

## **¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios de milenio**

**Carlos Vargas Salgado**

Al inicio del milenio, el Perú vive una auténtica eclosión de publicaciones dedicadas a su literatura dramática [1], lo cual puede influir en una más correcta apreciación del valor de esta práctica discursiva que suele ofrecer problemas a los historiógrafos de nuestra literatura. Pero al margen del enorme interés que pueden generar, en especial debido al variado contenido de las obras recogidas, estas publicaciones pueden ser consideradas radiografías de las variadas formas de escribir para teatro en el Perú de los últimos años.

A mi entender, los textos dramáticos recientes son consecuencia directa de las estrategias de relación entre los productores de los textos dramáticos y los circuitos de difusión de nuestro teatro, las cuales se han abierto paso luego de un par de décadas (1970-90) de extensa proliferación de formas teatrales y dramáticas, de sistemas de divulgación diversos, de presupuestos ideológicos divergentes y de no pocas controversias entre sus representantes. Se trata de un fenómeno al que podemos llamar provisionalmente *la nueva actitud de los dramaturgos frente a la práctica escénica*. Autores y textos surgidos en los últimos años demostrarían de qué manera la escritura dramática nacional ha respondido al reto que le han impuesto la postergación económica del teatro frente a nuevas formas de entretenimiento y las fases de constante renovación escénica experimentadas desde hace treinta años, en especial la influencia del teatro de grupo y la dramaturgia de creación colectiva, y la ulterior revaloración del papel del director escénico.

Quiero llamar la atención sobre el proceso de cambio en la función y el significado de la escritura dramática nacional operado en las difíciles circunstancias del Perú de fines del siglo pasado. Propongo considerar que la literatura dramática peruana ha crecido en volumen e interés debido a la renovada interacción con una práctica teatral múltiple y que esta interacción entre escritura y puesta ha ido más allá de la puntual relación entre un autor y sus ocasionales intérpretes, llegando incluso a permear las búsquedas estéticas de los nuevos textos y escritores, enriquecidos por las imágenes que la escena nacional les ha provisto. Por supuesto, aunque no es el objetivo de este trabajo, es importante considerar que la presencia del fenómeno de violencia política (1980-2000) que sirvió incluso

como tema de obras y textos, fue ante todo una situación extrema que sirvió de catalizador de las experiencias teatrales de colectivos y escritores de teatro en el Perú. En ese sentido, el contexto de violencia (en el sentido en que lo avizó Hugo Salazar del Alcázar) explica muchas de las alternativas teatrales de ese tiempo, las vertebró en varios casos o, por lo menos, se comporta como telón de fondo contra el cual destacar imágenes y palabras del Perú teatral de su tiempo.

En este trabajo presento brevemente las tendencias prevalentes de relación entre dramaturgos y sistemas teatrales, para luego discutir las características que pueden inaugurar el nuevo tiempo de nuestra dramaturgia a inicios del siglo XXI. Por lo demás, considero que las experiencias escriturales del último tiempo en el Perú, lejos de suscribir las ideas de la desaparición del teatro como práctica social y más específicamente la sentencia de muerte del autor teatral, han servido para una saludable renovación del carácter profesional del dramaturgo, así como para el inicio de una dialéctica con la práctica escénica que lo adhiera a la propuesta de un teatro nacional, en el sentido más amplio del concepto y en los variados circuitos de su producción [2].

### **¿No hay dramaturgos en el Perú?**

En el volumen III de *Palabra Viva* (1988) de Roland Forgues, dedicado a entrevistar dramaturgos peruanos, Julio Ramón Ribeyro, autor de la generación realista del 50, declara:

“En el Perú actual hay escritores que escriben ocasionalmente teatro –como en mi caso— pero no dramaturgos, es decir, autores que se expresen preferentemente mediante el género dramático y hayan elaborado su propia poética teatral” (47).

La afirmación del autor de *Atusparia*, si bien polémica [3], es una clara evidencia de una percepción del fenómeno de la escritura teatral que parece haber sido dominante entre los autores para teatro de su generación. La distinción entre “escritores ocasionales” y “dramaturgos” comprobaría que la escritura de dramas forma parte de una intención pura del autor y no de una dialéctica con el medio teatral. En otra parte, siguiendo su propia defensa, el mismo autor afirmaría: “Mis obras forman un continuo, por diferente que sea el género que se emplee. Lo esencial es la atmósfera, la tonalidad, la temática; el género es lo accidental”.

