



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**DOCTORAT DE LLENGUA I LITERATURA CATALANES I ESTUDIS
TEATRALS**

**GREGOR DÍAZ: LA DRAMATURGIA DEL
MARGINADO EN LA CIUDAD**

**Una aproximación a las renovaciones estéticas e ideológicas en la
escritura dramática peruana
de las décadas de 1960 a 1990**

Ernesto Barraza Eléspuru

Director: Dr. Francesc Foguet i Boreu

Bellaterra, noviembre 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE	
INCONFORMIDAD Y DESMITIFICACIÓN DE LA SOCIEDAD: LA GENERACIÓN DEL SETENTA Y LA RENOVACIÓN DE LA DRAMATURGIA PERUANA A MEDIADOS DEL SIGLO XX.....	22
1.1. Del costumbrismo al teatro social: Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne.....	38
1.1.1. Leonidas Yerovi: lo criollo popular a la escena	41
1.1.2. Sebastián Salazar Bondy: de la farsa y la comedia al realismo simbólico	49
1.1.3. Enrique Solari Swayne: la mirada totalizadora del Perú profundo.....	67
1.2. Los autores de la generación del sesenta: el surgimiento del universo marginal en la escena peruana	75
1.2.1. Sara Joffré: la realidad fantástica.....	76
1.2.2. Hernando Cortés: el teatro de cuadros realistas.....	86
1.2.3. Juan Rivera Saavedra: humor negro y absurdo	108
1.2.4. César Vega Herrera: el problema de la tierra	122
1.2.5. Víctor Zavala Cataño: el teatro campesino.....	135
SEGUNDA PARTE	
EL TEATRO URBANO DE GREGOR DÍAZ: LA DRAMATURGIA DEL MARGINADO EN LA CIUDAD	152
2.1. Gregor Díaz: la dramaturgia del marginado en la ciudad	153
2.2. <i>Cercados y cercadores</i> : dinámicas de exclusión	167
2.3. Los espacios de la marginalidad	187
2.4. Los personajes del teatro urbano.....	210
2.4. La poetización del discurso marginal.....	229
CONCLUSIONES	259
BIBLIOGRAFÍA	275

INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1960 la dramaturgia peruana dio un giro que respondería a un proceso –una necesidad– que se hacía latente desde varios años atrás. A inicios del siglo pasado, ya algunos autores dramáticos peruanos habrían impulsado cierto cambio de paradigmas. Leonidas Yerovi (1881-1917), por ejemplo, había incluido en su teatro la mirada hacia la cultura popular limeña, lo que sorprendió a un público acostumbrado a ver, más bien, piezas de corte costumbrista que retrataban, casi exclusivamente, las problemáticas del país siempre desde la perspectiva de la burguesía y las clases altas. Incluso, a finales del siglo XIX, los pioneros del teatro peruano Manuel Ascencio Segura (1805-1871) y Felipe Pardo y Aliaga (1806-1968) habrían hecho lo propio al poner en el escenario nacional cierto debate acerca de algunas de las problemáticas de los sectores populares y marginales de la sociedad limeña –Segura, enalteciendo las costumbres populares; Pardo y Aliaga, criticándolas–, pero habría sido Yerovi el primero en introducir realmente en el teatro peruano el universo de lo popular y la mirada del personaje criollo, marcando clara diferencia con los textos de sus antecesores, aunque todavía de una manera bastante incipiente. Más adelante, ya a mediados de la década de 1950, Enrique Solari Swayne (1915-1995) o Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) – figuras que destacan entre otros autores de la época– habrían introducido con mayor ahínco la crítica social, el primero, y la mirada totalizadora del país, el segundo. Hasta entonces, la mayor parte de la dramaturgia peruana no había sido lo suficientemente crítica con una sociedad definida por el clasismo, el racismo y una marcada desigualdad social. Se había caracterizado, también, por su mirada centralista del Perú, desde Lima que se ocupaba poco de los problemas de las clases bajas y de los pobladores de las regiones alejadas de la capital. Se trataba, a fin de cuentas, de un teatro que perpetuaba los esquemas heredados desde tiempos de la colonia.

Habrían sido los dramaturgos surgidos en la década de 1960, y entre ellos Gregor Díaz (1933-2011) –en quien se centra esta investigación– quienes dieron, finalmente el verdadero paso hacia una dramaturgia que puso por primera vez en el centro de la escena peruana –sobre todo limeña– al personaje marginal. Estos escritores dramáticos, entre los

que destacan también figuras como Hernando Cortés (1928-2011), Juan Rivera Saavedra (1930-2021), Víctor Zavala Cataño (1932-2021), Sara Joffré (1935-2014), César Vega Herrera (1936), entre otros, habrían dedicado su dramaturgia a este sector de la sociedad, con el firme propósito de exponer su problemática y su punto de vista, alzando la voz de protesta en su nombre. Estos dramaturgos seguramente se vieron inspirados por las propuestas de sus antecesores. Sin embargo, además de la herencia de la dramaturgia desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, Díaz y los autores de su generación desarrollaron su escritura dramática en un entorno en el que varias circunstancias habrían propiciado el ambiente ideal para el impulso de la dramaturgia peruana, como nunca antes se había visto en la historia del teatro en el Perú.

Los autores surgidos a partir de la década de 1960 habrían sido los primeros en beneficiarse de un importante apoyo institucional por parte del Estado, sin precedentes en el caso peruano. Durante el gobierno de Bustamante y Ribeyro (1945-1948), se fundó la Escuela Nacional de Arte Dramático (1946), donde se formaron muchos de los autores surgidos durante la década de 1960. Así mismo, se crearon concursos de dramaturgia y la Compañía Nacional de Comedias (1946). Entre mediados de 1940 y ya entrada la década de 1960, también seguramente animados por el apoyo que el Estado había comenzado a dar a las artes escénicas, surgieron igualmente otras instituciones como el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1946), el Teatro de la Universidad Católica (1961), que se sumaron a la Asociación de Artistas Aficionados (1934), quizás la única institución que desde décadas anteriores ya se dedicaba, con constancia, a la producción y promoción del teatro en Lima. Se crearon de igual modo, en este periodo, agrupaciones independientes como el Club de Teatro de Lima (1953), Homero Teatro de Grillos (1963) o Histrión Teatro de Arte (1960), entre otros. Todos estos grupos e instituciones habrían propiciado, también, el surgimiento de la generación de autores a la que perteneció Díaz. Habrían estimulado un ambiente de discusión y estudio sobre el quehacer teatral, al mismo tiempo que impulsaron la carrera de muchos poniendo sus obras en escena. Y al hacerlo habrían contribuido al cambio radical que significó para el teatro peruano el ascenso del personaje marginal a la escena, tema central de este estudio.

El surgimiento de una corriente dramaturgica que centró su mirada en aquellos personajes a los que Díaz llamó “cercados” también se habría dado gracias a que, a

diferencia de las generaciones anteriores, los dramaturgos peruanos de la década de 1960 se dedicaban, en su mayoría, casi exclusivamente a escribir teatro. Quizás esto responda a que casi todos tuvieron formación en teatro –muchos fueron alumnos egresados de la recientemente fundada Escuela Nacional de Arte Dramático– y algunos incluso viajaron fuera del Perú para continuar sus estudios en otras escuelas latinoamericanas o europeas, en su mayoría –este fue el caso de Díaz que estudió unos años en la Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile–. Otros formaron parte de las agrupaciones universitarias e independientes que se fundaron en el periodo. Por lo mismo, se trató de una generación que tuvo mucho contacto con las corrientes teóricas e ideológicas llegadas de otras latitudes –Europa, Norteamérica y otros países de Latinoamérica–. Los dramaturgos de la generación del sesenta estudiaron a Konstantin Stanislavski, entraron en contacto con las teorías del teatro épico de Bertolt Brecht, conocieron el realismo de Tennessee Williams y el teatro del absurdo, por ejemplo. Posteriormente, sus obras convivieron con el periodo del surgimiento del teatro de creación colectiva en el Perú y en toda Latinoamérica, por lo que habrían estado también al tanto de los postulados de Augusto Boal o Enrique Buenaventura, entre otros importantes pensadores latinoamericanos impulsores del teatro de creación colectiva y de la búsqueda de un teatro que pueda definirse como propio del continente; también, de las ideas de Eugenio Barba, quien visitó el Perú en 1978, invitado por el Grupo Cuatrotablas al Encuentro Ayacucho, que se llevó a cabo en esa ciudad en el mencionado año.

En tal medida la propuesta dramática de este grupo de dramaturgos no solo introduciría al personaje marginal y su problemática en la escena peruana. Los autores analizados en esta investigación –y sobre todo Díaz– desarrollarían también una dramaturgia que propondría importantes innovaciones formales, estéticas e ideológicas en el teatro peruano. Esa es la hipótesis de la que partimos en este trabajo. Posicionar al marginal y su entorno en la dramaturgia habría implicado la incorporación de nuevos espacios –la calle, los callejones, las barriadas– o nuevos modos de hablar que representaran la cultura popular e hicieran eco de la condición migrante de los personajes de las obras cuya lengua materna no sería siempre el castellano, por ejemplo. El carácter social de este teatro habría conducido, de igual modo, a la configuración de personajes con una mayor dimensión social que individual, perdiendo así, en muchos casos, sus rasgos psicológicos y características identitarias o de carácter, en términos aristotélicos.

Por otro lado, el desencanto del entorno que describen muchos de los autores de la generación habría conducido, también, a proponer personajes con una acción dramática poco definida y a la estructuración de dramas de final imposible que añadirían un efecto trágico a los conflictos planteados. Las formas del diálogo se habrían visto afectadas de igual manera. En la medida en que los personajes representan a un todo social, habría una tendencia hacia lo coral y el carácter de denuncia de las obras habría impulsado al diálogo narrativo. También habría una tendencia a lo intersubjetivo en reemplazo de lo intrasubjetivo. Muchas de estas innovaciones estarían relacionadas con la influencia del teatro épico ya señalada por otros investigadores que han estudiado el periodo y que citaremos más adelante. Pero se trataría, también, de la introducción de una nueva perspectiva ideológica que buscaba –como hemos señalado– la reivindicación de un sector de la población y un cambio social desde el arte. Al mismo tiempo, estos autores habrían bebido de la poética heredada de la narrativa andina, pues muchos centraron su dramaturgia en la denuncia de la problemática del migrante o del campesino de la sierra del Perú y, al hacerlo, habrían incorporado estéticas propias de su cultura en sus piezas. Como veremos más adelante, Rafael Hernández sería el primero en sugerir esta hipótesis en su estudio del teatro campesino de Víctor Zavala. Nosotros proponemos, también, la posibilidad de extender este análisis al corpus propuesto para esta investigación.

De esta manera, en la presente tesis analizamos la obra de los principales autores teatrales del periodo –con principales nos referimos a aquellos que tienen mayor afinidad generacional, y cuya temática, estética y poética se relaciona con lo anteriormente explicado– y profundizamos en las condiciones que propiciaron el surgimiento de sus propuestas dentro de su escritura dramática. El objetivo es contrastar su dramaturgia, identificar sus influencias y comparar sus propuestas. Además, nos centramos en el análisis de la obra de Díaz, pues consideramos que este no solo sería un autor representativo de toda su generación, sino que resultaría uno de los dramaturgos más interesantes en cuanto a su propuesta temática, formal, estética e ideológica. Díaz no solo centró su dramaturgia en el personaje marginal, sino que, al hacerlo, introdujo en la escena peruana nuevos espacios entre los que destacan los callejones de un solo caño y las habitaciones hacinadas en complejos urbanos que dan cuenta de la tugurización de la capital desde mediados del siglo XX, originada por el masivo crecimiento demográfico de la ciudad de Lima, como consecuencia de la ola migratoria más grande de la historia

del Perú. Los textos de Díaz darían cuenta, justamente, de la fatalidad del destino de aquellos que migraron a la ciudad con la esperanza de un futuro mejor que no llegaría jamás. De esa forma, sus piezas también expondrían –y denunciarían– aquellas dinámicas políticas, económicas o sociales que contribuían a la perpetuación de la marginalidad de los protagonistas de sus historias entre los que destacan vagabundos, niños de la calle o jóvenes desempleados, por citar algunos. Sus personajes serían siempre los desposeídos, los olvidados, los dejados de lado en una urbe que no los toma ni quiere tomar en cuenta. Al hacerlo, Díaz desarrollaría también una poética que, si bien se puede asociar al realismo –si el análisis se limita a las temáticas que trata en sus piezas–, se encaminaría, con el pasar de los años, a la elaboración de una propuesta dramática que muchas veces se aleja de lo que entendemos por realismo en el teatro. El teatro urbano, como el propio Díaz llamaba al conjunto de sus obras, se caracterizaría, sobre todo, por proponer una serie de innovaciones estéticas e ideológicas en lenguaje escénico peruano.

De esta manera, la presente investigación busca establecer cuáles son las relaciones existentes entre las innovaciones al lenguaje escénico propuestas por Díaz en su escritura dramática y el desarrollo de los acontecimientos políticos y sociales que se dieron en el país durante los años en los que se sitúan las tramas de la mayor parte de su producción dramática, es decir, entre las décadas de 1940 y 1980. Proponemos, así, un análisis de las obras de Díaz a partir de tres criterios. En primer lugar, buscamos establecer un paralelo entre la necesidad del autor por denunciar y llevar a escena la situación de las clases marginales y su necesidad de ruptura con las formas del drama aristotélico, bajo el supuesto de que estas habrían resultado insuficientes para representar a dicho grupo demográfico. En ese sentido, profundizamos en la confluencia entre las propuestas del teatro urbano y el teatro político de Erwin Piscator o el teatro épico de Bertolt Brecht. También indagamos en los nexos entre la propuesta de Díaz y otros movimientos como el indigenista y la posible influencia heredada de la tradición y cosmovisión andina. El teatro de Díaz habría sido un teatro de influencia marxista orientado a la reivindicación de clases, y al centrarse en la denuncia de la problemática del personaje marginal en Lima, que en la mayoría de los casos es migrante de los pueblos de la sierra del Perú, habría recogido también elementos de la tradición de los pueblos originarios de los que vienen sus personajes. Así, por ejemplo, su escritura dramática propondría una recomposición de la estructura y el diálogo aristotélicos en los que se

presenta un modo de diálogo que tiende a la narración, así como la inclusión de secuencias musicales, formas que bien podrían provenir de una propuesta épica, pero, también, de la intención de retratar los modos narrativos propiamente andinos.

En segundo lugar, buscamos profundizar en la trayectoria del autor, poniendo énfasis en la evolución de las estéticas de su escritura dramática y estableciendo relaciones con otros dramaturgos peruanos coetáneos. Resulta en este sentido importante remitirnos a autores de su generación. Entre ellos, nos referimos especialmente a los ya mencionados, Sara Joffré, Hernando Cortés, Juan Rivera Saavedra, César Vega Herrera y Víctor Zavala Cataño, sobre los que se hace también un estudio de su trayectoria y propuestas. Como hemos señalado anteriormente, destaca en la dramaturgia de todos ellos la inclusión del personaje marginal, la defensa de sus derechos y la denuncia de los abusos de los que son víctimas. Encontramos también otros aspectos que emparentan la dramaturgia de todos estos autores y nos permiten agruparlos en una “pléyade” y destacar su trabajo entre otros dramaturgos que también contribuyeron al desarrollo de la dramaturgia peruana en el periodo, pero que no están siendo considerados en esta investigación –sin duda podríamos citar a autores como Juan Ríos, Julio Ortega o Julio Ramón Ribeyro, por mencionar algunos–; sin embargo, hemos decidido no incluirlos en la muestra porque o bien su obra dramática es menos extensa, o porque sus piezas desarrollan una propuesta cuyas características se distancian de la dramaturgia que hemos decidido llamar “del marginado en la ciudad”, es decir, aquella que, según una propuesta ideológica, se dedica casi exclusivamente a la denuncia de su problemática y que, al hacerlo, impulsa una estética particular que derivaría claramente de este propósito, como hemos descrito líneas arriba. Hemos querido también que nuestra muestra esté compuesta por autores que se desarrollaron principalmente en la escritura dramática y no en otros géneros.

De los dramaturgos seleccionados podemos decir que algunos transitan entre el realismo y el simbolismo, como Díaz y Joffré, en cuya dramaturgia se pueden encontrar elementos que conectarían su propuesta dramática con el teatro del absurdo, del mismo modo que sucede con los textos de Rivera. Y, de los tres, encontramos en su escritura un manejo particular del humor y del sarcasmo para describir –denunciar– abusos y situaciones realmente trágicas. La inclusión de recursos del teatro épico es una característica que se manifiesta en casi todos los dramaturgos analizados en esta

investigación; pero serían Cortés, Díaz y Zavala quienes manejarían con mayor soltura la estructura en cuadros, el carácter coral en algunas secuencias o la inclusión de carteles con información dirigida al público, entre otros elementos típicos del distanciamiento. Del mismo modo, se pueden establecer conexiones entre el teatro de Zavala, Vega y Díaz, en la medida en que los tres buscan representar –cada uno a partir de una poética propia y universos muy distintos– los problemas de todo el país y no solo de una parte de este. Además, sería una característica de los autores la reivindicación de la cultura popular andina y, dentro de ella, el lenguaje como una de sus manifestaciones más importantes.

En tercer lugar, buscamos identificar las relaciones entre la temática de las obras de Díaz y ciertos acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el Perú durante los años que comprenden el periodo de estudio, a fin de establecer en qué medida estos determinaron la configuración de la poética del autor, pues, como el mismo Díaz (1998, pp. 173-175) señala, en este periodo de solo treinta años, el Perú sufrió su mayor reconfiguración demográfica y social. Resaltaría, sobre todo, la repercusión de la explosión demográfica del entorno urbano de Lima en la composición de una nueva clase social olvidada y sin futuro en la que se centra la dramaturgia de Díaz. Entre 1876 y 1940 la población del país había aumentado de 2 700 000 a 6 207 967 y, para 1972, esta cifra alcanzó los doce millones. Además, como consecuencia del proceso de migraciones más grande de toda la historia del país, ya para 1950, la costa peruana reunía el 39 % de la población del Perú y la capital, Lima, alcanzó los dos millones de habitantes en 1961. Este aumento en la población y la falta de políticas urbanas acertadas condujo a una recomposición de la ciudad de la que sobre todo Díaz –aunque, por supuesto, otros autores de su generación también lo hacen– da cuenta en sus piezas dramáticas. La problemática del acceso a la educación y la crisis laboral para una generación de jóvenes que se encontraron en el desamparo en una ciudad que no fue capaz de gestionar políticas públicas para darle solución a ninguno de estos problemas también sería el tema central de sus obras.

Nuestra propuesta es, pues, la de un análisis amplio de la dramaturgia de los autores de la generación del sesenta y, sobre todo, con mayor profundidad de la escritura dramática del teatro urbano de Díaz. Se trata de una generación cuya obra llamó la atención de diversos críticos de la época como Alfonso La Torre, de quien citamos varios de sus artículos, sobre todo los compilados en *Teatro Peruano Tomo V*, editado en 1981

por Los Grillos, así como los de otros estudios del teatro peruano coetáneos y posteriores a los autores analizados. Existen, ciertamente, algunos trabajos de investigación desarrollados en torno a ellos, aunque no los suficientes. Ernesto Ráez, por ejemplo, dedica artículos a los autores de la generación de 1960 y al teatro peruano del periodo en su blog *El Consueta* (2008-2015), aunque desde una perspectiva bastante general y poco analítica. Alan Boggs (1989) encuentra elementos del teatro del absurdo en tesis *Experimental Techniques in Three Plays by Gregor Díaz*. Por su parte, Alberto Villagómez ha publicado, desde la década de 1970 hasta la actualidad, artículos sobre los dramaturgos en los que se centra nuestra investigación, que se enfocan, principalmente, en el carácter de denuncia de las obras y en la influencia del teatro épico en ellas. Nora Eidelberg da cuenta de algunas influencias que pudo recibir la pléyade a la que estudiamos en su investigación *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980* (1985) y profundiza en la nueva dramaturgia que posiciona al proletariado como protagonista en su artículo publicado en *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano* (1997). Los aportes de Eduardo Hopkins, en su recuento de la evolución del teatro peruano como parte de *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (2011), también han contribuido a poner en contexto a Díaz y su generación.

Se trata, en gran medida, de un grupo de dramaturgos poco investigado –como casi todo el teatro peruano, a decir verdad–. Como hemos señalado, la mayoría de estudios previos coincide en relacionar las propuestas dramáticas de los autores citados –y la de Díaz, por supuesto– con las teorías del teatro épico de Bertolt Brecht y destacan sobre todo la inclusión del personaje marginal en sus piezas. Sin duda, Brecht tuvo una gran influencia en la época; prueba de ello sería la serie de artículos publicados por Sebastián Salazar Bondy en su columna del diario *El Comercio*, a través de cuatro entregas en el año 1961. En ellos, Salazar –a quien Díaz señala en reiteradas oportunidades como el precursor del proceso dramático peruano del que tanto él como sus coetáneos formaron parte– no solo defiende las ideas de Brecht, sino que las postula como aquellas que forjarían el teatro del futuro. Como señala Alejandro Sustí (2018, pp. 249-251), en los mencionados artículos, Salazar destaca del teatro épico la necesidad de un teatro nacional realista que se oponga al teatro aristotélico y permita una mirada crítica por parte de un público liberado de su condición expectante. Salazar destaca, además, la necesidad de

incluir en la dramaturgia nacional los conceptos del distanciamiento, así como el uso de máscaras, canciones o establecer un diálogo directo con el público. Esta mirada del teatro peruano se correspondería, también, con lo señalado posteriormente por Boal (1989, pp. 11-12) sobre el camino que debería seguir el teatro popular en toda Latinoamérica, cuando destaca la necesidad de liberar al teatro de los moldes aristotélicos, pues considera que estos constituyen un “sistema trágico coercitivo” que perpetúa un sistema en el que predomina la división de clases.

Constancia de la importancia que tuvo el dramaturgo alemán en el medio escénico peruano –y latinoamericano, según señala también Boal, entre otros– de la década de 1960 sería también la especial atención que puso Sara Joffré en su trabajo. En 2001, la dramaturga e investigadora peruana publicó *Bertolt Brecht en el Perú*, un libro dedicado a dar cuenta del paso del teatro épico por los escenarios peruanos. Este texto, si bien no aporta un análisis crítico de los montajes de las obras de Brecht, ni describe el carácter de los mismos, deja constancia de la presencia e influencia del teatro épico en el teatro peruano de aquellos años. De la llegada de Brecht al Perú y Latinoamérica da cuenta, también, Magaly Muguercia (2015, pp. 102-104), quién explica cómo por aquellos años que ella llama “años de revolución”, en todo el continente, el teatro se habría alimentado tanto de las teorías del teatro épico como de las del teatro del absurdo y de juegos artaudianos. No obstante, advierte, citando a Alejandro Jodorowsky, que en la región el absurdo sería, más bien, costumbrismo dadas las dinámicas que operan en los países del continente y que, vistas desde fuera pueden parecer absurdas pero que, para los que vivimos en él, resultan nuestro día a día.

Además de lo señalado, nuestra investigación propone otras aristas que permitirían un acercamiento más profundo al análisis de las dramaturgias de Díaz y los demás autores de su generación. Establecemos, de esta manera, en el estudio de sus obras, relaciones con las teorías del teatro épico; pero, como ya hemos señalado, también encontramos conexiones con algunos aspectos de la tradición andina para lo que ha sido importante el aporte de Rafael Hernández (1984) y su estudio previo del teatro campesino de Víctor Zavala Cataño del que se pueden establecer interesantes puntos de conexión con el teatro urbano de Díaz. Observamos igualmente –también ya lo hemos señalado– posibles relaciones con las propuestas de pensadores y teóricos latinoamericanos como Augusto Boal o Enrique Buenaventura, quienes, si bien centraron su trabajo en el teatro

de creación colectiva, fueron definitivamente figuras que influyeron en el desarrollo del teatro durante la década de sesenta y setenta en todo el continente. De estas influencias da cuenta Alfonso Santistevan (2022) en su reciente estudio sobre los grupos de creación colectiva en el Perú. La relación con el trabajo de creación colectiva, que convivió en el Perú con las propuestas dramáticas de los autores de la década del sesenta, nos permite también esbozar la consideración de esta generación como el antecedente del teatro de creación colectiva, que se convirtió en el formato de producción que dominó la escena peruana desde finales de la década de 1970 hasta entrados los años noventa. En este sentido, consideramos que, al centrar su mirada en el personaje marginal y su problemática y al llevarlo a escena por primera vez en la historia del teatro peruano exponiendo su punto de vista y dándole voz, Díaz y su generación habrían sentado, también, las bases para el teatro que, luego, grupos de creación colectiva llevaron a otros niveles de teatralidad con nuevas formas y propuestas innovadoras que eliminaban, incluso, la necesidad del texto en el teatro o la separación entre público y escena. Esta idea abriría, además, la posibilidad de una nueva ruta de investigación poco tocada todavía por estudiosos del teatro peruano. La presente tesis nos hace considerar que los autores de la generación de Díaz y el teatro de creación colectiva habrían bebido de la misma necesidad y de la misma urgencia de ver representado al Perú con sus problemáticas sociales particulares en la escena; si bien los artistas del teatro colectivo habrían introducido nuevos formatos creativos y de producción, ambos sectores comparten la mirada crítica que busca reivindicar la realidad del país desde lo popular e introduciendo el punto de vista del personaje marginal y su problemática. En este aspecto, los dos habrían surgido también de la necesidad de desarrollar un teatro verdaderamente peruano, es decir, con una forma, una poética y un discurso propios, que le otorguen singularidad y lo particularicen frente a cánones extranjeros estética e ideológicamente.

Nuestro interés por la dramaturgia peruana de la década del sesenta surge de una investigación preliminar sobre la obra *Cercados y cercadores* (1972) de Díaz, que se desarrolló durante el Máster de Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona en el período 2015-2016. Gracias a este estudio, nos acercamos al trabajo de este y otros autores de su generación que introdujeron nuevas miradas, nuevas temáticas, nuevos personajes y nuevas estéticas e ideologías en un medio escénico que, como hemos señalado, hasta mediados del siglo pasado, todavía perpetuaba cánones heredados desde

tiempos de la colonia. Esa investigación permitió una nueva mirada a la producción dramática que habría derivado del objetivo del autor de mostrar una cara de la realidad peruana que hasta entonces se había mantenido oculta en el teatro peruano. Las tres piezas que componen *Cercados y cercadores* (1972) no solo darían cuenta de la inclusión de personajes marginales y de su punto de vista. En todas ellas se sientan las bases de una poética particular que Díaz desarrollaría justamente a partir del estreno de esta obra. Las dos piezas anteriores, *Los del 4* (1968) y *La huelga* (1972), se habrían caracterizado, más bien, por su tono realista y su estructura clásica –aunque es posible identificar también en ellas algunas particularidades que las alejarían de los esquemas aristotélicos–. Pero es a partir de *Cercados y cercadores* que se generaría el quiebre que nos permite analizar en la presente investigación la dramaturgia de Díaz desde otras perspectivas. Encontraríamos, de esta manera, en sus textos, una propuesta dramática en la que destacan estructuras fragmentadas y atemporales, la eliminación del espacio-tiempo establecidos bajo una lógica de continuidad cronológica; personajes que han perdido su identidad y que, en cambio, se presentan como representativos de una clase social o un grupo humano determinado predominando, en ese sentido, la voz coral sobre la voz individual. La poética del marginado en la ciudad propuesta por Díaz en su teatro urbano también estaría cargada de estructuras dialogales donde la premisa de la causa-efecto habría sido casi eliminada por completo, así como la lógica que se establece de la concatenación y el encadenamiento de datos. Por el contrario, los personajes de Díaz parecen ensimismados y sus diálogos se presentan inconexos y muchas veces aparentemente carentes de lógica. Se trataría, pues, de una escritura que se alejaría casi por completo del drama clásico aristotélico. Y ese sería el punto de partida del análisis que se hace de su obra en esta investigación.

