

CIEN AÑOS DE TEATRO EN EL PERÚ

Alberto Mego

En general en Latinoamérica, y particularmente en el Perú, la historia del arte desde una perspectiva social refleja siempre la historia de los pueblos, de sus luchas, del conflicto cotidiano en pos de la construcción del porvenir. No podemos librarnos de esta correspondencia si nos referimos al teatro, por ejemplo, o a la música. Nos es difícil separar la emoción estética, el placer que procuran los ejecutantes del arte, del público que pone su alma y su atención, aquella colectividad que alienta o desalienta sus voces, aplaudiendo emocionada las ideas que repercuten en sus intereses de clase, de raza y de género. En este sentido, *Cien años de teatro (y de público) en el Perú. El Teatro Peruano del Siglo XX* es un testimonio por más de una razón. Expresamos aquí nuestra profunda lealtad al pueblo en cuyo espacio geográfico se desarrolla nuestro estudio y la visión crítica que nos merecen los acontecimientos, que se expresa en la selección de éstos, siempre que ilustren de una manera u otra lo que vertebró el siglo XX. El teatro, como un espejo, refleja siempre la realidad y el público es su fiel. Y desde temprano este siglo está trazado por la lucha que resulta de la sobreexplotación de los trabajadores y el creciente auge industrial que potencian en sus territorios los países ricos, Estados Unidos principalmente, pugnando por alcanzar la hegemonía; y por otro lado, el advenimiento de la nueva conciencia política del proletariado mundial que por primera vez en la historia, en 1917, lo llevó a concretar en la Rusia zarista la toma del poder para la clase de los desposeídos y constituir la primera gran república socialista.

Esta nueva ideología se expande a nivel planetario e influye profundamente las expresiones artísticas e intelectuales y a los propios artistas e intelectuales. Es la era científica. Son las ideas revolucionarias que se expanden en el mundo a través de una verdadera globalidad y establecen las líneas maestras del obrar, así en la superestructura de los hechos culturales como en la política. Y ellas llegan con nuevas tecnologías. Algunas ciudades principales de Perú se visten de fiesta porque llegan compañías de comediantes italianos, españoles, ingleses y franceses, y ahora comienzan a construirse ostentosos teatros, no solamente para que las distinguidas élites urbanas puedan ver las actuaciones de óperas, operetas y zarzuelas, sino también para recibir un novedoso acontecimiento cultural: el cinematógrafo. El gran público accede al espectáculo. Aun cuando las

producciones nacionales están todavía lejos de realizarse, el cine estimuló la atención por la ficción dramática y más tarde por el teatro de los comediantes populares, cuando en los primeros centros fabriles un caudal de proletarios preguntando por el destino de su sociedad, en medio de intensas luchas alcanzan su derecho a las ocho horas de trabajo y ello tuvo su correlato en la aparición de un incipiente teatro obrero.

En 1928 José Carlos Mariátegui funda el Partido Comunista y las diferentes vertientes de los movimientos populares adhieren a la necesidad de la construcción del gran frente único que necesita la transformación del país. La profundidad crítica de Mariátegui, inspirada en el ideario proletario, alcanza también al arte y la literatura, cuyos esquemas de análisis reformuló objetando el estudio acomodado únicamente a las formas y los conocidos esquemas de “clasicismo, romanticismo o modernismo”, “antiguo, medieval o moderno”, “popular o académico”, para proponer su estudio como repercusión del contexto histórico y de los intereses materiales que las clases se disputan en la sociedad. “El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia del pueblo indígena. Nació de la importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli”, afirmó en su conocido libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Después de la Segunda Guerra Mundial, contienda de los países ricos en pos de un nuevo reparto del mundo, quedaron establecidos dos enormes bloques en pugna; de un lado los países encabezados por el imperialismo norteamericano y del otro, el llamado bloque socialista que constituían la Unión Soviética y países de Europa oriental. Dos concepciones del mundo, dos conceptos del trabajo y el capital rivalizando en el orbe, el perfil de dos civilizaciones, una que declinaba y otra que irrumpía. Aquella fue la impronta de los artistas de entonces. Charles Chaplin, Bertold Brecht, Máximo Gorki, Sergei Eisenstein, Pablo Neruda, César Vallejo, enarbolan a través de sus obras una resuelta crítica a la sociedad capitalista. Más tarde les llamaron “tercer mundo” a los países pobres de África y Latinoamérica, cuyos gobiernos se colgaban

En los años 50 la dramaturgia nacional adquiere un horizonte más elevado y más pertinente a su público, a través de la búsqueda de un teatro peruano

como furgones de cola a los planes de Estados Unidos. En este contexto fue que China irrumpe en la escena mundial, cuando en 1949 Mao TseTung, seguido de una extraordinaria colectividad, alcanza el poder.