En sintonía con lo anterior, y echando una mirada más explícita

sobre la relación autor-práctica escénica, Juan Ríos, también autor de esa generación, declararía en el mismo volumen:

“Mi teatro resulta comercialmente irrepresentable, no sólo en el Perú de hoy, sino en cualquier país de nuestro tiempo (...) Escribo para mí mismo lo que me dictan mis ángeles y demonios interiores, no para buscar la aprobación del público o la crítica. Jamás he ofrecido mis textos a editores o empresarios. Lo cual aumenta mi gratitud a quienes `motu proprio´ me hicieron el honor de publicarlos o representarlos” (1988: 85)

Ambas son muestras de una inicial actitud dramática que aquí podríamos denominar *literaturocéntrica* [4] y parecen provenir de una larga tradición que asumió el teatro como un género literario, elevando la figura del escritor como eje de la vida teatral. De allí se derivaría una tendencia estética —el llamado *teatro de autor*— que había de extender su campo de acción a la práctica escénica, privilegiando (como asevera Anne Ubersfeld) el texto dramático por encima de los otros sistemas de significación teatral, “no viendo en la representación otra cosa que la expresión y traducción del texto literario”(13) [5], proclamando la posibilidad de una representación correcta de la pieza, o alentando incluso la simple ilustración escénica del texto dramático. Actor y director se convertirían entonces en intérpretes —no productores— de una obra ya terminada —el texto dramático— y la puesta en escena se definiría como traducción en signos no verbales de los sistemas verbales preexistentes.

En el Perú esta tendencia fue dominante entre las décadas del 40 y 60, cuando un contingente de autores se abocó a temas y matices locales a través de dramas de marcada tendencia realista. El cuadro de esta etapa de teatro de autor tiene un momento importante en el siglo XX con las obras de Percy Gibson, Juan Ríos y Enrique Solari Swayne, y luego con el trabajo de Julio Ramón Ribeyro y Sebastián Salazar Bondy. Es necesario acotar además que, en todos los escritores mencionados, la expresión dramática comparte espacio con otras experiencias literarias, llegando incluso a ser sólo una parte reducida de sus experiencias escriturales. Hay que decir que probablemente la estrechez del medio teatral, su incipiente estructuración, influía enormemente en la percepción de que la escritura para el teatro formaba parte de un proyecto personal antes que una respuesta a un mercado escénico establecido [6].

Sin embargo, hacia mediados de la década del 60 podemos observar un segundo contingente de autores para el teatro (donde destacaron

Hernando Cortés, Sara Joffré, Sarina Helfgott, Juan Rivera Saavedra, César Vega Herrera, Sergio Arrau y Alonso Alegría, entre otros) que representaron una alteración del paradigma mencionado. Aunque la esencia del teatro de autor proseguía, este segundo momento se propuso una suerte de visión *literaturocéntrica compartida*, en la cual la relación con la práctica escénica es tomada en mayor consideración, aunque confirme ulteriormente el privilegio de lo literario como lenguaje teatral y del autor como artista central del sistema. Así, Juan Rivera Saavedra, preguntado sobre la importancia del texto en el teatro, llega a matizar el privilegio de lo literario, pero no el del autor, cuando dice:

“Un texto teatral, impreso, es literatura, (pero) el teatro tampoco es director ni actor. El teatro, pienso, es un todo; algo vivo. Sí, estoy contra aquel que toma una obra y le da otro sentido. Mejor la escribe él. Más decente es llamar a un autor y decirle “¿Sabes? Me gustaría dirigir una obra con estas características” (Forgues 1988: 93)

A la par que una consideración efectiva de la necesidad de escribir en coordinación con un mercado teatral, las palabras de Rivera Saavedra parecen encaminadas a mantener la posibilidad del control de lo literario dentro de la puesta teatral, en tanto esto sigue siendo definido como central en el hecho escénico. La advertencia al eventual director de la obra aspira al control de las condiciones de recepción de su obra y cierra de alguna manera la posibilidad de la multiplicidad de puestas en escena que su texto puede generar en el proceso de producción. Probablemente en la misma dirección, es necesario describir en estos autores una forma directa de acercarse al espacio escénico, pues casi todos ellos llegaron a crear sus propios colectivos teatrales y algunos desarrollaron a la vez una fuerte propuesta como directores escénicos. Fue el caso de Alonso Alegría (Grupo Alba, Teatro Nacional Popular), Sara Joffré (Homero Teatro de Grillos) y Sergio Arrau, quienes al mismo tiempo –junto a un grupo de directores como José Velásquez, Reinado D’Amore y Ricardo Blume— iniciaron el proceso de instauración de la figura del director como eje de la práctica teatral y pueden ser considerados como al antecedente más reconocible de un inicial *teatro de director* entre nosotros.

