

el potencial de ser promovedor valioso de una variedad de medidas de reforma social y cultural.

En nuestra búsqueda de escritores y obras del teatro provincial de valor, sin embargo, no hemos tenido éxito. A la vez, creemos que nuestro fracaso sea de esperar y representativo. Este teatro de provincia es de protesta y compuesto por escritores faltos de experiencia. Además, es presentado por grupos con un mínimo respeto a los méritos artísticos y estéticos de la dramaturgia en general y cuya razón de ser, hasta ahora, es la protesta y la reforma sociopolítica. Estos grupos no gozan de locales propios, no cuentan con respaldo económico, y todavía son inexpertos en cuanto a las técnicas de producción y de dirección. No ha de extrañar, pues, que sus presentaciones sean poco más que espectáculos en escena —con música espontánea, mimo y baile— o, en el peor de los casos, nada más que oratoria patentemente política.

Así, para volver al teatro no indígena en general, el de diseño conscientemente artístico, universal, y por autores peruanos prácticamente no existe fuera de los centros urbanos de la costa, especialmente Lima. Y, para admitir la verdad tal como existe hoy día, el teatro en estos centros, también, ha sufrido un progresivo decaimiento desde los sesenta, o los setenta a más tardar. No es nuestro propósito condenar la totalidad del esfuerzo teatral ni sugerir que la inspiración artística dramática del país está del todo moribunda. Sin embargo, insistimos en que mientras este teatro, tal como todos, se nutre de su propio ambiente sociocultural, habrá factores que influyen, hasta debilitan, a sus sectores más capacitados, sean los autores, los directores, o las compañías histriónicas. En el caso del Perú, y en adición a las restricciones sociopolíticas nacionales resultantes de la censura militar y de otras medidas de control oficial, el más serio de estos factores debilitantes es la inflación económica. La dificultad financiera, que afecta a la población entera, se ha probado un obstáculo formidable a todo esfuerzo para montar obras y para despertar el interés público. El profesor David Wise, en un reciente número de *Latin American Research Review*, y bajo el muy apropiado título «Writing for Fewer and Fewer: Peruvian Fiction 1979-80», puede haber descrito la actual destitución económica del teatro al comentar la de la ficción en prosa del país:

The Peruvian publishing industry is both cash poor and parochial... Small wonder that increasing numbers of manuscripts in all fields go unpublished; neither editorials nor authors can afford to publish them and few readers can afford to buy them... The commercial market for fiction in Peru has been sinking for several years and there are no signs that it has reached bottom ¹.

El estudio del profesor Wise importa por subrayar indirectamente las dificultades personales que afligen a la gran mayoría de los dramaturgos. Explica por qué tantos autores, de todos los géneros artísticos, han tenido que sustituir sus esfuerzos creativos por aquellos físicos o mentales de más promesa financiera. Finalmente, para abreviar y por no desear enumerar todas las dificultades bajo las cuales este teatro ha

¹ DAVID O. WISE: «Writing for Fewer and Fewer: Peruvian Fiction, 1979-1980», *Latin American Research Review*, Vol. 15, núm. 1, 1983, 199.

funcionado por más de diez años ya, vale notar que numerosos críticos y aficionados han formulado dudas de que el teatro realmente pueda cultivarse en el Perú actual. Su negativismo colectivo ha sido expresado por Chiarella Kruger, crítico capitolino, al reiterar:

There is no doubt the lack of a cultural policy on the part of the State —and a theatrical one on that of the Instituto Nacional de Cultura— is one of the worst hindrances for Peruvian artists... There is no help, no theatres are being built, there are no competitions, there are no workshops..., the Teatro Nacional Popular is doing nothing, and the theatre La Cabana has been in repair for over a year ².

Como si para responder a voces así condenatorias, en 1974 se formó «Muestra», una organización de los escritores, directores y actores dedicados a la continua existencia del teatro por todo el país. Desde entonces, «Muestra» se ha reunido unas diez veces en centros rurales y urbanos para montar obras nacionales, para proveer mesas redondas sobre el teatro y para estimular la consciencia de aficionados y del público en general. Además, este grupo funciona para descubrir y dar oportunidad a aquellos deseosos de ensayar sus piezas o de actuar. Según Sara Joffré, una máxima exponente del teatro infantil nacional y portavoz de «Muestra», la meta básica del grupo es crear un teatro verdaderamente peruano. Hasta Joffré, sin embargo, confiesa que las ambiciones de la organización son oportunistas:

Para este otro trabajo [el de Muestra] nos hemos dado como plazo veinte años. Sí, da risa tener tanto optimismo. Veinte años para que por lo menos 1.000 personas (sin apoyarnos en la explosión demográfica) comprendan la urgencia de una dramaturgia propia que nosotros mismos prestigiemos.

Afortunadamente tenemos optimismo, pero más que optimismo sabemos por experiencia que todo en esta vida es como para prender un brasero: tiene que agarrar cuerpo la candela ³.

Para nosotros una de las indicaciones más significativas de tanto el «status quo» como del porvenir del teatro peruano resulta de una comparación del éxito, sino el renombre, de aquellos dramaturgos que regularmente presencian sus propias obras en escena nacional con el éxito de los que no ven sus obras presentadas dentro del país. El resultado no es feliz, puesto que los dramaturgos peruanos gozantes de renombre internacional no residen en el país. Aún más, en cada caso, la prestigiosa reputación de estos individuos no se basa solamente en sus obras dramáticas. Entre aquellos escritores que han merecido atención como «dramaturgos peruanos» de esta índole son: Mario Vargas Llosa, narrador por excelencia y autor de *La señorita de Tacna*, drama que, como él mismo, ha ganado su mayor fama fuera del Perú; Julio Ramón Ribeyro, cuentista y novelista quien sigue residiendo en Francia; Julio Ortega, crítico y autor de numerosas obras imaginativas, inclusive obras teatrales que se cuentan entre las más populares del repertorio nacional, y Alonso Alegría, director de

² WOLFGANG LUCHTING: «The Usual and Some Better Shows; Peruvian Theatre in 1981», *Latin American Theatre Review*, 15/2 (Spring 1982), 60.

³ SARA JOFFRÉ DE RAMÓN: «La V Muestra de teatro peruano», *Latin American Theatre Review*, 11/2 (Spring 1978), 118.

teatro y dramaturgo, cuya tercera pieza ha alcanzado gran éxito en Europa y en los Estados Unidos. Se espera que esta obra, *El color de Chambalén* pronto igualara a su *El cruce sobre el Niágara* en popularidad. Actualmente, Ortega y Alegría enseñan en diferentes universidades en los Estados Unidos.

Para concluir, desde hace unos diez años el teatro y la sociedad peruanos están en una situación sumamente difícil y, ya en 1983, hay poca esperanza de mejoras inmediatas. Tan enigmática y adversa es la situación financiera dentro del país, por ejemplo, que un florecimiento del teatro y de otras expresiones literarias está prácticamente imposibilitado. Un resultado ha sido que el teatro está prosperando mejor fuera que dentro de las fronteras nacionales. La verdad pide admitir que sin las contribuciones de unos cuantos individuos y de grupos como «Muestra» no habría denominador común para unir a los devotos del arte dramático nacional. Es decir, que sin estos comprometidos aficionados, el teatro en el Perú hoy día sería más bien un recuerdo, y no habría esperanza por un mejor futuro.

ROBERT J. MORRIS
*Department of Classical and Romance
Languages
Texas Tech University
LUBBOCK, TX 79409 (USA)*