevista a su director, Ricardo Morante, del grupo Aqualuna. Escenas de la obra “Rasu Ñiti y entrevista a su director, Javier Maraví, del grupo Waytay. Escenas de la obra “El pájaro” y entrevista a su director Ramón García.

58. *Jueves 28/03/02*

- Semana Santa en Comas, “Jesucristo Superstar”: Entrevista a los organizadores del evento Gustavo Boluarte, Luis Vento, Julio Barreto (Vangeluz) y David Rojas (Raza Peruana). Incluye escenas de la obra.
- “Ventana sobre una mujer” escrita y dirigida por Mariana Silva, entrevista a directora y actrices. Incluye escenas de la obra.
- Homenaje a Alfonso La Torre (crítico de teatro) en el ICPNA de Miraflores: Testimonios de Sara Joffré, Hernán Romero y Violeta Cáceres. Incluye material fotográfico.
- Homenaje póstumo a Edmundo Pizarro (tenor): Entrevista a Alejandro Yori (crítico de ópera), recordando la obra de Pizarro. Incluye material fotográfico.

59. *Jueves 04/04/02*

- Elvira de la Puente (actriz y congresista de la República): Vida y trayectoria artística. Ley del actor peruano. Incluye material fotográfico.
- Morella Petrozzi (bailarina de danza contemporánea): Trayectoria profesional .Incluye imágenes de las clases de danza contemporánea dictadas en su escuela, “Danza Viva”.
- Ceremonia por el Día Mundial del Teatro: Eventos realizados en el Congreso de la República (homenaje a diferentes artistas del medio por su aporte al teatro peruano), en el ICPNA Miraflores y en la Alianza Francesa de Miraflores, donde se efectuó un homenaje a Carlos Velásquez.
- “Feliz nuevo siglo Doctor Freud” de Sabina Berman; Entrevista al actor peruano Ricardo Blume realizada por el canal de televisión del “CONACULTA”, México. Incluye escenas de la obra.
- “Comedia negra” de Peter Shaffer – 40 Aniversario del teatro Hebraica: Obra dirigida por Alonso Alegría. Entrevista realizada a Ety y David Elkin. Incluye escenas de la obra.

60. *Jueves 11/04/02*

- “Las manos sucias” de Jean Paul Sastre - TUC (Relanzamiento del teatro y celebración del 85 aniversario de la PUCP): Entrevista al director Jorge Chiarella.
- TUC: Entrevista a los actores: Alberto Isola, Mónica Domínguez, Hernán Romero (40 años de vida artística), Sergio Llusera, Carlos Victoria y Paco Varela. Incluye escenas de la obra.
- Taller de “Claun: Bola Roja”: Entrevista a su directora Wendy Ramos y Johanna San Miguel. Incluye imágenes sobre el desarrollo del taller y entrevista a los alumnos.
- “Dos para el camino” de César de María: Entrevista al director, Oscar Carrillo, al dramaturgo César de María, y a los actores Gabriela Villota y Miguel Iza. Incluye escenas de la obra.

61. *Jueves 18/04/02*

- “Venezia” de Jorge Accame: Entrevista a la protagonista de la obra; Amelia Bence (argentina) y a su director Oswaldo Cattone. Incluye escenas de la obra.
- Repetición del programa realizado sobre “Las manos sucias” - TUC.

62. *Jueves 25/04/02*

- “El corsario” (ballet): Entrevista al director ruso Mikhael Koukharev, a la bailarina Vania Masías y al primer bailarín ruso Iván Korneyev. Incluye ensayos de la obra.
- “La fuerza del destino” de Giuseppe Verdi: Entrevista a Aurelio Loret de Mola, presidente de la Asociación de Amigos Peruanos de la Ópera y Ministro de Defensa.
- Entrevista al director Ernesto Palacio, al director de orquesta Ricardo Frizza y a Miguel Molinari. Incluye ensayos de la ópera en el auditorio del colegio Santa Ursula y en el ZUM de la Universidad de Lima.
- Teatro para niños: Entrevista a Judith Ynjoque, quien presentó la obra “La princesita calva”; a María Reyna por “La cucarachita Martina” y a Vicky Paz y Jorge Corzzo por la obra “Los tres chanchitos”.
- ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático): Entrevista a su director Jorge Sarmiento. Incluye clases y talleres de la escuela.

63. *Jueves 02/05/02*

- “Santiago” de Yuyachkani: Entrevista a los actores Ana Correa, Augusto Casafranca y Amiel Cayo. Trayectoria de los actores. Incluye escenas de la obra, relanzada con motivo de las audiencias realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación - Ayacucho.
- Día Internacional de la Danza (29 de abril: Entrevista a la directora de la

Escuela Nacional Superior de Ballet, Gina Natteri; entrevista a la directora de “Espacio Danza”, Patricia Awapara; y entrevista a la directora de “Andanzas – PUCP”, Susanne Chion. Cada nota incluye presentaciones de danzas o ballet realizadas por cada escuela. Además, encontramos números de danzas presentadas en el ICPNA – Miraflores, durante los días de la celebración.

- “En el jardín de Mónica” de Sara Joffré: Entrevista a su director Ernesto Cabrejos. Incluye escenas de la obra.

64. *Jueves 09/05/02*

- Carlos Cueva (director de teatro): Vida y trayectoria artística. Incluye la obra. “Ruina y poder” con la bailarina Ana Zavala en la Casona de San Marcos.
- FITECA (1er Festival Internacional de Teatro de Calles Abiertas – Comas): Entrevista a su organizador Jorge Rodríguez, del grupo “La gran marcha de los muñecons”; entrevista al grupo “Utopía Urbana” de México y a su director Roberto Vásquez; entrevista a Rubén Garro, director del grupo “Teatro Guadaña” de Costa Rica y entrevista a Gianina Rondón, actriz. Además, incluye imágenes de la inauguración del festival.
- Francois Vallaey (narrador de cuentos): Entrevista y narraciones de cuentos del espectáculo “Había otra voz...”

65. *Jueves 16/05/02*

- El método Stanislavsky: Entrevista realizada a Alberto Isola y Reynaldo D'Amore para hablar sobre la vida y obra de Constantin Stanislavsky, la importancia de su aporte al teatro y, en general, en que consiste su método, el Sistema. Incluye opiniones al respecto de Domingo Piga, Roberto Angeles, Alonso Alegría, Sergio Arrau, Ernesto Ráez y Jorge Sarmiento. Incluye material fotográfico.

66. *Jueves 23/05/02*

- Teatro de la tercera edad. Bloque dedicado a dos instituciones de gente de la tercera edad que hace teatro. Por un lado el grupo “Fraternidad” de Guillermina Fiek y por otro la UNEX (Universidad de la Experiencia – PUCP), quienes estaban presentando su montaje “Doña Aurelia”, este último dirigido por Walter Zambrano. Se entrevistó a los directores de ambos grupos y a algunos de los integrantes.
- “En la penumbra... un bolero”. Entrevista a Molly Ludmir a propósito de su espectáculo de danza-teatro. Entrevista a los bailarines. Se acompañó de escenas del espectáculo.
- Maura Serpa: Entrevista a la actriz sobre su trayectoria y acerca del ciclo de lecturas que dirige y produce desde hace tres años en el ICPNA de Lima. Escenas de la presentación de “Después de la caída” de Arthur

Miller.

- “Jirafa urbana”: Espectáculo de teatro-circo. Entrevista a Mikel de la Rocha (creador) y a los actores. Se mostraron algunas escenas del montaje.
- “Hijos de nadie”: Dirigido por Fernando Vásquez. Entrevista a director y actores (Maricielo Effio y Joaquín Jordán). Se presentaron escenas de la obra.

67. *Jueves 30/05/02*

- “Los doctores de la esperanza” (Yuyachkani): Taller dirigido por Ana Correa. Entrevista a Ana Correa, Fidel Melquíades (fundadores del proyecto) y a los alumnos del taller. Se presentó las imágenes de la preparación de los chicos y la visita de un grupo de ellos al hospital Uldarico Rocca de Villa El Salvador.
- Raúl Varela (actor): Entrevista sobre su trayectoria en el teatro. Se presentó el testimonio de su madre, doña Serafina Quinteras y participaron en parte de la entrevista su esposa, Elsy Villar, sus hijas y yernos.
- “Memoria para los ausentes”. Entrevista a César Escuza, director del grupo Vichama de Villa El Salvador y a sus integrantes Cristhina, Edmundo y Jorge (miembros estables del grupo), a propósito de este montaje, el mismo que fue estrenado en Canadá el año 2001. Se entrevistó también a Fabiana Roy, participante del intercambio entre Vichama de Villa El Salvador y Vichama Montreal, Canadá.

68. *Jueves 06/06/02*

- “Largo desolato” de Vaclav Havel: Montaje presentado por el TUC. Entrevista a Mateo Chiarella (director) y a los actores. Se incluyó escenas de la obra y una pequeña entrevista a Violeta Cáceres sobre la nueva temporada del Teatro de la Universidad Católica.
- Las canteras de las artes escénicas: Proyecto de información en artes escénicas dirigido a niños de Comas y Villa el Salvador promovido por la Municipalidad de Lima. Entrevista a maestros (Mónica Canales, Rocío Castañeda, César Bravo, Carola Robles, Javier Súnica) y al promotor Carlos Mendoza.
- Repetición de “Memoria para los ausentes”.

69. *Jueves 13/06/02*

- “Antígona” de Yuyachkani con texto de José Watanabe. Unipersonal de Teresa Ralli dirigido por Miguel Rubio. Entrevista a la actriz y al director sobre la construcción del personaje, la importancia y el papel que juegan elementos como la silla, el vestuario, etc.
- Teatro de títeres: Entrevista a Teresa Roca del grupo “Madero” y a Angel Calvo por su grupo “La pájara gorda”. Se incluyeron escenas de las

presentaciones de ambas agrupaciones.

- Ricardo Silva Santisteban (escritor): Entrevista a propósito de la publicación de la "Antología del teatro peruano". Se habla sobre anteriores obras y se incide en el contenido de esta última. Se muestran algunas portadas de los libros.