Pese a esto, el paradigma de lo literario seguía marcando el rumbo de los artistas teatrales. En una temprana entrevista para la revista *Textual* (1971), el joven escritor Alonso Alegría reconocía que su trabajo más importante era el de director escénico, aunque concluiría destacando la importancia mayor del trabajo dramaturgico:

“En el fondo todo el mundo quiere ser escritor. Es decir, en el teatro, la más efímera de las artes, quién no quisiera dejar puestas en una página unas ideas que perduren más allá de la última función.” (4)

Pese a su instalación y difusión iniciales, ambas tendencias —el teatro de autor y el de director— se vieron sensiblemente postergadas por la creciente influencia del teatro de grupo, gestado a lo largo de la década del 70 y ampliamente dominante en la escena alternativa de inicios de los 80. El teatro de grupo en Perú, en tanto tendencia estética y postura ideológica [7], fue en varios sentidos antítesis de la actividad teatral precedente. Para comenzar, propugnó la creación colectiva como una disolución de la figura del autor individual en tanto sujeto de enunciación y la instauración del colectivo como método de producción teatral en todos los niveles, uno de los cuales era evidentemente la escritura.

Por otro lado, la creación colectiva asumió una serie de inusitados registros estéticos, ideológicos y de recepción para el teatro peruano, como ser la indispensable asunción del teatro de grupo como motor de la creación teatral y la casi lógica apertura a las corrientes del teatro experimental antiverbal; el acercamiento y la proclamación de un teatro popular y de izquierda, incluso revolucionario, comprometido con circuitos de difusión no tradicionales y el teatro de calle como espacio de trabajo; ciertos rasgos de un indigenismo, que rescata la cultura primordial y la vincula dialécticamente con la sociedad actual. Todo este panorama cambió esencialmente la forma y el sentido de hacer y percibir el Perú en el teatro y el teatro en el Perú.

Pero probablemente uno de los cambios más significativos en lo que atañe a la escritura para el teatro fue el impulso que el teatro de grupo dio al concepto de ‘dramaturgia’. Evidentemente, a partir del contacto con teóricos y experimentadores latinoamericanos (particularmente el brasileño Augusto Boal y el colombiano Enrique Buenaventura), los colectivos peruanos de inicios de los 80 impugnaron acremente el hábito de confundir la escritura del texto dramático con la producción del hecho escénico mismo [8]. El descentramiento de la figura controladora del autor de teatro pasaba entonces por el reconocimiento de la existencia de varios productores de sentido (actores, directores), interventores tan facultados a ser considerados como autores, y en función de los cuales se ampliaba el concepto de dramaturgia poniendo en pie de igualdad al práctico escénico con el escritor. En palabras de Miguel Rubio (2001 (1988)), director y principal divulgador de la estética de Yuyachkani, “a la dramaturgia colectiva se llega por la necesidad de creación de espectáculos que

satisfagan las necesidades de los grupos teatrales” (32). De acuerdo con Rubio, además ello permite quitar la preeminencia de lo literario y del autor en favor de un sentido comunitario de la creación del hecho teatral. Desde ese punto de vista, el concepto de dramaturgia es crucial pues permite recuperar los elementos producidos por otros creadores además del autor, pues “se deduce que existen (en el teatro) por tanto varias dramaturgias, dentro de ellas [...] la principal es la dramaturgia del actor; quien ha creado ese instrumental técnico para estar presente, plenamente vivo, a través de sus acciones físicas” (52).

Rubio hace alcanzar las nuevas nociones de dramaturgia también al trabajo del director, a quien señala como artífice del “texto del espectáculo”; asimismo, resume el destino de la discusión respecto a la preeminencia del autor respecto de los otros creadores con la fórmula de la absorción: las falsas dicotomías entre teatro de autor y teatro de grupo “se resuelven por la incorporación del autor a los procesos de grupos” (53) [9].

Un hecho ejemplar, a mi entender, para observar cómo estos paradigmas escriturales se habían hecho sentir de una década para la otra, lo constituye el proceso histórico de la Muestra de Teatro Peruano (1974). Creada por Sara Joffré para dar un espacio al autor teatral nacional y su producción literaria (a partir de la pregunta original “¿existe un teatro peruano?”), la Muestra de Teatro Peruano devino pronto un espacio privilegiado del teatro de grupo (desde 1979 en adelante), llegando a ser aliciente para la creación en 1985 del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) como conglomerado de grupos donde predominó la dramaturgia de creación colectiva [10]. Era como si los teatristas del Perú hubieran respondido a la interrogante inicial de Joffré aunando, a la implicancia de la nacionalidad, la concepción de lo escénico: a la vez que definimos lo peruano, definamos también lo teatral.

