

habitualmente se exhibe en salas convencionales y que es también convencional en sus planteamientos, empezando siendo marginal y produciéndose a partir de las vivencias de ese mundo, aunque hoy accede también a escenarios donde antes no ingresaba. Nacido en las plazas públicas, tratando de usar el habla cotidiana, ha ido resolviendo dificultades y creando nuevas necesidades en las diversas etapas de su proceso. En sus aproximadamente veinte años de itinerario, las agrupaciones que integran este movimiento se han multiplicado en todo el país y han sabido gestar también una organización que realiza encuentros y talleres en los que revisa sus propuestas.

El «nuevo teatro peruano», como se ha dado en llamarlo, tiene sus primeras manifestaciones a comienzos de la década del 70, en el contexto político social de la dictadura militar de Velasco, de corte populista, precisamente cuando los sectores populares empezaban a tener una presencia mayor. Pero ya algunos años antes se registran dos sucesos que prolongarán su efecto al desarrollo posterior de este teatro; ellos son la creación del «Teatro campesino» por el director Víctor Zavala, en Ayacucho, y la decisión de un actor de origen académico, Jorge Acuña, de realizar en una plaza céntrica de Lima un espectáculo de pantomima, introduciéndose en la cotidianidad ciudadana. Uno lega al futuro movimiento la preocupación por los problemas del medio rural y el otro captura un espacio que será muy importante en adelante: la plaza, o la calle, se convertirá en el escenario más adecuado para este teatro, cuyos temas son apresados allí, pues en él el rol pasivo del espectador se diluye y provoca respuestas y, por lo tanto, confrontaciones que permiten reelaborar las propuestas. Surgen también los grupos, la idea de un conjunto de personas que comparten no sólo intereses teatrales sino experiencias de vida colectiva, a partir de las cuales fabrican las piezas que difunden, las mismas que se convierten no sólo en una reflexión sobre la realidad en la que están inmersos, sino acerca de sí mismos. Todo esto puede no ser original, puede corresponder exactamente a manifestaciones aparecidas en otros lugares de América (Colombia y Brasil, por ejemplo), pero tiene de particular el brotar en una época de encierro, de casi total desconocimiento de lo que teatralmente sucede fuera y de ser una búsqueda auténtica de lo que deben ser las bases de un teatro pe-

ruano. Sólo después vendrían los contactos con otras experiencias americanas y la compenetración con los textos e ideas de dramaturgos europeos, como Brecht, Brooks y Grotowski.

Un estudio de reciente aparición ha dirigido nuevamente la atención hacia este hecho cultural y prácticamente se ha convertido en el único ensayo publicado sobre la materia, salvo unos cuantos artículos difundidos en periódicos y revistas. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80*, de Hugo Salazar del Alcázar, es una exploración inaugural que pretende abrir algunas vías a la discusión teórica y considerar de manera crítica el proceso seguido por esa vertiente teatral. Claro está, el autor ha fijado sus propios límites para abordar una tarea tan amplia y ha decidido circunscribir sus observaciones a la última década (aquella en que el fenómeno se presenta más cuajado y en el que sus manifestaciones son más abundantes) y orientarlas hacia la relación que el hecho teatral entabla con la violencia, tan extendida en nuestra sociedad. Su mayor valor reside precisamente en no eludir tocar los diversos ingredientes de este argumento tan conflictivo.

Para Salazar, el «nuevo teatro peruano» es la disciplina artística que demuestra mayor capacidad de simbolizar la historia reciente. Efectivamente, en ésta se concentra su interés, su intención decodificadora; de allí los iconos rescatados del entorno cotidiano y los símbolos utilizados para referirse a aspectos de la realidad, los cuales son proporcionados por ella misma. El procedimiento simbólico justifica también la apelación a la historia lejana para recuperar episodios y personajes convertidos hoy en mitos, que resultan ejemplificadores de glorias pasadas y, a veces, esperanzadoras respecto a las posibilidades futuras de nuestra sociedad. Esos jirones de historia tienen que ver por lo general con el mundo andino y su elección es indicadora de que la búsqueda de identidad se orienta hacia esa fuente. Es cierto que esta vertiente teatral se muestra más inclinada que ninguna otra expresión artística a desmenuzar el momento que vivimos, pero está aún en discusión si los símbolos que propone son los más adecuados para señalar un camino, más que teatral, histórico. En este punto de su proceso, el teatro independiente peruano quizás esté entrampado en una falta de resolución paralela a la de la propia realidad. La respuesta a la incógnita sociocultural de nuestros días (que fue la