Al no haber suficiente bibliografía sobre el tema, las fuentes primeras han sido los propios textos dramáticos de los autores de la generación objeto de análisis de la tesis, así como de algunos correspondientes a sus antecesores. De esta manera, para la presente investigación, se ha constituido un corpus de piezas teatrales escritas entre las décadas de 1950 y 1990 principalmente, aunque algunas pertenecen a periodos anteriores. El criterio de selección de las obras corresponde a las cualidades que permiten enmarcarlas en una propuesta dramática de tronco común que destaca por la inclusión del personaje marginal, la denuncia de su problemática y la incorporación de innovaciones estéticas e ideológicas

que esto conlleva. Con este fin, se han analizado los siguientes textos de los autores anteriores al periodo, cuya dramaturgia se ha considerado como antecedente de la propuesta dramática de la generación que es el objeto central de estudio de este trabajo: *La de cuatro mil* (1905), *La picara suerte* (1914) y *La casa de tantos* (1914), de Leonidas Yerovi; *Amor gran laberinto* (1947), *El de la valija* (1948), *En el cielo no hay petróleo* (1954), *El fabricante de deudas* (1962), *El beso del caimán* (1963) y *El rabdomante* (1967), de Sebastián Salazar Bondy; y *Collacocha* (1956), de Enrique Solari Swayne. De los autores de la generación de 1960 se han considerado *El jardín de Mónica* (1961), *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961), *Una guerra que no se pelea* (1979), *Se administra justicia* (1968), *Se consigue madera* (1968), *Pre-texto* (1968) y *Los tocadores de tambor* (1974), de Sara Joffré; *La ciudad de los reyes* (1967), *Tierra o muerte* (1986) y *La gran Lima* (1994), de Hernando Cortés; *Ipakancure* (1969), *¿Qué sucedió en Pasos?* (1976), *El padrino* (1976) y *El secreto de la papa* (1983), de César Vega Herrera; *Los Ruperto* (1965), *El espejo de las verdades aproximadas* (1969), *El crédito* (1969), *La cosa* (1978), *¿Amén?* (1981) y *Ahí viene Pancho Villa* (1984), de Juan Rivera Saavedra; y las obras breves incluidas en *Teatro campesino* (1969) y *Teatro popular* (1984), de Víctor Zavala Cataño.

De las piezas de Díaz, en las que se centra el análisis de la segunda parte de la investigación, se seleccionaron nueve (Díaz escribió más de veinte obras a lo largo de su carrera) que se consideran las más representativas de su trabajo. Para la selección se tomó en cuenta que los textos elegidos permitieran un análisis transversal con base en los ejes temáticos ya señalados sobre los que se estructura este trabajo. Las obras seleccionadas son las siguientes: *Los del 4* (1968), *La huelga* (1972), *Cercados y cercadores* (1972), *Cuento del hombre que vendía globos* (1975), *Sitio al sitio* (1978), *Réquiem para Siete Plagas* (1979), *El mudo de la ventana* (1984), *El buzón y el aire* (1985) y *Harina Mundo* (1990). Se han revisado también estudios y artículos sobre Díaz y los autores de su generación, como las entrevistas publicadas por Ronald Forgues en su compilación *Hablan los dramaturgos* (2011); los estudios sobre el teatro campesino de Víctor Zavala Cataño, publicados por Emilio Gallardo Saborido (2017) o Rafael Hernández (1984); los artículos dedicados al desarrollo del teatro peruano entre 1900 y 1980 de Eduardo Hopkins y Alberto Villagómez; las notas publicadas por Ernesto Ráez en su blog *El consueta*, en las que dedica varios artículos a los autores de nuestro periodo de estudio;

las publicadas por Winston Orrillo en la revista *Oiga* durante la década de 1960 y 1970; entre otros. Han sido igualmente importantes las críticas periodísticas de Alfonso la Torre que, en su mayoría, se encuentran compiladas en el Tomo V de *Teatro Peruano*, editado por Los Grillos en 1981. Resultaron de destacado interés, también, la consulta de notas periodísticas en diarios de la época como *La Prensa*, *La Crónica* o *El Comercio*, y las secciones culturales de revistas como *Oiga*, publicadas durante las décadas de 1960 y 1970, principalmente. Estas fuentes permitieron un acercamiento a la recepción de los textos y al análisis que de ellos se desprendió en el momento de sus estrenos. Estos artículos y publicaciones conforman el corpus de investigación ciertamente reducido que existe sobre los autores del periodo y sus propuestas dramáticas, por el momento. Fue también de vital importancia la recopilación de información de hemeroteca, principalmente en la Biblioteca Nacional del Perú y el archivo del Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (TUSM) en la Biblioteca España de las Artes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sobre este aspecto es importante destacar que, al ser la mayoría de las obras de Díaz piezas de corto formato, estas se habrían estrenado en circuitos universitarios principalmente. Esta sería la razón por la que resultaría difícil encontrar artículos de la crítica especializada sobre ellas. Por suerte, la mayoría de las obras, tanto de Díaz como de los autores coetáneos que se analizan en este trabajo, fueron publicadas –en el caso de Díaz, *Harina Mundo* (1990) resulta ser la única obra aún inédita–. En ese sentido, los prólogos y estudios preliminares que se presentan como parte de las publicaciones han resultado una importante fuente para entender mejor la recepción de las piezas y el contexto en el que fueron estrenadas la mayoría de ellas.

Otras fuentes han sido los pocos textos de historia del teatro peruano como *Historia general del teatro en el Perú* (2000), de Aida Balta, que ofrece una perspectiva general de la historia del teatro en el país. Es por este motivo que hemos debido, también, apoyarnos en algunos trabajos de tesis como *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos. Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948* (2018), de Alberto Isola, cuyo aporte para entender con mayor profundidad el teatro peruano de inicios de siglo ha sido valioso; *La suerte en la obra teatral de Leonidas N. Yerovi: un elemento distintivo de la dramaturgia peruana frente a la dramaturgia latinoamericana representativa de inicios del siglo XX* (2012), de Mateo Chiarella, ayudó a comprender la necesidad de ruptura que se venía gestando en el teatro peruano desde inicios de siglo y,

en particular, la influencia que la propuesta dramática de Yerovi pudo ejercer en los autores a los que se dedica nuestro estudio; *Una memoria del teatro (1964-2004)* (2015), de Luis Peirano, si bien ofrece una perspectiva bastante personal del periodo, permitió un acercamiento de primera mano a la época. Finalmente, la señalada investigación de Santistevan, *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* (2021), aunque centra su análisis en un periodo posterior, ha contribuido a establecer la confluencia, sobre todo ideológica, entre la dramaturgia de autor que impulsaron Díaz y los demás dramaturgos de su generación y los artistas escénicos que apostaron por el teatro de grupo a partir de la década de 1970. Todas estas investigaciones comprenden el corpus de aportaciones más recientes sobre el teatro peruano del siglo XX, y resultan de vital importancia para comprender el contexto en el que se desarrolló la dramaturgia de la generación del sesenta y el estudio de los acontecimientos que la antecedieron o precedieron. Al no haber suficientes textos dedicados a la investigación e historización del teatro peruano, las tesis referidas conforman –de momento– el material que más aporta al compendio de los principales acontecimientos de la escena nacional y la mirada de sus autores ayuda a comprender mejor el antes, durante y después del periodo de estudio al que se dedica esta investigación. Hay que precisar, sin embargo, que ninguno de estos estudios se ocupa exclusivamente de analizar la dramaturgia peruana surgida durante la década de 1960, ni a los autores de la generación a la que nos referimos, por lo que el presente trabajo aspira a ser un aporte importante que sume al análisis crítico del desarrollo del teatro peruano y cubra una ausencia historiográfica al abordar un tema tan poco investigado.

Por otra parte, la investigación de Magaly Murguercia, *Teatro latinoamericano del siglo XX, modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo (1950-2000)* (2015), también ha sido muy útil para contextualizar a la generación en el devenir del teatro latinoamericano, en cuanto ofrece un recuento de las principales influencias, los movimientos escénicos más relevantes y las ideologías en torno a ellos que surgieron en todo el continente durante el siglo pasado. Por supuesto, hemos debido consultar también estudios sobre las principales teorías que influenciaron el teatro de la época por lo que se han considerado igualmente publicaciones como el *Teatro político* (1930) de Piscator o *Breviario de estética teatral* (1949) de Bertolt Brecht, y los postulados de Augusto Boal consignados en *Teatro del oprimido* (1973) o en *Técnicas latinoamericanas de teatro*

popular (1975); igualmente hemos consultado textos de análisis sobre las ideas de Enrique Buenaventura y su influencia en el teatro latinoamericano. Para entender la problemática del marginado en la ciudad que describe principalmente Díaz en su teatro urbano, también hemos recurrido a estudios sobre la reconfiguración urbana de Lima, como los estudios de Sharif S. Kahatt (2014) o Mijael Aguirre (2016) sobre los cambios urbanísticos de Lima durante el siglo XX, así como sobre las problemáticas del contexto social, económico y del sector educación, como el estudio de Jorge Ccahuana (2016) sobre las dinámicas generadas entre la clase obrera y el Estado peruano, o el de Carlos Contreras y Patricia Oliart sobre la problemática de la educación en el Perú. También hemos revisado textos de historia del Perú contemporáneo, entre los que destaca el estudio de Contreras y Cueto, *Historia del Perú contemporáneo* (2014), que ha resultado una de nuestras fuentes principales para entender el contexto histórico, político y social por el que atravesaba el país en los años en los que se escriben los textos analizados y, también, en los que se desarrollan las tramas de las piezas que componen el corpus dramático de la presente investigación.

Entender el contexto que se describe en las piezas y la relación del discurso de los autores –especialmente de Díaz– en referencia a las problemáticas reales existentes en el período de análisis pretende ser uno de los aportes principales de esta investigación que busca, sobre todo, ofrecer una mirada totalizadora de la dramaturgia del periodo que no se limite a las piezas, sino que, además, las contextualice históricamente y las sitúe en las debidas coordenadas sociales y políticas. Consideramos que un análisis de las obras no debe separarse del contexto real que los autores quieren denunciar y en el que, como hemos querido comprobar en todo momento, habrían decidido poner el acento de su mirada crítica. Es de esta relación que se hace posible establecer los puntos de contacto entre su propuesta ideológica y sus formulaciones estéticas.

De esta forma, a partir de un estudio que toma como punto de partida el análisis de las obras propuestas de Díaz y el corpus que complementan los textos de los autores coetáneos y aquellos que hemos visto a bien seleccionar entre los que los antecedieron, la tesis se ha estructurado en dos apartados.

En la primera parte, titulada “Inconformidad y desmitificación de la sociedad: la generación del setenta y la renovación de la dramaturgia peruana a mediados del siglo

XX”, describimos el contexto en el que Díaz surgió como dramaturgo. Se pone énfasis en las circunstancias que, tanto dentro como fuera del Perú, propiciaron el surgimiento de la generación de dramaturgos a la que pertenece. Como mencionamos, se trata de una generación de autores que se caracterizó por una clara intención de llevar a escena al personaje marginal y alzar la voz de protesta poniendo su problemática en debate algunas veces, denunciándola en otras. Pero esta nueva dramaturgia no habría surgido de la noche a la mañana como un hecho aislado propiciado únicamente por el grupo de autores analizados en esta investigación. Se trataría del resultado de un proceso que, como hemos indicado previamente, se habría iniciado muchos años atrás, gracias al impulso de otros dramaturgos que los antecedieron. En ese sentido, en este apartado también se analiza la propuesta dramática de los tres autores que consideramos especialmente relevantes por su aporte a la construcción de un discurso del personaje marginal en el teatro peruano. Profundizamos, de esta manera, en la dramaturgia de Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne, quienes, a través de su producción dramática, habrían dado los primeros pasos para esa nueva mirada que los dramaturgos de la generación del sesenta propusieron a través de sus textos. A través de obras como *La de cuatro mil* (1905) y *La pícara suerte* (1914), Yerovi habría sido el primero en introducir elementos de lo popular en el teatro peruano, donde destacaría cierta dosis de humor para referirse a los problemas del día a día de una clase social que sufre el abandono de un Estado poco eficiente para resolverlos. Los elementos de crítica social en las piezas de Yerovi se harían más evidentes sobre todo en sus últimos textos como *La casa de tantos* (1914), donde esta postura se haría más clara. Justamente el tono de crítica habría sido la característica de la dramaturgia de Salazar Bondy, uno de los más importantes intelectuales y escritores teatrales peruanos del siglo XX. Además, su pieza *El Rabdomante* (1969), publicada póstumamente, marcaría, como veremos, el inicio de una propuesta dramática que se diferencia de la anterior y tendría muchísimos puntos de encuentro con la dramaturgia de Díaz y sus coetáneos. Destaca, sobre todo, que la trama transcurre en los Andes, el punto de vista del autor, en clara defensa de los derechos de los campesinos, la estructura fragmentada y los diálogos corales, características que no solo pondrían en evidencia la influencia brechtiana en el autor, sino la influencia que él mismo podría haber tenido sobre los autores jóvenes coetáneos que conforman la generación de Díaz. Por su parte, la obra de Solari Swayne resaltaría por la mirada del Perú profundo y por proponer una

perspectiva de las problemáticas del país, desde fuera de la capital en *Collacocho* (1956), una de las piezas emblemáticas de la dramaturgia peruana contemporánea y, sin duda, su trabajo más destacado. La pieza asume la postura de los pobladores de todos los sectores del Perú y también ofrece una particular actitud crítica de la sociedad limeña –y de su incapacidad por comprender la problemática existente fuera de la capital– a través de la mirada de Eche copar, el personaje protagónico de la obra.

En este apartado se describe también el contexto en el que los dramaturgos de la generación del sesenta se formaron como escritores y donde, posteriormente, desarrollaron su escritura dramática. Se traza, en este sentido, un fragmento de la historia del teatro peruano: el periodo comprendido entre las décadas de 1940 y 1960, ese que, como hemos explicado líneas arriba, habría propiciado el ambiente ideal para el surgimiento de la generación de dramaturgos a la que pertenece Díaz. Describimos también en esta parte de la tesis las influencias que tuvo esta generación de autores dramáticos y cómo las vanguardias europeas en toda Latinoamérica, que ya hemos mencionado, habrían sentado las bases teóricas para la gestación de una nueva clase de dramaturgos de la que estos forman parte.

En el segundo epígrafe de la primera parte, se desarrolla un análisis de los autores coetáneos a Díaz que consideramos relevantes para un estudio del surgimiento del personaje marginal y las innovaciones al lenguaje escénico que esto conllevó en la propuesta de cada uno de ellos. En este aspecto, destacamos en la dramaturgia de Sara Joffré la composición de un lenguaje escénico que transita entre el simbolismo y el realismo para retratar, desde el punto de vista de los humanos residuos y a través de tramas que se desarrollan la mayor parte de las veces en la ciudad, la diferencia de oportunidades en lo político, económico y social, pero sobre todo una importante reflexión sobre el manejo de la justicia en una sociedad tan desigual como la peruana. Indagamos en la propuesta dramática de Hernando Cortés y su teatro de clara influencia épica en el que destacan elementos del distanciamiento siempre desde el lugar del marginado y con un tono acusatorio hacia la clase alta limeña. Analizamos los textos de Juan Rivera Saavedra que contienen referencias al teatro del absurdo y que buscarían alejarse de las formas hegemónicas –aristotélicas– para darles voz a las clases populares y marginales con un humor negro particular. De esta manera, Rivera elimina la posibilidad del restablecimiento de la paz en sus tramas y, al igual que Díaz –y

ciertamente otros autores—, construye personajes que no tienen identidad propia, pero representan la realidad en crisis de todo un sector de la población que sufre en silencio. Encontramos en César Vega Herrera la inclusión del mundo andino y la intención de abarcar con su dramaturgia una mirada totalizadora del país. Al igual que Díaz, Vega se centraría en la problemática del migrante resignado a la marginalidad y el olvido, a través de una propuesta dramática en la que predominaría una forma de diálogo con carácter narrativo y una estructura definida por un tiempo estancado. Un planteamiento muy distinto al de Víctor Zavala Cataño quien, a través de un teatro cuyo objetivo sería el llamado a la acción, elabora una propuesta dramática con una fuerte carga de denuncia social que derivó en la militancia por la que Zavala Cataño fue preso acusado de pertenecer al grupo terrorista Sendero Luminoso, que sembró el terror y la violencia en el Perú durante la década del 1980 e inicios de los noventa. Sin embargo, su teatro campesino habría tenido una importante influencia en la escritura dramática peruana de la época. Se trata de un teatro que buscaría la representación realista de la situación del personaje marginal, pero, sobre todo, del campesino del ande. Propuso un teatro que tenía el objetivo claro de alejarse de esquemas extranjeros y que buscaba, sobre todo, ser un teatro pobre que pueda ser representado en calles, plazas o cualquier espacio donde pueda llegar también a las clases populares de las que hablaba. Destaca también, en su dramaturgia, el cuidado especial en el traslado del lenguaje autóctono —quechua— de sus personajes al castellano, y la defensa del valor cultural del idioma, la tradición y la cosmovisión andinas, características que, sin duda, comparte con otros autores de su generación y ciertamente con Díaz, con cuya propuesta dramática encontramos bastantes puntos de confluencia, como se verá en el desarrollo de la tesis.

En la segunda parte, titulada “El teatro urbano de Gregor Díaz: la dramaturgia del marginado en la ciudad”, profundizamos en la dramaturgia de Díaz y analizamos cómo el autor propondría un teatro comprometido con un sector de la sociedad que hasta entonces no se había visto representado en la escena peruana. Describimos así cómo el compromiso de denunciar las circunstancias del día a día de este sector y darle visibilidad en el escenario teatral nacional —donde, hasta entonces, si alguna vez era mencionado, era más bien ridiculizado— habría conducido a la renovación de conceptos y nuevas formas dramáticas en la escena peruana.

Esta parte de la tesis se encuentra dividida en cuatro apartados, según los ejes temáticos establecidos. En el primero titulado “Cercados y cercadores: dinámicas de exclusión social”, se analiza de qué manera, a través de sus obras, Díaz daría cuenta de las dinámicas sociales que permiten y perpetúan –hasta el día de hoy– la marginación de un gran sector de la sociedad urbana en el Perú. Se describen así, en este apartado, la problemática de la falta o ausencia de políticas públicas adecuadas relacionadas con lo social, lo económico, lo laboral y a la educación. Se analiza, de igual modo, su relación de causa-efecto con el proceso migratorio que vivió el Perú a mediados del siglo pasado. Finalmente, se genera un cruce con las piezas dramáticas de Díaz a fin de determinar en qué medida estas dan cuenta de las problemáticas anteriormente mencionadas.

El segundo apartado, al que hemos titulado “Los espacios de la marginalidad”, describimos cómo el proceso migratorio y la crisis demográfica que atravesó el Perú y principalmente su capital, Lima, a partir de la década de 1940, originaron, también, un proceso de reconfiguración urbana que no supo responder adecuadamente a las nuevas circunstancias. En ese sentido, nos centramos en la identificación y descripción de los espacios en los que se desarrollan las tramas de las obras analizadas, con el objetivo de poner en evidencia cómo a través de la dramaturgia de Díaz es posible dibujar un mapa de la ciudad de Lima en el que se ubican los principales espacios a los que los personajes marginales parecen haber sido confinados por una estructura social con demarcaciones territoriales bastante definidas. Además, damos cuenta de cómo la dramaturgia de Díaz también propone la inclusión de nuevos espacios en la escena peruana, al situar las tramas de sus obras en callejones, barriadas y otros espacios totalmente inusuales en el teatro de aquellos años.

En el tercer apartado, “Los personajes del teatro urbano”, el análisis se centra en la configuración de los personajes del teatro urbano de Díaz, con el objetivo de poner en evidencia cómo estos son espejo y consecuencia de las dinámicas de exclusión mencionadas en la primera parte. Describimos, también, cómo Díaz utilizaría la voz de sus personajes para dar cuenta de la imposibilidad de acción o cambio frente a las vicisitudes que estos deben enfrentar en el día a día, en una ciudad cuyas reglas no solo parecen no estar hechas para ellos, sino que, más bien, les juegan en contra la mayor parte de las veces. Esta idea, que podría establecerse como el *leitmotiv* del teatro urbano, habría sido el punto de partida para una configuración de personajes bastante particular. Sería

en este sentido que los personajes de Díaz se encontrarían –como hemos indicado– desprovistos de una acción dramática clara y sus dramas transitarían en un espacio-tiempo poco definido, donde predomina cierto tipo de “estancamiento”, o carentes de una identidad, pues su valor como entidades residiría, sobre todo, en el contexto social que describen.

Finalmente, en el cuarto y último apartado de la segunda parte de la tesis, “La poetización del discurso marginal”, profundizamos el estudio en la estructuración de las obras y buscamos explicar cómo, debido al discurso propuesto por el autor, este rompe con las formas clásicas del teatro y compone un universo que se acerca a ideas más modernas del teatro, bastante influenciadas por el teatro épico de Bertolt Brecht, pero también por las corrientes indigenistas que surgieron en el Perú desde inicios del siglo XX, impulsadas sobre todo por las ideas de José María Arguedas, intelectual peruano que se dedicó a difundir, defender y revalorar la cultura indígena. Además, buscamos analizar en este apartado un uso particular del lenguaje, donde sería posible identificar la propuesta de nuevos modos de hablar en el teatro peruano. Díaz sería uno de los pocos autores que incluyen, en la sintaxis de las réplicas de algunos de sus personajes, estructuras provenientes del quechua, por ejemplo. Así como las obras de Díaz habrían propuesto la inclusión de nuevos espacios en la dramaturgia peruana y la incorporación de nuevos personajes, estos habrían hecho su ingreso a la escena con sus maneras particulares de expresarse. De esta manera, en este apartado buscamos comprobar también cómo los diálogos de Díaz están ‘contaminados’ por el lenguaje de la calle y por los ‘motes’ de los inmigrantes que llegan por primera vez a la ciudad desde sus pueblos en los Andes, donde hablaban sus lenguas originarias.

Como mencionamos al inicio de esta presentación, y cómo su título lo indica, el objetivo de esta tesis es dar cuenta de la inclusión de un nuevo punto de vista en el teatro peruano: el del personaje marginal. Este no había tenido presencia en una escena que, salvo algunas excepciones, habría perpetuado los esquemas heredados del teatro colonial y que, por lo tanto, habría presentado pocas innovaciones en la propuesta dramaturgía de sus autores y habría mantenido la mirada del Perú desde la posición de las clases altas y la burguesía limeña. Se habría tratado de un teatro que se habría mantenido alejado de muchos aspectos de la realidad de un país cuya problemática era, y es, tan diversa como sus habitantes. Como hemos apuntado, nuestra intención es dar cuenta de cómo el

surgimiento de la generación de autores a la que perteneció Díaz –el objeto de análisis principal de nuestro estudio– habría propiciado justamente este cambio en la dramaturgia de autor y el teatro en el Perú, encaminándolos a una nueva ruta. Determinar en qué medida esta ruta marcaría la pauta del teatro peruano en los años que siguieron, incluso ubicando a la generación del sesenta como una de las influencias del teatro de creación colectiva –por lo menos en cuanto a la temática, aunque también podrían identificarse algunas formulaciones estéticas que confluyen con las propuestas de los grupos de creación colectiva surgidos a partir de la década de 1970–, sería una tarea pendiente para un estudio posterior. Esperamos, en todo caso, que este análisis de la inclusión del personaje marginal en el teatro peruano y todo lo que su ascenso al escenario conlleva sean un aporte a la investigación del teatro peruano que tanta falta hace en nuestro medio.

PRIMERA PARTE

**INCONFORMIDAD Y DESMITIFICACIÓN DE LA SOCIEDAD: LA
GENERACIÓN DEL SETENTA Y LA RENOVACIÓN DE LA DRAMATURGIA
PERUANA A MEDIADOS DEL SIGLO XX**

Hasta mediados del siglo XX, el teatro en el Perú arrastró la tradición occidental impuesta desde tiempos de la colonia y se desarrolló dejando de lado, casi por completo, a un importante sector de la sociedad peruana. La escena se caracterizó por la presencia de numerosas compañías internacionales que –al igual que las compañías nacionales– representaban, sobre todo, obras originales de autores extranjeros o adaptaciones hechas por escritores locales. La dramaturgia peruana, hasta entonces, desarrolló principalmente obras de carácter costumbrista –definido por criterios europeos– que, si bien reproducían la inconsistencia de la política nacional, se limitaban a poner en evidencia sus repercusiones en la sociedad burguesa, casi exclusivamente (Hopkins, 1988, pp. 289-290). El personaje marginal y toda referencia a las tradiciones y cosmovisiones que no provinieran del modelo hegemónico permanecieron casi totalmente ausentes en la escena teatral (Benza, 2011, p. 6). Como señala Gregor Díaz (1998, p. 178):

En cuanto a la temática, escenificar lo nuestro era de mal gusto, las clases populares no tuvieron personería escénica en el tabladillo nacional; las pocas veces que ello ocurrió, fue para ridiculizarlos. Esta exclusión de lo nacional alcanzó al teatro, a la danza, la literatura y las artes plásticas.

Dentro del periodo anterior a la década del sesenta, en la dramaturgia peruana destacan autores como Abraham Valdelomar, José Chioino, Ricardo Peña, Juan Ríos o César Vallejo, cuya dramaturgia saldría –parcialmente– de la norma (Hopkins, 1988, pp. 289-290). Sin embargo, si bien estos autores habrían sido los primeros en asumir una postura crítica frente a la realidad del país y, de alguna manera, dirigieron el punto de vista de sus obras hacia los explotados por las estructuras sociales vigentes, lo hicieron desde un teatro que se podría definir más bien como poético o simbólico. De esta manera, el teatro peruano anterior a la década del sesenta, como señala Alberto Isola (2018, p. 18):

se caracterizará por la preeminencia de una dramaturgia que parte del simbolismo y evoluciona a través de diversas encarnaciones de un teatro ‘poético’ o ‘estilizado’ en palabras de Patrice Pavis (1993: 197-198), que incluso vuelve al uso del verso como lenguaje teatral. Sin embargo, los temas abordados desde las luchas campesinas y el bandidismo social hasta las diversas posturas frente a la revolución están presentes, si bien en forma de parábola [...] Esto crea una fusión original entre un teatro ‘poético’ y político a la vez, muy alejada del panorama teatral contemporáneo del resto del continente latinoamericano, que opta más bien por el realismo, cuando no por el naturalismo.