Por eso, el final de la década del 80 más bien aparece como la de un tránsito e inicio del delicado equilibrio entre las tendencias precedentes, las que hallaron en principio coincidencia en otorgar al grupo la tarea de ser el motor del teatro nacional, sea a la manera de comunidades como Yuyachkani, Teatro del Sol, Magia o Cuatrotablas, o bajo la forma de teatros de arte o compañías como Ensayo, Quinta Rueda o Telba. A nivel de la escritura dramática, esta praxis contraria a la centralidad de lo literario comenzó a producir nuevos registros textuales: a las creaciones colectivas ortodoxas, se unieron las adaptaciones o versiones libres de director o de grupo, las relecturas de clásicos o las simplemente llamadas ‘dramaturgias’, definidas como experimentaciones con el texto dramático a

partir de discursos literarios previos o de improvisaciones y material ‘en crudo’ nacido de observaciones de campo.

Indudablemente, este mismo momento coincide con un fortalecimiento paulatino de la figura del director, cuyo nombre comienza a asomar con fuerza desde la plataforma de ciertas compañías teatrales, especialmente en los circuitos culturales establecidos de grandes ciudades[11]. Es el inicio de algo que podríamos llamar un ‘teatro de director’, el cual se haría más notorio en los noventa y que comienza a destacar, entre otros, el trabajo de Luis Peirano, Jorge Guerra, Alberto Ísola, Roberto Ángeles y Ruth Escudero. Una nota interesante de este proceso es precisamente que la fuerza de la imagen renovada del director de escena como eje de la praxis teatral terminaría por involucrar también a los directores de antiguos grupos comunitarios que habían comenzado una nueva etapa de colaboración con otros proyectos (estoy pensando en los casos de Mario Delgado, Miguel Rubio, José Carlos Urteaga, Marco Ledesma o Eduardo Valentín).

De la misma manera, iniciados los noventa, y por un fenómeno de mutua crítica entre sectores diversos de la teatralidad peruana, se hizo patente la necesidad de abrir paso a la voz de nuevos autores individuales o de nuevos proyectos de autores experimentados. Algunos de ellos habían esperado sus momentos dentro de colectivos teatrales, como directores o asesores dramaturgicos, mientras otros simplemente se habían desligado del quehacer escénico para seguir produciendo textos por su cuenta. Así, no solo una nueva generación de dramaturgos arranca hacia del fin de siglo, sino probablemente una nueva época dramaturgica. Es posible que de la ácida crítica que el teatro de grupo había planteado se haya destilado una conciencia alternativa de la función y campo de la escritura teatral por vía de una flexibilización de las estructuras de composición dramática y de los espacios de circulación de los productos. Es posible, también, establecer los sucesivos procesos de renovaciones y discusiones teatrales ya mencionados comienzan a conformar el nudo mayor de la creación dramática de nuestros días. Por esto es lógico que la mayor parte de los textos recogidos en las ediciones mencionadas al principio procedan de fines de los 80 y mediados de los 90 y se extiendan largamente hasta nuestros días. Tampoco es de extrañar que, en varias de esas ediciones, compartan créditos escriturarios personas y grupos y que muchos de los textos recuperen singularmente voces de otros sectores del teatro peruano, además del circuito cultural establecido de Lima y otras ciudades. Así, en mi opinión, estamos asistiendo a una época de especial confluencia de lenguajes, opciones estéticas, ideológicas y metodológicas

para el trabajo dramático, así como empezamos lentamente a reconfigurar el mapa de la teatralidad peruana [12].