En nuestro medio, la vieja concepción individualista de la historia que hasta entonces alentaba la producción cultural y artística comenzó a resquebrajarse. Los divos y divas en el teatro, pequeños monstruos de la caracterización y el canto que caracterizaron durante mucho tiempo el ambiente teatral, vieron que su fama llegaba a su fin. Pero de estos ambientes salieron también algunos actores populares que destacaron por sus ocurrencias en escena. En sus sainetes y comedias se acercaron satíricamente a la realidad, y también a la población migrante. Recordado actor, que más tarde propiciará la creación del sindicato de actores, el “Cholo” Revoredo creó al personaje “el cholo”. Según las ideas dominantes de un país atrasado y con una capital super centralista, en la expresión del racismo que ha cultivado, el hombre andino era presentado como un tonto o un ladino. Las imágenes distorsionadas del campesinado peruano eran constantes en los espectáculos, donde no sólo se denigraba una raza sino también una herencia cultural. Será más adelante, en los años 70, con el Teatro Campesino de Víctor Zavala Cataño, cuando entrarán a escena los hombres y las mujeres del Perú profundo, como le gustará decir a José María Arguedas, con todas sus energías milenarias y la apuesta por la transformación de esta realidad, al lado de los obreros de la ciudad.

Hacia los años 50, en la herencia de Mariátegui y de Valdelomar, la inquietud cultural de los círculos académicos y antiacadémicos da lugar a audaces propuestas que renovarían drásticamente las formas y los mensajes. Empiezan a aparecer los grupos de teatro independiente y se fortalecen las escuelas oficiales de arte dramático. Nuevos auditorios acogen a una nueva y entusiasta afición. Se representan obras del repertorio

mundial, incluso de dramaturgos contemporáneos cuyas teorías escénicas revolucionarían los conceptos, pensamos en Brecht, en Ionesco, en Beckett, Artaud, Genêt, Williams, Miller. La dramaturgia nacional adquiere un horizonte más elevado y más pertinente a su público, a través de la búsqueda de un teatro peruano. Los años 50 son el espinazo del siglo, un momento vertebrador. Una corriente progresista hace posible la aparición de notables escritores y poetas, artistas de toda índole, que apuestan por la transformación de la sociedad, inscritos en las ideas de izquierda, siguiendo el camino trazado por Mariátegui. Es en este periodo que se adquiere cabal conciencia de las riquezas materiales e históricas que guarda la naturaleza del Perú. Puede decirse que la enorme creatividad cultural de esos años es debida a esa conciencia nacional, de la que sin duda se nutre Sebastián Salazar Bondy, el gran dramaturgo peruano.

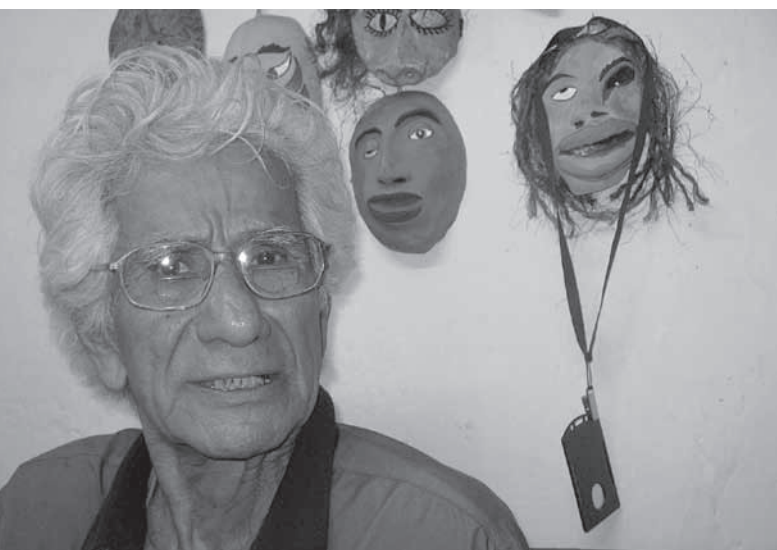


Sebastián Salazar Bondy (1924-1964)