Por otro lado, siendo originarios de las ciudades de la costa, principalmente de la capital, Lima, y perteneciendo casi todos a la alta burguesía, la mayoría de estos autores, era ajena a la realidad de las clases marginales y el mundo andino que, en muchos casos, pretendían retratar en sus obras. Esto habría derivado, entre otras cosas, en “la costumbre de exagerar cómicamente el aspecto y el habla de los que no pertenecían a la clase hegemónica” (Isola, 2018, p. 12). Así, el personaje marginal, y sobre todo el andino, fue tradicionalmente ridiculizado en el teatro peruano costumbrista de principios de siglo, un teatro de compañías que buscaba sobre todo divertir al público y que, como señala Gustavo von Bishoffhausen (2018, p. 118), “generalmente trabajaban identificando macro personajes, que se configuraban en distintos roles individuales en la pieza escogida, con leves diferencias entre sí”. Una situación que generaba, al mismo tiempo, que el actor también se viera encasillado según sus rasgos físicos, de manera que “no interpretaba un personaje dotado de una profunda interioridad psicológica, distinto de sí, sino que se representaba a sí mismo” (Von Bishoffhausen, 2018, p. 118).

Von Bishoffhausen cita el ejemplo del actor Carlos Revolledo, apodado “Cholo Revoredo”, uno de los favoritos del público limeño de los años veinte, reconocido por sus personajes arquetípicos como barbero, militar, gasfitero, fotógrafo, arqueólogo, civil, etc. Menciona también de la burla en la alusión al idioma quechua que se hace evidente en el título de algunas piezas teatrales de la época como *Apolinario Collahuasi*; *Atanasio Cumpizas... Rompe quincha*; *Casau con me heja... Pa su machu*; *El Cholo amarrete*; *El Cholo Cahuide*; *El cholo arqueólogo*; *El cholo poeta*; *El cholo Sixto Sexto*, entre otros (Von Bishoffhausen, 2018, p. 119).

Estas características que destacan en la dramaturgia peruana de la primera mitad del siglo XX, como se verá más adelante, recién la habrían podido superar los autores surgidos a partir de la década del sesenta a la que pertenece Díaz, cuya dramaturgia sería, como pretendemos demostrar en la segunda parte de esta investigación, uno de los casos más particulares, siendo el único autor que concentraría exclusivamente la temática de sus obras en el personaje migrante marginal y su vida en la ciudad. A pesar de ser oriundo de la sierra, Díaz no intentó nunca escribir obras de temática rural o andina de la forma en que sí lo hicieron otros autores de su generación, como Víctor Zavala, Hernando Cortés o Juan Rivera Saavedra, entre otros (Ráez, 1990, p. 5). Díaz, más bien, “articula su temática alrededor de la masa urbana, el lumpen, los marginados, los provincianos y los

campesinos arruinados que llegan a la capital atraídos por la panacea que creen encontrar en la ciudad” (Eidelberg, 1997, p. 45), pero nunca sitúa el contexto de sus historias fuera de ella. Sin embargo, así como algunos coetáneos, Díaz se diferenciaría de las generaciones anteriores por abandonar la representación cómica y dejar de ridiculizar al personaje marginal. Más bien, como la mayoría de autores de la época, centra su atención en él, haciéndolo protagonista de estas historias. De esta manera, el *Teatro urbano* de Díaz; así como Zavala Cataño con su *Teatro Campesino* (1969); Hernando Cortés, con el conjunto de obras breves que conforman *La ciudad de los reyes* (1967); o los textos de César Vega Herrera como, por ejemplo, *Ipakancure* (1969), entre otros, le habrían dado al personaje marginal, y sobre todo al proveniente de los Andes del Perú, un espacio protagónico alejado de la mirada paternalista, clasista y poco empática con la que se lo acostumbraba a representar en el teatro peruano, hasta entonces. Este nuevo grupo de dramaturgos habría buscado conscientemente poner en evidencia la problemática de este sector de la sociedad. Y, con carácter de denuncia en muchos de los casos, se habría propuesto reivindicar su rol y su pertenencia a una sociedad que pretendería, más bien, ignorarlo tanto dentro como fuera del teatro.

Para Hopkins (1988, p. 290), Leonidas Yerovi habría sentado el precedente –que luego influiría en la generación posterior– para un teatro peruano reivindicativo de las clases populares, al introducir la crítica social a principios de siglo con su primera obra *La de cuatro mil* (1903). En ella, don Canuto y Perico son un tío y un sobrino que viven con la esperanza de que un billete de lotería solucione sus problemas. Decididos a no tomar las riendas de su vida, los personajes se abandonan a la marginalidad y la holgazanería, convirtiéndose en la metáfora de una sociedad limeña estancada en la pasividad e incapaz de tomar acción para afrontar los problemas de su época. En palabras de Isola (2018, p. 47):

Yerovi se mofa (con un espíritu realmente carnavalesco, en su vocación por el caos y la reversión de roles) de esa sociedad ideal, poniendo en evidencia su doble cara, con una mirada que, detrás del humor, esconde una genuina ira frente a ese Perú ‘moderno y próspero’ que los gobiernos de turno pretendían hacer prevalecer.

Sin embargo, como veremos más adelante, Yerovi representaría un hecho aislado y su dramaturgia no pondría aun en evidencia ese ímpetu por lo social que sí salta a la

vista en los textos de la generación de autores surgida en la década de 1960. Hubo que esperar, pues, hasta la mitad del siglo XX para que aparezca una generación de autores que se caracterizó por su consciente intención de renovar estética y formalmente la escritura dramática peruana, dirigiendo su mirada a los sectores marginales de la sociedad, y asumiendo una postura mucho más crítica de la realidad.

Al cambiar el “foco” con su mirada hacia Perú, estos autores les dieron por primera vez protagonismo a personajes que hasta entonces se habían mantenido ausentes de la escena nacional. Como explica Rodrigo Benza (2011, p. 1):

Inclusive, en la época de la Colonia, el teatro era percibido como peligroso, lo cual se evidencia con la sentencia emitida por el visitador José Antonio Areche luego de la rebelión de Túpac Amaru II en 1780, en la que prohibía que los indios realicen cualquier representación en memoria de los incas. En este sentido, podemos afirmar que, en el Perú, la marginalidad y el teatro siempre estuvieron relacionados; sin embargo, es recién a mediados de la década de 1960 que los personajes y temas marginales asumen el protagonismo en el teatro peruano.

Pero ¿por qué fueron los autores de la década del sesenta los que asumen la tarea de reivindicar al personaje marginal? ¿Por qué no sucedió esto antes? Luis Peirano (2015, p. 24) afirma que, hasta la década de 1960, el teatro peruano se había configurado a partir de dos vertientes. La primera habría sido la mencionada herencia del teatro occidental que derivó en un movimiento costumbrista desarrollado en la cultura criolla, en la que se enmarcarían la mayoría de autores surgidos antes de los sesenta. La segunda se haría evidente en la inevitable reformulación de las formas teatrales previas a la colonia que derivaron en la ‘andinización’ de los espectáculos y manifestaciones culturales urbanas. Una tercera vertiente se habría originado por la influencia del impulso renovador del teatro europeo que se da a partir de mediados del siglo XX.

Esta tercera vertiente señalada por Peirano habría sido uno de los principales factores que propiciaron el surgimiento de la generación de autores peruanos que renovó la dramaturgia de mediados de siglo. Como señala la investigadora cubana Magaly Murguencía (2015, p. 90), en la década anterior –los cincuenta–, además de empezar a difundirse los textos dramáticos de autores estadounidenses como Arthur Miller o Tennessee Williams, las vanguardias europeas cobraron vital importancia y aportaron

sustento teórico a la modernización teatral, no solo en el Perú, sino en toda la América Latina, donde “decenas de jóvenes artistas latinoamericanos descubren a Bertolt Brecht, al mismo tiempo que escriben y estrenan textos del absurdo y emprenden experiencias de teatro de la crueldad. Las dos vanguardias llegan en la misma ola”. La influencia europea –y norteamericana– de mediados del siglo XX impulsó, según señala Peirano (2015, p. 24), “nuevas formas de teatralidad distintas a los fundamentos griegos del teatro clásico y que se presenta bajo formas alternativas, de experimentación o de vanguardia”. Es así que, en aquellos años, en el Perú –sobre todo en Lima– se empezaron a formar, fuera del circuito de las compañías teatrales que seguían reproduciendo el modelo costumbrista, autores, compañías independientes y grupos de teatro universitario en un entorno en el que primó el debate sobre las teorías de Stanislavski, Artaud, Brecht o Grotowsky.

Esta influencia de los teóricos del teatro contemporáneo occidental, además, se habría dado al mismo tiempo que la búsqueda de un teatro que fuera capaz de responder a las demandas del incipiente movimiento modernista latinoamericano que, al ajustar los conceptos europeos a la realidad del nuevo continente, se habría relacionado principalmente con los proyectos de las izquierdas interpretando el concepto de “libertad” como “igualdad”. Como precisa Alfredo Bushby (2009, p. 36):

Con distintos grados de radicalidad y diversas interpretaciones del socialismo, la ilustración latinoamericana del siglo XX, en su mayoría, interpretaba la libertad como el ideal que llevaría, si no la prosperidad, al menos la igualdad y la satisfacción de las necesidades mínimas para todos.

De hecho, la segunda mitad del siglo XX es una época de grandes cambios en el Perú y en toda la América Latina “donde las guerras ideológicas este-oeste y/o norte-sur –exacerbadas según la crítica especializada por la Revolución cubana– dieron lugar a un *Intelligentsia* o clase social de gente ligada a una compleja y creativa tarea dirigida al desarrollo y diseminación de la cultura, el teatro y las artes” (Ramos-García, 2016a, p. 36). En el caso peruano, además, son años de una importante reconfiguración social –si no la más importante del siglo–. A partir de la década de 1940, las grandes ciudades costeñas, principalmente la capital del país, habían empezado a sufrir el desborde de su casco urbano como consecuencia de la migración de miles de peruanos que llegaron desde

distintos rincones del territorio nacional en un intento por cambiar su precaria situación económica y social.

Como explica Ráez (2008b), además, el panorama cultural internacional –y sobre todo latinoamericano– de los sesenta estuvo lleno de agitaciones. Así, el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el rompimiento de los límites de las industrias culturales; la música convertida en un arte masivo; el movimiento *hippie* con su lema “hagamos el amor y no la guerra”; el surgimiento de guerrillas en toda Latinoamérica y en Perú, donde derivaron en el movimiento reformista del general Juan Velasco Alvarado, que toma el poder en 1968; entre otros acontecimientos internacionales, habrían afectado directamente el quehacer de la escena peruana. Sobre este tema, Ráez (2008b) señala:

El teatro también rompe sus moldes tradicionales y propone nuevas formas de expresión. El teatro latinoamericano y africano comienza a ser entendido por el mundo europeo [...] También hay un acercamiento marcado con el teatro oriental y las formas teatrales de los pueblos primitivos.

Habría sido en este ambiente que los artistas escénicos peruanos de mediados de siglo, entre los que se encontraba Díaz, recibieron –al igual que en muchas partes de Latinoamérica– la influencia de las corrientes modernistas europeas y norteamericanas. “En Artaud, Grotowski, Beckett, Piscator, Brecht y Weiss, los teatristas peruanos de los sesenta hallarían sus paradigmas y sus cuestionamientos” (García-Ríos, 2010, p. 36). Este surgimiento de lo que podríamos llamar una “nueva dramaturgia peruana” se daría, además, dentro de un ‘momento’ en la historia del teatro latinoamericano en el que muchos autores habrían sentido el ‘impulso’ de romper con las estructuras del drama clásico; influenciados, por un lado, por las corrientes modernistas llegadas de Europa y Norteamérica y, por otro, estimulados por una búsqueda surgida de la necesidad de representar los cambios políticos y sociales que se vivieron en todo el continente durante las décadas de 1960 a 1980 (Eidelberg, 1985, p. 192).

Es en este sentido que algunos autores como Robert J. Morris definen a la generación de dramaturgos a la que pertenece Díaz como aquella que surge con la “intención de denunciar las consecuencias de la alianza entre el gobierno oligárquico y la industria capitalista para las clases medias y bajas del país” (1989, p. 79). Eidelberg (1985, p. 4), por su parte, se refiere a este episodio como una ‘cisura’ en la que surgen

paralelamente en toda Latinoamérica dramaturgias de ‘teatro didáctico’ y del ‘teatro lúdico’. De esta manera, Eidelberg (1985, p. 193) define el teatro didáctico como un teatro “de denuncia con la intención principal de despertar en el proletariado y campesinado latinoamericano la conciencia de clase, de educarlos en la necesidad de luchar por la reivindicación de los derechos humanos, suprimidos por las dictaduras militares en muchos de los países”, y ‘teatro lúdico’, como un teatro “implícito que exige un proceso deductivo por parte del espectador” y que “recurre a la intertextualidad literaria para crear un teatro introspectivo con una realidad cambiante y evasiva, a veces desfigurada”. Se trataría, pues, de un teatro en el que, además, “el espectador debe abandonar su rol pasivo y convertirse en cómplice activo para percibir y vincular los datos presentados en forma dispersa o desarticulada”. Eidelberg (1985, p. 192) coincide con García Ramos en que entre las teorías dramáticas que influenciaron el teatro latinoamericano durante la década de 1960 se encontrarían el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro dialéctico de Brecht, el teatro del absurdo de Beckett y Ionesco, y el teatro pobre de Grotowski, con frecuencia con elementos folklóricos propios del continente y con las ideas de teóricos latinoamericanos como Augusto Boal o Enrique Buenaventura. Todas estas teorías habrían afectado tanto el desarrollo del ‘teatro lúdico’ como del ‘teatro didáctico’.

Habría sido de esta manera que la nueva generación de dramaturgos peruanos se abocó a desmitificar la idea de la sociedad burguesa y dio paso, a través de sus textos dramáticos, al personaje marginal e inconforme, resignado a vivir excluido de esta, tanto dentro como fuera de la escena. Pero, sobre todo, como señala Aida Balta (2000, p. 185), se habría debido también a que, desde la década del cincuenta, “se empezó a formular la seria e inevitable pregunta: ¿existe el teatro peruano?”.

El contacto y la discusión sobre las vanguardias europeas y norteamericanas habrían sido determinantes para enrumbar el nuevo discurso del teatro peruano en un renovado contexto social que, tanto desde dentro como desde fuera, impulsó los giros dramáticos de la generación a la que perteneció Díaz. Pero un tercer factor habría sido igualmente relevante. Alrededor de los años cincuenta, se fundan en la capital peruana diversas agrupaciones e instituciones –estatales y privadas– que le dan a la escena peruana la institucionalidad que nunca antes había tenido y que ayudaron a consolidar una búsqueda formal y estética hasta entonces incipiente. Como señala Isola (2018, p. 103), estas instituciones, entre otras cosas, propician el surgimiento de “una nueva generación

de dramaturgos, que escriben con la certeza de que sus obras serán representadas”. Hasta entonces las obras de jóvenes dramaturgos solo podían ser representadas si alguna compañía las incluía dentro de su repertorio, pero, como se ha señalado anteriormente, las compañías no solo buscaban un éxito económico inmediato sustentado en los ingresos de la taquilla, sino que preferían llevar a escena textos que reprodujeran un modelo heredado. En palabras de Isola (2018, p. 107):

Esta es una situación común en todo el teatro latinoamericano hasta que, a partir de los años 30, empiezan a aparecer los ‘teatros independientes’ o ‘teatros de arte’, instituciones que no dependen de la taquilla al recibir apoyos estatales o municipales o recurriendo a la venta de abonos o a la membresía como socios de la institución, y que apuestan por un teatro moderno y de vanguardia.

El rol de estas instituciones adquirirá mayor relevancia a partir de 1946, cuando el gobierno de Bustamante y Rivero decide fundar la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) –en la que se formaron la mayoría de dramaturgos de la época, entre ellos Díaz–, y el Premio Nacional de Teatro. En este periodo, además, la presencia de la actriz catalana Margarita Xirgu en el Perú habría sido determinante en el desarrollo de la escena y la cultura peruanas.

La presencia de Xirgu en América Latina y en el Perú habría sido muy relevante debido a su influencia renovadora, como actriz, empresaria y pedagoga en diversas escuelas del continente (Foguet, 2012, p. 129). En 1946 Xirgu hacía una segunda gira por el Perú. La primera, en 1937, no habría tenido el éxito que sí tuvo la segunda cuando el escenario teatral y cultural habría ya cambiado con el surgimiento de nuevas compañías y espacios teatrales que contribuyeron a difundir discursos modernizadores que se venían proponiendo desde inicios de siglo. En este nuevo contexto, Xirgu habría contribuido a articular los paradigmas modernos en una cultura como la peruana, que atravesaba entonces fuertes procesos de cambio (Bischoffshausen, 2009, pp. 41-43).

Prueba de que las iniciativas institucionales que propiciaron el surgimiento de la nueva generación de autores que es motivo de análisis de este capítulo, en un contexto que se revela como “el primer intento real y consistente de ejercer una política cultural de parte de un gobierno” (Isola, 2018, p. 107), se habrían dado, en parte, gracias a la presencia de Xirgu en Lima, sería el hecho de que tres integrantes de su compañía,

Edmundo Barbero, Pilar Muñoz y Santiago Ontañón (exiliados republicanos españoles), fueron contratados por el Gobierno peruano para participar en la ENAE y en temporadas de la Compañía Nacional de Comedias (Bischoffshausen, 2009, p. 42).

La Compañía Nacional de Comedias, creada en 1946, resultaría de vital importancia para el desarrollo del teatro y la dramaturgia peruanos en aquellos años, gracias a la creación del Premio Nacional de Teatro, que permitió la puesta en escena de obras de dramaturgos peruanos. Este fue el caso de Percy Gibson, quien en 1946 recibió este premio por su obra *Esa luna que empieza* (1946), y Juan Ríos, que llegó a ganarlo cinco veces con las obras *Don Quijote* (1946), *La selva* (1950), *Ayar Manko* (1952), *El mar* (1954) y *Los Desesperados* (1960) (Hopkins, 1988, pp. 292-293).

La primera temporada de la Compañía Nacional de Comedias, que tuvo como director a Edmundo Barbero, se realizó el mismo año de su creación, en 1946, en el Teatro Segura, donde se llevaron a escena *Olaya o El Barquero y el Virrey* (1855) de Manuel Nicolás Corpancho, *Esa Luna que empieza* (1946) de Ríos, *El Hechizo* (1946) de Antenor Samaniego y *El demonio de la guarda* (1933), de Ricardo Villarán. La segunda temporada presentó una de las obras que analizamos en esta investigación: *Amor, gran laberinto* de Sebastián Salazar Bondy (Ráez, 2008).

Por su parte, la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAE), como señala Balta (2000, p. 181), desde su fundación “pasó a ser el primer organismo teatral del país, despertando la atención de artistas nacionales y agrupaciones extranjeras por sus montajes en sala y al aire libre”. A los pocos años, la institución estuvo a punto de cerrar apenas egresada su primera promoción en 1948 a causa del golpe militar del general Manuel Odría, que dio fin al gobierno de Bustamante y Rivero. Pero, si bien sus actividades cesaron por unos meses y el nuevo gobierno cambió a su director, lo cierto es que durante el denominado ‘ochenio’ de Odría, la ENAE vivió uno de sus mejores momentos bajo la dirección de Guillermo Ugarte Chamorro. Durante su gestión, la ENAE propició el intercambio con grupos argentinos de teatro independiente y con agrupaciones artísticas provenientes de algunas universidades chilenas (Ráez, 2010). Fue gracias a este intercambio que, entre otras cosas, Díaz pudo viajar a Chile con una beca de estudios que le permitió ser parte de la primera promoción de la recientemente formada Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Pantigoso, 2004, p. 107). Además,

durante los ocho años que estuvo a la cabeza de la institución, Ugarte Chamorro consiguió la edición de obras y ensayos de autores peruanos, así como la publicación de la revista *Escena* (Balta, 2000, p. 182).

En 1960 la ENAE pasó a llamarse Instituto Superior de Arte Dramático, pues obtuvo el rango de Escuela Superior de Arte Dramático. Durante la década del setenta, bajo el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, cambió su nombre a Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Finalmente, a partir de la década de los ochenta, pasó a llamarse Escuela Superior de Arte Dramático (ENSAD), como se le conoce hoy en día. En todos estos años, importantes personalidades del teatro peruano han tenido a su cargo la dirección de esta institución; entre ellos destacan Armando Robles Godoy, Mario Rivera, Dimas Sáenz, Arturo Nolte, Alonso Alegría, Ernesto Ráez y Alfredo Ormeño.

La creación de la ENAE en 1946 habría sido fundamental para sentar algunas de las bases que determinaron el surgimiento de una generación de autores que habría buscado crear un teatro auténticamente peruano y que se habría propuesto, por fin, dar cuenta de los profundos cambios sociales que estaban ocurriendo en el país y, por consiguiente, se plantearon llevar a escena la realidad nacional, con los personajes que la representan, incluyendo a los marginados pertenecientes a las clases populares que hasta entonces no habían tenido cabida en la dramaturgia peruana. La búsqueda por la profesionalización del quehacer teatral y el contacto con las tendencias estéticas y pedagógicas contemporáneas que propició la escuela habría abierto el camino para la verdadera formación de actores, directores y también de dramaturgos. Díaz (1998, p. 177) describe cómo la incorporación del director y pedagogo argentino Reynaldo D'Amore, que ingresó a la ENAE en el año 1952, según indica Pantigoso (2004, p. 287), permitió la integración a la pedagogía de la escuela del sistema de actuación de Stanislavski y el trabajo sobre la base de improvisaciones. Así, por primera vez de una manera seria en el Perú, los alumnos de la ENAE “se perfilaban como actores, otros como directores y algunos, sin darse cuenta al escribir sus primeros diálogos para los ejercicios estaban diseñándose para dramaturgos”. Hopkins (1998, p. 292) concuerda con Díaz sobre el valor que tuvo la creación de la ENAE para la transformación del medio teatral peruano cuando afirma que su fundación “proporciona especiales condiciones para el desarrollo profesional de la actividad teatral e incentiva la producción dramática”.

Especial atención merece también el Teatro Universitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fundado en 1946. Se trata de otra institución que resulta de las más relevantes para el desarrollo y renovación del teatro y de la dramaturgia peruana, sobre todo desde 1958 cuando Ugarte Chamorro –tras dejar la dirección de la ENAE– asume su dirección. El Teatro Universitario de San Marcos impulsó la dramaturgia peruana a través de concursos anuales que permitieron el surgimiento de nuevos escritores y la puesta en escena de sus obras (Díaz, 1998, p. 183). Hay que destacar que Díaz fue premiado en estos concursos varias veces y que fue gracias a ello que vio varias de sus obras puestas en escena, como se detalla más adelante en esta investigación.

A este impulso por parte del Estado se habría sumado el ímpetu surgido también en el sector privado. Entre finales de 1950 e inicios de 1960, algunas agrupaciones e instituciones creadas por artistas escénicos de diversas proveniencias se sumaron también a la tarea de renovar la escena teatral desde diversas aristas que buscaban, de alguna manera, oponerse a las formas vigentes. Como apunta Ráez (2008a):

Estos grupos intentaron renovar e incrementar el contingente de aficionados al buen teatro, de educar al público y de llegar a la población en general con las mejores obras de la literatura dramática universal. También se buscó dignificar la profesión del actor creando una mística de trabajo serio y humilde al servicio de la escena y del público espectador. Pero su mayor mérito estuvo en la búsqueda de una dramaturgia nacional.

Entre estas instituciones destaca, por ejemplo, la Asociación de Artistas Aficionados (AAA). Fundada en 1938 por un grupo de jóvenes, tuvo como objetivo difundir conocimientos, realizar talleres y conferencias, y renovar los escenarios peruanos que hasta entonces “estaban ocupados por el acartonado teatro oficial de enorme influencia española y por el teatro informal que intentaba imitar el glamour hollywoodense” (Balta, 2000, p. 177).

La AAA fue fundada por Alejandro, Aurelio y Elvira Miró Quesada, Rosa Graña, Manuel Solari Swayne, Percy Gibson, Ricardo Grau, Alberto Wagner de Reina, Enrique Peña Osoreo y Carlos Raygada (Ráez, 2008). Al montaje de obras de autores de la dramaturgia universal que permitió al público limeño acercarse a Esquilo, Sófocles, Calderón, Cocteau, Shakespeare, Shaw o Miller, también se sumó el estreno de textos

peruanos como las famosas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma cuya escenificación estuvo a cargo de Bernardo Roca Rey o *Coyacocha* de Enrique Solari Swayne, estrenada en 1956 (Balta, 2000, pp. 177-178).

Hay que destacar igualmente en este periodo la creación, en 1953, del Club de Teatro de Lima, que fundó el director argentino D'Amore junto a Sebastián Salazar Bondy, Ofelia Woloshin y un grupo de alumnos argentinos que llegaron a Lima con él. D'Amore residía en el Perú desde 1952 gracias a la invitación de Salazar Bondy, quien había conseguido que fuera contratado como regidor de la Compañía Nacional de Comedias y profesor en la ENAE (Pantigoso, 2004, p. 287). Desde su creación, en el Club de Teatro de Lima, se impartieron cursos de expresión corporal, dirección escénica y actuación (Balta, 2000, p. 186). Pero, además, como señala Ráez (2008a), esta institución destaca porque “en el Club de Teatro de Lima se presentaron obras de vanguardia, se propició la formación permanente de actores y de público aficionado”. Además, el Club de Teatro de Lima resalta por la cantidad de actores egresados a lo largo de más de cincuenta años de actividad ininterrumpida. El Club de Teatro de Lima fue, además, el espacio donde Díaz inició su trabajo profesional como dramaturgo, actor y docente en años de intensa colaboración de D'Amore.

Mención aparte merecen el rol que desempeñaron grupos como Histrión Teatro del Arte y Homero Teatro de Grillos. El primero fue fundado en 1956 por un grupo de egresados de la ENAE entre los que destacan Carlos Gassols, Lucía Irurita, Haydée Origuela, Michael Morante, y los hermanos Tulio, José y Carlos Velásquez. El grupo llevó a escena –a veces en un escenario ambulante– obras de la dramaturgia internacional como *Un enemigo del pueblo* (1882) de Ibsen, así como textos de dramaturgia peruana entre las que destacan obras de Sebastián Salazar Bondy, Gregor Díaz, Juan Rivera Saavedra, Estela Luna, Rafael del Carpio o Julio Ramón Ribeyro (Ráez, 2008b). Por su parte, Homero Teatro de Grillos, creado en 1963 por Jaime Castro, Alejandro Elliot, Víctor Galindo, Sara Joffré y Homero Rivera, surge, como apunta Ráez (2008b), “con el objetivo de hacer de la manera más seria e interesante que pudieran teatro para niños. También apuntaban como actividad anexa a hacer teatro para adultos”. De esta manera Ráez destaca entre la producción de este grupo los montajes de obras de autores de la generación de 1960, como *Un cierto Tic Tac* (1956) y *la Soltera y el Ladrón* (1950) de Salazar Bondy, *Abuse usted de las cholitas* (1967) de Hernando Cortés, y otras

internacionales como *La persona buena de Se Chuan* (1943) y *La excepción y la regla* (1930) de Bertolt Brecht, *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey (1971) o *El pagador de promesas* (1962) de Alfredo Días Gomes.