70. *Jueves 20/06/02*

- "La bahía de Niza": Entrevista al director, Roberto Ángeles y a las protagonistas Yvonne Fraysinett y Dense Dilos. Se insertan extractos de la obra.
- Reynaldo Arenas (actor): Entrevista sobre su trayectoria. Se habla de sus inicios, su participación en el teatro, la televisión y el cine. Resalta la importancia en su carrera de su papel protagónico en la película "Túpac Amaru". Se complementa con fotos de varios trabajos.
- Ópalo: Informe sobre esta agrupación dirigida por Jorge Villanueva. Entrevista al director y algunos de los integrantes como Carmen Aída Febres y Marcelo Rivera. Demostración del trabajo de dirección y construcción de personajes.
- "Confusión en la prefectura" de Julio Ramón Ribeyro (La Tarumba): Montaje del proyecto "El circo invisible" dirigido por Fernando Zevallos que tiene por objeto realizar talleres de actuación, música, etc. con jóvenes y adolescentes de los diferentes conos de Lima. Entrevista a Fernando Zevallos y a algunos de los participantes de este proyecto. Se incluyen algunas escenas de este montaje.

71. *Jueves 27/06/02*

- "Encuentro casual": Entrevista a Alonso Cueto, dramaturgo, a propósito de su primera pieza teatral. Entrevista a Alonso Alegría, director de esta puesta. Se incluyen escenas de la obra.
- Grupo "Humanizarte" (danza): Entrevista a Nelson Díaz, director de "Humanizarte", grupo ecuatoriano que participó en el X Festival Internacional de Danza organizado por el ICPNA. Los integrantes del grupo demostraron parte de su espectáculo y explicaron en qué consistía su propuesta.
- Repetición de Antígona de Yuyachkani.

72. *Jueves 04/07/02*

- "Caín" de Lord Byron: Entrevista a Leonardo Torres Vilar acerca de su trayectoria como actor, su madre, Lola Vilar, y la trascendencia de los Vilar en el teatro peruano. Habla sobre su experiencia en el extranjero y la invitación a Slava Stepnov para la dirección de este montaje. Entrevista a Slava Stepnov. Incluye escenas del espectáculo.
- "Donde mis ojos de vean" de Giovanna Pollarolo: Entrevista a la autora, a Marisol Palacios, directora del montaje, y a Bertha Pancorvo, actriz. Se

muestran extractos de la obra.

- Repetición de la entrevista a Ricardo Silva-Santisteban y el informe sobre teatro de títeres.

73. *Jueves 11/07/02*

Teatro en Trujillo (1era Parte)

- Entrevista a Elvira Roca Rey y Walter Curonisy sobre su trayectoria, su linaje y la actividad teatral en Huanchaco, Trujillo.
- Entrevista a Teresa Guerra García sobre la labor de su esposo Virgilio Rodríguez Nache, incansable propulsor del teatro en Trujillo. Se mostró algunas imágenes de Don Virgilio.
- Entrevista a la actriz Bertha Malabrigo por su trayectoria, la participación de esta actriz en algunas películas como “Ojos de perro” y “Malabrigo” y acerca de su conocido monólogo “La maestra”. Se mostraron algunas escenas de dicho monólogo.
- Entrevista a David Calderón (director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo). Habló sobre la historia de la escuela, sobre la labor que están realizando y participamos en una “Convivencia de alumnos” donde se presentaron las propuestas de los alumnos de distintos cursos.

74. *Jueves 18/07/02*

III Congreso del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

- Entrevista a Diana Taylor. Entrevista a la actriz mexicana Jesusa Rodríguez, sobre su trayectoria, su propuesta y su performance titulada “New War – New War”, que fue presentada en el Teatro Segura y de la cual se muestra pequeños extractos.
- Entrevista a Marianela Boan, quien presentó su espectáculo “Blanche” en la casa Yuyachkani. Incluye algunas escenas de “Blanche”.
- Entrevista a la investigadora Vilma Feliciano, a propósito de su investigación sobre “Los diablicos de Túcume”. Se mostraron algunas imágenes de esta danza.
- ¿A dónde va?: Montaje producto del curso de proyecto de los alumnos del último ciclo de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Entrevista a la dramaturga, Mariana Silva, y a la directora Marlene Banich. Se presentaron escenas del montaje.

75. *Jueves 25/07/02*

- “El animador”: Entrevista a Jorge López Cano, a propósito de su regreso a las tablas en este montaje dirigido por Alejandro Anderson a quien se le hizo una pequeña entrevista. Se incluyen escenas de la obra.

- “Los tiranos”: Entrevista a Carlos Victoria, director del montaje y escenas del mismo.
- “La Perricholi” (ballet). Entrevista a Mikael Solas (bailarín), Patricia Cano (bailarina). Se mostraron algunas imágenes de los ensayos con vestuario.
- Vivian Martínez: directora de la Revista Conjunto de La Habana. Cuba.
- Entrevista al director del grupo “Boulevard Quilca”. Su trayectoria y su último espectáculo “Ushanam Jampi”, del cual se incluyen algunas imágenes durante su presentación en la Universidad La Cantuta.
- “Cuenta pe”: Monólogo presentado por Gustavo Cabrera y dirigido por Roberto Martínez. Entrevista a ambos incluyendo escenas del espectáculo.
- Homenaje póstumo a José Enrique Mavila: Se muestran unos extractos de la entrevista que le hicieramos en el primer aniversario del programa y algunas fotos e imágenes de “Luz María”, una de las últimas novelas en las que participó.

76. *Jueves 01/08/02*

- “La nave de la memoria”: Entrevista a Mario Delgado (director) y a los protagonistas: José Infante, Fernando Fernández, Flor Castillo y Margot López. Se presentan algunas escenas del montaje.
- Especial sobre la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo: Resumen del programa que presentamos el año pasado, pero centrado en el día principal de la fiesta “La guerrilla”.

77. *Jueves 08/08/02*

Teatro en Trujillo (II Parte)

- Entrevista a Giorgio Michi, actor y director de teatro, sobre la evolución del teatro en Trujillo durante las últimas décadas y sobre todas las figuras que destacaron durante ese tiempo.
- Entrevista a los integrantes del grupo “El botón”, dirigido por Carlos Benítez. Se mostró algunas imágenes de uno de los espectáculos de este grupo.
- Entrevista a Mario Alcántara, profesor de teatro en la Universidad Nacional de Trujillo. Entrevista a Tito Cárdenas.
- Entrevista a la actriz Sonia Rodríguez quien habla sobre su trayectoria y cuenta algunos detalles de la actual actividad teatral en Trujillo.
- Entrevista al director del grupo teatral “Olmo”, Marco Ledesma, sobre el origen y la trayectoria del grupo además del último montaje; “Escorpiones mirando al cielo” de César de María. Incluye algunas escenas de la obra y una pequeña conversación con las integrantes del grupo.

78. *Jueves 15/08/02*

- Jorge Alí Triana: Director de cine y teatro, quien llegó a Lima para participar en el “VI Encuentro de Cine Latinoamericano” que organizó el CCPUCP. Entrevista acerca del movimiento teatral en Colombia y sobre el TPB (Teatro Popular de Bogotá); además, dio algunos alcances sobre su próxima puesta, “La fiesta del chivo”, de Mario Vargas Llosa.
- “Karibú”: Espectáculo del grupo Teatro del Milenio. Entrevista a Luis Sandoval y Gina Beretta por esta puesta y su viaje a Francia donde presentaron este montaje. Imágenes de “Karibú”.
- “La señora Warren” de G.B. Shaw: Entrevista a los protagonistas: Sandra Bernasconi, Enrique Victoria, Leonardo Torres, Lucía Irurita - quien celebra 50 años sobre la escena nacional- y a Reynaldo D' Amore, director del montaje quien destacó el hecho de que volvía a dirigir después de muchos años.
- Dramaturgos jóvenes: participan Mariana de Althaus y Aldo Miyashiro. Hablan sobre sus obras, su propuesta y algunos proyectos.

79. *Jueves 22/08/02*

- La escenografía: Entrevista al actor y arquitecto Carlos Mesta y al arquitecto Luis Longhi. Se habla sobre el papel de la escenografía dentro de un montaje y de la propuesta de cada uno de los invitados. Recuento de cada una de las obras en las que se encargaron de la realización de la escenografía y el proceso de creación de cada una. Se mostraron fotos y vídeos de algunas de las escenografías diseñadas por cada uno. Escenas de entrevista a Alejandro Luna.
- Delfina Paredes (actriz): Entrevista a propósito de su espectáculo “30 años de homenaje a Vallejo”. Pequeño recuento de la trayectoria de Delfina. Se muestran fotos, algunos segmentos de “Evangelina retorna a la Breña” y hay una lectura de la actriz de un fragmento de uno de los poemas.
- “La furia del silencio” entrevista a Patricia Alzuanera sobre el montaje y las pequeñas escenas del espectáculo.
- Entrevista a Alicia Saco acerca de su obra “Historias de cuentos rusos”. Se incluyen extractos de la obra.

80. *Jueves 29/08/02*

- Renny Bartlett: Entrevista al director de la película “Eisenstein”. Se habló sobre la trayectoria del director y especialmente sobre la película. Se incluyó varias escenas del filme.
- “El tríptico de las delicias”, dirigido por Diego La Hoz. Entrevista al director y escenas de la obra.
- Repetición del programa dedicado a la escenografía debido a que no se transmitió completo la semana anterior.

81. *Jueves 05/09/02*

- Repetición del programa dedicado a la obra de Constantin Stanislavsky.

82. *Jueves 12/09/02*

- No hubo emisión por transmisión del Congreso.

