
Reseña del teatro peruano actual

Para establecer hasta el más sencillo análisis del teatro peruano actual, tanto el crítico como el historiador estarían de acuerdo de que su presentación del indio es de primordial consideración. Hasta durante los últimos treinta y cinco años se ha tendido hacia una división en dos de las obras teatrales del país: aquellas preocupadas aún a lo mínimo con el indio y, al contrario, aquellas obras faltas de manifestación alguna del serrano nativo.

Los que conocen los profundos, a veces abruptos cambios sociales y políticos que han sitiado a Perú desde los mediados del siglo, no han de sorprenderse de que, como otras expresiones de índole creativa y artística, su teatro es producto y correlativo de reflexiones nacionales sobre el indio. A saber, era durante los últimos años de los cincuenta y los sesenta que el gobierno peruano expresara por primera vez una preocupación con la tradicional división pluralista de la población en dos: existía el sistema comunal indígena en la sierra y, en áreas urbanas de la costa, existía el sistema capitalista no indígena. Y mientras Belaúnde Terry trataba de promover la unificación nacional por integrarle al indio serrano con el resto del país, pero sin que éste rindiera su identidad sociopolítica tradicional, el reconocimiento del indígena peruano en un drama compuesto por serranos para serranos llegó a su cenit. Este teatro fue un fenómeno efímero, sin embargo. Con los contrarios cambios gubernamentales ocurridos antes de terminar los sesenta, el interés social en el indio desvanecía a la vez que se menguaba la inspiración dramática arraigada en el indio. El eventual decaimiento de este teatro no era del todo político, sin embargo. Había sido asegurado mucho antes, si no desde su comienzo, por su propio afán declamatorio, por su falta casi completo de interés dramático y, como resultado de todo, por su pobre acogida entre las masas ineducadas. Desde un punto de vista artística, las obras de *Dramas y comedias del Ande*, por Gutiérrez Alencastre, tipifican las pocas excelencias y las múltiples debilidades de este drama de la época. A pesar de participar en los primeros años del despertar del teatro nacional contemporáneo, él y otros compositores indígenas de obras del mismo rango habían desaparecido del escenario nacional por los principios de los setenta.

Afortunadamente, y fiel a precedentes históricos del drama en el Perú, el teatro indígena no dejó de existir por la falta de autores indios. Y sin descartar la importancia vital de elementos básicos a cualquier esfuerzo histriónico, pero típicamente inexistentes en el Andes peruano —como un público consciente del importe social del teatro, locales disponibles y apropiados y grupos capacitados para montar obras— ha sido el no indio de la costa, el criollo, que ha venido a perpetuar y predominar el teatro peruano de temática indígena. Durante los cincuenta y los sesenta, especialmente,

Perú ha contado con varios dramaturgos criollos que han sabido cultivar y enriquecer esta tradicional expresión de la peruanidad. Entre los mejor conocidos, dramaturgos cuyas obras han alcanzado fácil aceptación pública, se incluyen a Jiménez Borja, autor de *Pachacámac* (1960), una colección de poemas dramáticos de inspiración mítica; Rafael del Carpio, recordado por su sátira casi mordaz, si no despreciable, del indio nacional en *La chicha está fermentando* (1963); Sebastián Salazar Bondy, poeta, ensayista y dramaturgo laureado cuyo *El Rabdomante* (1965), su última pieza, es también su única manifestación dramática del Perú indígena, y Alonso Alegría, quien compartió el Premio Nacional de Teatro en 1965 con Salazar Bondy por *El Huaquero*, obra que enfoca en el ataque comercial al legado incaico y en la victimización del indio radicado en la costa. A pesar de unos pocos éxitos, como los consabidos, y al considerarlo en su totalidad, el teatro indígena compuesto por criollos hasta los mediados de los sesenta se caracteriza por su inhabilidad de sostener el interés del público, por una inconsistencia artística, y por una marcada pobreza temática. Importa anotar, también, que como la producción dramática por compositores indígenas, la de los dramaturgos criollos era escrita para reflejar el concomitante enfoque sociopolítico en el rol y el lugar del indio. Y, al cambio este enfoque, ambas iban perdiendo favor con el público hasta que, por los primeros años de los setenta, prácticamente no existían.