En la década de 1960, a Histrión Teatro de Arte y Homero Teatro de Grillos se suma el trabajo de más de quince grupos de teatro que empezaron a funcionar en aquellos años (Balta, 2000, p. 201). Entre ellos destaca la labor realizada por Yego Teatro Comprometido, fundado en 1967, cuyos montajes, bajo la dirección de Carlos Calvo Ochoa “rompen con la estética y desafían las formas hasta ese momento establecidas” (Ráez, 2008c). Ráez destaca una reposición de *Los Ruperto* (1965) de Juan Rivera Saavedra, donde Calvo:

empleó como material principal el papel periódico; expresando con este recurso la miseria que se contraponía con el antro iluminado de rojo o fragua materna donde la familia se multiplicaba, convirtiendo la llegada de un nuevo ser desvalido en una amenaza para el mundo. Estilizada hasta el absurdo, llevaba a extremos de happening, la creación de Yego valoró y acentuó la propuesta del autor. (Ráez, 2008c)

Sobresalió también en estos años el trabajo de grupos como Alba, que en 1961 estrenó en Lima *Esperando a Godot* de Beckett, dirigida por Alonso Alegría, o Telba fundado en 1969 y conformado por actores egresados del TUC (Ráez, 2008c). Habrían sido estos grupos y los dramaturgos de la década del sesenta los que sentaron las bases para un movimiento teatral que, como indica Ráez (2008a), permiten “hablar después de la década del setenta de un Movimiento Teatral Peruano”.

Esta atmósfera de renovación que se habría empezado a consolidar a partir de la década del cincuenta y que habría dado sus primeros frutos concretos en cuanto a la escritura dramática se refiere, a partir de la década del sesenta, se dio en oposición a las formas todavía vigentes que tenían como referencia autores extranjeros, cuyas obras se seguían representando con mucho mayor frecuencia que las de los autores nacionales. Para Díaz (1998, p. 181), durante los años cincuenta y sesenta, los estereotipos de obras de Miller, Chéjov, Wilde o Calderón todavía “reglamentaban las palabras arte, dramaturgia, teatro, actor y actuación”. Así, la presencia hegemónica de la dramaturgia europea y norteamericana en la escena nacional, no solo continuaba implantando modelos foráneos en la dramaturgia peruana; sino que seguía dejando de lado a una parte

importante de la sociedad peruana. Habría sido de esta manera que, con el surgimiento de la generación de los autores del sesenta, “se encaraba a la que pronto sería la inquietud existencial del teatro; es decir, la de pasar del carácter ecuménico del mensaje teatral al discurso cotidiano y populista de la nacionalidad, convirtiendo a los peruanos en protagonistas de sus propias circunstancias socio-políticas” (Ramos-García, 2016a, p. 36).

Este vuelco de la dramaturgia peruana habría surgido gracias a la figura de autores peruanos como Salazar Bondy, quien Díaz (1998, p. 181) señala como el promotor de la dramaturgia y el teatro modernos del Perú, y de quien Hopkins (1988, p. 294) destaca una “especial atención a los problemas de la clase media, sus conflictos, sus frustraciones, sus aspiraciones contradictorias”, en obras como *Amor, gran laberinto* (1947) o *El Rabdomante* (1964), su última pieza en la que, más bien, centra su atención en la problemática del campesinado. También habría sido decisiva la influencia de textos como *Coyacocha* (1956) de Enrique Solari Swayne, con una temática netamente peruana, así como la crítica social, centrada en la clase media limeña, del escritor Julio Ramón Ribeyro en obras como *El sótano* (1959), *Fin de semana* (1961) o *Los caracoles* (1875), y principalmente *Atusparia* (1981), donde el autor se centra en el tema indígena. Vale decir que la temática social de estas obras se desarrolló de manera paralela a otra vertiente que podríamos llamar “experimental”, caracterizada por un lenguaje simbólico y expresionista en textos como *Karpat* (1960) de José Antonio Bravo, *Eróstrato* (1961) de Edgardo Habich o *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1962) de Sará Joffré, y *Mesa pelada* (1969) de Julio Ortega. Estos textos también habrían ayudado a abrir el camino para la gestación de una nueva dramaturgia peruana de autor que pudo realmente distanciarse de las formas impuestas por la tradición del teatro clásico, para muchos incapaces de corresponderse con la realidad peruana (Hopkins, 1988, pp. 293-294).

Habría sido entonces con el surgimiento de la generación de 1960 que la incipiente búsqueda de la profesionalización del teatro peruano, que se había empezado a gestar a mediados del siglo XX, comenzó a dar sus verdaderos frutos a principios de los sesenta. Los autores de esta generación habrían desarrollado su dramaturgia en el momento en que se inició un auténtico periodo de investigación teatral en el Perú. Habría sido así que la nueva dramaturgia peruana de los sesenta se constituyó de nuevos personajes y nuevas

temáticas y dio pie al desarrollo de una nueva concepción escénica a la que Villagómez llama “teatro popular”. Esta nueva manera de representar –a la que también se podría llamar “modernista”– habría surgido gracias a Víctor Zavala y su teatro campesino, Juan Rivera Saavedra y su teatro del absurdo con visos de humor negro, Hernando Cortés y su teatro enfocado en los estereotipos de la Lima virreinal, y César Vega Herrera y Díaz y su teatro urbano (Villagómez, 1988, pp. 330-331). En todos estos autores, Villagómez (1988, p. 330) destaca importantes características que ponen en evidencia hasta qué punto esta generación fue capaz de renovar la dramaturgia peruana con:

la incorporación de personajes teatrales que representan a las clases sociales populares, el tratamiento de conflictos sociales como temática dramática, la conquista de un nuevo espacio escénico no convencional, la estructuración de nuevos códigos escénicos, el ejercicio de un nuevo modo de producción, la ejecución de una nueva función social y la propuesta de una nueva estética teatral.

Vale destacar también que la generación de autores surgida en la década de 1960 fue la primera que se dedicó, en su mayoría, casi exclusivamente a la escritura dramática. Una novedad en el medio teatral peruano, pues, como afirma Carlos Vargas (2015, p. 30), en la obra de la mayoría de los autores surgidos en los años anteriores a esta década, “la expresión dramática comparte espacio con otras experiencias literarias, llegando incluso a ser solo una parte reducida de sus experiencias escriturales”. En cambio, como precisa Díaz (1988, p. 184), la década del sesenta “se caracteriza por la aparición de un verdadero frente de escritores que, contrariamente a sus antecesores, en un 90 %, es gente de teatro”. Esta podría ser también una de las razones por las que esta generación fue capaz de establecer nuevas relaciones con la práctica escénica que no solo le permitieron aproximarse mejor al lenguaje teatral, sino que ayudó a desligar la dramaturgia de su concepción exclusiva como género literario, a la que había estado atada desde siempre en el Perú. Estos dramaturgos peruanos encontraron así “una forma directa de acercarse al espacio escénico, pues casi todos ellos llegaron a crear sus propios colectivos teatrales y, algunos desarrollaron a su vez una fuerte propuesta como directores” (Vargas, 2015, p. 31).

Sin duda, este fue un buen momento para los dramaturgos peruanos que, además, por primera y única vez en la historia del teatro peruano se agruparon “con el objetivo de

evaluar los trabajos en proceso y orientar técnicamente a los creadores jóvenes” (Ráez, 2008c) en la denominada Mesa Permanente de Autores Teatrales que funcionó entre 1968 y 1971, y que agrupó a dramaturgos como Gregor Díaz, Aureo Sotelo, Juan Rivera Saavedra, César Vega, Estela Luna, Jorge Santillana, Miriam Reátegui, Lily Cardich, Vidal Luna, Benjamín Torres, Luis Felipe Ormeño, Jorge Díaz Herrera, entre otros (Balta, 2000, p. 206). La Mesa Permanente de Autores Teatrales surgió a raíz de un Taller de Dramaturgia organizado en 1961 por Salazar Bondy y el autor argentino Osvaldo Dragún, que estaba en Lima a propósito de una invitación del grupo Histrión para el estreno de su obra *Túpac Amaru* (1957). Como señala Ráez (2008c), tras la muerte prematura de Salazar Bondy en 1965 “los autores dejan de vincularse a los grupos de teatro e inician una etapa de creación solitaria y aislada”. Impulsados por Díaz, retomaron sus reuniones, consolidando finalmente el grupo que empezó a reunirse en el local del Teatro Universitario de San Marcos.

Habrían sido, pues, varios los factores que habrían confluído para el surgimiento de un grupo de dramaturgos que, sin duda, contribuyeron al desarrollo de nuevas teatralidades en la escena peruana. Nuevas políticas de Estado que impulsaron el surgimiento de instituciones como la ENAE y la Compañía Nacional de Teatro, entre otras, habrían propiciado un clima en el que también se crearon compañías conformadas por artistas mejor preparados y en contacto con las tendencias y teorías renovadoras que venían del extranjero. Estas tendencias modernas habrían confluído oportunamente con la necesidad de un teatro que represente la realidad del Perú en toda su dimensión. Y así se habría propiciado la inclusión de nuevas temáticas y nuevas formas en las propuestas dramáticas de los jóvenes dramaturgos de la época. Esta necesidad se vendría gestando desde inicios de siglo, pero habría tomado verdadero impulso con los autores de esta generación, quienes, habiendo encontrado el contexto adecuado, habrían podido darle, cada uno desde sus aportes particulares, una nueva y renovada mirada al teatro peruano.

1.1. Del costumbrismo al teatro social: Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne

Antes de la llegada de la nueva generación de autores dramáticos que volcó su mirada a nuevas problemáticas sociales y al personaje marginal, a partir de la década del

sesenta del siglo XX, hubo algunos autores peruanos que habrían comenzado a sentar las bases para el despegue de una nueva dramaturgia peruana que contradijo el orden establecido, con propuestas que habrían sido capaces de alejarse del canon heredado del siglo pasado.

Hacia finales del siglo XIX, Manuel Ascencio Segura habría hecho lo suyo, introduciendo –de manera bastante incipiente todavía– una mirada positiva de “lo popular”, oponiéndose de esta forma al statu quo y, sobre todo, a Felipe Pardo y Aliaga, el otro gran padre del costumbrismo peruano republicano, quien habría mantenido la mirada aristocrática y el aire paternalista con respecto a las clases sociales más bajas en sus piezas dramáticas. Sin embargo, como señala Winston Orrillo (1971, p. 33), al evaluar el desarrollo de la dramaturgia peruana desde aquellos tiempos hasta ya más avanzado el siglo XX, “más de un ciento han sido los cambios y virajes que ha tomado la escena en el mundo entero, a partir del ingenuo y socarrón cuadro de costumbres que su pícara visión del mundo nos ofreciera.”

Entre los autores que habrían incidido en el desarrollo de una dramaturgia peruana que diera el salto desde lo meramente costumbrista hacia un discurso capaz de poner en evidencia la realidad de un país cambiante y complejo, y de acercarse a él desde una mirada realmente preocupada por las diversas problemáticas sociales que lo aquejaban, destacarían Leonidas Yerovi, quien a principios de siglo escribe obras como *La de cuatro mil* (1905), *La pícara suerte* (1914) o *La casa de tantos* (1914), con las que aportaría una nueva mirada del criollo popular, y dejaría asomar una crítica cada vez más decidida a una sociedad limeña delineada por las diferencias sociales; y Sebastián Salazar Bondy, quien desde su *Amor gran laberinto* (1947) hasta la póstuma *El Rabdomante* (1965) escribe una prolífica obra dramática caracterizada por una postura decididamente crítica hacia la clase media limeña cambiante de mediados de siglo. Del mismo modo, Enrique Solari Swayne como autor de *Collacocha* (1956) presenta una de las piezas más destacadas del teatro peruano que, a partir de la historia de un hombre que lucha por el dominio de la naturaleza en nombre del progreso, construye una visión totalizadora del Perú profundo, cuya problemática se ubica fuera del espacio y de los problemas de la capital.

Vale recordar que estos autores –sobre todo Salazar Bondy y Solari Swayne– desarrollan su producción dramática en un Perú que, por aquellos años, empezaba un importante proceso de cambio social, cultural y étnico, donde las migraciones y el surgimiento de nuevos grupos poblacionales, que luchaban por encontrar su lugar en este nuevo entorno, habría sido precisamente lo que habría impulsado el surgimiento de esta corriente dramaturgica. Recordemos igualmente que, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, la influencia de las nuevas corrientes del teatro universal habrían resonado en el discurso de estos autores peruanos. Como señala Orillo (1971b, p. 34):

Aparece un Henrik Ibsen, apologista del hombre solitario y aplastado por los convencionalismos y sinsentidos de la sociedad, a los que denuncia acremente. Y luego Pirandello, amargo ácido cultor de los abismos interiores, caminando siempre por el filo de la navaja de la esquizofrenia-paranoide. Y las nuevas fuerzas sociales aparecen en la escena universal. El hombre encuentra, en cierto sentido, salidas a su angustia mediante la prédica de un nuevo orden, de un mundo que cambie su correlación de fuerzas. Nos encontramos con Bertolt Brecht, que exige al actor una distancia que le permita la toma de conciencia de su condición de obrero del cambio social.

Para Ramos-García (2016a, p. 35), además:

la evolución teatral en el Perú ha sido registrada y fundamentada en sus contrasentidos y logros desde un nivel de conciencia generado por un lenguaje y un texto dramático influido no solo por la cultura hegemónica/europeizante (Stanislavski, Meyerhold, Mayakovski y Antonin Artaud), sino también por la asidua presencia de una tradición popular criollo-andina (Juan Ríos, Enrique Solari Swayne, Bernardo Roca Rey, Sebastián Salazar Bondy), asociada demográfica y culturalmente con el trastorno del espacio urbano invadido, la apropiación de un discurso de concientización política modelado por el Castrismo cubano, y con el debilitamiento de la alta burguesía nacional.

De esta manera, determinados por los cambios sociales e indudablemente influenciados por corrientes europeas y norteamericanas –Ramos-García (2016a, p. 36) también menciona a Artaud, Grotowski, Beckett, Piscator, Brecht y Weiss– con las que se empezaba a tener contacto en Latinoamérica, los tres autores que se citan en este apartado, Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne, habrían iniciado el proceso que desencadenó el surgimiento de una nueva forma de teatro peruano

que, con el pasar de los años, habría ido dejando, poco a poco, el costumbrismo, a favor de un teatro con un carácter social cada vez más evidente y dentro del cual se enmarcaría también el teatro urbano de Díaz en el que se centra esta investigación.

1.1.1. Leonidas Yerovi: lo criollo popular a la escena

Leonidas Yerovi nació en los llamados Barrios Altos de Lima el 23 de setiembre de 1881 y murió en 1917 a temprana edad, asesinado como consecuencia de un lío amoroso, en la puerta del diario *La Prensa*, donde trabajaba. Si bien se trata de un autor que se ubica en un periodo anterior al resto de los autores a los que nos dedicamos en este apartado, un estudio de la dramaturgia peruana surgida desde mediados del siglo XX no estaría completo si no considerara la influencia de la obra de Yerovi, que es uno de los más destacados autores teatrales del siglo pasado. Fue sobre todo poeta, en palabras de Augusto Tamayo (s. f., p. 7), “el poeta popular peruano del modernismo.” Pero también fue un destacado periodista y escritor dramático que retrató la realidad limeña de principios de siglo con un particular sentido del humor, capaz de poner en evidencia y denunciar las circunstancias sociales de la época. Su obra se definiría por su carácter popular y, además, por un lenguaje fresco que lo habría distanciado inmediatamente de las formas vigentes. En palabras de Peirano (2017, p. 10):

Yerovi lleva cada tema de la clase media limeña hasta un límite que podría no tener mucho de gracioso. En este sentido, se alinea con algunos que hicieron suyo el poder del humor, la fuerza de la ironía, e incluso el sarcasmo, para referirse a nuestra vida y a nuestras gentes. Pero Yerovi no es ‘gracioso nomás’, como a veces se quiere calificar el humor para neutralizar el poder que le es intrínseco. No hay solamente ‘ocurrencias’ en Yerovi. Hay vivencias e ideas que incluso llegan a provocar cierto pudor, al proponernos, sin alarde moralista, la necesidad de ser mejores.

Sería justamente la capacidad de darles a las vivencias cotidianas cierto aire de crítica social, una de las razones que permitiría hablar de Yerovi como un renovador del teatro peruano de inicios del siglo XX que podría haber influenciado a los autores de la década del sesenta. Como ya señalamos, lo que distinguiría la dramaturgia de Yerovi sería el carácter popular de sus tramas, lo que habría conducido la mirada del autor hacia cierto tipo de personajes que, en algunos casos, resultan –cosa rara en la época– incluso

marginales, no solo para destacar su idiosincrasia, sino para revelar su problemática con total transparencia. Este último aspecto lo habría diferenciado de sus antecesores, quienes, si bien habrían mostrado al personaje popular en sus piezas, lo habrían hecho siempre con “afán moralizador”, como señala Mateo Chiarella (2013, p. 6), bisnieto de Yerovi y uno de los estudiosos que quizás más ha investigado su obra. Sería en este sentido que Yerovi habría sentado las bases para el desarrollo de una dramaturgia cada vez más comprometida con las problemáticas de las desigualdades sociales en Lima y en el Perú, y que fuera capaz de observar esta situación sin la distancia con la que había sido tratada hasta entonces por el teatro peruano. Yerovi habría sido, pues, uno de los primeros en buscar una auténtica conexión con la realidad a través de su teatro. Habría dejado de lado, también, ese tono de burla que se puede percibir en los autores que lo anteceden y que, como ya hemos señalado, tendían a referirse al personaje popular o marginal con cierto menosprecio y bastante distancia.

En palabras de Tamayo (s. f, p. 7), Yerovi “entendió un teatro de carácter genuinamente popular que fue todo el nervio de su obra y por eso también supo gozar de las calurosas ovaciones al situarse al mismo nivel del personaje en sus textos”. De esta manera, textos como *Los del 4* (1967) de Gregor Díaz o *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra (1960), que sitúan sus tramas en espacios típicamente populares como los callejones limeños podrían considerarse herederos del teatro de Yerovi, pues de alguna manera continúan la línea iniciada por este autor. Del mismo modo, personajes como los de *Ipakancure* (1969) de César Vega o, incluso, los payasos de *Cuento alrededor de un círculo de espuma* de Sarah Joffré (1961) representarían a ese personaje popular sobre el que Yerovi habría fijado la mirada.

Al terminar sus estudios en el Colegio de la Guadalupe, debido a los apuros económicos, Yerovi tuvo que entrar a trabajar como vendedor de telas. Así, como explica Chiarella (2012, p. 37), se habría formado como escritor, en íntimo contacto con la vida de la Lima popular criolla gracias a su etapa como vendedor, en combinación con sus constantes visitas a la Biblioteca Nacional. De estas visitas, cuenta Tamayo (s. f, p. 11), citando al escritor Ricardo Palma, cuando fuera su director en 1905 lo siguiente:

un mozalbete espigado e imberbe y, entre tímido y audaz, diome la queja de que un empleado le había negado un libro que le pidiera, pregunté su nombre al reclamante,

cambié algunas frases con él, hice que fuera atendido y, por intuición sin duda, no lo olvidé desde entonces y solía, de tiempo en tiempo, inquirir noticias de él. Supe así que era asiduo concurrente a la sala de lectura y gran aficionado a los poetas festivos, tanto clásicos como modernos.

Para Chiarella (2012, p. 6), la importancia de la obra de Yerovi como dramaturgo residiría en que habría sido uno de los primeros en modernizar, perfeccionar y complejizar al personaje criollo en el teatro peruano, dándole un carácter más real y cercano. Así, a diferencia de sus antecesores, Yerovi:

se movía como pez en el agua dentro de lo criollo popular, su pluma tenía la quimba y el ingenio de los estratos medios y bajos, pero su galantería y cultura lo hacía trascender las clases e intelectos. Escribía desde lo criollo popular y sobre lo criollo popular pero al quitarle lo violento y chabacano, sin olvidar su irreverencia y sabor, lo hacía disfrutable para todos. (Chiarella, 2012, p. 22)

Chiarella se apoya en el concepto de “criollo popular”, acuñado por Aldo Panfichi, para explicar una nueva forma de identidad cultural multiétnica surgida en las clases populares limeñas de principios del siglo XX, definida por códigos de conducta que beben tanto de la herencia picaresca española, la cultura afroperuana y la mediterránea, en los que destacan la picardía y usos lingüísticos particulares que ponen de manifiesto cierta alegría en la forma de vivir, como una resistencia a las condiciones de vida. Sería esta conciencia de lo criollo popular lo que diferenciaría a Yerovi de sus antecesores quienes “veían aún difusa la presencia de lo criollo popular en la sociedad limeña y, aunque conocedores de los vicios y costumbres, no dejaban de tener esta característica paternalista que criticaba e intentaba modificar a los estratos bajos” (Chiarella, 2012, p. 22).

En concordancia con lo señalado por Chiarella, Orrillo (1971b, pp. 33-34) apunta, refiriéndose a Segura, que este se habría abocado a criticar “con particular acidez la milicia y la administración pública” y tendría, en palabras del mismo, entre sus más grandes virtudes, “su espacial habilidad para captar el habla popular, lo cual le habría permitido “troquelar a tipos eternos para el estudio de la personalidad del Perú: ‘Ña catita’ –la celestina arquetípica– y ‘El sargento canuto’ –el militar fanfarrón– bastarían si se tratara de dar ejemplos”. Sin embargo, Yerovi habría sido el primero en incluir personajes

realmente populares en la escena nacional al mismo tiempo que instalaría el tono de crítica en la dramaturgia limeña de su época. Citando de nuevo a Chiarella (2012, p. 23):

Yerovi ordenó el pensamiento de la masa limeña y con ello pudo criticar a los oligarcas y políticos desalmados; se reía del progreso en tanto este servía más para la foto que para el avance real y, ya hablando de teatro, el mundo de sus personajes incluía desempleados ociosos, provincianos, ex combatientes, mujeres que vivían de sus rentas, y por contraste, gente que había alcanzado fortuna viniendo desde abajo.

Esta cercanía con lo popular sería el punto clave para entender el teatro de Yerovi, el éxito de sus piezas y su posible influencia en los autores que durante la década del sesenta siguen sus pasos intentando retratar un Perú más real a través de personajes más cercanos al común y corriente de los peruanos. Como explica también Chiarella (2012, p. 26), el común de los limeños a inicios del siglo XX “distaba mucho de vivir en aquellas lujosas viviendas oligarcas” en donde se desarrollaban hasta entonces las tramas del teatro peruano. Más bien ocupaba callejones y casas alquiladas donde la característica principal eran el hacinamiento y, como consecuencia, los problemas de higiene. Mientras tanto, las élites acostumbraban a ver al criollo popular como ocioso y asociaban los espacios habitados por ellos con centros de vicio donde se consumía alcohol y se forjaba una cultura asociada al robo y a la estafa. Así, el acercamiento a lo popular en el teatro de Yerovi no solo ofrecía una versión más real del entorno que pretendía llevar a la escena, sino que servía para reivindicar la imagen de una clase social que se habría visto hasta entonces desprestigiada en el teatro peruano.

Desde su primera obra *La de cuatro mil* (1905), en la que un tío y un sobrino cifran sus esperanzas para dar fin a su precaria situación económica en un billete de lotería que termina por generar más enredos que soluciones, se pone en evidencia cómo Yerovi es crítico con esta manera de juzgar al ciudadano popular en la Lima de principios de siglo. Bastaría ver cómo, en el siguiente fragmento de la obra, Rufa, una arequipeña de clase alta, se refiere a los protagonistas de la pieza, don Celedonio y Perico, como ladrones:

D. CELEDONIO Y PERICO: ¡Señora!

RUFA: ¡Dios mío, qué corrupción hay en Lima, los ladrones roban cantando! ¡Qué horror!

D. CELEDONIO: ¡Señora, eso de ladrones!

RUFA: ¿Qué hacéis aquí?... ¿Quién sois?

D. CELEDONIO: ¿Quién es Ud.? ¿Qué hace aquí es lo que pregunto yo?

RUFA: ¡Qué cinismo: esta es mi casa!

D. CELEDONIO: ¡Qué empaque: es mi habitación!

RUFA: Estos muebles son mis muebles.

D. CELEDONIO: ¡Lo que hay aquí es de los dos!

RUFA: Marta, mi amiga, la dueña, me instala aquí desde hoy.

D. CELEDONIO: ¿Ella? ¡Ah! Comprendo la trampa. Habiendo sabido de los cuatro mil, nos manda este esperpento a los dos para ver si atrapa alguno... ¡Me ahoga la indignación! (Yerovi, s. f., p. 108)

De esta manera, Yerovi habría empezado a introducir en sus obras la problemática del marginado, dándole voz y narrando sus historias desde su punto de vista. También en *La de cuatro mil* (1905), encontramos diálogos en los que los personajes –sin abandonar el tono de humor–, ponen el acento sobre la precaria situación que les ha tocado vivir:

PERICO: Es claro como que estuve al abrigo de la cama todo el día. Le prestó Ud. mi vestido hace como dos semanas a Don Canuto, el vecino, ese que, como nosotros está que si expiro o no expiro. Y tiene hace muchos años atrasado el apetito, las muelas en plena fuga, los dientes enmohecidos y las mandíbulas tiesas por la falta de ejercicio, y desde entonces si sale Ud. me quedo metido aquí, corriendo en el cuarto, tan fresco... y en calzoncillos; y cuando a mi vez yo saldo a Ud. le pasa lo mismo.

D. CELEDONIO: ¡Le has agarrado de paga! ¿Qué te ha hecho el pobre vecino? ¿Qué está hambriento?... ¿Y qué? ¿Nosotros no estamos lo mismo? ¿Acaso hasta la costumbre no hemos, ha tiempo perdido de distinguir un mondongo de un asado de cabrito? ¿Recuerdas tú por ventura, el olor de los lomitos; el del charque con ollucos, del caucau, de los chorizos y de mil más?... ¿Lo recuerdas? Si es así te felicito, porque yo, tal estoy de hambre que hoy día... ni los distingo. (Yerovi, s. f., p. 80-81)

Vemos así, como, una situación que puede parecer cómica: que dos personajes tengan que compartir un traje porque el de uno de los dos ha tenido que ser empeñado, sirve para poner en evidencia –por no decir todavía denunciar– las carencias de los sectores populares que se veían representados en sus piezas. Una situación similar se plantea –como veremos más adelante– en la pieza más representativa de César Vega Herrera *Ipakancure* (1969), en la que los protagonistas comparten el pijama.