### **Dramaturgos al final y al inicio de siglo**

Interrogado por la revista *Textos de Teatro Peruano* (1994), en la encuesta denominada "2001, Odisea del teatro peruano", el dramaturgo César de María (1960) imaginaba el futuro cercano del teatro peruano así:

"Supongo que el teatro del 2000 habrá amalgamado ambas tendencias: Los teatristas del hecho habrán vuelto al texto, tomándolo como lo que es: la expresión de la forma a través de cierto lenguaje (la escritura) digno de ser respetado pero también de ser subvertido, alterado, traducido. Los Teatristas del dicho deberán dejar su clásica tendencia hiperrealista y admitir el empuje de lo espectacular, de aquello que no puede crearse por escrito y que vale –en belleza y significado- tanto como la palabra que veneran." (20)

Habría que decir que la imaginación del autor de *Escorpiones mirando al Cielo* se ajusta bastante bien a la experiencia que los primeros años de este nuevo siglo nos hacen observar: diversidad, variedad y paulatina (aunque un tanto lenta) institucionalización teatral y literaria de la dramaturgia peruana. Ahora la producción literaria recogida en las nuevas ediciones mencionadas al principio puede ser leída también entonces como la singular resultante de cómo el teatro peruano volvió los ojos a la existencia de autores dramáticos y de cómo estos dramaturgos, individuales o colectivos, ya no olvidaron la imprescindible necesidad del trabajo en vistas a un grupo o una compañía y a las marcas del nuevo teatro experimental y simbolista, en evidente diálogo con la tradición realista. En cierta manera, las agudas discusiones entre el teatro de autores y el teatro de grupo, parecen haberse resuelto en un desarrollo compartido.

Así, la incursión de varios de los grupos líderes del teatro experimental peruano de los 80 en la dramaturgia local y universal comportó más de un sentido ocasional. Los ejercicios de colaboración entre Yuyachkani y escritores como Rafael Dummett y Peter Elmore y, más recientemente, con José Watanabe en la reconocida *Antígona*, así como el uso frecuente del grupo de obras narrativas para sus espectáculos (*El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, *Baladas del Bienestar*, sobre poemas de Brecht, *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega;



*Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado), además de la escritura directa de Miguel Rubio, como autor individual, de *Retorno* (1996); muestran cómo la palabra literaria es recuperada y vuelta a la vida teatral por boca de los actores más experimentales. Algo similar podría rastrearse en los ciclos shakesperianos de Cuatro tablas y de su director, Mario Delgado, y en su alianza extensa con dramaturgos peruanos como Alfonso Santistevan (*El Pueblo que no podía dormir*) o Ricardo Oré (*La Nave de la memoria*), así como sus recientes trabajos sobre textos de Arguedas y Vallejo.

De otro lado, y como anticipaba señeramente de María, la conciencia escénica del dramaturgo peruano ha pasado a privilegiar la relación con la escena viva. Probablemente una de las más claras explicaciones de ese proceso de descentramiento del autor y su reposicionamiento en el espectro del sistema teatral se halla en palabras de Alfonso Santistevan cuando, refiriéndose a las obras de su autoría, asevera: "Tres de ellas fueron creadas en colaboración con los actores (cosa que me gusta mucho hacer) y casi todas las he dirigido porque creo que mi escritura, la parte más crucial, la hago sobre el escenario y no en el papel" (Dramaturgia Peruana 1999, 129)

Así, bajo las coordenadas de este nuevo tiempo de la dramaturgia nacional, nombres cada vez más importantes se han abierto paso. Mencionaré, solo como anticipación, algunos de ellos: César de María, Alfonso Santistevan, Walter Ventosilla, Eduardo Adrianzén, César Bravo, Rafael Dummett, Roberto Sánchez Piérola, Daisy Sánchez, Miguel Ángel Pimentel, Roberto Sánchez Piérola, Javier Maraví, Aldo Miyashiro, María Teresa Zúñiga, Alfredo Bushby, Edilberto Sacha, Edgar Pérez Bedregal, Claudia Sacha, Daniel Dillon, Cecilia Podestá, Mariana de Althaus, Gustavo Cabrera, entre muchos otros. De igual forma, la dramaturgia peruana de fines de siglo ha reincorporado la labor de autores prolíficos y de antigua producción (Sara Joffré, César Vega Herrera, Juan Rivera Saavedra, Alonso Alegría, Delfina Paredes), que han visto multiplicarse sus propuestas en el encuentro con la mayor libertad con que son puestos en escena. Ello ha derivado, además, en la producción de muchas y nuevas obras para la escena y el nacimiento de nuevos textos.

Ahora bien, si tuviéramos que caracterizar, aunque sea tentativamente, la dramaturgia peruana de inicios de siglo, esta caracterización expondría los rasgos que distinguen la producción de textos para la escena en el nuevo tiempo a diferencia de las precedentes. Estos rasgos, que pretenden ser genéricos y están inspirados especialmente en las ediciones dedicadas al teatro peruano reciente, son los siguientes:

1. La mayor parte de los autores provienen de experiencias teatrales previas, o son actores de formación o teatristas en ejercicio, o han tenido directa relación con la práctica del teatro.