razón de ser del nacimiento de este teatro) puede no estar en la cultura andina tradicional, como tampoco en las formas más puras de la cultura occidental. Hay que recordar que los habitantes andinos se trasladan a las ciudades de la costa en busca de una vida mejor y distinta (se «descuelgan» de los cerros, como decía Arguedas); y hay que recordar, también, que entre ellos, ahora afincados en los barrios marginales de ciudades como Lima, muchos no quieren ya sentirse andinos. Y es precisamente a ese grupo humano al que se dirige de preferencia el discurso teatral creado por este movimiento.

De entre las obras presentadas en todos estos años, debidas a la creación colectiva o a la de autor, se deducen unas pocas líneas esenciales que las dominan. Se hallan, por un lado, aquellas que fijan su atención en la vida de los marginales de la ciudad y cuyo personaje prototipo es el vendedor ambulante; en estos casos, un icono recurrente es la carretilla en la que se ponen a la venta los productos y la música «chicha», que reproducida sirve para simbolizar todo un medio. Se encuentran también las piezas de ambiente andino, en las que por lo general se acude a mitos y a la historia con la intención de proponer una proyección hacia el presente; es muy frecuente en estos casos la recurrencia a criterios antropológicos y a conceptos y textos desarrollados por José María Arguedas en los que se plantea el tema de la diversidad cultural, tales como *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. En éstas, y también en las anteriores, suele tocarse el motivo del encuentro entre dos culturas y la posibilidad de diálogo y comprensión entre ellas. Por otro lado, algunas agrupaciones se han especializado, con el concurso de dramaturgos asociados, en la producción de obras que indagan en el sector de la clase media de Lima rescatando ciertas formas características de comportamiento desde mediados de siglo. Mención aparte, por el hecho de no asociarse a esta idea de empresa conjunta que estimula a los grupos a los cuales nos estamos refiriendo tácitamente, debe hacerse de las precarias formas teatrales propiciadas por Sendero Luminoso y difundidas en círculos muy restringidos con el solo propósito de empujar a la acción subversiva, y que el autor del libro mencionado ha querido ubicar en su justo lugar. La referencia a esta forma de teatro se justifica también por su evidente relación con el tema de la violencia revisado por Salazar.

El tratamiento del tema de la violencia por parte de este joven crítico teatral es enmarcado dentro del concepto de «cultura de la violencia» formulado por otros investigadores; dicho tratamiento abarca desde su abordaje por las agrupaciones teatrales mismas hasta la consideración del ambiente en que se presentan éstas. Las más variadas formas de violencia que el Perú produce se ven reflejadas en la escena: la política, la económica, la social, la étnica. Pero, al mismo tiempo, diversas modalidades de violencia acosan al espectador que acude al teatro y hace que éste considere un riesgo su asistencia. A Salazar le interesa preguntarse acerca de cómo se puede hablar teatralmente de la violencia actual, pero no encuentra respuestas claras más allá de la veta testimonial o de unos pocos intentos aislados. Una faceta que apenas empieza a desarrollarse en este contexto podría muy bien enriquecerse en el futuro; se trata de una rama gestual o expresionista, que concentra en lo visual la imagen de la violencia y le resta protagonismo y, quizá, confianza a la palabra. Ella ha llegado también al terreno del teatro-danza, una expresión colindante que no formaba parte de este movimiento teatral.