83. *Jueves 19/09/02*

- “Los músicos ambulantes”: Entrevista a cada uno de los personajes: El burro (Augusto Casafranca), el perro (Teresa Ralli), la gallina (Ana Correa), la gata (Debora Correa), los músicos (Julián Vargas y Amiel Cayo). Incluye pequeñas escenas de cada uno de los personajes.
- Ivonne Von Mollendorff: Entrevista a su trayectoria y sobre su espectáculo “Cinco puntos cardinales”. Se incluyeron escenas del montaje.
- V Festival de Danza y Teatro del Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima: entrevista a Karin Elmore quien habló sobre todos los participantes y espectáculos que se presentaron en el festival. Se muestran fotos de los anteriores festivales y algunas imágenes de algunos de los espectáculos de este festival.
- Alvaro Restrepo (Director), entrevista a director del espectáculo “El alma de las cosas” que fue uno de los que presentó el V Festival de Artes Escénicas. Se incluye algunas escenas de dicho espectáculo.
- Danzas de Bali: Entrevista al embajador de Indonesia, el Sr. Swetja, a propósito de la presentación de distintas danzas de Bali con motivo de la apertura de la embajada de Indonesia en el Perú. Incluye extractos de las danzas.

84. *Jueves 26/09/02*

- Edmundo Torres: Entrevista al mascarero acerca de su vida, su trayectoria y la creación de las máscaras de “Los músicos ambulantes”. Se presentan algunas de las máscaras y escenas de Edmundo Torres en pleno proceso de creación de las mismas.
- “Antígona” - ENSAD: entrevista a algunos alumnos de la ENSAD, a propósito de su participación en el “Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro” realizado en Rumanía, donde resultaron ganadores con su presentación de “Antígona”. Entrevista a Ivonne Ydrogo, Perci Pinto, Jesús Flores y a Jorge Sarmiento, director de la ENSAD. Se incluye algunas escenas de la presentación en Rumanía y en el Congreso de la República del Perú.
- “1er Festival de Coreógrafos y Artistas Plásticos Peruanos”: Entrevistas a los participantes de este encuentro que realiza la Escuela del Ballet Nacional en el Museo de la Nación. Los participantes son: Morella Petrozzi y Roberto Huarcaya con “Divino Deus”; Rossana Peñaloza y

Aurora Varda con “Naturaleza muerta”, Guillermo Castrillón y Giuseppe de Bernardi con “Performance”. Se presentan extractos de todos los espectáculos.

- “En reveló”: Entrevista a la bailarina Karina Aguirre y a la coreógrafa Mirella Carbone a propósito del espectáculo. Escenas del montaje.

85. *Jueves 03/10/02*

- “Arresto domiciliario”: Entrevista a Fernando Ampuero, autor de la obra, sobre su inicio en la dramaturgia y a Alonso Alegría, director del montaje. Se presentan escenas de la obra.
- “F. Stein: Entrevista al francés Christian Borigault, director del espectáculo y a la escenógrafa francesa Christine Le Beige, quienes presentaron su espectáculo como parte del “V Festival de Artes Escénicas”. Se habla sobre la compañía y sobre la propuesta del espectáculo. Incluye algunas escenas.
- “Lucía de Lammermoor”: Entrevista a Luis Alva por la presentación de la última temporada de ópera de Pro-lírica durante el 2002. Se habla sobre los espectáculos a presentarse y algunas escenas de los ensayos del coro.
- Héctor Noguera (actor): Entrevista al actor chileno acerca de su representación unipersonal de “La vida es sueño” de Calderón de la Barca, en el CCPUCP. Se muestran algunas escenas de la obra.

86. *Jueves 10/10/02*

- Hernán Romero (actor): Homenaje por sus 40 años de trayectoria. Se habla sobre las diferentes obras de teatro en las que ha actuado, trabajos realizados en televisión y su participación en el cine. Se presenta un material de video y fotos de algunos montajes y algunas escenas de novelas y películas.
- Patricia Awapara: entrevista a propósito de su último espectáculo. Entrevista a dos de los bailarines, Omela Urgolotti y Germán Machuca, quienes muestran algunas escenas de la danza.
- Festival de Teatro Peruano-Norteamericano: Organizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Entrevista a Lucía Lora a propósito de “Lumiere”. Se muestran algunas escenas de este montaje.

87. *Sábado 19/10/02*

(Con repetición el domingo)

- Homenaje a Jorge Montoro (actor): Entrevista sobre su trayectoria; se habla de sus inicios en el teatro mostrándose material fotográfico de la participación de Montoro en “El gran teatro del Mundo” y todos sus montajes. Habla de su etapa en la televisión y sobre su participación en el cine norteamericano.

Jorge Montoro recordó algunos textos de “El poeta hippie”. Se incluyen fotos de todos sus trabajos.

- “El avaro”: Entrevista a Chela De Ferrari a propósito de su montaje. Se presentan algunas escenas de la obra.
- Saludos de Ricardo Blume desde México por nuevo aniversario de Memoria del Teatro.

88. *Sábado 26/10/02*

(Con repetición el domingo)

- José María Salcedo (periodista): Entrevista sobre su paso por el teatro y la importancia que ha tenido su experiencia teatral en su vida profesional. Se muestran fotos de algunos momentos de la vida del periodista.
- Saludos de Ricardo Blume desde México.
- VI Festival de Teatro Peruano-Norteamericano: Informe dando cuenta de los dos últimos montajes participantes. Por un lado “Con guitarra y sin cajón” dirigido por Ronald Cruces y por otro “El vuelo de los cóndores”, dirigido por Javier Maraví. Entrevista a ambos directores. Insertos de algunas escenas de dichos montajes.
- “Entre Villa y una mujer desnuda”: Entrevista al director, Mario Sifuentes, a propósito de su montaje y su trayectoria como director y periodista. Se entrevista también a Sandra Bernasconi y Javier Valdez, dos de los protagonistas. Insertos de escenas de la obra.

89. *Sábado 02/11/02*

(Con repetición el domingo)

- Elide Brero (actriz): Entrevista acerca de su trayectoria, sus inicios a los 40 años de edad en la AAA y sus múltiples participaciones en el teatro, el cine y la televisión. Se presentan fotos, escenas de “Caídos del cielo” y otras películas en las cuales participó.
- “El round del claun”: Último espectáculo presentado por la asociación “Pataclaun”. Entrevista a July Naters y a todo el elenco (Lele Leandrus, Christian Ysla, Saskia Bernaola, Katya Palma, Alberto Nué, Patricia Portocarrero). Incluye escenas de este espectáculo.
- “Blanca Nieves y los siete enanitos” (ballet): Entrevista al coreógrafo ruso Boris Miagkov y a los bailarines Antonio Risica y Vania Masías. Se presentan varias escenas del ensayo general.
- Se terminó el programa presentando algunas escenas de los ensayos de “El barbero de Sevilla”, dirigido por Luis Alva.

90. *Sábado 09/11/02*

(Con repetición el domingo)

- “Otelo”: Entrevista al director Edgar Saba y a los actores principales

(Mónica Sánchez, Patricia Pereyra, Alberto Isola y Rafael Santa Cruz). Se presenta extractos del montaje.

- Mariela Trejos (actriz): Entrevista sobre su trayectoria. Se habla de los inicios de la actriz en Colombia, su llegada a Lima y sobre todo su camino en el teatro, la televisión y sus escasas participaciones en el cine. Incluye algunas escenas de “Sin compasión” y de novelas como “La rica Vicky” y “Cuchillo y Malú”. Se muestran, también, algunas fotos de distintas piezas teatrales.
- Ducelia Woll: Entrevista a la coreógrafa a propósito de su último espectáculo de danza. Se presentan algunos extractos del espectáculo.

91. *Sábado 16/11/02*

(Con repetición el domingo)

- “Calígula”: Informe sobre el montaje dirigido por María Alicia Pacheco. Se entrevista a la directora y a Fermín Fleites, quien habla sobre la escenografía y el vestuario utilizado en la obra. Se presentan algunas escenas de la pieza.
- Analí Cabrera (actriz): Entrevista sobre su formación como actriz, su paso por la televisión peruana y su regreso al teatro. Se insertan algunas escenas de “Risas y salsa”, además de algunas fotos.
- “Tricicle”: Informe dando cuenta de la presentación del grupo español en Lima como parte de “Creatividad Empresarial 2002”, organizado por la UPC. Entrevista a Luis Bustamante, rector de dicha universidad, July Naters y a los integrantes de Tricicle. Incluye imágenes de la presentación.
- Homenaje póstumo a José Enrique Mavila; entrevista a Oscar Pacheco, organizador del homenaje realizado en la Alianza Francesa de Lima. Se inserta extractos de un video que se realizó como parte de dicho homenaje.

92. *Sábado 23/11/02*

(Con repetición el domingo)

- “Escuela de payasos”: Espectáculo de teatro-circo presentado por “La Tarumba”. Entrevista al director Fernando Zevallos y a los actores. Se muestran algunas partes del montaje.
- Juan “Cancho” Larco (dramaturgo): Entrevista sobre sus inicios y trayectoria en Cuba, su llegada a Lima y su obra Ubú Presidente. Se muestran algunas fotos de sus trabajos en Cuba y otras de Ubú Presidente.
- “Gestos, grupo de investigación teatral”: fundado y dirigido por Domingo Becerra, quien habla acerca de sus inicios, la fundación del grupo y sobre los montajes que han presentado, especialmente de uno de los más representativos, “Cahska y Naycashka”, del cual se da cuenta presentando algunas escenas. Entrevista a los actores que participan en este montaje.

93. *Sábado 30/11/02*

Con repetición el domingo)

- Teatro en los barracones del Callao: Informe dando cuenta de la presencia del teatro en los barracones del Callao donde existe un grupo religioso denominado “Jesús te llama”, dirigido por Miguel Ángel Rujel, dedicado a la “recuperación” de gente con problemas de alcohol y drogas. Se entrevistó al pastor y algunos miembros de esta comunidad. Presentamos varios segmentos de “Marcial”, una de las obras de este grupo.
- Haydee Cáceres y Humberto Cavero (actores): Se conversó sobre los inicios de ambos en el teatro, su encuentro y cómo se ha ido desarrollando la carrera de ambos paralelamente a su relación de pareja. Se presentaron algunas escenas de la telenovela “Qué buena raza”. Se mostraron, también, fotos de los distintos trabajos que han realizado.
- Padre Hugo De Censi: a propósito de la puesta en escena de “La gran guerra” en la comunidad de Chacas, en la cordillera negra, en Huaraz. Se conversó sobre la labor que realiza en esta zona y sobre el montaje, el cual recoge algunos duros momentos que la comunidad vivió años atrás. Se mostraron algunas escenas de este montaje.
- “Vestido de luces”: Entrevista a Gilbert Rouviere acerca de su montaje, que presentó en el Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima.