A inicios de los años 60 se produce un acontecimiento de profunda repercusión en América: la Revolución Cubana. Tan cerca de Estados Unidos, un pequeño país depone su satrapía y se convierte en el pequeño David cuya antorcha alumbra y estimula la discusión en los campos de la política, la economía y la cultura. Con su influencia, en el año 65 se producen en el Perú movimientos armados que pronto son sofocados, pero el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas creó las condiciones para la creciente participación del pueblo en el debate político y la

construcción de un pensamiento obrero. Las décadas sesenta y setenta fueron el escenario del fortalecimiento del movimiento popular. Esa atmósfera explica también la revolución de las fuerzas armadas iniciada en el año 68 por el general Velasco Alvarado, que produce una movilización en la sociedad peruana, con un mensaje de dignidad e identidad a la población, a las órdenes del ejército.

Aún cuando sigue habiendo controversia sobre el carácter del velasquismo –algunos afirman que fue una forma de contención del conflicto armado que se avecinaba–, los nuevos grupos culturales que en este período aparecen se esfuerzan por realizar obras que reflejen las contradicciones sociales y la perspectiva política del Perú, desde sus diferentes estilos artísticos, dadas las condiciones de precariedad que los caracterizan. Durante estos años, tiene vital importancia la presencia de Jorge Acuña en la céntrica Plaza San Martín de Lima. Este audaz actor se convierte en un ícono callejero del arte popular. Su actuación fue el punto de convergencia de cientos de miles de transeúntes que se detuvieron una y otra vez para ver sus historias sencillas de gran significado. Con el arte del mimo, Acuña llevó el encanto del teatro popular al público más sencillo.



Jorge Acuña Paredes

El año 1975 se revierte el período de Velasco con el general Morales Bermúdez y se produce una represión y persecución de los representantes del pueblo, pero no cesa el brillo y la electricidad propios del clima instigador que viene de la población y que procura la unión de la “creación colectiva”, también entre los actores. Hasta entonces, el nivel de contradicciones al que se había llegado hizo que las partes del teatro se negaran unas a otras: los dramaturgos a los grupos, los grupos a sus directores, los directores a sus actores y los actores a la palabra. Sin embargo, es en este tiempo que se le exige al hecho teatral un carácter comunitario, como reflejo de las

circunstancias sociales que priorizan lo colectivo en todos los aspectos, y son muchos los grupos de teatro popular que aparecen con este desafío.

En respuesta, el Estado crea el Teatro Nacional Popular, un conjunto estable con la dirección de Alonso Alegría, y la discusión sobre el teatro nacional y popular se polariza. Lo mismo que en otros planos, al calor de las luchas populares del Perú y el mundo, la cultura popular adquirió entonces notable desarrollo y los símbolos más representativos de la historia nacional y latinoamericana, desde una perspectiva proletaria, encontraron cauce y valoración, y se difundieron ampliamente multiplicándose en las conciencias, en el sentido de los compromisos y de las proyecciones. Así como se formaron muchos grupos de teatro independiente, de teatro popular y de aficionados, de jóvenes y de menos jóvenes, se formaron también muchos grupos de música y canción popular. Ese es el origen de grupos que en esos días destacaron, como “Yuyachkani” y “Cuatrotablas”. La poesía también es campo minado, electrizado y de alta tensión en la polémica poética y política. Por ejemplo, poetas como Juan Ramírez Ruiz, principal inspirador del Movimiento Poético Hora Zero, o Jovaldo, el sencillo declamador callejero que más tarde muriera asesinado por las fuerzas armadas junto a centenares de presos en la isla del Frontón.

En general, el nivel cultural de los jóvenes de los años 70 era muy elevado. Se leía mucho. El mercado librero se amplió notablemente. Estos años fueron probablemente los de más libros leídos *per cápita* en el Perú. El espectro de contenidos era verdaderamente diverso y de notable suficiencia académica, siendo principalmente los estudios hechos con un perfil científico y sociológico los que ganaban mayor interés en la colectividad. Con tal agitación, esta década estaba marcada para dar lugar a momentos fundamentales en la historia social del Perú. Por lo pronto, la izquierda se había radicalizado y prácticamente todos los grupos políticos demandan una salida violenta e insurreccional a la situación de la sociedad peruana.