En la obra de Yerovi es posible observar una evolución en el discurso, en el que, poco a poco, el autor se va distanciando, cada vez más, de la visión negativa de lo criollo que lo precedió. Se va dando, poco a poco, paso a la crítica. Como señala Marcel Velázquez (2017, p. 15), Yerovi sería un “crítico original de las limitaciones del republicanismo nacional. La obra teatral de Yerovi nos confronta con las esperanzas, amenazas y miserias de la clase media limeña criolla”. De esta manera, en obras como *La casa de tantos* (1914), por ejemplo, encontraríamos personajes mucho más críticos con la sociedad limeña de aquellos tiempos. Así, en el único fragmento que se conserva de esta obra considerada extraviada, encontramos a un mayordomo capaz de discutir con la madre de la dueña de la casa e incluso de llamarla analfabeta:

DOÑA CRISTINA: ¡Esto es insoportable! ¡Jesús! El calzado aquí... (*Levanta del suelo los botines que dejó Lucas y acaba por dejarlos sobre una silla.*) Las cáscaras en el suelo... (*Recoge las cáscaras y las pone sobre la mesa.*) ¡Qué desorden...! ¿No está mi hija?

JUSTINA: No señora.

DOÑA CRISTINA: Naturalmente. Por eso están todos como están. ¡Sobre los muebles charlando y la casa revuelta!

LUCAS: Sobre los muebles... Parece que la señora nos tratara como objetos...

DOÑA CRISTINA: ¡Yo los trato como debo!

LUCAS: Sepa la señora que en cuanto a mí

DOÑA CRISTINA: ¡En cuanto a usted, márchese a sus obligaciones y llévese esos botines, será mejor!

LUCAR: Botas, dirá la señora. Botas, según el diccionario...

DOÑA CRISTINA: ¡Yo digo lo que quiero y a mí no me enseña nadie!

LUCAS: Es así como hay tanta gente analfabeta.

DOÑA CRISTINA: ¿Tanta qué? ¿Todavía rezonga? Repito que vaya a sus quehaceres.

LUCAS: La señora abusa de su situación... He de advertirle que yo no he sido sirviente toda la vida...

DOÑA CRISTINA: Se conoce en lo mal que lo hace.

LUCAS: Basta, señora. Me retiro para evitar polémica. (Yerovi, 2017, pp. 205-206)

Para Chiarella (2012, pp. 43-45), la obra de Yerovi puede dividirse en tres periodos. El primero, al que él llama “el juguete o la humorada”, agruparía las obras en las que destacan las comedias de enredos y situaciones limeñas. Serían de este periodo piezas como *La de cuatro mil* (1905), *Domingo siete* (1906) y *La salsa roja* (1912). El segundo periodo estaría comprendido por un solo texto que el autor escribió durante su estadía en la cárcel y que nunca habría sido representado. Se trataría de una parodia sobre *Don Juan* (1844) de José Zorrilla, que destacaría por su clave obscena. A este periodo Chiarella le llama “la irreverencia o el sinceramiento”. El tercer periodo, “el acercamiento al realismo”, sería el que habría encaminado el teatro de Yerovi hacia la crítica social. A este periodo pertenecerían *La gente loca* (1914), *La casa de tantos* (1914) o *La pícaro suerte* (1914). Sobre esta última, Chiarella (2012, p. 44) destaca que:

el protagonista va perdiendo todo, inclusive a la mujer que lo hubiese conducido a la felicidad, para terminar en los últimos momentos de la obra, reflexionando, de manera poco común en el teatro previo de Yerovi, sobre lo erróneo de su conducta.

Por su parte, Alberto Isola (2006, pp. XVII-XX) distingue tres características en la dramaturgia de Yerovi: el estilo burlesco y lírico, el formato de las obras inscrito en el teatro menor del Siglo de Oro, y su estilo costumbrista. Esta última sería la característica más destacable, pues configura el carácter de lo limeño y popular presente en sus obras.

De estas categorizaciones los puntos que más nos interesan para el presente estudio serían el acercamiento al realismo y a la crítica social, y el estilo costumbrista que

termina por delinear la mirada y la voz de lo popular criollo en la obra de Yerovi, pues estas habrían marcado una nueva ruta para la dramaturgia nacional, encaminando el discurso de los autores peruanos que se forjarían más adelante. Como señala Hopkins (1988, p. 290), desde su primera obra, Yerovi “se aproxima a problemas dramáticos, sociales y psicológicos más complejos que los tratados por el sainete común”, al mismo tiempo que critica a la sociedad que invalida el trabajo como fuente de bienestar y que, en cambio, estimula el mito del ascenso social brusco por intervención del azar. Este es un aspecto muy presente también en la propuesta dramática de autores peruanos posteriores como, por ejemplo, Sebastián Salazar Bondy o el propio Díaz, cuando se refiere en sus obras a la clase media en oposición a los sectores marginales en los que centra su mirada. Cómo él, todos los autores de la década del sesenta habrían bebido de la dramaturgia ‘yeroviana’ y de ahí –en parte– su acercamiento a las clases populares y el discurso reivindicador de las problemáticas de los marginados. Cabe destacar que, como señala Chiarella (2012, pp. 49-50), en su último periodo, Yerovi “presenta personajes que no solamente se volverían cada vez más complejos, sino más reflexivos y conscientes de su condición frente a la que se muestran insatisfechos”. Sin embargo, como apunta Isola (2006, pp. XVII-XX), los personajes de Yerovi, siguen siendo en su mayoría limeños de clase media. El personaje provinciano, el marginal que viene realmente de abajo tendría que esperar todavía unas cuantas décadas para aparecer del todo representado en la escena peruana.

Yerovi habría, pues, sentado las bases de un teatro peruano orientado a la crítica social, capaz de darles voz a las clases populares, abandonando la mirada paternalista y el tono de burla, ofreciendo más bien, una perspectiva construida desde su punto de vista. Habría demostrado, también, que era posible empezar a escribir un teatro peruano que hablara de un Perú más real, donde comenzaban a hacer su aparición no solo otro tipo de personajes, sino otros espacios muy distintos a los salones burgueses a los que hasta entonces el teatro peruano estaba acostumbrado. Habría sido en sus obras donde las tramas se sitúan, por primera vez, en los callejones y las barriadas que configuraban una Lima más cercana a la realidad y que es aquella ciudad que retrata más adelante la generación de autores surgida durante la década del sesenta a la que pertenece Díaz.

1.1.2. Sebastián Salazar Bondy: de la farsa y la comedia al realismo simbólico

Sebastián Salazar Bondy (1925-1965) fue dramaturgo, poeta, narrador y ensayista. Quizás sea uno de los autores más influyentes del periodo analizado en este apartado y de todo el teatro peruano que le sigue. Su obra teatral es vasta y abarcó no solo la escritura dramática, sino la crítica y la enseñanza. A su amplia producción dramática se suma un importante conjunto de artículos dedicados a promover el teatro en el Perú. Su búsqueda principal habría sido la de un teatro realista que no solo fuera capaz de reproducir la idiosincrasia de la sociedad limeña, sino que también apunte, como señala Alejandro Susti (2018, p. 245), a “una toma de conciencia de las desigualdades que aquejaban a ciertos sectores de la sociedad”. Mario Granda (2017, p. 188) coincide con Susti cuando señala que:

Salazar observa la ciudad como un escenario en el que se está produciendo un fenómeno social y cultural profundo. Literalmente, la ciudad ahora sí está pareciéndose al país porque está conformada por una ‘población india’ que contribuye con sus propias tradiciones y conocimientos. Además, no es solo el perfil del limeño el que sufre cambios sino el del propio migrante, quien poco a poco asume las costumbres y particularidades de la ciudad.

La mirada de Salazar Bondy fue muy crítica y se encontraría sintetizada en su más conocido ensayo *Lima la horrible* (1964), en el cual el autor terminaría por deslindar con el tradicionalismo literario cuya visión de una Lima que ya no existía estaba todavía íntimamente ligada a esquemas colonialistas que buscaban perpetuar un pasado sin cambios la mayor parte del tiempo posible. Por el contrario, seguramente influenciado por sus estadías en el extranjero y por el pensamiento de José Carlos Mariátegui, cuyas ideas celebró en muchos de sus artículos, Salazar Bondy, abogó por una literatura –y un teatro– que fuera capaz de presentar de manera realista las problemáticas sociales de la época. El compromiso social de Salazar Bondy lo llevó a participar también en la política del país. Fue miembro activo del Movimiento Social Progresista y colaborador de la revista *Libertad*, que publicaba este grupo (Granda, 2017, pp. 177-190).

En torno al teatro de Salazar Bondy, se han hecho diversos estudios, siendo uno de los más recientes el libro *Todo esto es mi país* (2018) de Alejandro Susti, publicado por la Universidad de Lima. Si en algo coinciden todos, sería precisamente en la

dedicación a la promoción del arte dramático en el Perú, a la gesta de un verdadero teatro nacional y a la influencia que habría ejercido, tanto en los autores de su generación como en los que le siguieron. Sobre este aspecto, Ernesto Ráez (2019, p. 25) comenta lo siguiente:

Fue en realidad el gran constructor de la escena peruana contemporánea y el gran impulsor de su resurgimiento. Si Manuel Ascencio Segura es el patriarca del teatro nacional, a Salazar Bondy debemos reconocerlo como el padre del teatro peruano contemporáneo, pues no hay dramaturgo posterior a él que no deba algo a sus esfuerzos o que no continúe la línea de su inquietud. El teatro peruano ha continuado siendo un bastión crítico de la realidad en la misma medida en que lo fue el teatro de Salazar Bondy. Obras como *Los del cuatro*, de Grégor Díaz, *Guayasamín en Senegal*, de Fedor Larco, *Números reales*, de Rael Dummet, *Hasta cuando corazón*, de Yuyachkani, *Oye*, de Cuatrotablas, *Escorpiones mirando al cielo*, de César de María, *Historia de un gol peruano*, de Alfredo Bushby, *Respira* de Eduardo Adrianzén, *Ruido*, de Mariana de Althaus y muchas más reeditan los mismos temas, sobre la misma clase, dentro de los nuevos contextos de angustia y los cambiantes mecanismos de manipulación del hombre por el hombre.

Salazar Bondy se dio a conocer como dramaturgo con la farsa *Amor, gran laberinto* (1947), pieza con la que ganó el Concurso Nacional de Dramaturgia ese año y que fue estrenada en el Teatro Segura por la Compañía Nacional de Comedias. Luego, el autor viajó a Buenos Aires, junto a su esposa, la actriz argentina Inda Ledesma. Es durante su estadía en este país cuando escribió sus obras *Los novios* (1947), *El de la valija* (1948) y la primera versión de *Dos viejas van por la calle* (1959). Años más tarde, ya en Lima, escribió el drama histórico *Rodil* (1952), con el cual obtiene nuevamente el Premio Nacional de Dramaturgia ese mismo año. Como ya señalamos anteriormente, en 1953 participó en la fundación del Club de Teatro junto a Reynaldo D'Amore. Al año siguiente escribió *En el cielo no hay petróleo* (1954), *No hay isla feliz* (1954) y es nombrado profesor de la ENAE. En 1956, gracias a una beca del gobierno francés, viajó a París donde estudió durante un año en el Conservatoire National d'Art Dramatique. Ese año también estrenó en Lima las obras *Un cierto tic tac* (1956) y *Algo que quiere morir* (1956). En 1958 un conjunto de piezas breves suyas se publica con el nombre *Seis juguetes*. En 1959 su obra *Dos viejas van por la calle* se estrena en el Teatro La Cabaña

y el Auditorio de Radio Mundial estrena *Flora Tristán* (1959). En 1960 *No hay isla feliz* es publicada dentro del volumen dedicado al teatro peruano en la colección “Teatro Contemporáneo” de la Editorial Aguilar en Madrid. En 1961 presenta la obra *Solo una rosa* (1961) y al año siguiente estrena, en el Teatro La Cabaña, *El fabricante de deudas* (1962), obra con la que gana, el mismo año, el Premio Anita Fernandini de Naranjo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1962, viaja también a Cuba para formar parte del jurado del Premio de Teatro Casa de las Américas. Al año siguiente, escribe *El beso del caimán* (1963) y estrena con el grupo Histrión *El fabricante de deudas* (1962) en Santiago de Chile. Ese año también escribe las obras *La escuela de los chismes* e *Ifigenia en el mercado*. Su última pieza, *El Rabdomante* (1965), recibió póstumamente el Premio Nacional de Teatro en 1965, año en que Salazar Bondy murió a los cuarenta años (Susti, 2018, pp. 252-254).

Otro estudio destacado de la obra de Sebastián Salazar Bondy es el de Juan Miguel Oviedo (1967, pp. 12-32), quien distingue dos aspectos principales en su producción dramática y divide su obra en cuatro etapas. Al primer aspecto, Oviedo le llama ‘el teatro como juego’ y se referiría al carácter cómico que distingue el estilo de Salazar Bondy y que bebería del teatro clásico español, la comedia del arte e incluso del vodevil. El segundo aspecto es el que Oviedo llama ‘teatro como testimonio’ y se referiría a la evidencia de una crítica social en los textos del autor. De esta manera, en palabras de Oviedo (1967, p. 11), en la obra de Salazar Bondy:

el vuelo imaginativo, se constreñía a la presentación crítica de una realidad próxima, dolorosamente vivida de una clase social en descomposición, sin conciencia de sí misma, para hacer valer la escena como un amargo espejo de los límites estrechos por los que debe transitar la vida humana cuando le faltan la dimensión de la poesía, la esperanza y el amor, y para intentar un documento realista-naturalista de las crisis individuales o colectivas, que asfixian a este país. Hombre jánico, su teatro tenía también doble faz: la cara alegre, juguetona, bufá, envuelta en los vuelos de su imaginación que lucían sus comedias; la cara acongojada, reflexiva preocupada, grave bajo el dolor de la denuncia que mostraban sus dramas.

Este doble carácter se apreciaría desde *Amor gran laberinto* (1947), donde la trama que narra el amor no correspondido del alférez de la policía Jeromínez por la baronesa de Vientreameno se desarrolla a la par de una rebelión en la que las clases bajas

toman el poder, se apoderan de las propiedades de los ricos y los someten, invirtiendo sus roles sociales. La trama da pie a cuestionamientos sobre el concepto de Nación y la diferencia de clases. El propio Salazar Bondy (1948, p. 254) define esta pieza como una farsa cuyo argumento habría desarrollado en plena conciencia de esa doble faz, como un estado injusto que “es sustituido por otro igualmente injusto por culpa de quienes ordenan o desordenan en provecho propio y en beneficio de sus intereses”. El evidente carácter de denuncia de la obra, que cuestionaba a la autoridad en manos de una clase social que somete a otra, habría propiciado que, al ganar del Premio Nacional de Teatro en 1947, casi fuera prohibida de estrenarse como explica Ráez (2019, p. 2) cuando señala que “inexplicablemente, el Ministro de Educación, Ingeniero Cristóbal de Losada y Puga, intenta prohibir el estreno de la obra premiada por ‘razones políticas y morales’, de lo cual felizmente se retractó”. Más adelante, Ráez (2019, p. 3) agrega sobre esta pieza:

Amor gran laberinto, posee en ciernes las principales características de la producción teatral posterior de Salazar Bondy. El tema referido a la inestabilidad política y latinoamericana anunciaba el compromiso con la realidad inmediata y la posición crítica respecto a sus costumbres que sería una constante en la mayor parte de su producción.

Para Oviedo (1967, p. 15), “sorprende hallar, en la obra y fecha tan tempranas, la definida preocupación social que caracterizó la tarea intelectual de SSB”. Encontramos fragmentos de *Amor gran laberinto* que ponen en evidencia el discurso político y social del autor. Traslapado en el conflicto romántico entre el alférez Jerónimez y la Baronesa, se encontraría un discurso que aboga por la igualdad mientras ironiza con un argumento que plantea la inversión de roles de clase. El trasfondo de la trama narra una revuelta con la que los que están abajo lograrán, por fin, ocupar el lugar de los que están arriba. Jerónimez conoce la suerte que correrá su amada e intenta salvarla pidiéndole que permanezca a su lado. Pero ella, digna representante de las clases dominantes, vive tan alejada de la realidad que no comprende la magnitud de los acontecimientos:

JERÓNIMEZ: *(Como si no escuchara nada).* ¡Es mi última solicitud! ¡Mi último ruego! *(El vocerío se advierte más claramente.)*

BARONESA: *(Enérgica.)* ¡A callar! ¿Qué ajeteo hay hoy en las calles? *(Hace el intento de abrir la ventana, pero Jerónimez se le interpone rápidamente.)*

JERÓNIMEZ: *(Con entusiasmo.)* ¡Ese rumor, señora, es el de las últimas cartas que juego para ganar amor y poder! ¡No miréis, os sería sumamente desagradable!

BARONESA: *(Indignada)* ¿Quién sois vos, miserable, para interponeros y prohibirme que haga lo que quiero dentro de mi casa? *(Apartándolo bruscamente)*. ¡Lo pagaréis muy caro! *(El vocerío se hace cada vez más alto)*.

JERÓNIMEZ: *(Tomándola por los brazos)*. ¡No os mováis! ¡No os mováis, que ese es el rumor de la libertad! ¡Nada, nada puede oponerse al tumulto de los siervos alzados contra los tiranos! Si se ha dicho que nada justifica el amor en Vientreameno, lo he de probar, y ese río callejero ya lo confirma, que las armas han dado fin al horrible prejuicio que nos dio fama. *(Con pasión)*. ¡Amadme! ¡Amadme antes de que sea tarde!

BARONESA: *(Rechazándolo con repugnancia)*. ¡Apártate, guiñapo asqueroso, bicho lleno de veneno!

JERÓNIMEZ: *(Sin dejarla)*. ¡De vos procede el veneno! ¡Amadme!

BARONESA: *(Luchando por desasirse)*. ¡Morirás colgado del patíbulo y los mendigos arrojarán piedras a tu cuerpo desnudo!

JERÓNIMEZ: *(Entusiasmado.)* ¡La revolución ha triunfado! *(Se acrecientan los gritos; se oyen claramente mueras y vivas y algunos disparos.)* ¡Hemos vencido los pobres, los tristes, los desamparados, los buenos! El Barón, vapuleado por una docena de caudillos, es traído hasta aquí para ser juzgado por el Tribunal de la Plebe. Sobre el polvo callejero, su sangre y sus lágrimas se vierten y desaparecen. Es un largo rastro que luego se cubre de huellas de amplios y endurecidos pies descalzos. *(Dirigiéndose a la ventana y abriéndola de par en par; los gritos son ya ensordecedores y se escuchan como si la multitud avanzara hacia la casa.)*. ¡Mira! ¡Acércate a la ventana! ¡No olvides que en ese tumulto de tierra y gentes viene, como una pequeña cosa, la libertad! *(La Baronesa en silencio se acerca a la ventana. Jerónimo queda atrás de espaldas al público)*. ¿Ves? Por aquella alameda lo traen custodiado los rebeldes. Lo guardan mis esbirros para que el pueblo no lo linche. Viene implorando piedad, con la cabeza baja, mirando con terror y pena sus vestiduras hechas jirones. Sus deslumbrantes medallas han caído, una tras otra, entre los guijos y las plantas, y mañana los niños manumisos de su poder jugarán con ellas como con chucherías insignificantes. *(Dando un gran respiro. Ella permanece inmutable mirando la calle.)* ¡Aquí concluyen mis padecimientos! ¡Te quedan unos

minutos para dedicarte a amarme, y así salvar tu vida de la ira de quienes te vieron pasar en tus coches mullidos, cuando en su casa la sal era poca y el vino era transparente! (Salazar, 1967, pp. 47-48)

Oviedo (1967, pp. 13-29) sitúa este texto en la primera etapa de su categorización de la obra de Salazar Bondy, a la que define como la etapa de la comedia, la farsa y el grotesco. Pertencerían a ella también las obras *Los Novios* (1947), y *El de la valija* (1948). La segunda etapa agrupa las obras *Rodil* (1954), *No hay isla feliz* (1954) y *Algo que quiere morir* (1956). La pieza *Flora Tristán* (1959) sería la etapa realista. Y esta le seguiría la de las comedias satírico-costumbristas, entre las que se encontrarían *Dos viejas van por la calle* (1959), *El fabricante de deudas* (1963) e *Ifigenia en el mercado* (1963). Finalmente, *El Rabdomante* (1965) habría inaugurado una cuarta etapa inconclusa a causa de la muerte del autor, en la que Salazar Bondy habría abandonado el teatro popular para explorar nuevas formas que Oviedo (1967, p. 32) define como “un tipo de realismo simbólico, un teatro alegórico con toques de absurdo y denuncia social”.

El Rabdomante (1965) es quizás la pieza más interesante de Salazar Bondy y posee un lenguaje muy distinto al resto de las obras del autor. Hay que destacar también que es la primera en la que los protagonistas son campesinos a los que, en el texto, Salazar se refiere como “Miserables”. La pieza presenta un pueblo que atraviesa una sequía nunca antes vista. Tres Miserables esperan la llegada del agua que nunca llega, mientras un Gobernante y un Ingeniero, enfrascados en temas burocráticos, no hacen mucho por resolver el problema que aqueja la zona. Hasta que arriba un mago que dice saber cómo encontrar el agua con la ayuda de una varita. El mago termina preso y los Miserables se hacen de la varita con la que consiguen, por fin, el agua. Con el poder en sus manos matan al Gobernante y al Ingeniero y, posteriormente, hacen lo mismo con el Rabdomante, a quien no reconocen como “uno de ellos”. La premisa recuerda, en parte, a la de *Un enemigo del pueblo* (1882) de Henrik Ibsen, donde los intereses económicos corrompen la conciencia de un pueblo entero al punto de que sus habitantes son capaces de irse en contra de la única persona que privilegia la salud de todos y quiere salvarlos. Pero también parece ser la misma premisa que la de la obra primigenia del autor. Tanto en esta pieza como en *Amor gran laberinto* (1947), Salazar Bondy desarrolla la idea del hombre que se corrompe fácilmente en oposición a la utopía de una sociedad capaz de generar igualdad de oportunidades. En el epílogo de *Amor, gran laberinto*, los criados Dora y Gil

ilustran esta situación al final de la obra. Entonces, ellos ya han tenido que regresar al Barón y a la Baronesa la casa que ocuparon tras la revuelta que termina por fracasar, devolviendo el antiguo orden de las cosas a causa de las envidias y los intereses que surgen entre los mismos líderes que la impulsaron en nombre de la igualdad:

DORA: ¿La guerra perpetua?

GIL: Eso es. ¿Escuchaste cuando el señor Barón habló desde el balcón? Parecía que dentro de todos ellos revivía el alma antigua, la silenciosa. Iban tristes, y la paz no es triste nunca.

DORA: Días antes estaban alegres, danzaban beodos... *(Ríe.)*

GIL: Eso tampoco era la paz. Una embriaguez, un torbellino, una borrachera, de la que han despertado más desencantados...

DORA: Ni alegres, ni tristes. Ni tristes, ni alegres. *(Ríe.)* Algo muy raro es la paz.

GIL: La paz, la paz del mundo es algo sencillo. Todos en sus tareas justamente repartidas, propias. La mía y la tuya, para nosotros y para los demás Juan trabaja, Pedro trabaja, José trabaja. Cuando nunca se pueda decir “mi esfuerzo”, sino “nuestro esfuerzo”, no habrá índice que señale con odios a escondidas a éste o a aquél.

DORA: Sin odios...

GIL: Sí, sin odios.

DORA: Sin muertos también.

GIL: Sí, sin muertos.

DORA: *(Señalando a la ventana.)* Como aquél... [Refiriéndose al alférez asesinado.]

[...]

GIL: Por su culpa la guerra no desapareció. Unos contra otros conspiraban por debajo de la nueva organización. En las casas reinaba el terror idéntico al de antes porque los desposeídos eran dueños de las arcas y los poseedores gemían llagados por una limosna. En las trastiendas y en las buhardillas, los pordioseros hacinaban los tesoros, y los dueños

lamían echados en tierra los restos del festín, haraposos y famélicos. (Salazar, 1967, pp. 84-85)

El discurso que Salazar Bondy plantea al final de *El Rabdomante* (1965) es similar. El mago se rehúsa a ser parte del plan del Portapliegos, quien le plantea mercantilizar el poder de la varita que es capaz de acabar con las sequías. Aunque el Gobernante y el Ingeniero han sido asesinados por los Miserables, el Rabdomante todavía confía plenamente en ellos. Sin embargo, cuando estos ven el problema de la sequía resuelto y se hacen de la varita que les permite conseguir el agua cuando escasea, se olvidan que fue el Rabdomante el que los sacó de la miseria. Terminan traicionándolo y matándolo a él también:

PORTAPLIEGOS: De acuerdo. Iremos a un sitio donde la situación es mucho peor que la que aquí encontró usted.

RABDOMANTE: (*Entusiasta.*) ¡Lléveme ahí! Ese es mi sitio.

PORTAPLIEGOS: ¿Le interesa? Pues lo llevaré. Pero con una condición...

RABDOMANTE: ¿Qué condición?

PORTAPLIEGOS: Procederemos de un modo diferente. Acudiremos primero a las autoridades. A ellas les ofreceremos el agua, toda el agua que su vara pueda extraer del suelo. Y que ellas las distribuyan a las leyes o a su voluntad.

RABDOMANTE: (*Intrigado.*) ¿Cómo es eso de conforme a las leyes o a su voluntad?

PORTAPLIEGOS: Si quieren alquilarla, que la alquilen; si quieren venderla, que la vendan, si quieren obsequiarla...

RABDOMANTE: (*Tajante.*) ¡No! No es ese mi oficio.

PORTAPLIEGOS: De ahora en adelante lo será. Nosotros comercializamos el secreto. Nos pagan y a otro lugar en seguida, a ofrecer nuestra mercadería. Usted la fabrica y yo la vendo.

RABDOMANTE: Se ha equivocado usted conmigo. No soy comerciante.

PORTAPLIEGOS: De otra forma, usted siempre irá a dar, como le sucedió acá a la cárcel. Y si se libra de ella, como ahora, los sedientos libres de sed lo sacrificarán. *(Se vuelven a oír los gritos de “agua” de las multitudes.)* ¡Ya vuelven! ¡Huyamos!

RABDOMANTE: *(Se sienta.)* Aquí me quedo. *(Los gritos de la multitud son cada vez más cercanos.)*

PORTAPLIEGOS: ¡Lo matarán! *(Intenta arrastrarlo.)* Vamos. No sea imbécil. Su secreto es oro puro. ¡Será rico!

RABDOMANTE: Soy imbécil. Déjeme tranquilo. *(Los perseguidores están evidentemente a unos escasos metros.)*

PORTAPLIEGOS: ¡Váyase al diablo! Me largo. *(Huye de prisa. Aparecen los tres miserables.)*

MISERABLE I: *(Señalándolo.)* ¿Y éste, quién es? No es como nosotros. ¿Será uno de ellos?

MISERABLE II: Si no es como nosotros, seguro que es un uno de ellos.

MISERABLE III: Tiene que ser uno de ellos. No es como nosotros.