2. Casi todos los textos recogidos por las ediciones mencionadas han sido probados con el público, y suelen ser versiones definitivas a partir de puestas en escena concretas. La época del teatro 'para leer' ha terminado.

3. Los dramaturgos nacionales, al igual que sus otros compañeros teatristas, son independientes, no trabajan contratados por compañías o instituciones y existen al margen de leyes de promoción cultural, concursos, subvenciones o incentivos. Más aún, el dramaturgo nacional ha llegado incluso a ser un activo promotor de su propio trabajo y muchas veces es su propio editor [13]. El dramaturgo actual tiene más confianza en sí mismo en tanto teatrista y puede llegar incluso a proponerse como eje de la producción de un espectáculo. También, por esa misma razón, el autor ha buscado espacios distintos de confrontación; esta ha sido una manera de combinar la creación artística con otras formas análogas de creación como la publicidad o la escritura de guiones para televisión.

4. El cuadro de los dramaturgos se ha ampliado a las diferentes regiones del Perú o a zonas periféricas de la gran Lima. Este corpus ampliado fue inaugurado por la presencia de escritores que hicieron circular sus obras básicamente en el circuitos de muestras y encuentros alternativos y ha sido especialmente notorio después de la aparición de la antología *Voces del Interior* (2001), aunque es verdad que la inserción de nuevas voces no limeñas continúa siendo una tarea por completar.

5. Finalmente, así como en la realidad misma el autor ha aprendido a subsumir todas las experiencias posibles, en el plano estético sus propuestas se han visto influenciadas por la herencia tanto del teatro realista como de las experiencias del teatro experimental de los 70 y 80. Y aunque los textos pueden ser catalogados genéricamente como realistas, se trata de un realismo renovado. Es un realismo que ha quebrado, por ejemplo, las esquemáticas unidades de tiempo y lugar del relato; o que se atreve decididamente a poner en crisis al personaje, como entelequia, permitiendo la duplicidad de personajes para un mismo actor (o eventualmente, la multiplicación de actores para un solo rol). Es, además, un realismo que se ha vuelto sensiblemente alegórico y cada vez menos naturalista. Finalmente, este es un realismo que permite la constante irrupción de la metateatralidad, así como la lúcida incorporación del rito como recuperación de la memoria y apropiación del mundo a través de la realidad escénica.

## Colofón: nueva dramaturgia

Para terminar, quiero ocuparme de un cambio de actitud que atañe directamente al uso de las palabras, pues se ha operado entre nosotros una mudanza lingüística para nombrar el fenómeno de la escritura teatral. Así, hace unos años probablemente nadie hubiera dudado en denominar las ediciones de textos para la escena como ejemplos de *teatro* peruano. Por el contrario, hoy la duda está sembrada y alguna nueva evidencia nos condiciona a no llamar teatro a las palabras solas, prefiriendo utilizar un concepto que por nuevo y móvil parece dejar menos abierta la polémica: dramaturgia.

La dramaturgia puede ser definida al menos de dos formas: una, como la serie de procesos por medio de los cuales se hace posible una puesta en escena y la otra, en otras tradiciones, como el sistema de reglas para la escritura, como sucede con las poéticas de escritores para el teatro (fue el sentido que le dio el clásico libro de Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). Sin embargo, la implicancia del término y su pertinencia para el caso peruano es tema de interés. En principio, porque el concepto de dramaturgia supone para nosotros una serie de fenómenos de escritura y de puesta en escena que exceden la autoría dramática o teatral. Este proceso subsume, por ejemplo, las estrategias de traducción, adaptación, *collage* y montaje que dan lugar a una puesta en forma de lo textual para su realización en el escenario. En ese sentido, la dramaturgia puede ser realizada por aquel a quien llamamos dramaturgo o puede ser asumida por una función distinta y un nombre quizás nuevo: el *dramaturgista*; ambas figuras se confunden como confusas son sus funciones, en colectivos teatrales, por ejemplo, donde el director o los actores adaptan, organizan y deciden textualmente la puesta.

Estos nuevos sentidos para la palabra *dramaturgia* hacen también especial la experiencia peruana. Esos sentidos han nacido de una sucesión de propuestas que han enriquecido la tradición literaria nacional y son testimonio de que, en el teatro peruano, el escribir para la escena o el escribir desde la escena forman ya parte de nuestro patrimonio cultural común.