94. *Sábado 07/12/02*

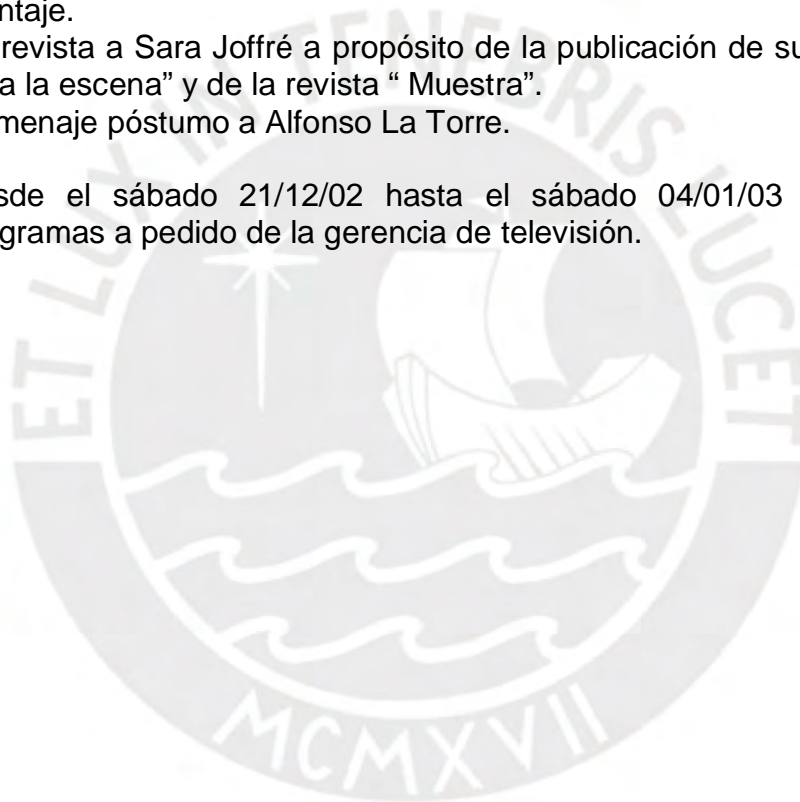
(Con repetición el domingo)

Programa de aniversario

- Presentación del programa y saludo al público por los dos años al aire. Presentación del recuento del 2º año de “Memoria el teatro”. Selección de los invitados más importantes y las notas más resaltantes en todo el 2002.
- Saludo de Mónica Sánchez, quien llegó a saludarnos personalmente al teatro Segura. Entrevista a Enrique Victoria, por ser uno de los actores más antiguos del teatro peruano y que aún se mantiene muy vigente en la escena nacional.
- Presentación de homenaje a todos aquellos directores y actores que fallecieron en los dos años de existencia del programa. Incluye pequeña secuencia de fotos y vídeos intercalados con algunos segmentos de entrevistas que se hicieron en el programa a Carlos Velásquez, Gregor Díaz, José Enrique Mavila, Maritza Gutti y David Elkin.
- Entrevista a Rebeca Ralli acerca de su trayectoria y sobre su visión de la situación y expectativas para el teatro en el Perú. Despedida del programa.

95. *Sábado 14/12/02*
(Con repetición el domingo)

- “Grutema”: grupo de teatro de Mala dirigido por Wilman Calderón a quien se entrevista y da cuenta de la trayectoria del grupo y la finalidad de hacer teatro. Entrevista breve a los integrantes del elenco y se presenta partes de su espectáculo “La historia de Juaneco”.
 - Homenaje a Jesús Morales: Entrevista sobre sus cinco décadas dedicadas a la actuación. Sus inicios como profesora, su formación en la ENAE, sus montajes y su llegada a la televisión. Se muestran fotos de diversos momentos de su trayectoria.
 - “Los miserables”: espectáculo de danza-teatro, dirigido por Jaime Lema. Entrevista al director y a los actores. Se muestran algunas escenas del montaje.
 - Entrevista a Sara Joffré a propósito de la publicación de su obra “Obras para la escena” y de la revista “Muestra”.
 - Homenaje póstumo a Alfonso La Torre.
 -
- Desde el sábado 21/12/02 hasta el sábado 04/01/03 se repitieron programas a pedido de la gerencia de televisión.



AÑO 200396. *Sábado 11/01/03*

- Juan Rivera Saavedra: Entrevista sobre su trayectoria como dramaturgo. Se habla de sus más de cien obras publicadas y de “Loa Ruperto”, una de sus piezas teatrales más representadas. Se trata el tema de la censura en el teatro peruano. Incluye material fotográfico de diversos montajes, así como las portadas de varios textos.
- “El amor de la estanciera”, primera muestra del festival “Saliendo de la caja”, serie de montajes de los alumnos de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Entrevista a los protagonistas de la obra y algunos extractos de la obra.
- Rafael Dumett: Entrevista sobre su incursión en la dramaturgia, las obras que ha escrito y los montajes en los que ha participado. Conversó también sobre su visita a Lima y su actual dedicación al cine. Incluye fotos.

97. *Lunes 13/01/03*

- Repetición de entrevista a Mariela Trejos.
- Talleres de verano en Yuyachkani: Informe dando cuenta de los diversos cursos de verano en la casa Yuyachkani. Entrevista a Ana Correa, Augusto Casafranca y otros maestros de los talleres. Se insertan escenas de las distintas clases con la participación de alumnos quienes dieron algunas declaraciones.
- Repetición de “El round del Claun”, entrevista a July Naters, directora de dicho montaje y a todo el elenco.

98. *Lunes 20/01/03*

- Claudia Dammert: Entrevista a la actriz, quien habló de sus inicios y toda su trayectoria artística tanto en el teatro como en la televisión. Se conversa acerca de la censura en el teatro peruano y cuenta algunas experiencias en torno a este tema. Presentamos material fotográfico de algunos montajes y extractos de “La chungu” de Vargas Llosa, realizada en EE.UU. y “Candidaza al 2000”.
- “Variaciones enigmáticas”, montaje dirigido por Oswaldo Cattone. Entrevista a Oswaldo Cattone y Leonardo Torres actores de dicho montaje. Se insertaron algunos extractos del montaje.
- “Arlequín y Colombina” Informe sobre el grupo sobre su participación en el Festival de Teatro infantil del ICPNA. Entrevista a su director, Alex Sabino. Incluye escenas de la obra.

99. *Lunes 27/01/03*

- Aniversario del Club de Teatro de Lima. Homenaje al Club de Teatro de

Lima por sus 50 años de vida. Entrevista a su fundador y director Reynaldo D' Amore, quien rememora distintos momentos desde su llegada a Lima, la fundación del club y otros tantos vividos durante estas cinco décadas. Se presenta material fotográfico y algunos alumnos como Carlos Alcántara, Mariano Querol, Martha Figueroa, Cécica Bernasconi y Elvira de la Puente, quienes dieron cuenta de su paso por el club.

- Gianina Rondón: Entrevista a la trayectoria de esta actriz dedicada a llevar su espectáculo para niños a diversos puntos del país. Se da cuenta de una presentación en el parque municipal de Los Olivos.
- Repetición del programa sobre teatro en el Callao.

100. *Lunes 03/02/03*

- Patricia Pereyra: Entrevista acerca de su trayectoria en el teatro, la televisión y su reciente participación en el cine con el film de Francisco Lombardi, "Ojos que no ven". Habla de su inicio en la telenovela "Carmín", su trabajo en México y su paso por algunas escuelas en Europa. Se muestran fotos e imágenes de las telenovelas más importantes en su carrera artística como "Carmín" y "Amor en silencio" y unas pequeñas muestras de su participación en "Otelo".
- Informe sobre la última versión del certamen "Premio Casa de las Américas 2003", realizado en la Habana, Cuba, en la que Luis Peirano participó como Jurado. Presentamos el momento de la premiación y se incluyó una entrevista de Wendy Vásquez a Cesar de María, quien recibió una mención honrosa en dicho concurso por su obra "El último barco".
- Repetición del montaje "Variaciones enigmáticas".

101. *Lunes 10/02/03*

- Homenaje a Carlos Onetto "Pantufas": Entrevista sobre su larga trayectoria en radio, teatro, cine y televisión. Se da cuenta de su participación en "Ceferino, el adivino" con material sonoro de Radio *La Crónica*, vestido con algunas fotos de aquella época. Se muestran algunas imágenes de "El tornillo", uno de los más importantes programas que ha pasado por la televisión peruana. Se dejó testimonio de varios momentos de la carrera de este actor, productor, guionista y director. Se incluyen, además de fotos, algunas escenas del comercial de Ariel, de la telenovela "Obsesión" y unos extractos de "Papapa", corto de Bacha Caravedo.
- "Las Dárdano", montaje dirigido por Bruno Ortiz. Entrevista al director y algunas de las actrices como Helena Huambos, quien regresa a la actuación después de muchos años. Se insertan algunas escenas de la obra.

102. *Lunes 17/02/03*

- “El loco de los balcones”: Entrevista a Alonso Alegría (director), Enrique Victoria (protagonista) y a la actriz Connie Bushby, quien regresó a las tablas después de una larga ausencia. Se incluyen algunas declaraciones de Mario Vargas Llosa, autor de la obra, durante la conferencia de prensa y algunas escenas del montaje.
- Carlos Clavo Ochoa, entrevista sobre su trayectoria. Se da cuenta de sus inicios en el teatro, la fundación de “Yego” y la importancia de este grupo en la historia del teatro peruano. Se habló sobre “Elen-k” y la labor que desempeña llevando el teatro a los colegios en todo el Perú. Se muestran algunas fotos de distintos montajes de “Yego” e imágenes de los ensayos del grupo “Elen-k”.