En cierto modo ligadas al tema de la violencia pueden apreciarse hoy día, en la escena cotidiana peruana, formas de teatralidad espontánea. Una de ellas se conecta con expresiones ancestrales como la fiesta andina, cuyo sentido teatral ya ha sido anotado por otros especialistas; no es raro ver en las fiestas populares de los pueblos serranos la inclusión de personajes que señalan elementos de la violencia actual al lado de otros que representan la violencia histórica, por ejemplo. Lo curioso en la fiesta andina (o quizá no lo sea tanto) es la simplicidad con que es tocado este tema, la ausencia de reparos o de temor para exhibirlo y el probable sentido de conjuro inconsciente que esconde esta escenificación. Salazar, aunque no analiza en profundidad estos casos, indica sin embargo que estas fiestas ofrecen una vía que debería ser aprovechada por los grupos teatrales. De otro lado, la conflictiva escena urbana ha producido, en una ciudad superpoblada como Lima, un tipo de actor que lleva a cabo una incipiente teatralización de la crisis económico-laboral a bordo de los autobuses, donde, después de un discurso que varía muy poco en sus patrones sea el intérprete niño o adulto, se pide dinero a cambio de la venta de un producto cualquiera, de mostrar una

indicación médica que acredite la enfermedad del «actor», o a cambio de la sola confianza en el discurso que, por lo general, alude al desempleo, argumento comprensible por todos. El teatro, con procedimientos más sofisticados de simbolización, tiene aún fuentes de la realidad sobre las cuales trabajar.

Si bien en este proceso de veinte años el «nuevo teatro peruano» ha llegado a un punto en que búsquedas y supuestos deben renovarse, en el que los mecanismos se repiten y pierden peso en relación con la realidad y con su propio discurso estético, en él los grupos han sido capaces de construir una organización muy sólida a través de la cual fomentar la comunicación y la evaluación de sus propios logros. Este hecho es de una gran importancia para su supervivencia y aún mayor asentamiento, porque en las etapas de cierta crisis creativa dicha organización sirve para preservar y empujar la actividad de sus grupos. El Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), creado formalmente a principios de la década del 80 sobre la base de otras experiencias, ha ido incorporando a casi todas las agrupaciones teatrales que se mantienen activas, dentro de las características más o menos reseñadas, y ha llegado a concretar una descentralización que el país todavía ensaya en otros aspectos. Efectivamente, hoy todos sus componentes reconocen seis regiones o zonas teatrales que funcionan perfectamente integradas. A través de esta institución se han llevado a cabo Muestras Nacionales de Teatro en diversas sedes y, desde hace pocos años, Talleres Nacionales de Formación Teatral que responden a las necesidades pedagógicas surgidas en el movimiento. Y, actualmente, se está en proceso de impulsar una Escuela de Formación Actoral. La realización de muestras y talleres sigue un modelo vigente en el mundo andino para las fiestas patronales, el «carguyoc», o encargo que se hace con anticipación para asumir todo lo relativo a organización y administración.

Salazar, quien sigue acompañando este proceso, encuentra en él cierto grado de estancamiento y de saturación y, por otro lado, se interesa en una propuesta de interpretación trabajada por una psicóloga (Matilde Ureta) en el sentido de que el teatro es como el acceso al sueño y, por lo tanto, pueden entenderse sus símbolos como signos reprimidos e inconscientes que pertenecen a más de un individuo, algo así como la pesadilla nacional puesta

en escena. Si la interpretación acertada de estos signos ayudará o no a dar continuidad y mayor claridad a las propuestas teatrales, no lo sabemos. Por el momento, la búsqueda sigue apra el teatro y para la sociedad a la que se halla fuertemente ligado; parece ineludible que mientras a ésta la azoten el caos y la indefinición, aquél tendrá dificultades en sus formulaciones, ya que pretende interpretarla. Su espacio seguirá siendo de reflexión para sus miembros y para sus espectadores.

Ana María Gazzolo

Carta de Venezuela

Cavafis no pudo prever que, extinguidos los bárbaros, llegarían «las bárbaras» a las fronteras. De la palabra, en este caso, y no es poco: un último reducto en que, en Venezuela, lo masculino era sustantivo (nosotros escribíamos literatura, a secas) y lo de ellas adjetivo (producían literatura *femenina*). Existían —escribían— desde hace tiempo, pero quedaban adscritas —por nosotros— a los márgenes del discurso literario: una especie de *ghetto*, por más adornadito que resultara. En los manuales, en los panoramas, a las autoras se las llamaba familiarmente