Los miserables se aproximan agresivos al Rabdomante, que los espera serenamente. Lo rodean. El Miserable I levanta el puño violentamente y lo descarga sobre la cabeza de su víctima. Esta cae. Los otros la golpean enloquecidos, y a cada puñada, lanzan un grito. Es como un victorioso himno de guerra. (Salazar, 1967, pp. 302-302)

Tal vez haya sido esta la obra que más haya influenciado a autores como Díaz y sus contemporáneos, quienes habían optado por explorar con nuevas formas del lenguaje escénico, al mismo tiempo que desarrollaban un teatro cada vez más comprometido con la denuncia de diversas problemáticas sociales. Por ejemplo, hay una semejanza –a la que nos dedicaremos con mayor profundidad más adelante– entre este texto y *El secreto de la papa* (1983), de César Vega Herrera, en varios sentidos. En primer lugar, el espacio en el que se sitúan las tramas de ambas obras refiere a algún lugar de los Andes. En segunda instancia, los protagonistas son campesinos en los que se reconoce cierta idiosincrasia y modos de hablar que los emparentan. Podemos mencionar, también, su situación de oprimidos, entre otros aspectos. Lo cierto es que toda la obra de Salazar Bondy apunta ya

hacia ese teatro comprometido que habría inspirado a la generación del sesenta. Como indica Ráez (2019, p. 9), la obra de Salazar Bondy:

nos confronta con las limitaciones de la clase media para contribuir al desarrollo del país. En cada una de las obras se repite el mismo mecanismo cruel de la incapacidad de soñar. Pero, paradójicamente, esta dura evaluación es su manera de llamar la atención sobre sus potencialidades.

Susti (2018, p. 272) coincide con Ráez cuando indica que tanto en *El Rabdomante* (1965) como en *Flora Tristán* (1959) se evidencia “la posibilidad de una solución utópica para el destino de la humanidad en manos de las clases explotadas” y, además, destaca que: “A pesar de ese énfasis, supo acercarse a las innovaciones del teatro de su época y valorar aquellos elementos que se prestaban a ser incorporados en la dramaturgia nacional”, concordando, también, con los señalados anteriormente en el presente estudio.

La obra de Salazar Bondy podría definirse, pues, como un conjunto dedicado, tanto desde el contenido como desde la forma, a la consolidación del teatro nacional que se desarrollara acorde a los tiempos que corrían. Según Ráez (2009), para Salazar Bondy estos tiempos serían los del socialismo y sería su obra *Flora Tristán* (1959) la que mejor resumiría el espíritu revolucionario del que el autor habría bebido durante su estadía en Cuba en 1962. En efecto, en *Flora Tristán* se evidencia el discurso que aboga por la conciencia de una sociedad despiadadamente fragmentada en el Perú y en toda América, como se aprecia en la conversación entre la protagonista y el capitán Chabrier durante el viaje en barco que hacen juntos desde Francia hacia Perú en el primer acto de la obra. En la escena, una incrédula Flora se muestra sorprendida de que en el Perú emancipado se replique la estructura clasista y racista que engendró la colonia. La sorpresa de Flora tendría que ser la misma que Salazar Bondy habría querido instalar en el espectador respecto a esas dinámicas sociales aún vigentes de la mediados del siglo XX:

CHABRIER: Ahí tiene usted la personificación más completa del hombre de América. Un capitanzuelo al que no habría obedecido el último de los soldados de Bonaparte. Y, sin embargo, los suyos lo siguen como a un Dios. Y le temen. Y lo adulan. Y a él le gustan el temor y la adulación. Es liberal, pero ama la cortesanía, la pompa real.

FLORA: (*Sorprendida.*) ¿La pompa real? ¡Usted bromea!

CHABRIER: En absoluto señorita. El lujo de los peruanos, por ejemplo, es fastuoso. Y al lado de esa ostentación, la mayor miseria... ¡Esos indios, mi Dios!

FLORA: (*Curiosa.*) ¿Qué? ¿Qué tienen los indios?

CHABRIER: ¡Los tratan peor que a bestias de carga!

FLORA: (*Inquieta.*) ¡No puede ser! ¡No puede ser! Yo acepto que los peruanos se sientan torpes dentro de las instituciones republicanas. Usted dijo que eran niños, y lo comprendí. Pero no concibo que maltraten a los indios que son seres humanos, iguales ante la ley que ellos... (*Pausa.*) ¿Y la mujer? ¿Cómo vive la mujer?

CHABRIER: ¡Si ellos son reyes, ellas naturalmente son reinas!

FLORA: (*Reflexiona.*) El progreso quedará detenido si el mundo no reflexiona sobre la injusticia que pesa sobre las mujeres. No es deseable sobre una sociedad en que los hombres son reyes, aunque sus mujeres sean reinas, como usted dice que ellas son, sino una sociedad en la que los privilegios de un sexo no vayan en desmedro del otro, restándole toda posibilidad de iniciativa, de autonomía espiritual, de respetuosa libertad. Si esa reina tiene que callar ante los vejámenes de ese rey, que es su marido o su amante, ¿para qué la corona? ¿Para lucir bonita? ¿Para ser un adorno? ¿Para hacer las veces de un objeto ornamental que se desecha cuando ha llegado a hastiar? (Salazar, 1961, p. 193)

Al respecto de esta obra, Susti (2018, p. 257) destaca el enfrentamiento del personaje con la época que le toca vivir y que serviría para el autor como una excusa para destacar que, en el caso de Flora Tristán, “el carácter de su lucha involucra no solo su condición de mujer en un mundo hostil e indiferente, sino su decidida adhesión a la clase obrera que vivía en pleno siglo XIX bajo los efectos de una explotación sistemática”. El final casi onírico de la obra pondría de manifiesto lo señalado por Susti, pues Salazar Bondy presenta a una Flora Tristán atrapada, y asediada, por las voces de los personajes que la han acompañado en su viaje de ida y vuelta entre Europa y América, y que la han hecho consciente de su misión de vida y del contexto injusto contra el que ha decidido emprender la lucha en nombre del feminismo y la clase obrera:

VOZ DE CHABRIER: ¡Flora!

FLORA: ¡Chabrier! (*Se pone de pie. Lo busca.*)

VOZ DE CHABRIER: Usted dice que vive de su corazón. Yo le pregunto: ¿y el amor? ¿No es el amor el verdadero amor, la América que merece una mujer como usted?

FLORA: ¡Sí, Chabrier! ¡El amor a la humanidad! ¡El amor a los que sufren sin consuelo!

VOZ DE CHABRIER: El amor la espera, señorita. No América, con sus poderosos parientes, el otro peruano, sino el amor, que es todo ello junto.

FLORA: Sí capitán, todo ello junto, y más... Usted tenía razón. Soy la que reparte el amor, la que lo brinda a cada mano magra que lo pide, la que lo agita como una bandera contra el viento del odio, la que lo siembra en la tierra cansada de este plantea viejo y oscuro cuya ley es el dolor... *(Se oye otra voz que la llama. Vuelve los ojos, desfavorida.)*

VOZ DE PÍO: ¡Flora! La ley es la ley. La han escrito hombres sabios y experimentados. Hay que acatarla.

FLORA: *(Buscando la nueva voz.)* ¡No! ¡La han hecho los egoístas! ¡La han hecho los usurpadores! ¡Es una mentira!

VOZ DE PÍO: Son los hombres los que han hecho las leyes. Y ellas son tan sagradas como los preceptos de Dios.

FLORA: ¡Tu voz, tío, es la voz del odio! ¡Todos los parias se levantarán un día y la ahogarán para siempre!

VOZ DE CHABRIER: ¡Acepte el amor, Flora! ¡Usted es su heraldo!

VOZ DE PÍO: ¡Acepta la ley, Flora! ¡Eres su sierva!

VOZ DE CHABRIER: *(Alejándose hasta perderse.)* ¡El amor! ¡El amor! ¡El amor!

VOZ DE PÍO: *(Yéndose también.)* ¡La ley! ¡La ley! ¡La ley!

FLORA: *(En el centro de la escena, cuando se ha hecho el silencio, grave y profundamente.)* Los límites de nuestro amor y nuestra ley no deben ser los setos que protegen nuestro jardín, los muros que ciñen nuestra ciudad, las montañas o los mares que confinan nuestros países. ¡Nuestra patria será el universo! (Salazar, 1961, pp. 215-216)

Es posible también establecer en la obra de Salazar Bondy cierto paralelo con algunos aspectos del teatro de Yerovi, como la idea del conflicto que se sustenta en la esperanza puesta en la suerte a la que hace referencia Chiarella y que sería una de las características principales de su teatro dedicado a evidenciar la problemática de lo popular criollo descrito en el apartado anterior. Este sería el caso de algunas obras de Salazar Bondy como *En el cielo no hay petróleo* (1954) o *El beso del caimán* (1963). En ambas historias los protagonistas son personas que no están acostumbradas a trabajar y que viven a la espera de la muerte del miembro mayor de la familia para recibir una herencia. Así las cosas, en *En el cielo no hay petróleo*, el aparente hallazgo de un pozo de petróleo en la casa familiar –propiedad del abuelo– pareciera haber cambiado la suerte de todos para siempre hasta que se descubre que se trata de una fuga que proviene del terreno vecino. Mientras tanto, en *El beso del caimán*, las esperanzas de cobrar la herencia del viejo Vitaliano se desvanecen cuando se revela que este no estaba muerto, sino dormido.

En este caso, el tema de la suerte estaría íntimamente ligado al arribismo de los personajes, una característica de la sociedad limeña que Salazar Bondy critica duramente en esta y otras obras. Como indica Ráez (1980), la sociedad limeña de los años cincuenta –y por qué no decir la actual– se encontraba más preocupada “por su crecimiento personal que por los problemas colectivos o solidarios”, y este es un aspecto que se destaca en casi todas las obras de Salazar Bondy. Tanto en *En el cielo no hay petróleo* como en *El beso del caimán*, se describe una sociedad clasista, racista, floja y acomplejada. En *El beso del caimán* los familiares de Vitaliano no solo asisten por puro interés al cumpleaños de su tío, sino que son incapaces de entenderse con su empleada que proviene de la selva. Esta incapacidad de comunicación no se origina por un problema del lenguaje, sino por un complejo de superioridad que es narrado con humor por el autor:

TUPI: ¡Jum! ¡Jefe duerme! ¡Jum! ¡Gran sueño de caimán!

URBANO: ¿Sueño de qué?

BRIGIDA: De caimán, parece haber dicho.

CAYETANO: ¡Qué difícil resulta establecer un contacto idiomático con este espécimen de la situación estanca y primitiva de los grupos marginales de la historia!

URGANO: ¡No habla! ¡Ladra! (Salazar Bondy, 1967, p. 194)

Los familiares de Vitaliano consideran que Tupi, por ser indígena, es un ser inferior que se expresa con un idioma primitivo y no pueden entender lo que dice. Sin embargo, el lenguaje usado por Cayetano resulta incluso más complejo que las pocas frases cortas, pero bastante claras, con las que se expresa Tupi.

En la obra *En el cielo no hay petróleo* se añade otro aspecto. La alienación de una sociedad que tiende a asumir que todo lo extranjero es mejor. En esta obra, la trama se desarrolla en un pueblo al que un grupo de ingenieros norteamericanos acaba de llegar para explotar los yacimientos de petróleo que han sido descubiertos en la zona. La idea del pueblo latinoamericano explotado por el imperialismo yanqui se pone de manifiesto en un encuentro entre cuatro de los personajes jóvenes de la obra:

TITA: ¿Te opones a que invitemos a los gringos que acaban de llegar a la fiesta del sábado?

LUCHO: *(Con ademán decidido.)* ¡Terminantemente!

LUZ: ¡Bravo! ¡Por lo menos hay un anti-imperialista!

PEPA: ¿Y se puede saber por qué te opones?

LUCHO: Si va un solo gringo, uno solo, conmigo no cuenten. Y, por supuesto, no cuenten tampoco con Chalo, Pipo; Oscar y Pepe.

PEPA: ¡Celos! ¡Envidia!

LUCHO: Y ustedes, ¡coquetería!

LUZ: O snobismo, que es igual...

TITA: *(A Pepa)* Mejor lo dejamos para otra oportunidad. Estos son capaces de ofenderse.

PEPA: ¡Pero nosotras no nos opusimos a que ellos invitaran a las italianas que vinieron a visitar a las Gutiérrez!

LUCHO: Ese caso era distinto. Además de simpáticas y decentes, eran huéspedes de una familia conocida.

PEPA: ¿Y los gringos qué son?

LUCHO: ¡Gringos!

TITA: ¿Y eso que tiene de malo?

LUZ: ¡Mascan chicle!

LUCHO: ¡Usan “slacks” con palmeras y girasoles!

LUZ: ¡Juegan “base-ball”!

LUCHO: ¡Y se han inventado los “waffles”!

PEPA: Son mejores que tú y todos nosotros.

LUZ: ¡Eso se llama complejo de inferioridad! (Salazar, 1967, p. 147)

Dos aspectos de la sociedad peruana que critica Salazar Bondy salen a relucir en esta escena: el complejo de inferioridad señalado por Luz, que, dicho sea de paso, es la única de los cuatro personajes que habla inglés y estudia a Freud, y el evidente machismo que se desprende de los comentarios de Lucho, que no acepta invitar a un grupo de norteamericanos, pero sí a un grupo de italianas a las fiestas de su grupo. Un tercer aspecto se desarrolla más adelante cuando la familia llama a los ingenieros norteamericanos para que verifiquen si lo que han encontrado en su jardín es o no petróleo. Es Luz otra vez quien tiene las ideas más claras y, en el diálogo que mantiene con el Hombre que viene con la noticia de la fuga del terreno vecino, resuena en una denuncia que va más allá de los límites de la trama y se extiende hacia la crítica a la situación real de la explotación de los recursos naturales del Perú por parte de grandes empresas extranjeras:

HOMBRE: Resulta que el tanque se ha roto... Es viejo, ¿sabe? No hay seguridades en este trabajo y el día menos pensado uno explota.

LUZ: ¿Y por qué no protesta? ¿No tiene usted un sindicato?

HOMBRE: ¡El sindicato, señorita, el sindicato!

LUZ: ¿Qué? ¿No sirve para nada, no es cierto?

HOMBRE: Mejor es no hablar...

LUZ: Por no hablar es que está así el país....

HOMBRE: Tiene usted razón. Si nos uniéramos todos, estos gringos no vendrían a quitarnos lo que es nuestro. (Salazar, 1967, p. 163)

Vale destacar, también, la periodización que desarrolla Juan Caballero (1975, pp. 9-10), sobre la obra de Sebastián Salazar Bondy. En este caso, se distinguen cinco etapas: la primera, teatro poético, en la que no habría referencia a lo nacional; la segunda, teatro costumbrista, en la que Salazar Bondy se enfocaría en temas y formas locales con cotidianidad y humor; la tercera, el teatro de tipo histórico, dedicada a los episodios históricos peruanos; la cuarta, dedicada a temas de la realidad de la clase media; y la quinta, teatro simbólico en la que, para Caballero (1975, p. 10), Salazar Bondy “vuelve a su primera vocación, tomando el cúmulo de experiencias, en posición ya de sus mejores recursos, enterado de las corrientes del teatro contemporáneo”.

Finalmente, es importante destacar la influencia de Brecht en el teatro de Salazar Bondy. En 1961, el autor publicó en su columna del diario *El Comercio* una serie de artículos dedicados a la teoría del teatro épico de Brecht y sería a partir de estos que sustentaría el modelo de teatro realista que habría considerado como necesario para el desarrollo del teatro peruano. En los mencionados artículos, Salazar Bondy sitúa el teatro de Brecht como opuesto a las vanguardias de Ionesco, Beckett o Adamov, dramaturgias que consideraba que llevaban a la confusión y a la pérdida del raciocinio en el teatro. De esta manera, en su artículo titulado “La ausencia de Brecht en nuestra escena”, Salazar señala sobre estos autores que, en sus textos:

La crítica a los pseudo-valores de la burguesía en aquellos, es desarrollada en una delirante caricatura tragicómica –más cómica que trágica, en verdad– que enajena, por la risa o el asco, la razón del público, y que sume, en el regocijo de la deformación y la ruptura lógica de situaciones y diálogo, su contenido contrario a la organización social y su injusta índole. Brecht no es menos poético, pero sí más pleno en su decisión de crear una conciencia general de los males de la sociedad y levantar así en el corazón del espectador una protesta activa a través de la elucidación intelectual de los problemas inmediatos o trascendentales del día. (Salazar, 1961, p. 8)

En otros artículos Salazar Bondy se dedica a divulgar las teorías del autor alemán. Las enaltece y las señala como el modelo a seguir para el teatro del futuro. Salazar Bondy

explica cómo, según Brecht, el teatro debe mostrar la realidad imperfecta que hay que superar y transformar. Expone cómo la labor del escritor, del director y del actor sería ayudar a la sociedad a eliminar la injusticia y luchar por el bienestar. Habla de la necesidad de un teatro que sea capaz de mover al espectador para trabajar por el futuro. Salazar Bondy también propone en los artículos conceptos clave para entender la teoría brechtiana, como el distanciamiento (Susti, 2018, pp. 249-251). Incluso tiene un artículo dedicado al análisis de los puntos clave del Pequeño Organón. En su artículo “El manifiesto comparado”, Salazar da cuenta de cómo el teatro del futuro sustentado en las teorías brechtianas, sería un teatro que también se alejaría de las teorías aristotélicas y señala que:

El teatro de Brecht necesita tanto de autores, actores y directores nuevos, movidos por un impulso de transformación integral del hombre, la sociedad que constituye y las creaciones que la ilustran o acusan, cuanto de espectadores nuevos, libres de la falacia que hace de la obra en el tablado un entretenimiento, un sueño, una mentira para vitalizar mil mentiras más. (Salazar, 1961, p. 4)

En *La ausencia de Brecht en nuestra escena*, Salazar agrega que:

No estaremos en la historia si nuestros teatros no llevan a la escena a Bertolt Brecht. Se podía con *Terror y miseria del III Reich*, por ejemplo, bella y demoledora serie de pequeñas piezas, en las cuales se presenta, desnuda y violenta, la reacción contra la verdad, su brutalidad, su sinrazón, su fracaso. Los teatros se obligan, por el hecho de ser teatros y no variedades, al tiempo y la sociedad a que pertenecen, y Brecht es, tal vez, la más seria palabra de poesía dramática contemporánea. ¿Se la puede desoír sin desoír a la historia? (Salazar, 1961, p. 8)

Sin duda, la obra de Salazar Bondy habría marcado parte de la ruta de sus contemporáneos y del teatro peruano que le siguió. Este camino, desde Yerovi, habría empezado a dirigir su interés hacia otras capas de la sociedad limeña y, poco a poco, habría ido también dirigiendo su mirada fuera de la capital, un aspecto que en el caso de Salazar Bondy habría quedado pendiente, como señala Ráez (2009), cuando afirma:

Sebastián Salazar Bondy fue un intelectual arraigado y entregado a la patria, preocupado por la definición de nuestra identidad histórico-cultural y el ejercicio político responsable. En este intento fue un artista urbano que no frecuentó el espacio arguediano del Perú

profundo. Pero, en un país centralista, con lastras de comportamiento áulico y colonial sujeto al inveterado comportamiento corrupto de su clase política, su obra se eleva en el centro mismo de ese heredado desorden como un estremecimiento necesario, provocativo y esclarecedor. Imposible entender el legado de Sebastián Salazar Bondy sin ubicarlo en el contexto de un país explotado, expoliado, traicionado. En su teatro nuestra errante clase media aparece con todas sus limitaciones; su inercia, su adhesión al golpe de suerte, su renuencia al trabajo productivo, su militancia arribista, su fascinación por la sinecura, su adicción al chisme, su indiferencia para el cambio social, su facilismo, su egoísmo y su incapacidad de amar profundamente. En suma, con toda su mediocridad. Pero también aparece un confiado optimismo en lo que los peruanos podemos hacer por nuestra patria.

Tal vez este optimismo, que hasta cierto punto también se puede observar en Yerovi, es lo que sería más difícil de identificar en la mirada y el discurso de otros autores peruanos de la época y los años que vinieron después. A partir de la década del sesenta, encontramos textos ciertamente menos esperanzadores. Más bien pareciera que fueron el espíritu crítico y la toma de consciencia de las desigualdades y diferencias de clase los temas que habrían calado en la generación posterior, seguramente inspirada en la dramaturgia de Salazar Bondy. Es en los textos de este autor donde se reconocerían las primeras referencias al personaje migrante en el contexto de una ciudad –Lima– de cuya reconfiguración social el teatro que le antecedió parecía no querer dar cuenta alguna. De esta manera, si Yerovi introdujo el punto de vista y la idiosincrasia del criollo, habría sido Salazar Bondy uno de los primeros autores en incluir en su teatro la problemática de pobladores de otras latitudes del país y de algunas de las circunstancias a las que podían verse enfrentados a causa de las migraciones que empezaban a darse cada vez con mayor frecuencia desde los años cincuenta. Como veremos más adelante, este tema habría sido uno de los que más habría preocupado a la generación de dramaturgos de los sesenta, que habría surgido con la convicción de romper con la tradición colonial a la que Salazar Bondy habría empezado a enfrentarse desde su teatro. Sería también, como hemos señalado, gracias a este autor que muchos de los dramaturgos de la generación que impulso nuevas rutas en el teatro peruano, junto a Díaz, se habría nutrido de los conceptos y teorías de Bertolt Brecht.

1.1.3. Enrique Solari Swayne: la mirada totalizadora del Perú profundo

Si Sebastián Salazar Bondy destaca por su mirada crítica de la clase media limeña y urbana, sería Enrique Solari Swayne quien incluiría en el discurso de la dramaturgia peruana de mediados de siglo XX la mirada al Perú profundo, totalizadora, con un énfasis en la búsqueda de una integración cultural y social (Mediavilla, 2016, p. 55). Un discurso que habría redirigido también la mirada del teatro peruano y que, sin duda, habría influenciado a Díaz y sus coetáneos. Principalmente, a aquellos que decidieron situar sus obras en lugares alejados de la capital y de las ciudades de la costa, buscando llevar a la escena no solo el paisaje de ese otro Perú, sino la idiosincrasia y la problemática de sus habitantes, como lo hicieron Víctor Zavala Cataño o Cesar Vega Herrera, pero también a aquellos que, como el propio Díaz o Hernando Cortés, optaron por representar esta misma problemática desde el punto de vista de los que tuvieron que migrar a la capital.

Enrique Solari Swayne nació en Lima, en 1915. Se hizo conocido como dramaturgo con su obra *Collacocha* (1956), estrenada en Lima en 1956 por la Asociación de Artistas Aficionados. Esta misma agrupación la estrenó en México, en 1958, en el Primer Festival de Teatro Panamericano en México. La obra también fue estrenada con éxito en el Teatro Goya de Madrid en 1959, por el grupo Los Juglares (Obregón, 2001, p. 25). Aida Balta (2000, p. 191) describe *Collacocha* como “uno de los mejores, sino el mejor, que se haya escrito en el país. Obra que, con un tema solo posible en el Perú, posee universalidad ya que expresa emociones y situaciones inherentes a la condición humana más allá del tiempo y de la distancia”. Sin embargo, el texto destacaría, más que por su universalidad, por poseer otras características que la harían formar parte de ese grupo de piezas peruanas que buscan acercarse más al contexto peruano y alejarse del discurso ecuménico que caracterizó a otro tipo de autores peruanos, que describe Ramos-García. En tal sentido, quizás lo primero que llama la atención en *Collacocha* es el espacio en el que se desarrolla la obra: en la excavación de un túnel que atraviesa los Andes –un sueño que aún los peruanos no ven cumplirse–.

El gran protagonista de la obra es el ingeniero Eche copar quien, en palabras de Balta (2000, p. 192), sería “ejemplo de valentía y tenacidad, tiene como única meta el progreso y la prosperidad del país”. Personaje complejo y muchas veces contradictorio, Eche copar contendría en su discurso las ideas del propio Solari Swayne acerca de la

realidad peruana y de la manera en que esta debería ser abordada por el teatro peruano. Desde esta perspectiva, resulta interesante, la apreciación que hace Obregón (2001, p. 28) acerca de la acción de Ehecopar, en la obra, a la que describe como “una misión ‘civilizadora’ por el bien de su país y por el progreso humano”. Sobresale, además, la admiración de Ehecopar hacia la población indígena, de la cual destaca su trabajo al que describe como “indispensable”, cuestión que se hace evidente cuando el personaje celebra el paso del primer camión por el túnel, antes de que suceda la inminente catástrofe en el primer acto de la obra, contradiciendo a Bentín, quien lo felicita a él por el éxito de la obra:

ECHECOPAR: ¿Yo? ¡No hombre, no! (*Señalando a los indios.*) ¡Ellos! Ellos hicieron el camino... (*Avanzando hasta los indios y palmoteándolos.*) ¡Estos pestíferos amados de mi corazón! Sin comer, sin dormir, sin quejarse noche y día, día y noche, mientras tú y yo roncábamos, ellos hicieron el camino, ellos horadaron los túneles y tendieron los puentes! (Solari, 1963, p. 353)

Este es un detalle que no debería dejarse de lado en el análisis de la obra de Solari Swayne, porque daría cuenta de cómo esta pieza también debe circunscribirse en el conjunto de obras peruanas que busca la reivindicación social de lo indígena, a pesar de que este no sea el tema central del texto y de que la trama se sigue narrando desde la mirada de un personaje que, aunque alejado del estereotipo del limeño de clase alta, sigue siendo un hombre que viene de la capital. Ehecopar es un personaje particular, que critica los puntos débiles de la sociedad limeña clasista y paternalista de la que ha huido; pero no es un indígena, ni popular en el sentido del término que hemos definido al analizar las obras de Yerovi o Salazar Bondy. Sería en este sentido que Obregón (2001, p. 34) destaca que “el exceso de individualismo de Ehecopar resulta también chocante, sobre todo durante el primer acto de *Collacocha*, pero luego el protagonista evoluciona hacia posturas más solidarias y colectivas”.

Sin duda, como señala Hopkins (1988, pp. 293-294), en *Collacocha*, Solari Swayne “deja de lado los conflictos sociales bajo el paternalismo casi místico del protagonista, para concentrarse en la pugna del hombre contra la naturaleza adversa”. Sin embargo, hay otros aspectos a tomar en cuenta que revelarían otro carácter en el texto. La sola inclusión del paisaje alejado de la ciudad –sobre todo de la capital–, que otros autores

no pudieron dejar de lado, pone en evidencia la necesidad del autor no solo por alejarse de las temáticas que podríamos llamar pasadas de moda, sino por incluir la mirada a problemáticas que permitan repensar el país y la sociedad peruanas en otros términos que nos hablan, más bien, de una mirada totalizadora del Perú. *Collacocha* nos sitúa en un espacio alejado de la ciudad, pero, al mismo tiempo, la obra gira en torno a la idea de un proyecto que pretende unir a un país cuya característica principal siempre ha sido la fragmentación. La tarea de Echecopar no es ni más ni menos que la construcción de una carretera que atraviese los Andes y que pueda, por consiguiente, comunicar la selva con la costa del Perú, pasando por la sierra. Es decir, unir al país. En este contexto, la oposición entre Lima y el resto del territorio –la sierra en concreto– y el acento en la idea que, para la gran mayoría de limeños, la vida decente fuera de la capital no es posible, es una constante en la obra y que Echecopar critica incansablemente. Como describe Obregón (2001, pp. 27-28), sería el personaje Díaz quien expresaría mejor la añoranza por la urbe; este es el reflejo del ciudadano urbano, desconectado del Perú profundo. No obstante, como también agrega, a lo largo de toda la obra encontraríamos en boca de otros personajes descripciones que permiten a Solari Swayne dibujar un discurso integrador del paisaje compuesto por “todo el cuerpo físico del Perú” que incluye, los Andes, la costa, la sierra y la selva.