103. *Lunes 24/02/03*

- Eduardo Cesti: Entrevista a modo de homenaje por su larga trayectoria artística. Habla sobre su infancia, el gusto de su padre por el teatro, los personajes a quienes conoció de niño como la “Chola Purificación Chauca”. Recorrido por toda su vida y se presentan fotos de varios montajes en los cuales participó al lado de figuras de la escena nacional.
- Miguel Alejandro Roca: entrevista al joven actor aficionado que lleva más de cinco años presentando unipersonales en distintos conos de Lima. Se da cuenta de su trabajo mostrando escenas de “Homenaje a Vallejo”, uno de sus espectáculos más representativos.
- Fernando Samillán: Entrevista por su trayectoria en el teatro peruano. Da cuenta de diferentes etapas del teatro y habla sobre muchos montajes, directores, actores y diversos personajes que han pasado por la escena nacional. Se incluyen algunas fotos. Despedida del programa.

104. *Lunes 03/03/03 y 10/03/03*

- Recuerdo de distintos momentos de “Memoria del Teatro” a lo largo de estos dos años y tres meses.

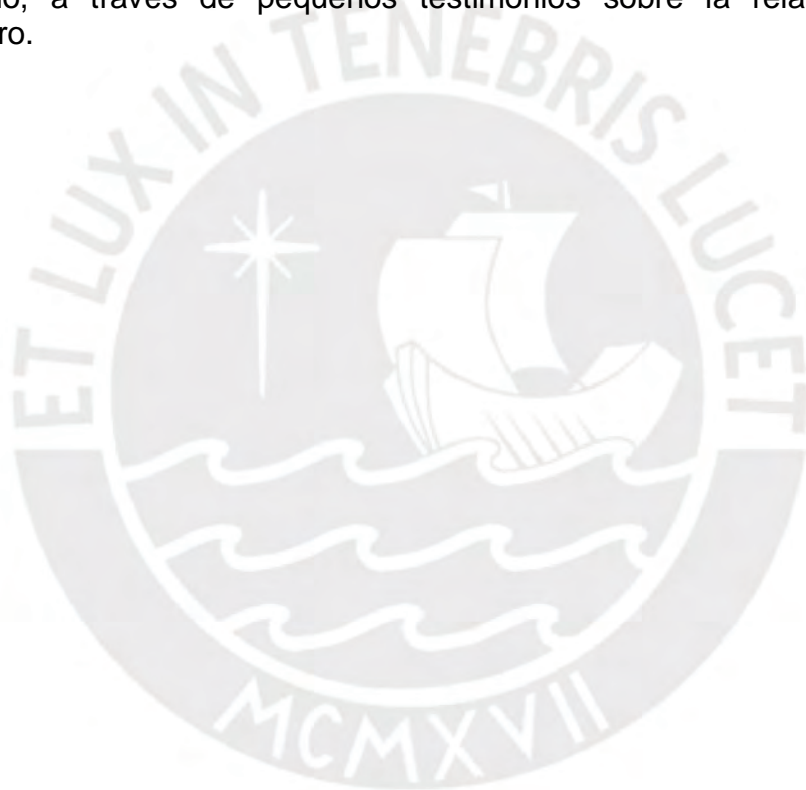
105. *05/08/03*

Homenaje a la primera actriz Elvira Travesí, quien visitó Lima como invitada del Festival de Cine de la PUCP. Entrevista realizada en el Teatro Segura que incluyó una pequeña semblanza sobre la trayectoria de la actriz. Se produjo un encuentro en el atrio de la Catedral de Lima entre la homenajeada y el actor Jorge Montoro, con quien compartió papeles en “El gran teatro del mundo” en ese mismo lugar en la década del 50. Así también, se incluyeron fotos y vídeos de las distintas obras, novelas y películas en las cuales participó. En este homenaje participaron también algunos alumnos de la especialidad de Artes Escénicas de la PUCP y la ENSAD, quienes dialogaron con la actriz.

106. 17/10/04

Homenaje al actor y director Ricardo Blume, quien visitó Lima como invitado del Festival de Cine de la PUCP.

Entrevista realizada en la Asociación de Artistas Aficionados, lugar en el que Ricardo Blume inició su carrera de actuación; y en la casona de Riva Agüero, donde estuvo el primer local del TUC. Se incluyó abundante material fotográfico de las obras en las que participó el actor, además de algunas escenas en vídeo de algunas novelas y obras. Se habló sobre sus inicios en la AAA, su viaje a España, su retorno al Perú, la televisión, el boom de las telenovelas y su viaje a México, país donde aún radica. En este homenaje participaron algunos actores y directores, ex alumnos del invitado, a través de pequeños testimonios sobre la relación con su Maestro.



III. BIBLIOGRAFIA

AARON, Stephen
Stage Fright. Its Role in Acting.
 The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

ACHA, Juan
El consumo artístico y sus efectos
 Editorial Trillas, México, 1988.

ADRIANZÉN, Eduardo
Telenovelas
 Cómo son, cómo se escriben
 Fondo Editorial PUCP, Lima, 2001.

ADORNO, Theodor W.
Minima Moralia
 Reflexiones desde la vida dañada
 Taurus, Madrid, 1999.

AGAMBEN, Giorgio
Medios sin fin
 Notas sobre la política
 Pre.Textos, Valencia, 2001.

ALVAREZ DEL VILLAR REVOREDO, Elia
Entre candilejas y bambalinas
 Historia del teatro en Trujillo
 Agrupación de Escritoras Norteñas del Perú, Trujillo, 1999.

ALLEN, David y FALLOW, Jeff
Stanislavski para principiantes
 Era Naciente S.R.L., Buenos Aires, 1999.

ANZIEU, Didier et.al
Psicoanálisis del genio creador
 Editorial VANCU, Buenos Aires, 1978

APAC
El buen teatro que América necesita
 Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra.
 Asociación Pro Arte y Cultura. Santa Cruz, 2003.

ARCILA RAMIREZ, Gonzalo
La imagen teatral en La Candelaria
 Ediciones Teatro La Candelaria, Santafé de Bogotá, 1992.

ARENDDT, Hanna
The Human Condition
 The University of Chicago Press, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo et.al.
El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
 Gustavo Gilli Editores, Barcelona, 1977.

ARISTÓTELES
El arte poética
 Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

ARISTÓTELES
Retórica
 Alianza Editorial, Madrid, 1998.

ASLAN, Odettee
El actor en el Siglo XX
 Evolución de la técnica. Problema ético
 Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

ARTAUD, Antonin
El teatro y su doble
 Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

ARTS in SOCIETY
 Published by Arts Research,
 The University of Wisconsin
 Editor Edward KAMARCK, Madison, 1972.

AZOR, Ileana
Origen y presencia del teatro en nuestra América
 Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988.

BAJTIN, Mijail
La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento
 Barral Editores, Barcelona, 1974.

BAJTIN, Mijail
Estética de la creación verbal.
 Siglo XXI Editores, Madrid, 1982.

BALANDIER, Georges
De la representación del poder al poder de la representación
 Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.

BALLY, Charles
El lenguaje y la vida
Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962.

BALTA CAMPBELL, Aída
Historia General del Teatro en el Perú
Universidad San Martín de Porres, Lima, 2001.

BARBA, Eugenio
Más allá de las islas flotantes
Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1986.

BARBA, Eugenio
La Canoa de Papel
Tratado de Antropología Teatral
CELAT, CELCIT, Editorial Gaceta, México, 1992.

BARBA, Eugenio
Teatro: Soledad, oficio y revuelta
Catálogos, Buenos Aires, 1997.

BARBA, Eugenio
Arar el cielo
Diálogos latinoamericanos
Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002.

BARTHES, Roland
On Racine
Hill and Wanh, New York, 1964.

BAYÓN, Damián
América Latina en sus artes
Siglo XXI Editores, México, 1974.

BECCO, Horacio Jorge
Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina
Unesco, Madrid, 1977.

BENTLEY, Eric
The Life of the Drama
Atheneum, New York, 1983.
La vida del drama
Paidós, Barcelona, 1982.

BENTLEY, Eric
The playwright as thinker
Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, New York, 1987.

BENTLEY, Eric editor
The Theory of Modern Stage
An Introduction to Modern Theatre and Drama
Pelican, Penguin Books, Baltimore, 1970.

BERGER, Peter L. and LUCKMANN, Thomas
The Social Construction of Reality
A Treatise in the Sociology of Knowledge
Doubleday Anchor Book, New York, 1967.

BERGER, René
Arte y Comunicación
Gustavo Gili Editores, Barcelona, 1976.

BERMAN, Marshall
Todo lo sólido se desvanece en el aire
La experiencia de la modernidad
Siglo XXI Editores, México, 1991.

BETTETINI, Gianfranco
Producción significativa y puesta en escena
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

BEYERSDORFF, Margot
La adoración de los Reyes Magos
Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino
Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas,
Cusco, 1988.

BIRDWHISTELL, Ray L.
El lenguaje de la expresión corporal
Gustavo Gili Editores, Barcelona, 1979.

BOAL, Augusto
Teatro del oprimido
y otras poéticas políticas
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.

BOLELAVSKY, Richard
La formación del actor
Editorial Alameda. México, 1954.

BONINO, Guido Davico
Gramsci e il teatro
GiulioEinaudi Editore, Torino, 1972.

BORELLI, Silvia Helena S.
Acao, suspense, emocao
 Literatura e cultura de massa no Brasil
 EDUC. Estacao Liberdade, Sao Paulo, 1996.

BORGES DIAZ, Andreina y NOGUERA MARIÑO, Perla
EI TEATRO ESCENARIO GIGANTESCO
 Universo comunicacional
 Fundación Frías, Caracas, 1994.

BOULDING, Kenneth E.
The Image
 Ann Arbor, Michigan, 1956.

BRAUN, Edward
The Director and the Stage
 Methuen, London, 1982.

BRECHT, Bertolt
Escritos sobre teatro
 Tres tomos
 Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

BRECHT, Bertolt
Escritos políticos
 Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

BREMER, Jan y ROODENBURG, Herman,
A Cultural History of Gesture
 Cornell University Press, Ithaca, 2004.

BROOK, Peter
The Empty Space
 Avon Books, New York, 1969.
El espacio vacío, traducción de Ramón Gil Novales
 Ediciones Península, Barcelona, 2001.