## Notas

[1] Destacan las tres antologías de fin de siglo:

*Dramaturgia Peruana* (Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1999), de José Castro-Urioste y Roberto Ángeles; *Voces del Interior. Nueva*

*Dramaturgia Peruana* (Instituto Nacional de Cultura, Lima-Minnesota, 2001), de Luis Ramos-García y Ruth Escudero; y la *Antología General del Teatro peruano* (cinco volúmenes), edición al cuidado de Ricardo Silva Santisteban (PUCP-Banco Continental, Lima, 2002). De la misma manera fueron importantes las ediciones de concursos gestionados por el Teatro Nacional del INC dirigido por Ruth Escudero: *Siete Obras de Dramaturgia Peruana* (INC, Lima, 1999); y, *Dramaturgia Nacional 2000* (INC-BCR, Lima, 2001), y *Dramaturgia Peruana II*, editada por Roberto Ángeles.

En igual sentido, tenemos el auspicioso inicio de *Muestra, Revista de los Autores de Teatro Peruanos* (2000), dirigida por Sara Joffré y Claudia Sacha, inicialmente, la primera publicación de tales características, y que ha presentado a la fecha quince números con textos y autores surgidos en los últimos ocho años.

Por otro lado, es interesante destacar volúmenes dedicados a autores por separado, como *Teatro Memoria y Herencia* (2004), dedicado a María Teresa Zúñiga, *Obras para la escena*, UNMSM (2003) y *Siete Obras de Teatro* de Sara Joffré, UIGV ( dic. 2006), *Salidas de emergencia* (2007) de César De María, Solar edit. *Los años previos* de Édgar Pérez Bedregal (2007), *Luna llena, de Miguel Almeyda*. Entre las Antologías recientes destacan: *Dramaturgia de la Historia del Perú*, Roberto Ángeles (ed. C.C. Peruano Británico) (Dic. 2006), *Aquí está mi corazón*, ed. Bruno Ortiz. Mención aparte merecería el trabajo filológico de *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra* (2007), de Felipe Pardo y Aliaga, PUCP.

También se puede destacar iniciativas de difusión como la Página Web de los Dramaturgos Peruanos, gestionada por César De María.

[2] Como se ha sugerido la crítica reciente (Ramos García 2001), existen al menos dos grandes tendencias en el quehacer teatral peruano: un circuito o campo dominado por un teatro moderno-comercial, en los distritos pudientes de Lima, donde se alojan los teatros establecidos (CCPUCP, La Plaza, Alianza Francesa), y replicado en varias capitales de Departamentos con una tradición en ese sentido (Trujillo, Arequipa); y un teatro que se articula alrededor de eventos del circuito alternativo y/o popular, como la Muestra Nacional (1974) y organizaciones como el Movimiento de Teatro Independiente (1985), cuyo ámbito de influencia alcanza más ciudades del interior, especialmente aquellas que no tienen un previo modelo tradicional, como Huancayo, Huamanga, Puno, Yurimaguas, Cerro de Pasco. Sobre teatro en las regiones, ver mi trabajo: “El teatro en las regiones del Perú” (2005), Boletín del International Theatre Institute (ITI)-Perú, diciembre de 2005.

[3] Para el momento en que se produjo esta entrevista, habría que mencionar al menos los siguientes casos de escritores que habían construido ya una carrera única o básicamente dramática: Juan Rivera Saavedra, César Vega Herrera, Sara Joffré, Alonso Alegría, Víctor Zavala C., Gregor Díaz, entre otros. Probablemente la afirmación de Ribeyro se aviene mejor con una escasa presencia de estos dramaturgos en la escena nacional, o de su escasa representatividad en el contexto de la historiografía literaria.

[4] Recojo el término acuñado por la crítica cubana Magali Muguercia en: *Semiología del Teatro*, La Habana, Edit. Progreso, La Habana, 1988.

[5] ÜBERSFELD, Anne, (1993) *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, Universidad de Murcia, 2a. edición.

[6] No olvidemos cuánto se esforzaba Juan Ríos en autodescribirse como poeta, tanto como la reconocida producción narrativa de Ribeyro. Probablemente el caso de Salazar Bondy sea singular, no solo por su trabajo como parte de una Compañía de comedia de Buenos Aires (1947-50), sino también porque se trató de un autor que se encaminó a convertirse en un dramaturgo en el sentido completo de la expresión, al entrar en contacto permanente con las compañías teatrales del Perú, a la vez que promotor de nuevas salas, lo que no evitó su prolífica labor como crítico literario y teatral, novelista y poeta. Sobre el trabajo de SSB como hombre de teatro, ver: Gerald Hirschhorn, *Sebastián Salazar Bondy, Pasión por la cultura*, UNMSM, 2005, Caps. I y VI.