Sería en este sentido que, hacia el final del segundo acto, cuando la laguna que da nombre a la obra está a punto de destruir el túnel y llevarse los sueños y las vidas de los que han trabajado en su construcción, los personajes –pensando que van a morir– evocan la geografía diversa y difícil que es el Perú:

ECHECOPAR: Sí lo sabes, piensa en algo más alegre y déjanos en paz.

BENTÍN: (*Sentándose.*) En algo más alegre... (*Se tapa los ojos con las manos.*) No es tan fácil... Pero no es difícil tampoco... Ahora, con los ojos cerrados, veo la campiña de Tarma..., los altos eucaliptos perfilándose contra los cerros rosados..., la retama al viento... Y esto ¿qué es? (*Destapándose los ojos.*) ¡Los naranjales de Canchaque, los campos de café a la luz de la tarde! ¡Cuánta luz tiene el Perú! ¿Verdad, ingeniero?

ECHECOPAR: ¡Oh, la tierra es buena y hermosa en todas partes! Depende de los ojos.

FERNÁNDEZ: Es verdad. ¡Ah, oigan! Hace poco hice un viaje por la costa. El crepúsculo nos sorprendió poco antes de llegar a Chala...

BENTÍN: *(Con entusiasmo.)* Yo también he visto eso.

ECHECOPAR: También yo. Es inolvidable.

FERNÁNDEZ: Era un universo fugaz de colores increíbles. El mar se pone rosado...

BENTÍN: Las dunas, violeta...

ECHECOPAR: El horizonte rojo. Y hay rocas negras. Toda la playa blanca de espuma...

FERNÁNDEZ: No había formas. Todo era color... Parecía un jardín de colores suspendido en el aire. No, no hay como los crepúsculos de la costa...

BENTÍN: Usted habla así porque es costeño. Pero ¿ha visto usted en la sierra, cuando pasa la tormenta y sale el sol? Todo se pone dorado. Y la tierra humea y cruje de vigor. *(A Echecopar.)* Usted tiene que haber visto eso, don Claudio.

ECHECOPAR: Sí, es verdad. Pero también es verdad lo que dice Fernández. ¡Hum! En cuanto a mí, será porque hace años que vivo metido en túneles, y en quebradas sin luz, áridas; pero ¿saben cuál es el paisaje que añoro? ¿Conocen esas abras de los Andes, desde donde se divisa toda la selva? ¡Toda la selva, con su exuberancia, tibia, infinita! Y uno presiente la marcha quita de los grandes ríos, la vida apacible de los pueblos ribereños...

BENTÍN: Una vez navegué por el Ucayali...

FERNANDEZ: ¿Y los pueblecitos de la costa? La plaza desierta en la tarde... La iglesia cerrada... Un burro amarrado a un árbol... , el raspadillero. Y en una banca, un cachaco dormido. *(Todos ríen.)*

ECHECOPAR: No, no; país no nos falta. ¡Nos faltan hombres! *(Los tres se quedan callados, pensativos.)* (Solari, 1963, pp. 379-380)

En *Collacocha* encontramos el discurso sobre la lucha del hombre contra la naturaleza, pero esa lucha se daría en un contexto en el que el objetivo principal del protagonista no sería la construcción de la carretera en sí misma, sino todo lo que la culminación de esta significaría para el país y para sus habitantes. El ingreso a escena de

Echecopar dibuja esta imagen totalizadora del Perú en el discurso del protagonista de la obra cuando se dirige a los obreros que trabajan en la construcción del túnel:

ECHECOPAR: ¡Buenos días! ¡Buenas noches! Coman bien, duerman bien, tengan hijos, trabajen duro, métanle el hombro al Ande. ¡Millones de hectáreas de tierra nueva nos aguardan! ¡Buenos días, mar Pacífico! ¡Buenos días selva virgen! ¡Buenas noches, Roque y Matero, Pedro y tu hijo! (*Alejándose por la derecha.*) ¡Buenos días túnel! Puna, ¡buenas noches! ¡Buenos túneles hombres del futuro! (Solari, 1963, p. 334)

Obregón (2001, p. 30) no solo estaría de acuerdo con lo anteriormente expuesto, sino que agrega que el discurso de Echecopar sería el discurso del propio Solari Swayne:

Su punto de vista –manifestado directamente o por mediación de otros personajes– es predominante en *Collacocha* y refleja, sin duda, la posición del propio Solari Swayne. Este no se contenta solo con criticar la demagogia y la inepticia de los responsables políticos, sino que propone modelos individuales y éticos para construir el presente y el futuro del Perú. Sus personajes positivos son, en primer lugar, Echecopar y luego los ingenieros más jóvenes: Fernández (su relevo) y Soto, agentes eficaces del progreso, concebido éste como un proceso ascendente e irreversible. A través de estos personajes y del obrero anónimo, Solari Swayne hace un elogio del trabajo esforzado y de la voluntad inquebrantable, valores indispensables, según él, para vencer el aislamiento y la miseria de aquellas poblaciones postergadas. Su ambición de abarcar el destino de todo el país y de desafiar las fuerzas de la naturaleza le dan a su obra una dimensión épica y cierta grandeza.

Esta doble faz, presente también en la obra de Salazar Bondy, que consigue convertir una farsa sobre el amor en una crítica a las estructuras sociales y de poder, en el caso de *Collacocha* se da en la medida en que la obra permite la doble lectura entre lucha del hombre contra la naturaleza, en nombre del progreso y esa visión que Obregón llama totalizadora y que pretendería dibujar –y también denunciar– las bases sobre las que se estructura la sociedad peruana. Este aspecto se evidenciaría también en el propio discurso de Echecopar, por ejemplo, cuando le dice a Díaz: “para individuos como tú en el país hay solo dos caminos: o te enfrentas a los elementos, que en nuestro país son hijos de la cólera de Dios, o te vas a Lima, a adular a los potentados, a ver si les caes en gracia y te hacen rico” (Solari, 1963, p. 331). Echecopar describe aquí también una visión del

Perú dividido en dos mitades. Esta postura, sin duda, guarda relación con el concepto de los ‘cercados y cercadores’ que propone Díaz en su teatro urbano y que desarrollaremos más adelante en este estudio. Eche copar es consciente de la existencia de una población olvidada que sobrevive a merced de una clase dominante, abusiva y corrupta. Eche copar –y Solari Swayne– es crítico con el Perú y, sin duda, está del lado de los desposeídos como pone en evidencia Díaz:

DÍAZ: Eche copar tiene la manía de los hombres fuertes que necesita el país; se ríe de todo lo demás. Hablando del Perú y de los peruanos, es implacable. Aunque reconozco que, en el fondo, es un gran patriota. A veces se emborracha con los indios y se queda a dormir en sus chozas. ¡No comprendo cómo puede soportar la pestilencia! Pero él dice que el único hedor que no resiste es el de la adulación y la maledicencia... (Solari, 1963, p. 332)

Habría en la obra de Solari Swayne el “propósito de abarcar el país entero (abundan los sintagmas ‘nuestro país’, ‘este país’, ‘el Perú’, ‘nuestro Perú’) [que] se logra también con la mención de diversas regiones peruanas de las cuales proceden los personajes” (Obregón, 2001, p. 31). Pero también se pone en evidencia en la preocupación por los problemas nacionales y la visión que Eche copar tiene de estos cuando discute con Bentín sobre los conceptos universales de la lucha obrera que por esos años empiezan a calar en el Perú y que en *Collacocha* saltan a la luz cuando los obreros de la construcción se agrupan en un sindicato:

BENTÍN: Es que no se puede pensar como usted, ingeniero. Hay causas universales. ¡Todos somos hermanos!

ECHECOPAR: Lo serás tú, anarquista de carnaval. Yo no, ¿entiendes? Yo soy hermano de Soto y de Sánchez y de Fernández y de los cuatrocientos indios que trabajan aquí y de los Quiñones. De nadie más.

BENTÍN: ¿Y los millones de hombres que sufren en el mundo?

ECHECOPAR: No faltará otro que se preocupe por ellos. Yo soy hermano de los que puedo tocar, de los que puedo reventar o enaltecer. De nadie más. Tú no haces nada por los indios de aquí. ¿De qué les sirve a ellos que seas hermano de los pobres de la India o del Turquestán?

BENTÍN: Es que, además, ingeniero...

ECHECOPAR: (*Cortando.*) Además, no hay sino dos cosas, hombre: los grandes apóstoles, que ni tú ni yo somos, y las grandes mentiras y la conversación, y el negocio y el arribismo. ¡Me indignas! Pero ¿piensas tú que en la situación del país? ¡Nadie trabaja! ¡Todos conversan! Los directores conversan de mujeres. Los indios conversan de su hambre. Tú conversas de tus hermanos en Turquestán. Y, entre tanto, los puentes se tienden solos, los túneles se abren solos. No sé. Debe de ser un milagro de fray Martín.

BENTÍN: Es que yo insisto en la democracia.

ECHECOPAR: (*Cortante.*) ¡Qué democracia ni qué veinte mil demonios! Tú no insistes sino en tus mentiras y en tus estupideces. ¿Acaso te he dicho que vengas a hablarme de la situación europea? Yo rompo montañas y salvo abismos. ¡Qué cuernos, si tú lo comprendes y lo agradeces... o tus hermanitos de Siberia..., o tus primitos de Beluchistán...! (Solari, 1963, p. 346)

Lo que Solari Swayne, en las palabras de Eche copar, pareciera estar defendiendo es la necesidad de una mirada profunda, crítica y verdaderamente comprometida con los problemas auténticos del Perú. Hay una evidente crítica a la mirada del comunismo, como un ideal tal vez foráneo, que no tiene relación con los problemas particulares del Perú, que serían otros muy distintos a los de otras sociedades del planeta. Mirar al Perú desde el Perú, pareciera ser el reclamo de Eche copar –y por lo tanto del autor–. No desde el lente de ideas extranjeras que se discuten principalmente en Lima, entendiéndola como una ciudad que ignora la verdadera problemática de otros sectores del país. Eche copar es un hombre complejo, que invita a la acción y que es consciente además de que, así como están las cosas, el país y sus habitantes oprimidos no podrán salir de la situación en la que están. Más adelante, el personaje sigue en discusión con Bentín:

BENTÍN: ¡Esto es el colmo! ¡Usted niega los más elementales derechos del hombre!

ECHECOPAR: No los niego, imbécil. Lo que niego es que tú y mis diez mil paisanos que se parecen a ti sean auténticos defensores de ellos. Me revientan los apóstoles de su propia conveniencia. Y otra cosa, que puedes creerme: jamás, mientras pueda evitarlo, moveré un dedo por los derechos del hombre en nuestro país. ¿Nueve millones de hombres oprimidos, extorsionados, sangrados, por cuatro o cinco millonarios? ¿Un

rebaño de elefantes acosado por un parálítico? ¡No me hagas reír, hombre... , no me hagas reír! (Solari, 1963, p. 349)

Los argumentos de Echeopar coinciden con lo dicho por Ramos-García (2016a, p. 36) cuando señala a Solari Swayne como uno de los primeros autores peruanos que pondrían el acento en las circunstancias socio-políticas del país a través de sus personajes. Sumándose a las nuevas formas de acercarse al Perú desde el teatro, que habrían ofrecido autores como Yerovi o Salazar Bondy, Solari Swayne habría incluido en el paso del teatro peruano costumbrista al teatro social, la mirada totalizadora del país. Habría impactado en la generación posterior al reclamar una dramaturgia capaz de situarse en territorios alejados de la capital y de las ciudades de la costa del Perú. De esta manera, como señalamos, encontraríamos textos de algunos autores de la generación del sesenta como César Vega Herrera o Víctor Zavala Cataño que también se desarrollan en los Andes y en pueblos alejados de la sierra del Perú pero que, además, ponen al personaje indígena como protagonista. *Collacocha* habría contribuido, sin duda, a eliminar la mirada paternalista y, por el contrario, habría despertado la admiración y el interés por su problemática. Como veremos más adelante, encontramos en los textos escritos durante la década del sesenta una mirada del personaje indígena que ya no lo pone en ridículo ni se refiera a él de manera despectiva. Por el contrario, se trata de textos que abogan por la defensa de sus derechos y que se declaran en contra de las desigualdades de las que es víctima.

También, de la misma forma en que lo hace Salazar Bondy, Solari Swayne se sumaría a la crítica del ciudadano capitalino al que solo le preocupan sus propios problemas. Sin embargo, este autor pondría en evidencia otro aspecto de esa mirada capitalina que tampoco tendría ojos para lo que sucede en otras partes del país. Sería en esta línea que los autores de la generación surgida a partir de la década del sesenta desarrollarían su propuesta dramática. No solo siguiendo la pauta de sus antecesores, sino profundizando en esa mirada crítica de la sociedad y enfocada cada vez más en el personaje popular y marginal, denunciando las diferencias sociales y llevando a escena circunstancias, injusticias, personajes y espacios que hasta entonces se habían visto todavía poco representados en el teatro peruano.

1.2. Los autores de la generación del sesenta: el surgimiento del universo marginal en la escena peruana

Herederos de la mirada crítica que habían introducido al teatro peruano sus antecesores, los autores de la generación del sesenta habrían sido los verdaderos forjadores de un teatro peruano que no solo intentaría responder a la pregunta ¿existe el teatro peruano?, sino que buscaron darle una identidad propia. Y esta fue, sin duda, la del personaje marginal, el desposeído, aquel que se encontraba “cercado” por las circunstancias de una sociedad injusta, corrupta y desigual. Si hay una constante en la dramaturgia de todos los autores que analizamos en este trabajo, esta sería la de un teatro comprometido con la realidad del país y sus problemáticas. Un teatro de carácter social que, al apelar a la denuncia –a través de diferentes mecanismos dramáticos– buscaría, en definitiva, un cambio social.

Influenciados también por movimientos surgidos en toda Latinoamérica y las teorías llegadas de Europa gracias a los nuevos aires que se respiraban en el renovado ambiente teatral limeño de mitad del siglo XX que hemos descrito líneas arriba, surgieron autores como Sara Joffré, César Vega Herrera, Hernando Cortés, Víctor Zavala, Juan Rivera Saavedra y el propio Gregor Díaz –objeto principal de análisis de esta investigación–, entre otros. Todos ellos, desde sus propias propuestas dramáticas contribuyeron, sin duda, a forjar una nueva manera de escribir teatro en el Perú, tanto desde el contenido, como desde la forma. Se trató también de una generación que se dedicó de manera casi exclusiva a la escritura dramática y muy preocupada por la investigación y el debate. Como veremos a continuación, muchos de ellos impulsaron mesas, foros y publicaciones que contribuyeron también al desarrollo de la dramaturgia peruana.

A esta generación se debe el primer ascenso del personaje marginal a la escena peruana. Ahí donde hasta entonces el público había estado acostumbrado a los grandes salones de las casas burguesas limeñas y a los hombres de terno y corbata; los autores de la generación del sesenta irrumpieron presentando historias que se desarrollaban en callejones, kafkianas oficinas o basurales en los que los protagonistas eran migrantes, mendigos, hombres y mujeres abandonados a su suerte, o niños sin futuro. Y todo esto, con un evidente carácter de denuncia. Se trataría, así, de un teatro con un renovado

carácter ideológico. Esta nueva dramaturgia peruana habría impulsado, también, una renovación estética para la que estos autores habrían recurrido a diversos mecanismos que van –como veremos a continuación– desde la influencia del teatro épico, hasta la inclusión de ciertos recursos extraídos de la tradición andina.

1.2.1. Sara Joffré: la realidad fantástica

Sara Joffré nació en 1935 en Bellavista, distrito de la provincia constitucional del Callao, en Perú. Se inició como actriz, luego se hizo directora y, finalmente, se dedicó también a la dramaturgia. Joffré integra el pequeño grupo de mujeres peruanas que escriben teatro en la primera mitad del siglo XX, un periodo en el que, como indica Robert J. Morris (1975, p. 48), el trabajo de las dramaturgas empezaba a ser reconocido en Latinoamérica, aunque todavía muchas eran víctimas de la censura de los críticos que no aceptaban la igualdad artística de la mujer. Según explica Morris (1975), para la mitad de la década del setenta, la participación de la mujer en la dramaturgia peruana se limitaría a tres autoras que habrían estrenado obras desde 1965: Sarina Helfgott, Elena Portocarrero y Sara Joffré. Sin embargo, de las tres autoras, la única que habría consolidado una carrera como dramaturga habría sido Joffré, quien continuó escribiendo teatro hasta iniciado el siglo XXI.

Además de su dramaturgia, la figura de Sara Joffré es un hito en la historia del teatro peruano por su intensa labor como promotora de las artes escénicas y, principalmente, la dramaturgia peruana. Como ya señalamos anteriormente, en 1963 fundó, junto con Aurora Colina, Homero Rivera y Roberto Ríos, el grupo Homero Teatro de Grillos, compañía que no solo es una de las más representativas de la historia del teatro peruano, sino que tuvo el mérito de crear la Muestra de Teatro Peruano (MTP) en el año 1974 con el objetivo de poner en evidencia la existencia del teatro peruano. Vale destacar que la MTP llegó a tener más de treinta versiones gracias al impulso de grupos de teatro independiente y, sobre todo, al liderazgo de Joffré, quien fue pieza clave en la realización de cada edición, hasta su muerte en 2014. A lo largo de su vida, Joffré también impulsó la publicación de textos peruanos en las ediciones de Teatro Peruano publicadas por Ediciones Homero Teatro de Grillos: diez libros que contienen textos de dramaturgos peruanos jóvenes, entre los que encuentran Díaz y otros autores de la generación a la que

se dedica esta investigación, como Juan Rivera Saavedra, César Vega Herrera, Hernando Cortés y la propia Joffré. A Joffré se debe, igualmente, la existencia de la *Revista Muestra*, dedicada desde el año 2000 a la publicación de textos de dramaturgos peruanos (Hernández, 2006, p. 14).

Igual que muchos de los autores de su generación, Joffré fue también admiradora de Bertolt Brecht. Pero, además, ella fue una dedicada promotora de su obra en el Perú. No solo llevó a escena piezas del autor alemán, también realizó homenajes, tradujo algunos de sus textos y publicó libros dedicados a difundir sus ideas sobre el teatro. Uno de los más importantes al respecto sería *Brecht en el Perú*, publicado en el año 2000, por la Biblioteca Nacional del Perú (Hernández, 2006, p. 14). No cabría duda de que la deuda del teatro peruano con Joffré es inmensa. En ese sentido, Carlos Vargas Salgado, se refiere a ella en un artículo póstumo, publicado en febrero de 2015 en la *Revista Ideele* de esta manera:

“Tiene el hombre del Perú también su propia tragedia, su propia comedia”, había escrito Sebastián Salazar Bondy, declarando a modo de reto, de desafío al tiempo y la bruma, que él, Salazar, había encontrado en tal certeza la razón para ser un dramaturgo en un país sin teatros. Sara Joffré dialoga con la idea de Sebastián, no tengo duda, cuando propone la cuestión clave que ha originado todo este conjunto de preguntas y respuestas que ahora, con mayor certeza, llamamos “el teatro peruano”. En la pregunta por la existencia de un teatro peruano está la semilla que germina en la Muestra como encuentro nacional, un movimiento de teatro independiente y descentralizado, y también la Revista que dejó de publicarse solo un mes antes de su muerte. Editar una Revista de Autores de Teatro es una perfecta respuesta para su propia pregunta formulada en 1974. Hoy existe un teatro peruano, y ha sido capaz de sostener los 24 números originales y consecutivos, y las más de 40 obras publicadas.

Joffré fue, pues, una importante impulsora del teatro y de la dramaturgia peruanas. Sería gracias a su esfuerzo que hoy se hace posible acceder a muchos de los textos de los autores y autoras de su generación y de muchos jóvenes autores peruanos que decidieron también dedicarse a escribir teatro en años posteriores. Pero también su obra dramática es de interés en esta investigación, en la medida en que, como veremos a continuación, es posible incluirla dentro del grupo de autores que se dedicaron a escribir ese teatro peruano que se definiría por la mirada hacia las clases populares y los personajes

marginales que delinear un Perú ciertamente más cercano a la realidad, que aquel que se venía representando en las salas de teatro peruanas antes de la década del sesenta.

Como dramaturga, Joffré se inicia con *En el Jardín de Mónica* (1961) y *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961), dos textos que –igual que los textos de sus coetáneos– se alejan de la concepción burguesa y costumbrista del teatro que la antecede. Sin embargo, las primeras obras de Joffré también resaltan por su carácter simbólico y por una propuesta, más bien alejada del realismo. Lo que la diferenciaría de los otros autores de la época. Para Hopkins (1988, p. 294), las piezas primigenias de Joffré resaltarían por su “sutil contenido lírico, en las que el espíritu de lo poético se ve confrontado con la realidad grotesca que lo aliena”. Las obras iniciáticas de Joffré destacarían, pues, entre los textos dramáticos peruanos escritos en aquellos años por sus aspiraciones estéticas y simbólicas, como señala, a propósito del estreno de las dos obras en el Club de Teatro de Lima, bajo la dirección de Alonso Alegría en 1962, el crítico Alfonso La Torre (1981, p. 63):

El acontecimiento resulta aleccionador, indica que el teatro peruano se ha puesto en movimiento, buscando plurales horizontes. Mientras el epicismo clasista de Juan Ríos, el realismo de Salazar Bondy avanzan adustamente por los dos planos señeros de la expresión escénica moderna, sustentando las incursiones convencionales de otros autores, Sarina Helfgott y Sara Joffré se sacuden de todo racionalismo y localismo temático, y buscan los ámbitos del lirismo puro. Pero es Sara Joffré la que abre para el teatro peruano, decisivamente, las puertas de ese trasmundo que es la poesía teatral, que es muy otra cosa, como se sabe, que la poesía en el teatro.

Ambos textos, tendrían en común la necesidad de sus personajes de evadir la realidad a través de la fantasía, un elemento que podría considerarse transversal en la obra de Joffré. En *En el Jardín de Mónica* (1961), premiada por el Instituto Internacional de Teatro (ITI-Perú) y por el British Council en 1960, nos encontramos con una niña que ha sido capaz de convertir un basurero en un mundo de fantasía por medio de su imaginación, mientras que, en *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961), Elena encuentra el escape a una sociedad de la que no se siente parte en el mundo fantástico que le ofrecen, a través del circo, los payasos Trigo y Lechuguita. La alienación sería un elemento distintivo de los personajes de Joffré, en cuya obra Morris (1975, p. 51) encuentra otros

rasgos que sus textos compartirían con los escritos por otros autores en la época. En sus palabras, los textos de la autora:

Abarcan todos los elementos que caracterizan el teatro peruano desde 1965. Son obras breves, de intención poética y universal, y de sencilla elaboración en cuanto al lenguaje y la acción. Más importante aún, establecen el denominador común para todos los que pertenecen a esta última promoción: la renovación de todos los aspectos del drama nacional.

La evasión de la realidad y las aspiraciones simbólicas serían los componentes principales de la obra iniciática de Joffré. Así como la idea de que “el ser humano que pueda existir aun efímeramente, dentro de su propio mundo de fantasía, seguro y lejos de la angustia vital, merece ser envidiado” (Morris, 1975, p. 44). La conversación entre El Niño y La Niña que conocen a Mónica y su mundo fantástico, en *En el Jardín de Mónica* (1961), sería un claro ejemplo de este planteamiento:

EL NIÑO: ¿A qué jugaban cuando llegué yo?

LA NIÑA: Ella dijo que tú vendrías trayendo pasteles y estaba bailando contigo. ¿Trajiste los pasteles?

EL NIÑO: ¿Ella sabía que yo iba a venir?

LA NIÑA: Sí, lo sabía. Y me gustó mucho, de todas las cosas que dijo eres la única que yo vi realmente.

EL NIÑO: No te entiendo.

LA NIÑA: Ella sabe jugar muy bonito. Nunca había jugado antes así.

EL NIÑO: ¿No podrías enseñarme cómo jugaba?

LA NIÑA: Por ejemplo, ella dijo que allí (*señala un montón de basura*) había un hermoso jardín con dalias rojas. ¿Tú lo ves?

EL NIÑO: (*Mira con atención.*) ¡No! Solo veo basura.

LA NIÑA: (*Desconsolada.*) Si ella estuviera aquí verías las dalias. Ella haría un ramo para su madre y tú las llevarías. Estaba haciendo uno para mí, pero yo dije algo que la

enojó mucho y lo deshizo... También oímos cantar un pájaro muerto... (*Busca en el jardín.*) Aquí está... (*Lo toma ahora sin que le repugne y se lo alcanza al niño.*)

EL NIÑO: (*Retrocediendo.*) ¡Este animal tiene mal olor! (*Abriendo mucho los ojos.*)
¿Dices tú que cantó...? ¿Eso?

LA NIÑA: (*Dudando.*) Ahora no estoy tan segura... pero... Mónica dijo que yo era cruel, me dio mucha pena haberlo tirado... y cuando ella habló con tanta pena, yo diría... sí, yo creo que sí cantó... (Joffré, 2002, p. 30)

En la obra, Mónica se presenta como una heroína. Ante la sorpresa de los otros personajes, ella es la única capaz de convertir lo horrible del mundo en algo bello. Solo en su mundo, un pájaro muerto es capaz de cantar melodías hermosas. Eso la pone en ventaja frente a los demás que están condenados a seguir viviendo entre la basura, conscientes de la realidad grotesca en la que transcurren sus días. Como señala La Torre (1981, p. 64): “La ‘locura’ de Mónica es, pues completa... y milagrosa en su persuasión para elevar, a los seres que no han sido aún totalmente cegados o ensordecidos por los prejuicios, hasta su jardín de lacerados espejismos”. Algo similar sucede cuando Trigo y Lechuguita le presentan el mundo del circo a Elena, y ella decide quedarse allí con ellos.

A pesar de lo señalado por La Torre, Morris (1975, pp. 50-51) indica que las primeras obras de Joffré no habrían recibido la mejor recepción ni por parte de la crítica, ni del público y explica por qué habría sido así:

Al repasar ahora el impacto de estas obras en el teatro peruano de aquel entonces, se advierte que no podían competir con el drama comercial y naturalista de aquella época. Ya que eran piezas caracterizadas por su sencillez en temática y técnica, no nos debe extrañar que pronto fueron olvidadas por un público que todavía se regocijaba con la inmediata realidad evidente en las composiciones de Salazar Bondy, de Ramón Ribeyro, y los otros muchos que cultivaban la expresión de claras dimensiones regionales.