BROOK, Peter
The Shifting Point
 Theatre, film, opera 1946-1987
 Harper and Row, Publishers, New York, 1987.

BROOK, Peter
Provocaciones
 40 años de exploración en el teatro
 Ediciones Fausto, Buenos Aires.

BROOK, Peter

There Are No Secrets

Thoughts on Acting and Theatre.

Methuen Drama, Random House, 1993.

La puerta abierta

Reflexiones sobre la interpretación y el teatro

Alba Editorial, Barcelona, 1994.

BROOK, Peter

Threads of Time

A Memoir

Methuen Drama, London, 1998.

Hilos del tiempo

Ediciones Siruela, Madrid, 2000.

BROWN, Bruce

Marx, Freud and the critique of everyday life

Toward a permanent cultural revolution

Monthly Review Press, New York, 1973.

BRUSTEIN, Robert

De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro

Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1970.

BURGA, Manuel

Nacimiento de una utopía

Muerte y resurrección de los Incas

Instituto de Apoyo Agrario, Lima. s/f

BURKE, Kenneth

The Philosophy of Literary Form

Studies in Symbolic Action

Vintage books, New York, 1957.

BURNS, Elizabeth and Tom, Editors

Sociology of Literature & Drama

Selected readings

Penguin, England, 1973.

CACERES VALDERRAMA, Milena

La fiesta de Moros y Cristianos

Ediciones INDIGO, París, 2001.

CANEPÀ, Gisella

MÁSCARA, Transformación e identidad en los Andes

Fondo Editorial PUCP, Lima, 1998.

CACHO VARGAS, Fortunato (Tito)
Los diez primeros años del TUC
 Monografía para optar el título de actor profesional
 PUCP, Lima, 2001.

CALLOW, Simon
Being an Actor
 Grove Press, New York, 1986.

CISNEROS, Luis Jaime
Lengua y estilo
 Editorial Mejia Baca, Lima, 1962.

CARLSON, Marvin
Performance, a critical introduction
 Routledge, London, N.Y, 1996.

CHERRY, Colin
On Human Communication
 A review, a survey and a criticism
 The M.I.T Press, Cambridge, Mass, 1971.

CLURMAN, Harold
The fervent years
 The Group Theatre & the 30's
 Da Capo Press, New York, 1985.

COHN, Ruby
1960/1980 Dos décadas cruciales del
 Nuevo Teatro Norteamericano
 Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1985.

COLE, Toby and CHINOY, Helen Krich
Directors on Directing
 A source book of the modern theater
 The Bobbs- Merrill Company Inc., Indianapolis-New York, 1963.

COLE, Toby y KRICH CHINOY, Ellen,
Actors on Acting.
 The Theories, Techniques and Practices of the World's Great Actors,
 Told in Their own Words,
 Crown Publishers, Inc., New York, 1970.

COLOMBO, Furio
Televisión: La realidad como espectáculo
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

CORNEJO POLAR, Jorge
El costumbrismo en el Perú
Ediciones COPE, Lima, 2001.

COSTA, Nicolás
Il divismo e il comico
Edizioni RAI, Torino, 1982.

COULDRY, Nick
The Place of Media Power
Media Rituals
Routledge, London and New York, 2000, 2003.

COUTON, Georges
Corneille y la tragedia clásica
Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

CHEKHOV, Michael
To the Actor
On the technique of acting
Preface by Yul Brynner
Harper and Row, USA, 1952.

CRUZ DÍAZ, Rigoberto
Muy buenas noches, señoras y señores
Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1972.

D'AMORE, Reynaldo
El teatro
Servicios Gráficos, Lima, 1987.

DEBORD, Guy
Society of the Spectacle
Black and Red, Detroit, 1970.

DELLA VOLPE, Galvano
Historia del gusto
Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.

DE MICHELI, Mario
Las vanguardias artísticas del siglo veinte
Editorial Universitaria de Córdoba, Argentina, 1968.

DÍAZ, Gregor
Diccionario básico de términos teatrales
y ciencia de la comunicación
Perugraf Impresores, Lima, 1996.

DIEZ BORQUE, José María, editor
Actor y Técnica de representación
 del Teatro Clásico Español
 Seminario, 17-19 mayo de 1988
 Tamesis Books Limited, London, 1989.

DIDEROT, Denis
La paradoja del comediante
 Editorial La Pleyade, Buenos Aires, s/f
 Prólogo de Jacques Copeau.

DORT, Bernard
Teatro y Sociología
 Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968.

DORT, Bernard
Lectura de Brecht
 Seix Barral, Barcelona, 1973.

DUNCAN, Hugh Dalziel
Symbols and Society
 Oxford University Press, New York, 1972.

DUNCAN, Hugh Dalziel
Communication and Social Order
 Oxford University Press, New York, 1970.

DUVIGNAUD, Jean
EL Actor
 Ediciones Taurus, Madrid, 1966.

DUVIGNAUD, Jean
Sociología del Teatro
 Ensayo sobre las sombras colectivas
 Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

DUVIGNAUD, Jean
Espectáculo y Sociedad
 Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad.
 Editorial Tiempo Nuevo, Caracas.

DUVIGNAUD, Jean
Sociología del Arte
 Ediciones Península, Barcelona, 1969.

EHRMANN, Jacques
Structuralism
Anchor Books, New York, 1970.

EISENSTADT, S.N.
Modernización
Movimientos de protesta y cambio social
Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1968.

ELAM, Keir
The Semiotics of Theatre and Drama
Methuen, New York, 1980.

ELIADE, Mircea
Mito y realidad
Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

ELIADE, Mircea
Lo sagrado y lo profano
Guadarrama, Madrid, 1967.

ELIAS, Norbert
Teoría del símbolo
Un ensayo de antropología cultural
Ediciones Península, Barcelona, 1994.

ELIAS, Norbert
La sociedad cortesana
Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

ELIAS, Norbert
Sobre el tiempo
Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

ELS JOGLARS
La guerra de los 40 años
Espasa, Barcelona, 2001.

EPSKAMP, Kees P.
Theatre in Search of Social Change
The relative significance of different theatrical approaches
Center for the Study of Education in Developing Countries
CESO, The Hague, 1989.

ERIKSON, Erik H.
Historia personal y circunstancia histórica
Alianza Editorial, Madrid, 1979.

ESSLIN, Martin
BRECHT: The man and his work
Anchor Books Doubleday Co, New York, 1971.

ESSLIN, Martin
An Anatomy of Drama
Hill and Wang, New York, 1976.

FAIRBAIRN, William R.D
Psicología del artista
Los fundamentos de la experiencia estética
Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1973.

FEATHER, Mike, HEPWORTH, Mike and TURNER, Bryan S.
The Body
Social Process and Cultural Theory
SAGE, London, 1996.

FERGUSON, Francis
Aristotle's Poetics
Hill and Wang, New York, 1961.

FERGUSON, Marjorie y GOLDING, Peter
Cultural Studies in Question
Sage Publications, London, 1997.
Economía política y estudios culturales
Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1998.

FISHER, Ernst
La necesidad del arte
Editorial Península, Barcelona, 1970.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando
El actor y los demás
Editorial Laia, Barcelona, 1987.

FLICHY, Patrice
Una historia de la comunicación moderna
Espacio público y vida privada
Gustavo Gilli Editores, Barcelona, 1993.

FO, Dario
Manual mínimo del actor
Argitaletxe HIRU, S.L, Hondarribia, Guipúzcoa, 1998.

FOX, Elizabeth
Latin American Broadcasting
 From Tango to Telenovela
 University of Luton Press, U.K, 1997.

FORTIER, Mark
THEORY/ THEATRE. An introduction.
 Routledge, London and New York, 1997.

FRASER, Colin and RESTREPO-ESTRADA, Sonia
Communication for Development
 Human Change for Survival
 I.B.Tauris Publishers, London, 1998.

FREUD, Sigmund
The interpretation of dreams
 Random House, The Modern Library, New York, 1950.

FREUD, Sigmund
Epistolario 1873-1939
 Biblioteca Nueva, Madrid, 1963

FREUD, Sigmund
Psicología de las masas
 Alianza Editorial, Madrid, 1972.

FREUD, Sigmund
Obras Completas
 Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

GALLO, Blas Raúl
El teatro y la política
 Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

GARCIA CANCLINI, Néstor
Diferentes, desiguales y desconectados
 Mapas de la interculturalidad.
 Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor
Arte popular y sociedad en América Latina
 Editorial Grijalbo, México, 1977

GARCIA CANCLINI, Néstor
Culturas híbridas
 Estrategias para entrar y salir de la modernidad
 Editorial Grijalbo, México, 1990.

GARCIA CANCLINI, Néstor
Las culturas populares en el capitalismo
Editorial Nueva Imagen, México, 1982.

GARCIA, Santiago
Teoría y práctica del teatro
Ediciones Ceis, Bogotá, 1983.

GARCIA, Silvana
As trompetas de Jericó
Teatro das Vanguardas Históricas
Editora HUCITEC Fapesp, Sao Paulo, 1997.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco
Un teatro de sus protagonistas
UNEAC, La Habana, 1977.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco, editor
El teatro latinoamericano de creación colectiva
Recopilación de textos. Serie valoración múltiple
Casa de las Américas, La Habana, 1976.

GENÉ, Juan Carlos
Escrito en el espacio

GIDDENS, Anthony
Modernity and Self-Identity
Self and Society in the Late Modern Age
Polity Press, Cambridge, U.K., 1997.

GIUSTI, Miguel
Alas y raíces
Fondo Editorial PUCP, Lima, 1999.

GIUSTI, Miguel, editor
El retorno del espíritu
Motivos hegelianos en la filosofía práctica contemporánea
Fondo Editorial PUCP, Lima, 2003.

GOFFMAN, Erving
The presentation of Self in everyday life
Anchor Books, Doubleday, New York, 1959.

GOODMAN, Nelson
Languages of Art
An approach to a theory of symbols
Bobbs-Merrill Co. Inc, New York, 1968.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo
Dangerous Border-Crossers

The artist talks back
Routledge, London and New York, 2000.