[7] Entrados los 80, el surgimiento y desarrollo del teatro de grupo amplió el corpus teatral peruano, en particular con el trabajo de colectivos como Raíces, Yawar, Magia, Setiembre, Maguey, Teatro del Sol, La Tarumba, en Lima; Vichama, Arena y Esteras en Villa El Salvador; La Gran Marcha, en Comas; Audaces, en Arequipa; Expresión y Barricada en Huancayo; Yawar Sonqo en Huamanga; Rayku, en Tacna; Olmo, en Trujillo; Algovipasar, en Cajamarca; entre muchos otros.

Sin embargo, los dos colectivos más representativos de esta tendencia son Cuatrotablas y Yuyachkani, ambos iniciados en Lima en 1971. Muchos de sus principios de trabajo grupal fueron coincidentes, al menos en los primeros años. Para conocer más de sus poéticas teatrales, ver: Miguel Rubio, *Notas sobre teatro* (Grupo Cultural Yuyachkani, 2001), y

Mario Delgado, *La nave de la memoria* (AIA Cuatrotablas, Lima, 2004). Otros grupos igualmente destacados de esta

[8] La tendencia instalada era llamar por teatro, a la producción literaria dramática de un determinado autor. Se trata de un fenómeno semántico en nuestro idioma, en que se da la fusión de las nociones de representación y género literario bajo el solo término de “teatro”. En otras lenguas como el alemán y el inglés, por ejemplo, la precisión de los términos distingue claramente entre “drama” y “theatre” (caso del Inglés), retomando además una distinción que ya había hecho claramente Aristóteles en la “Poética”.

[9] Sin embargo, se ha hecho múltiples críticas a la actitud avasalladora que puede tener el trabajo de grupo, una de las más acuciosas es la que realiza Mario Delgado en *La Nave de la memoria* (p.46 y ss.), urgiendo a que el teatro de grupo respete la individualidad creativa y supere la esfera abstracta en que el grupo se comporta como un tirano que es un nombre.

[10] Para revisar información de la MTP entre 1974-1996, ver: El Libro de la Muestra de Teatro Peruano, Lluvia editores, 1997.

[11] Las compañías profesionales emblemáticas de esta época son Ensayo, Telba y Quinta Rueda y más tarde, Umbral, en Lima, aunque el fenómeno alcanzó experiencias en otras ciudades como fue el caso de Foro Estudio, en Arequipa.

[12] Aunque este proceso se había iniciado con el trabajo de Teatro Peruano, la serie de publicaciones que en la década del 70 y mediados de los 80 dirigió Sara Joffre y el teatro Los Grillos, es necesario resaltar que la inclusión de autores no limeños al corpus de la dramaturgia peruana más reciente se lo debemos particularmente a los trabajos de Voces del Interior (2001), de Ramos García y Escudero, así como las ediciones del desaparecido Teatro nacional del INC, y la Revista Textos de Teatro Peruano (1992-1996) que editara Hugo Salazar Del Alcázar.

[13] Baste recordar el incentivo de la Muestra Nacional, y de las sucesivas ediciones de Teatro Peruano que hizo Sara Joffré desde mediados de los setentas, o la nueva revista “Muestra”; o César De María, creador de una página web de autores dramáticos peruanos, promotor de concursos y revistas como Telón de Papel; de igual manera, la promoción a través de talleres de creación, alejados de las aulas universitarias en su mayor parte,

como los que vienen realizando Alfonso Santistevan o Eduardo Adrianzén, y del que varias nuevas voces vienen surgiendo.

## **Bibliografía**

- AAVV *El Libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima: Lluvia editores, 1997.
- Castro Urioste, José y R. Ángeles eds. *Dramaturgia Peruana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana, 1999.
- Delgado, Mario. *Nave de la memoria*. Lima-Minneapolis: AIA Cuatro tablas - U of Minnesota, 2004.
- Forgues, Roland ed. *Palabra Viva*, t.III Lima: Dramaturgos, 1988.
- Ramos García, Luis ed. *Voces del interior, Nueva dramaturgia peruana*. Lima-Minneapolis: Instituto Nacional de Cultura, U of Minnesota, 2001.
- Revista *Textos de Teatro Peruano* 3 (1994)
- Rubio, Miguel. *Notas sobre teatro*. Lima-Minneapolis: AC Yuyachkani-U of Minnesota, 2001.
- Textual, Revista de Artes y Letras del INC* 2 (1971)
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral* Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1993.