Paradójicamente, era la preocupación sociopolítica por integrar al indio que, a lo largo, se probó el impedimento más serio a la continuación del teatro indígena. Quizá la ironía de la paradoja sea que el lema de la campaña electoral de Belaúnde Terry en 1968, «Integrémonos al indio», se considere hoy el epítome tanto de esta preocupación representativa como la clave para entender el decaimiento del teatro indígena. En otras palabras, aun los mejores esfuerzos teatrales para presentar al indio auténtico a lo largo sirvieron para quitarle al mismo su verdadera identidad. No es exagerado este punto de vista al considerar que, mientras los mismos dramaturgos indígenas no podían retratar fielmente al indio en aceptables obras de arte, la presencia del indio peruano en el escenario nacional descansaba en la imaginación de los pocos dramaturgos criollos de la costa. Desafortunadamente, su percepción del serrano era limitada, siendo mayormente estereotipada y adversa. Es decir, pues, que aún sus más sentidos esfuerzos para integrarse al indio sólo servían como reflejo de prejuicios enraizados que, a su turno, disfrutaban una vez más al indio frente al público costeño. El resultado no era oportuno. Por ejemplo, en *La chicha está fermentando*, de Rafael del Carpio, el serrano se ve como un borracho, un sinvergüenza avaro. Al otro extremo, como en los poemas dramáticos de Jiménez Borja, el indio es un ser aislado por tiempo y espacio de la realidad social y cultural de la nación. En la primera obra de Alonso Alegría el indio vuelve a vivir al margen de la sociedad, aislado tanto de su legado cultural como de su promesa de un mejor porvenir. Finalmente, la percepción del indio que Salazar Bondy trae a su última obra es más bien un reflejo abstracto, pero siempre de un ser compadecido. En resumen, ninguno de estos autores, de los más acogidos, trae la verdadera identidad del indio peruano a la escena nacional.

El auténtico indio serrano no está de todo ausente del teatro nacional, sin embargo, Es discernible en las obras breves de un dramaturgo íntimamente relacionado y

todavía asociado con lo mejor del teatro indígena peruano desde antes de 1970. Es el único dramaturgo cuyas piezas buscan en la población indígena su inspiración dramática para presentarla después como riqueza cultural al nivel nacional. Víctor Zavala, el autor de *Teatro campesino* (una colección de sus piezas breves) y otras obras publicadas desde 1969, obviamente desvía marcadamente del patrón dramático establecido por los autores indígenas y por los costeños. Es decir, que en sus obras vemos a un indio, raras veces en escena anteriormente. Zavala no retrata al indio típico como un ser patético, holgazán, y tonta víctima de un ambiente esterilizante. Más bien, en su obra lo presenta como labrador que, radicado en el campo o en la urbe, prefiere vivir entre los suyos para contribuir al bienestar inmediato de ellos. En sus relaciones con otros, especialmente con el blanco, es listo, hasta caprichoso a veces. Es, sucintamente, un indio capaz de mucho humor, de cierta inteligencia, y consciente del sistema sociojurídico que influye sobre él cuando tiene que vivir más allá de los límites tangibles del ayllu.

La conclusión sobre la presencia del indio en el teatro peruano es obvia. Durante los últimos años, y a pesar de la acogida alentadora dada a Zavala, no ha habido ni autores ni obras capaces de perpetuar sus esfuerzos para revestir al alma serrana indígena con una auténtica identidad. Hasta en las pocas obras en que ha aparecido recientemente, el indio es delineado de modo no creíble, no natural. Y aunque ésta no es ya una presentación costumbrista o perversa de un ser estereotipado, como antes de Zavala, en obras de los últimos años, como *Atusparia*, de Julio Ramón Ribeyro, o *Infierno peruano*, de Julio Ortega, la presentación del indio alcanza proporciones aún más allá de la realidad, siendo más bien abstractas o míticas para poder dominar la escena como un legado omnipresente de la peruanidad. Claro, la presentación del serrano nativo por Ortega no se le asemeja ni técnica ni temáticamente a la de Zavala, pero, vale añadir, el portavoz indígena en este último «teatro ensayo» de Ortega ganaría fácil aprobación de Zavala por ser poderoso recuerdo de pasadas desigualdades y por ser suplicio apocalíptico en favor de futuro cambio sociopolítico.

Al volver al teatro no indígena escrito por peruanos no olvidamos que esta segunda categoría general es producto casi exclusivo del criollo costeño y es dirigido casi siempre a la clase media. Esta categoría también admite una subcategoría que se queda al margen tanto del teatro indígena como el teatro costeño. Nos referimos a un teatro de vida todavía efímera pero activa, al teatro de provincia que, en los últimos años, ha llegado a establecerse en ciudades como Arequipa y Cajamarca, entre otras. Para los pocos pero vocíferos miembros de la media clase de la sierra peruana, los principales fundadores y patronizadores de esta actividad teatral, los sucesos sociopolíticos e histriónicos ocurridos en la capital y en las ciudades más grandes de la costa, como Trujillo o Piura, son un espejo falso, una verdadera deformación del pueblo y de su realidad inmediata. Por eso, y como para apoyar el espíritu revolucionario que ha venido a caracterizar a todo el pueblo serrano, este teatro de provincia típicamente pone como blanco de su protesta social a aquellas instituciones capitalistas e inversiones extranjeras que considera amenazar al labrador rural de la clase media. Este teatro de provincia, sin lugar a dudas, halla inspiración en los directivos e intereses del Tercer Mundo y, para muchos de sus aficionados, hasta tiene