GORCHAKOV, Nikolai M.
Stanislavsky Directs

Minerva Press, New York, 1954.

GOUTMAN, Ana

Estudios para una semiótica del espectáculo
UNAM, México, 1995.

GRIMBAUM, Jorge V.

Ley Nacional del Teatro. No. 24.800
Decreto Reglamentario no. 991/97
Mate, Buenos Aires, 1998.

GROPIUS, Walter and WENSINGER, Arthur S.
The theater of the BAUHAUS

Wesleyan University Press, Connecticut, 1961.

GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso
Popular Theatre

UNICEF, Nigeria, 1994.

GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso

Community Theatre for Health Awareness

In Papua New Guinea
National Department of Health, Papua New Guinea, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy

Hacia un teatro pobre

Siglo XXI Editores, México, 1970.

GROTOWSKI, Jerzy

Teatro Laboratorio

Cuadernos Infimos 11 Tusquets Editor, Barcelona, 1970.

HALL, Edward T.

The silent language

Fawcett, Connecticut, 1959.

HAMPE, Teodoro

Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú 1917-1987.

Fondo Editorial PUCP, Lima, 1990.

HAUSER, Arnold
Introducción a la historia del arte
Guadarrama, Madrid, 1969.

HAUSER, Arnold
Sociología del Arte
Dos tomos
Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.

HAUSER, Arnold
Historia social de la literatura y el arte
Tres tomos
Guadarrama, Madrid, 1969.

HELBO, André et.al
Semiología de la representación
Teatro, televisión, comic.
Gustavo Gilli, Barcelona, 1978.

HERNÁNDEZ, Max
Memoria del bien perdido
Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega
Ediciones Siruela, Quinto Centenario, 1990.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
Bajada de Reyes en Narihualá
CIPCA, Piura, 1989.

HOPENHAYN, Martín
Ni apocalípticos ni integrados
Aventuras de la modernidad en América Latina
Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1994.

HEGEL, G.W.F
Introducción a la estética
Ediciones Península, Barcelona, 2001.

HIRSCHHORN, Gérald
Sebastián Salazar Bondy
Pasión por la cultura
Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2005.

HURTADO, María de la Luz
Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social
Ediciones Gestos, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

HURTADO, María de la Luz
Teatro y Sociedad Chilena, en Revista Apuntes, No. 94,
La dramaturgia de la renovación universitaria 1950-1970
Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1986.

INGENIEROS, José
La psicopatología del arte
Editorial Lozada, Buenos Aires, 1961.

ISOLA, Alberto; PEIRANO, Luis; RUBIO, Miguel; SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo;
URETA DE CAPLANSKI, Matilde
El teatro peruano
En Hueso Húmero No. 31, Mosca Azul Editores, Lima, diciembre 1994.

JENSEN, Klaus Bruhn and JANKOWSKI, Nicholas W. editors
A Handbook for Qualitative Methodologies
for Mass Communication Research
Routledge, London and New York, 1999

JOHNSON, Nicholas
How to talk back to your television set
Bantam Books, New York, 1970.

KATZ, Chaim Samuel et.al
Diccionario básico de comunicación
Editorial Nueva Imagen, México, 1980.

KAVOLIS, Vytautas
La expresión artística: un estudio sociológico
Amorrortu editores, Buenos Aires, 1970.

KELLY, Michael, editor
Encyclopedia of Aesthetics
Oxford University Press, Band 3, Oxford, New York, 1998.

KIRBY, E.T
Total Theatre: A critical anthology
E.P. Dutton, New York, 1969.

KOESTLER, Arthur
The Act of Creation
A study of the conscious and unconscious in science and art
DellPublishing Co., New York, 1967.

KOTT, Jan
Shakespeare our Contemporary
Doubleday Anchor Book, New York, 1966.

KRIS, Ernst
Psicoanálisis del arte y del artista
Paidós, Buenos Aires, 1964

KUDÓ, Tokihiro
Hacia una cultura nacional popular
Desco, Lima, 1982.

LAIN ENTRALGO, Pedro
La curación por la palabra
En la antigüedad clásica
Revista de Occidente, Madrid, 1958.

LACAN, Jacques
HAMLET: un caso clínico
1958.1959
Centro de Estudios Psicoanalíticos de Rosario, Argentina, 1994.

LANDI, Oscar
Devórame otra vez
Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión
Planeta, Buenos Aires, 1992.

LAPLANCHE, Jjean y PONTALIS, Jean-Bertrand
Diccionario de Psicoanálisis
Editorial Labor, Barcelona, 1974.

LEADER, Darian y GROVES, Judith
LACAN para principiantes
Era Naciente, Buenos Aires, 1995.

LEBEL, Jean-Jacques
El happening
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

LEPAGE, Robert
Connecting Flights
In conversation with Remý Charest
Theatre Communications Group, New York, 1999.

LIDA, Maria Rosa
Introducción al teatro de Sófocles
Editorial Lozada, Buenos Aires, 1944.

LUXEMBURGO, Rosa
Escritos sobre arte y literatura
Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1981.

MANNONI, Octave
La otra escena
Claves de lo imaginario
Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990

MAMET, David
Writing in Restaurants
Penguin Books, New York, 1986.

MARSHALL, Gordon
The Concise Oxford Dictionary
Of Sociology
Oxford University Press, Oxford, 1994.

MARINA, José Antonio
La selva del lenguaje
Introducción a un diccionario de los sentimientos
Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1998.

MARKUS, Georg
Freud, el misterio del alma
Espasa Calpe, Madrid, 1990.

MARTIN BARBERO, Jesús
Comunicación mística: Discurso y poder
Editorial Epoca, Quito, 1978.

MARTIN BARBERO, Jesús
Pre-Textos
Conversación sobre la comunicación y sus contextos
Editorial Universidad del Valle, Cali.

MARTIN BARBERO, Jesús
De los medios y las mediaciones
Comunicación, cultura y hegemonía
Convenio Andres Bello, Santa Fe de Bogotá, 1987,1998.

MARTIN BARBERO, Jesús y GARCIA CANCLINI, Néstor
 Editores
Comunicación y culturas populares
 Felafacs, G.Gili Editores, México, 1987.

MARTIN BARBERO, Jesús
Procesos de comunicación y matrices de cultura
 Itinerario para salir de la razón dualista
 Felefac, Gustavo Gili, México, 1987.

MASTROIANNI, Marcello
Sí, ya me acuerdo
 Memorias
 Ediciones B, S.A., Barcelona, 1997.

MAY, Rollo
El coraje de crear
 EMECE Editores, Buenos Aires, 1977.

McLUHAN, Marshall
Understanding Media
 The MIT Press, Cambridge, Mass, 1994.

MEAD, George Herbert
Mind, Self, & Society
 from the Standpoint of a Social Behaviorist
 The University of Chicago Press, Chicago and London, 1972.
Espíritu, persona y sociedad
 Editorial Paidós, Buenos Aires.

MEDIA STUDIES JOURNAL
1968, Volume 12, Number 3, Fall 1998
 Freedom Forum, New York, 1998.

MELUCCI, Alberto
Challenging codes, collective action in the information age
 Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

MELUCCI, Alberto
The playing self: Person and meaning in the planetary society.
 Cambridge University Press, U.K, 1996.

MENDOZA, Héctor
Actuar o no
 Ediciones El Milagro, CNCA, México, 1999.

MENDOZA, Zoila S.
Al son de la danza
Identidad y comparsas en el Cuzco
Fondo Editorial PUCP, Lima, 2001.

MILLER, George A.
The Psychology of Communication
Penguin, Baltimore, Maryland, 1969.

MILLER, Arthur
Timebends A Life
Grove Press, New York, 1987.

MILLONES, Luis
El Inca por la Coya
Historia de un drama popular en los Andes peruanos
Fundación F. Ebert, Lima, 1988.

MILLONES, Luis
Actores de altura
Ensayos sobre el teatro popular andino
Editorial Horizonte, Lima, 1992.

MILLONES, Luis
Dioses familiares
Ediciones del Congreso del Perú, Lima, 1998.

MILLS, C. Wright
The sociological imagination
Oxford University Press, New York, 1967.

MILLS, C. Wright
La élite del poder
Fondo de Cultura Económica, México.

MEO-ZILIO, Giovanni y MEJIA, Silvia
Diccionario de gestos
España e Hispanoamérica
2 tomos
Instituto caro y Cuervo, Bogotá, 1983.

MIRO QUESADA, Alejandro; PEIRANO, Luis,
SANTISTEVAN, Jorge; SZYSZLO, Fernando de
Homenaje a Ricardo Blume
UPC, Lima, 1997.

NIETZCHE, Friedrich
El origen de la tragedia o, Grecia y el pesimismo
 Alianza Editorial, Madrid, 1997.

NIETZCHE, Friedrich
Más allá del bien y del mal
 Editorial Alba, Madrid, 1997.

NUGENT, Guillermo
Composición sin título
 Sobre democracia y diversidad cultural en el Perú
 Fundación Ebert, Lima, 1998.

OBRAZTSOV, Sergui
Mi profesión
 Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1950.

OLIVIER, Lawrence
Olivier on acting
 His profession and craft
 Simon and Schuster, New York, 1986.

ORDOÑEZ, Marco
A pie de obra
 Escritos sobre teatro
 Alba Editorial, S.L.U, Barcelona, 2003.

O'SULLIVAN, Tim; HARTLEY, John; SAUNDERS, Danny;
 MONTGOMERY, Martin and FISKE, John
Key Concepts in Communication and Cultural Studies
 Routledge, New York, 1994.
Conceptos clave en comunicación y estudios culturales
 Amorrortu editores, Buenos Aires, 1995.

O'SULLIVAN RYAN, Jeremiah
La comunicación humana
 Grandes Temas Contemporáneos de la Comunicación.
 Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1996.

PANTIGOSO, Manuel
Reynando entre las tablas
 Cincuenta años del Club de Teatro de Lima
 Editorial Hozlo, S.A., Lima, 2004.

PAVIS, Patrice
El teatro y su recepción
 Semiología, cruce de culturas y postmodernismo UNEAC, La Habana, Cuba, 1994.