Pronto el gobierno militar de Morales Bermúdez, ante las masas caudalosas que repudiaban su régimen, es conminado a convocar una asamblea constituyente, a la que son llamadas todas las organizaciones sociales y políticas. Todo el mundo asiste, todos los representantes de la derecha, todos los representantes de la izquierda. Una pequeña fracción del Partido Comunista rechaza tal convocatoria, y poco después de la asunción del mando del nuevo presidente Belaunde Terry, declara la guerra al Estado. Según la comisión de la verdad y la reconciliación (CVR), en 1980 se inicia en tierras de Ayacucho la más grande confrontación social de toda la historia del Perú. El desconcierto de las diferentes fracciones de la izquierda,



Grupo cultural Yuyachkani

ahora oficial, produjo una gran segmentación de este movimiento que se había gestado en la lucha contra la dictadura de Morales Bermúdez, a la par que el “nuevo” estado democrático, reconstituyéndose después de 12 años de dictadura militar, desemboca en una más profunda crisis, sujeto a la crítica internacional, cuando el nuevo papel asignado a las fuerzas armadas es el de contener violentamente las luchas del pueblo.

Como parte del movimiento popular, se produce la “Muestra de Teatro Peruano”, centro del debate político y artístico que año a año involucra a una mayor cantidad de agrupaciones de todo el país, con propuestas que rompen todas las formas convencionales, procurando siempre elevar el nivel reflexivo y didáctico de sus espectadores. Pero esta perspectiva es dispersada por alguna persona que se reclama “creadora” de la muestra, y ésta se traslada al interior del país, auspiciada por entidades oficiales. El país está polarizado. La guerra vertebra todas las conductas. La facción más reaccionaria de la clase en el poder alienta al APRA y a Alan García, con quienes a partir del año 85 adopta el genocidio como arma principal para detener la guerra. La vieja política de “arrasarlo todo, incendiarlo todo” se impone. Miles de muertos y desaparecidos, campesinas violadas, perseguidos y detenidos, principalmente en el interior del país, se convierten en el telón de fondo de las disputas electorales. No obstante, la creatividad popular no cesa y tanto grupos de teatro como de música y danza son señalados como “subversivos” por persistir en su llamado a la conciencia nacional y a la lucha por los intereses del pueblo, mientras el Estado día a día se deteriora económica, social y políticamente.

Es en esta atmósfera que Alberto Fujimori llega a la presidencia, y después de centralizar todo el poder en sus manos, con auxilio de los servicios de inteligencia de las

fuerzas armadas y de la CIA, jefatura una guerra “de baja intensidad” que los conduce poco después a la captura de los altos mandos de la insurrección. Son detenidos Abimael Guzmán, principal dirigente del denominado Sendero Luminoso, y Víctor Polay, del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En ese momento, tres cuartas partes del país estaban bajo control de las guerrillas. Muchos de sus integrantes son detenidos y sometidos a las condiciones carcelarias más brutales. El mismo Víctor Zavala, creador del teatro campesino, tiene actualmente casi 25 años en prisión.

Comienza el festín y la corrupción a todos los niveles. Se declara el “fin de las ideologías”. Negro papel cumple el asesor presidencial Vladimiro Montesinos. Sin obstáculos y sin escrúpulos, se impone entonces la cultura del neoliberalismo, de la competitividad, del exitismo y la amnesia. Poco después, en el año 2000, cae la cúpula más corrupta que recuerde la historia, aquellos que se reclamaban vencedores del “terrorismo”. Y comienza el nuevo milenio. Delante de los acontecimientos, ahora como antes, el pueblo que entregó la sangre de sus mejores hijos e hijas y después vio la caída de sus líderes, no renuncia a su sueño de ver la transformación del Perú en una sociedad de verdadera armonía social. En cuanto al teatro, la tarea de la construcción de un gran teatro nacional y popular sigue pendiente. ▣

Alberto Mego (Lima, 1954). Profesor peruano, dramaturgo, director de teatro, actor, escritor y antropólogo, con estudios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Mayor de San Marcos y en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Es autor de una vasta obra, iniciada desde los años 70, que le ha merecido numerosos reconocimientos y premios otorgados por instituciones como la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) y el Teatro de la Universidad de San Marcos, entre otras. Fue director del Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (TUNI) y del Taller de Teatro Popular BOULEVARD. Ha sido director de la Revista de Arte y Cultura “*Torrente*” y de la Revista “*Culturales 1º de Mayo*”.