PAVIS, Patrice
Teatro contemporáneo: imágenes y voces
Universidad Arcis, LOM Ediciones, 1996.

PAVIS, Patrice
El análisis de los espectáculos
Teatro, mimo, danza, cine
Paidós, Barcelona, 2000.

PAZ, Octavio
El laberinto de la soledad,
Postdata,
Vuelta a El laberinto de la soledad
Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

PEIRANO, Luis
“Relevancia de lo popular en la democratización de los medios de comunicación: apuntes para el análisis de la reforma de la prensa en el Perú”, en Comunicación y democracia en América Latina
Desco- Clacso, Lima, 1982.

PEIRANO, Luis
Notas sobre la creación teatral en América Latina.
Desde la perspectiva de la puesta en escena,
en “Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano contemporáneo”,
Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo.
UNESCO, Lima, 1987.

PEIRANO, Luis
El lenguaje del teatro
en El Perú en los albores del Siglo XXI
Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2001.

PEIRANO, Luis y SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo
Risa y cultura en la televisión peruana
DESCO, Yunta, Lima, 1985.

PEIRANO, Luis
“Televisión y cultura popular: el caso de los programas cómicos en la TV del Perú,
en Comunicación y culturas populares en Latinoamérica
Gustavo Gili Editores, México, 1987.

PEIXOTO, Fernando
Opera e Encenacao
Paz e Terra, Sao Paulo, 1986.

PERNIOLA, Mario
La società dei simulacri
 Capelli Editore, Bologna, 1980.

PODESTA, Guido
César Vallejo; su estética teatral
 Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis
 Instituto de Cine, Radio y Televisión UNMSM, Lima
 Ediciones Hiperión S.L, Madrid, 1985.

PODESTÁ, Guido
Desde Lutecia
 Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo
 Latinoamericana Editores, Berkeley, CA, 1994.

PRIETO, Antonio y MUÑOZ, Yolanda
El teatro como vehículo de comunicación
 Editorial Trillas, México, 1992.

PUDOVKIN, V.L.
El actor en el film
 Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

QUADRI, Franco
Il rito perduto
 Saggio su Luca Rondoni
 Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.

READ, Herbert
Arte y sociedad
 Ediciones Península, Barcelona, 1970.

RICHARDS, Thomas
Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas
 Alba Editorial, Barcelona, 2005.

RIGIO, Milla Cozart
TA'ZIYEH: Ritual and popular beliefs in Iran
 Trinity College.Hartford Seminary, Connecticut, 1988.

RONCAGLILOLO. Rafael
Problemas de la integración cultural: América Latina
 Editorial Norma, Buenos Aires, Bogotá, 2003.

ROSILLO, Eloy
Simplemente LOLA
 Una biografía
 PEISA, Lima, 1994.

RUBIN, Don and SOLÖRZANO, Carlos
The World Encyclopedia of Contemporary Theatre
 THE AMERICAS. Vol. 2
 Routledge, New York, 2001.

RUBIO, Miguel
Notas sobre teatro
 Yuyachkani, University of Minnesota, Minneapolis, Lima, 2001.

SAID, Edward W.
Representations of the intellectual
 Pantheon Books, New York, 1994.

SANCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo, editor
Las ideas estéticas de Marx
 Editorial Era, México, 1967.

SANCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo
Estética y Marxismo
 Dos tomos
 Ediciones Era, México.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo
Teatro y Violencia
 Una aproximación al teatro peruano de los 80
 Jaime Campodónico Editor, Lima.

SAVARESE, Nicola
El teatro más allá del mar
 Estudios occidentales sobre el teatro oriental
 Grupo Editorial Gazeta S.A, Fondo de la Amistad México-Japón, México, 1992.

SEGAL, Hanna
Sueño, fantasma y arte
 Nueva Visión, Buenos Aires, 1995

SCHAFF, Adam
Introducción a la Semántica
 Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

SCHALKWYCK, David
Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays
 Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

SCHECHNER, Richard
Between theater and anthropolgy
 Foreword by Victor Turner
 University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987.

SCHECHNER, Richard y APPEL, Willa
By means of performance
 Intercultural studies of theatre and ritual
 Cambridge University Press, Cambridge GB, 1990.

SCHECHNER, Richard
Public Domain
 Avon Books, New York, 1969.

SCHMUCLER, Héctor
Memoria de la comunicación
 Editorial Biblos, Buenos Aires, 1997.

SCHWANDT, Thomas A.
Dictionary of Qualitative Inquiry
 Sage Publications, Thousand Oaks, California, 2001.

SEARLE, John R.
Speech Acts: an essay in the philosophy of language
 Cambridge University Press, London, 1972.

SEGAL, Hanna
Sueño, fantasma y arte
 Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

SEREAU, Genevieve
Historia del Nouveau Theatre
 Siglo XXI Editores, México, 1967.

SHER, Anthony
Year of the King
 An Actor's Diary and Sketchbook
 Methuen, London, 1985.

SKLOOT, Robert
Arthur Miller and the Theatre of Responsibility
 Jüdisches Theater, Austria, Nov.2000.

SIMONE, Raffaele
La tercera fase
Taurus, Madrid, 2001.

SMITH, Anna Deavere
Fires in the Mirror
Anchor Doubleday, New York, 1993.

SONTAG, Susan
Against Interpretation
Dell Publishing Co., New York, 1969.

SOTELO HUERTA, Aureo
Teatro escolar y juvenil
Teoría y Práctica
Editorial San Marcos, Lima, 2000.

STANISLAVSKY, Constantin
Mi vida en el arte
Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976.

STANISLAVSKY, Constantin
La construcción del personaje
Alianza Editorial, Madrid, 1975.

STANISLAVSKY, Constantin
Un actor se prepara
Editorial Constanza S.A., México, 1963.
Sexta edición.

STANISLAVSKY, Constantin
Obras completas. Tres tomos.
El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias
El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación
El trabajo del actor sobre su papel
Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977.

STEINER, George
La muerte de la tragedia
Monte Avila Editores, Caracas, 1991.

STRASBERG, Lee
A Dream of Passion
The Development of The Method
Penguin- Plume, New York, 1988.

SUAREZ DURÁN, Esther
De la investigación sociológica al hecho teatral
 Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

TAYLOR, Diana
Theatre of Crisis
 Drama and Politics in Latin American
 The University Press of Kentucky, Lexington, 1991.

TAYLOR, Diana and VILLEGAS, Juan EDITORS
Negotiating Performance
 Gender, Sexuality & Theatricality in Latin America
 Duke University Press, Durham and London, 1994.

TAYLOR, Diana
Disappearing Acts
 Spectacles of Gender and Nationalism
 In Argentina 's "Dirty War"
 Duke University Press, Durham and London, 1997.

TAYLOR, Diana
The Archive and the Repertoire
 Performing Cultural Memory in the Americas
 Duke University Press, Durham, 2003.

TAYLOR, Roger
El arte, enemigo del pueblo
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

TANAKA, Michiko, coordinadora
Encuentros en cadena
 Las artes escénicas en Asia, Africa y América Latina
 El Colegio de México, México, 1998.

TODOROV, Tzvetan
La conquista de América
 La cuestión del Otro
 Siglo XXI Editores, México, 1987.

TORRES VILAR, Natalia
Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes
 Fondo Editorial PUCP, Lima, 2005.

TURNER, Victor
From Ritual to Theatre
 The human seriousness of play
 Performing Arts Journal, New York City, 1982.

VIEIRA, César

Em busca de um teatro popular

Teatro Uniao e Olho Vivo, UNESCO, Sao Paulo, 1977.

UBERSFELD, Anne

Lire le Theatre

Editions Sociales, Paris, 1978.

UBERSFELD, Anne

L'école du Spectateur

Lire le Theatre 2

Editions Sociales, Paris, 1981.

UBERSFELD, Anne

El diálogo teatral

Lire le theatre 3

Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004.

UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel

Teatro para leer

Edición del autor, Lima, 1982.

ULFE, Maria Eugenia

Danzando en Ayacucho

Música y Ritual del Rincón de los Muertos

Instituto Riva Agüero, PUCP, Lima, 2004.

UNESCO

El artista en la sociedad contemporánea

Ensayos y declaraciones recogidos por la Unesco

Conferencia Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 setiembre, 1952.

VALCÁRCEL, Luis E.

Ruta cultural del Perú

Ediciones Nuevo Mundo, Lima, 1965.

VARGAS LLOSA, Mario

La verdad de las mentiras

Ensayos sobre la novela moderna

Peisa, Lima, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario

Obra reunida. TEATRO

Alfaguara, Madrid, 2001.

VERÓN, Eliseo et.al
Lenguaje y comunicación social
Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

VILLEGAS, Juan
La interpretación de la obra dramática
Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.

VILLIERS, Andre
La psicología del comediante
seguido de La paradoja del comediante de Diderot
Libreria Hachette S.A. Argentina. s/f

VIVAS, Fernando
En vivo y en directo
Una historia de la televisión peruana
Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima, 2001.

WALTZ, René
La creation poetique
Flammarion, Paris,

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet H. and JACKSON, Don D.
Pragmatics of Human Communication
A study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes
Norton & Co, New York, 1967.

WEBER, Jean Paul
La psicología del arte
Paidós, Buenos Aires, 1966.

WEISSMAN, Philip
La creatividad en el teatro
Estudio psicoanalítico
Siglo XXI Editores, México, 1967.

WELLEK, René y WARREN, Austin
Teoría literaria
Editorial Gredos, Madrid, 1962.

WEKWERTH, Manfred
Diálogo sobre a encenacao
Editora HUCITEC, Sao Paulo, 1986.

WHORF, Benjamin Lee
Language, Thought and Reality
The M.I.T Press, Cambridge Mass, 1973.

WILLET, John
Brecht on Theatre
The development of an aesthetic
Hill and Wang, New York, 1964.

WINNICOTT, D.W.
Playing and Reality
Routledge, London and New York, 1991.

WOLTON, Dominique
Sobre la comunicación
Una reflexión sobre sus luces y sus sombras
Acento Editorial, Madrid, 1999.

YUYACHKANI
Alpa Rayku
Una experiencia de teatro popular
CIED, Yuyachkani, Lima, 1983.