De esta manera, el entusiasmo demostrado por La Torre en su crítica no habría sido general. Sería posible que esto explique por qué en textos posteriores Joffré habría buscado acercarse a una realidad más concreta, tal vez tratando de aproximarse al estilo de los autores de su generación. La propia Joffré (2006, p. 31) aclara sus razones para

abandonar el simbolismo y acercarse al realismo cuando narra su recorrido como autora dramática:

En tanto al realismo en mi caso. Yo venía netamente de la poesía. Empecé con mi *Mónica* (1961) que me llevó lejos, gané el concurso del ITI para ir a recoger mi premio a Inglaterra y una bolsa de viaje del British Council. Y en mi periplo de un año por Europa, me quedé dos meses viviendo en Barcelona, allí Montserrat Roig, una escritora que falleció muy joven, y que en ese entonces (1963), tenía 15 años, después de leer mi flamante y querida pieza, me espetó con toda la gallardía y franqueza que uno posee a esa edad: ‘¿Y esto que tiene que ver con tu pueblo?’ La frase de Monserrat Roig me chocó. Luego, al regresar al Perú y de adaptar muchos cuentos clásicos al teatro para niños, de conocer mejor a Brecht, me inicié en el teatro realista con *Se administra Justicia*, que me hizo ganar el famoso primer premio del Teatro Universitario de San Marcos (1969).

Efectivamente, a diferencia de los textos iniciales de Joffré, obras posteriores como *Se administra justicia* (1968) plantean una problemática realista que permitiría incluir la obra dentro del grupo de piezas dramáticas peruanas de mediados del siglo XX que centra su mirada en la problemática de las clases populares y marginales en la ciudad de manera más concreta. En esta obra, el hijo de un guardia de la policía que abusa de dos niñas es ajusticiado por los pobladores de un pueblo donde la justicia termina poniéndose del lado del victimario. Los guardias incluso llaman héroe al sujeto en cuestión, como se evidencia al final de la obra:

GUARDIA: ¡Hermanito de mi alma!

HOMBRE: ¿Qué te pasa?

GUARDIA: Esos jijunas hermanito. Me han matado a mi sobrino.

HOMBRE: ¿A quién?

GUARDIA: A mi sobrino Edilberto.

HOMBRE: ¡Catalina! (*Entra Catalina.*) Trae algo para darle una copa (*Sale Catalina*)
Siéntate, ¿cómo ha sido? ¿No has podido salvarlo?

GUARDIA: Qué lo íbamos a poder salvar, si me han tirado su cabeza por la ventana. Me cayó en las manos (*Llora. La mujercita va saliendo mientras el hombre consuela al guardia*). Su cuerpo lo dejaron seco, al pie del puesto de la policía.

HOMBRE: Ha muerto como héroe.

GUARDIA: No era policía.

HOMBRE: Como si lo hubiera sido. (*Entra Catalina con algo para tomar, sirve de beber, el policía llora.*)

CATALINA: Mi más sentido pésame.

HOMBRE: Mi más sentido pésame. Era un hombre tan bueno.

GUARDIA: Gracias. Pero yo sé quiénes han sido.

HOMBRE: Sí. Pero ahora cálmate.

GUARDIA: No compadre, no tendré calma hasta que no los agarre. ¡Y deja siete chicos!

HOMBRE: ¡Siete chicos!

GUARDIA: Ah, pero yo conozco a esos malditos, y los vamos a reventar.

HOMBRE: ¡Claro que sí!

GUARDIA: Ya salieron a buscarlos.

HOMBRE: Y los muchachos saben hacerlo.

GUARDIA: Después del entierro compadre, les abrimos la instructiva y los vamos a reventar. Y les armamos un proceso por... comunistas... Por pendejos. Los vamos a reventar a toditos. (Joffré, 2006, pp. 55-56)

Es interesante la acotación que indica que la mujer que había llegado al juzgado al inicio de la obra, para poner la primera denuncia contra Edilberto, desaparece de escena discretamente. La víctima pasa a un segundo plano y se desvanece cuando comprende que la justicia que había ido a buscar no existe ni existirá jamás para ella y los suyos. La obra plantea, también, un dilema ético. Al fin y al cabo, Edilberto ha sido ajusticiado

fuera de la ley. El victimario termina siendo, a su vez, víctima. Alfonso La Torre (1981, p. 152) desarrolla el siguiente análisis de la obra, a propósito de su presentación en la Muestra de Teatro Peruano realizada en 1974 bajo la dirección de Ernesto Ráez:

Se administra justicia propone un doble juego escénico: uno directo (el que viven en escena los actores) y otro alusivo (hecho y personajes referidos solo oralmente). En el primer plano, una mujer acude a un juzgado pueblerino a denunciar la violación de su hija, y encuentra la mercantilización de la justicia: la acción desarrolla las frustraciones del amanuense, su vida semi-lasciva con una criada y su desdén por el pueblo. En el segundo plano, se vislumbra toda la situación social de pobreza y desamparo populares, la impunidad del abuso de los ricos y de los funcionarios.

El desamparo popular sería uno de los temas a los que Joffré también se dedica en *Se consigue madera* (1968). En la obra, Lucas construye su casa con la madera de cajones de muertos a los que tiraba al río. Al ser descubierto, el personaje se justifica diciendo: “Quería tener mi casita bien hecha. Soy un hombre pobre y se me vino la idea, de dónde iba a conseguir mejor madera...” (Joffré, 2006, p. 83). Más adelante en el texto se desarrolla el dilema de un pueblo donde los vivos no tienen casas decentes y la buena madera se usa para los cajones de los muertos, a través del diálogo entre el guardián del cementerio y un coro conformado por los pobladores:

TODOS: Tal vez lo perdonen si tú le ayudas. Si tú dices que Lucas no tenía casa buena, que no podía conseguir madera.

GUARDIÁN: Los muertos deben estar seguros y enterrados en sus hermosos cajones de madera con flores alrededor...

TODOS: Nosotros estamos vivos, no tenemos casas, no tenemos flores alrededor, y tampoco tenemos seguridad....

GUARDIÁN: La respuesta correcta es: Lucas ha ido contra las leyes, a Lucas lo deben castigar.

TODOS: Qué seguro es el guardián para dar castigo. (Joffré, 2006, p. 85)

A través de una anécdota aparentemente absurda, Joffré cuestionaría el sistema en el que las leyes a veces parecen también absurdas, pues son capaces de poner los derechos

de los muertos por encima de los derechos de los vivos. El hecho narrado cobra mayor relevancia cuando la autora revela al final del texto que recogió la historia de una noticia publicada en el diario *La Prensa*, que narraba un hecho similar ocurrido en el cementerio de Cocachacra en Arequipa, ciudad del sur del Perú.

Otra obra, donde la denuncia al sistema y a las leyes relacionadas con la vivienda se hace evidente sería *Una guerra que no se pelea* (1979). En ella, un niño recibe a dos hombres que han venido a desahuciarlos a él y a su madre, mientras ella está en el trabajo. Al principio, el niño no entiende lo que está pasando, pero, poco a poco, va comprendiendo la terrible situación. Finalmente, solo atina a pedirle a uno de los hombres que le mienta al portero, y le diga que él y su madre solo se están mudando.

A pesar del carácter realista que habría adoptado Joffré en algunas de sus obras posteriores a las dos primeras, un análisis de su producción dramática no podría dejar de lado la influencia del teatro del absurdo y la búsqueda del simbolismo que ya hemos mencionado anteriormente y que permanecen como una constante a lo largo de todo su trabajo. Un ejemplo de esto sería la obra *Pre-texto* (1968) en la que tres personajes llamados 1, 2 y 3 asisten a un duelo de palabras en el que lo que importa es imponer la palabra sobre el otro. Al decir de Morris (1975, p. 47), “Joffré deja los mundos real y fantástico para comentar la incapacidad del hombre de comunicarse efectivamente y, como en el teatro del absurdo, para dramatizar el fracaso humano al encararse con los problemas menores de la vida”. El texto deja claro que, para los personajes, ponerse de acuerdo a través del lenguaje es imposible. La única salida que encuentran es el uso de las armas, como se pone en evidencia en este fragmento de la obra:

3: Si guardaras la pistola podríamos tratar de reiniciar la discusión.

1: Si guardara la pistola ya no me escucharían más. Tú empezarías otra vez a esconderte detrás de tus hum y tus ja, ja. Y serían van otra vez y no vamos. La voy a guardar para probarte que digo la verdad.

3: ¡Ja, ja! Ahora que has guardado la pistola saco yo mi puñal y con mi puñal no te va a importar que diga ‘vamos’ en lugar de ¡van! o ‘van’ en lugar de ‘vamos’. Ahora lo que empieza a parecerme más importante en el mundo es este puñal y el uso que puedo darle. Y de pronto soy una persona que acapara toda su atención y puedes escucharme diez años sin interrumpirme. (Joffré, 2006, p. 96)

La obra resulta, así, una metáfora de una sociedad que ha perdido la posibilidad de comunicación entre sus integrantes, que no conocen otra forma de imponer sus ideas que no sea con la violencia. Posteriormente, Joffré escribe *Los tocadores de tambor o la parábola del servilismo* (1974), donde la necesidad de evadir la realidad es llevada a otro nivel –ciertamente absurdo– cuando los habitantes de cierto pueblo deciden creer que la música de un tamborilero será capaz de aliviar sus problemas. Sin embargo, cuando esto no sucede, se enojan y quieren ajusticiarlo hasta que un joven les regala otra fantasía, invitándolos a comer a su castillo. Morris (1975, p. 46) equipara este texto con *El Rabdomante* (1965) de Salazar Bondy y del que asegura que “figura entre las composiciones más sólidas del teatro poético del Perú contemporáneo”.

Resulta interesante observar el tránsito de la obra de Joffré desde una propuesta donde la fantasía se propone como la única opción para escapar de una realidad violenta y enajenante para un grupo de personajes que se presenta siempre alienada. Morris (1975, p. 49) describe muy acertadamente el tránsito de la obra de Joffré entre la fantasía y la realidad:

Consecuentemente, Joffré sugiere en todas sus obras que el hombre rechaza o abandona su verdadero ser mientras, en una búsqueda interminable, persigue una identidad fantástica, inalcanzable. En la mayoría de los casos, esta búsqueda, o sea la evasión del mundo real, es motivada por el deseo innato y representativo de mejorar la condición vital, y el engaño final e inevitable siempre se percibe al darse cuenta de que la victoria es tan ilusoria como la evasión misma. Además de la unidad filosófica de su teatro, y a pesar de su variedad dramática, todos los personajes de Joffré son también producto del mismo proceso creativo y artístico, todos nacen de una sencilla elaboración e interactúan en una limitada situación dramática. Nuestra autora no les confiere ningún significado psicológico profundo porque, de acuerdo con la índole evocativa de su expresión, no han de ser personas-personajes, sino personas-signos. Esto equivale a decir que representan solo determinados aspectos comunes de la experiencia humana que es fácil identificarse con ellos.

Sería justamente el lugar que ocupan sus personajes en la estructura social que describe donde se encontraría el principal punto de encuentro entre la dramaturgia de Joffré y la del resto de autores de la generación del sesenta. Si bien, la búsqueda inicial de esta autora parece haberse dirigido en otro sentido. Orientada hacia una estética sobre

todo simbólica, que Joffré nunca abandonó del todo con el pasar de los años, su acercamiento y el estudio de las propuestas de Brecht y de los autores del teatro del absurdo habrían también delineado su propuesta dramática que, de una manera u otra, pareciera haber tenido siempre como punto de partida una mirada hacia las problemáticas de aquellas vidas de los “humanos residuos”, que tan bien describe Bauman (2005, p. 18).

De esta manera, en Joffré encontramos a una autora que, como otros dramaturgos de su generación asume el punto de vista de todo aquel que ha sido excluido del sistema. Como hemos señalado, inicialmente lo habría hecho desde una estética predominantemente simbólica, pero luego su dramaturgia habría ido acercándose a un teatro realista que sitúa sus tramas en la ciudad, de la misma forma en que lo hace Díaz. Y que la mayoría de las veces pone el acento en la diferencia de oportunidades a las que se enfrenta un sector de la sociedad desde lo político, lo económico, lo social, pero sobre todo desde el punto de vista de la justicia. Sus textos se encuentran además cargados de una atmósfera absurda y cierto humor negro que recuerda a algunas piezas de su también coetáneo Juan Rivera Saavedra –a quien analizaremos con mayor detalle más adelante–. Estas diferencias sociales que hace tan evidentes Joffré en sus obras también habrían bebido de la influencia de Salazar Bondy y por qué no suponer que igualmente de Yerovi, pues hay una mirada positiva hacia lo popular en el lenguaje de los diálogos y en la manera de asumir la vida de los personajes que, aunque agobiados y obligados a enfrentar situaciones realmente adversas, nunca pierden el humor y cierta chispa de vida.

1.2.2. Hernando Cortés: el teatro de cuadros realistas

Hernando Cortés nació en Piura en 1928. Es una de las grandes figuras del teatro peruano, al que se dedicó por casi sesenta años como actor, director y dramaturgo. En la década del cincuenta, Cortés viajó a Europa para estudiar leyes en la Universidad de Salamanca, donde se integró al elenco de teatro. Posteriormente formó parte, también, del teatro universitario de Madrid (Villagómez, 2021). Tras su estadía en España, fue asistente de Étienne Souriau, en Francia y, en Alemania, tuvo contacto con el Berliner Ensemble de Bertolt Brecht. De ahí provendría la influencia del dramaturgo alemán no solo en sus textos, sino también en los montajes que dirigió. Varios autores hacen referencia a los componentes épicos del teatro de Cortés, como veremos más adelante.

Sería en este sentido que Ráez (2008f) cuenta, por ejemplo, como, a propósito del montaje de la obra *Santiago el pajarero* (1959) de Julio Ramón Ribeyro a cargo de Cortés, el director uruguayo Atahualpa del Cioppo habría definido esta pieza “como un pequeño *Galileo Galilei*”.

De regreso al Perú, Cortés fue profesor en las universidades de Huamanga, La Cantuta, San Martín de Porres, de Lima y San Marcos. Entre 1966 y 1979, presidió el Centro Peruano de Teatro del Instituto Internacional de la Unesco y, entre 1981 y 1993, fue secretario general del Sindicato de Actores del Perú (Macera, 2008, p. 9).

Alberto Villagómez (1986b, p. 7) coincidiría con este estudio al ubicar a Cortés dentro del grupo de dramaturgos que habría renovado las temáticas y formas del teatro peruano a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este aspecto, señala que los autores de esta generación “forjaron las bases del Teatro Popular en el Perú, constituyeron una suerte de ‘bisagra generacional’ de relaciones de continuidad y ruptura entre el teatro tradicional de las décadas precedentes”. Al igual que el resto de su generación, agrega Villagómez, Cortés habría generado una ruptura “respecto al conservadurismo y decadentismo supérstite en el teatro de la época, y continuidad y desarrollo de lo mejor que pudieron aportar los dramaturgos que florecieron en la década de 1950”.

Las obras completas de Cortés fueron publicadas en 2008 por la Universidad Ricardo Palma en una colección que contiene seis tomos que incluyen, entre otras, las piezas que componen la *Trilogía Limense: La ciudad de Reyes* (1967), *Estación Desamparados* (1985) y *La Gran Lima* (1994); obras que se desarrollan en el contexto urbano y que ponen el acento en el clasismo, el racismo y la corrupción imperantes como lo hace Díaz con su Teatro Urbano; textos de teatro histórico entre los que destaca *Los Conquistadores* (1977), donde como otros autores de la época –Sebastián Salazar Bondy o César Vega, por ejemplo–, el autor recurre a acontecimientos históricos para recalcar cómo, a pesar de las luchas, en el Perú de mediados de siglo XX se perpetuaban aun los mismos esquemas de desigualdad que imperaban en la colonia; y *Tierra o muerte* (1986), quizás uno de los textos más interesantes de Cortés, en el que el autor presenta una imagen abarcadora de las regiones del Perú a través de personajes provenientes de diferentes sectores y clases sociales. Un planteamiento que nos recuerda el *leitmotiv* de *Collacocha*

(1956) de Solari Swayne en cuanto a su intención de llevar a la escena las problemáticas que aquejan a todo el país y no solo a una parte privilegiada de este.

Ráez (2008f), que define la dramaturgia de Cortés como: “una dramaturgia de compromiso con la reflexión histórica de la patria”, agrega que se trataría de una escritura que se podría definir como una “invitación al compromiso consciente, la función que desde un principio Hernando Cortés estableció para su dramaturgia. Singulariza su línea creativa, la preocupación por hurgar en el presente y en la historia, y traer a primer plano las contradicciones de la sociedad peruana”.

Por su parte, Washington Delgado (1993) indica, sobre Cortés, que “es un escritor realista, a ejemplo de Bertolt Brecht, su realidad es un aguzado instrumento artístico para calar en las verdades ocultas y profundas que gobiernan la sociedad peruana”. Dice además, que Cortés comprende perfectamente la fractura que caracteriza al Perú cuando señala: “Lo entiende Cortés, que en el Perú hay dos realidades fundamentales que se enfrentan entre sí y que tienen, además, su propia dinámica conflictiva. Estas realidades, fundamentales y antagónicas, son la ciudad y el campo” (Delgado, 1993). Villagómez (1986b, p. 7) coincidiría con Delgado cuando señala que “Cortés apuesta a un teatro de revelación de esclarecimiento de las historias de los conflictos en que se hallan sumidos sus personajes, apelando algunas veces a la ironía, otras al crudo realismo o a la alegoría”.

Ciudad de Reyes (1967) sería la obra más emblemática de Cortés y la que, de alguna manera, definiría su propuesta dramática. Premiada por el Centro Peruano de Teatro en 1964, estrenada en el Club de Teatro de Lima en 1967, bajo la dirección de Reynaldo D'Amore el 25 de noviembre, la obra se repuso al siguiente año en la Sala Alcedo, como parte de los festejos del 433 Aniversario de la ciudad de Lima (Ráez, p. 2008).

La pieza se compone de ocho cuadros, seis historias, un prólogo y un epílogo a cargo de “los actores” que se interpretan a sí mismos. No hay personajes ni al abrir ni al cerrar la obra. Las seis historias presentan diversos personajes que componen diferentes estratos sociales de la capital peruana. Cortés pondría el acento en los abusos que deben soportar las clases marginales por parte de aquellos que se perpetúan en el poder. De esta manera, se va revelando “una sociedad en la que no existe consideración alguna por la dignidad y en la que priman los intereses del dinero, la superficialidad de los sentimientos,

la indiferencia, la corrupción y el servilismo” (Ráez, p. 2008). Así, como otros autores de su generación, Cortés también desmitifica esa imagen de una Lima burguesa y oligarca que había sido la que hasta el periodo anterior había primado en la escena peruana. Sus obras presentarían “por el contrario, el mosaico de la simultaneidad de las contradicciones de clases que expresan una alegoría de personajes extraídos de una variopinta población conformada por diversos grupos humanos, ubicados en distintos lugares de una desbordante urbe invadida por el terror y la miseria” (Villagómez, 1986b, p. 8).

Los espacios de *Ciudad de Reyes* (1967) no son necesariamente marginales. Salvo el primer cuadro, que se desarrolla en un cuarto de callejón, como *Ipakancure* (1965), de Vega o *Los del 4* (1968), de Díaz. La acción de los otros cuadros tiene lugar en oficinas ministeriales, casas de generales o salones de grandes empresas. Sin embargo, este aspecto no restaría el carácter político y social de la obra de Cortés, un autor que, en palabras de Reynaldo D’Amore (1990, p. 8), se encontraría “inscrito sin temor en una posición social y humana justa y valiente” y cuya obra debería considerarse como una sátira social con influencia brechtiana que aludiría a una poco cambiante sociedad peruana. De esta manera, en *Ciudad de Reyes* (1967) “la comedia se mezcla a una realidad dramática. El género es difícil de establecer. Si miramos la profundidad, es una tragedia. Si nos quedamos en la superficie, la comedia desborda de algunos personajes” (D’Amore, 1990, p. 7).

Como señalamos, en el primer cuadro, los actores se dirigen directamente al público, rompiendo con el concepto de la cuarta pared y ofreciendo rasgos de distanciamiento que se repetirán a lo largo de obra. Así, indican en el prólogo, en coro, lo que está por venir:

LOS ACTORES: [...] Descorramos el velo que cubría la Ciudad de los Reyes: la neblina y la garúa, que impedían al sol iluminar el caos de muladares y acequias nauseabundas, ruinosas mansiones coloniales, barracas construidas con papel, latas de petróleo, trapos sucios, repuestos de automóviles, al lado de elegantes avenidas arboladas, residencias de todo estilo arquitectónico y altos e imponentes edificios fabricados con cemento y aluminio. Presentemos ante vosotros al habitante peculiar de nuestro pueblo, el rey de su ciudad. Veamos a los tres reyes desfilando: el blanco, el negro, el indio. (Cortés, 1990, p. 12)

El primer cuadro titulado “Los niños están a la venta” presenta a una pareja que ha vendido a su hijo a un hombre con dinero para salir de la pobreza. La trama recuerda a la de “Los cercadores” de Díaz, en la que una pareja vive el mismo conflicto y en circunstancias bastante parecidas. En el caso de Cortés, la sátira con la que se conducen la trama y el diálogo, la tragedia detrás del humor, como destaca D’Amore, se hacen evidentes en la parte final del texto cuando El Hombre resume, a su entendimiento, la única forma de sobrevivir en la violenta Lima, mientras justifica también haber vendido a su hijo, al que llaman “El Gringo”:

LA MUJER: ¿Nos dejarán entrar, zambo?

EL HOMBRE: ¡No te muñequees, negra! Tenemos plata ¿o no? Nos tienen que tratar como a los ricos. ¡Salud! ¿Sabes una cosa, negra? Yo siempre lo había dicho. Hay que tener mucha leche para no morir en Lima. Pero una vez que la muerdes duro no te la quita nadie. Porque aquí está lo más grande del Perú. Por eso yo soy limeño de adopción, como quien dice. Aunque haya nacido en Pativilca. Eso no tiene nada que ver. Cuando yo voy allá soy de Pativilca como el primero. Pero cuando estoy en Lima siento a Lima como si fuera de aquí. Y me gusta cantarle también (*Canta*) “Lima, ciudad del Rímac... Lima, mi vieja Lima, te quiero tanto por el encanto que aún retienes... Y aunque pasen los años, tú eres la misma, mi vieja Lima de ayer y hoy...” ¡Vamos, pata, canta conmigo a dúo!... Tírate un vaso de cerveza por el Gringo que se lo merece todo y más, ¿o no?

LA MUJER: Zambo, ¿lo veremos alguna vez al Gringo?

EL HOMBRE: ¡Carajo, negra! No te vas a poner ahora a lloriquear. Que no se te dé la llorona, ¿ya? El Gringo esté mejor donde está. ¿O no?

LA MUJER: Sí.

EL HOMBRE: Nosotros, tú y yo, vamos a poder seguir viviendo con esta plata, ¿sí o no?

LA MUJER: Sí.

EL HOMBRE: ¡Entonces, canta! (*Cantando*) “Siempre será mi orgullo...” ¡Salud!”. “Siempre será mi orgullo decir a todos, limeño soy...” (Cortés, 1990, p. 17)

Habría también una gran cuota de ironía en la canción que, como un himno a la ciudad que los margina, se cruza en el diálogo como única manera de apabullar el

arrepentimiento que, de repente, los amenaza a ambos. El provinciano entendería que, para sobrevivir en la ciudad, debe que ser tan cruel como aquellos que son crueles con él.

Se observa también en la obra una característica que trabajarían, por primera vez en el teatro peruano, otros autores de la generación del sesenta: el uso consciente de modos de hablar relacionados con el origen de los personajes. Como hemos señalado, habría sido Yerovi uno de los primeros en dejar de abordar esta característica en sus diálogos sin recurrir a la burla, sino para acentuar el carácter y el origen de sus personajes y hacerlos más realistas y reivindicar su pertenencia y figura en el contexto social de la escena peruana. Encontramos ejemplos de ello también en textos de Zavala Cataño, Gregor Díaz y César Vega, por citar algunos. En “*Los niños están a la venta*”, encontramos que el hombre dice, por ejemplo: “Pero una vez que la muerdes duro no te la quita nadies” –más adelante, en el segundo apartado de esta investigación explicaremos las modificaciones del castellano que suelen encontrarse en el habla de quechua hablantes—. Un caso más evidente de este aspecto es el que se observaría en el monólogo “Abuse usted de las cholas”, una pieza en la que la protagonista se dirige al público para hacer un “resumen” de los diversos abusos de los que ha sido víctima a lo largo de su vida, en su condición de mujer provinciana. Cortés recurriría a modismos del lenguaje, mucho más evidentes que en el texto anterior, para poner el acento en el origen andino del protagonista, desde el inicio de la obra:

LA CHOLA: (*Empujada desde bastidores*) ¡No, yo no quiero! ¡Yo no quiero salir pa'juera, pues! ¡Déjame, caray! ¡Qué voy a decir yo si no sé! ¡Pa'so diablo! ¿Voy a contar to pues qué diablos, caracho? ¿Ah? ¿Lo que me ha pasau? ¡Lo que me ha pasau! ¡Cólera nada más me da eso! Y después... ¡me río, caracho! ¡*Costiante* lo que me han hecho a mi! ¡Palabrita, taitas! (Cortés, 1990, p. 20)

Llama la atención no solo el uso de los modismos de hablar. También habría un detalle interesante en la forma en que se plantea el inicio de la obra. El personaje es obligado a entrar a escena para contar su testimonio. Esto no solo le daría un carácter extra de realismo a la pieza, sino que haría eco de la influencia brechtiana a la que también hacen referencia tanto Ráez como D'Amore al describir la dramaturgia de Cortés. De hecho, este cuadro es el único que sucede en un teatro, según indicación del autor en el texto.

A lo largo del monólogo la joven narra cómo, al quedar embarazada del hijo de los señores de la casa donde trabajaba, fue despedida y tuvo que irse a vivir con un padrino que la obligó a abortar y que, luego, también abusó de ella, por lo que decide regresar a su pueblo, donde la recibe un abuelo igualmente abusivo. La tragedia se haría más aguda hacia el final de la trama cuando ella no solo termina embarazada de nuevo, sino que reclama, con una mezcla de incredulidad y resignación, el exceso de maldad del mundo en el que le ha tocado vivir:

LA CHOLA: ¡Me quedé con ella! Y me voy a poniendo gorda y me gusta cómo se me mueve en mi panza y las patadas que me da, de que son una caricia suave pues pa'mi. Y sé de que me encontraré con un señor que me dé trabajo. Yo sé de que me voy a encontrar. Ahora no tengo mi trabajo, pero estoy segura de que me voy a encontrar con mi buen patroncito que me quiera tener en su casa y que me pague lo que daba el señor Antonio más que sea. Yo sé cocinar y lavo también la ropa y limpio pues la casa y también puedo pues cuidar de las guaguas de la señora.

(Llanto) La gente no puede ser tan mala... no puede ser tan mala... no puede ser... *(Sale llorando)*. (Cortés, 1990, p. 22)

En “No se puede vivir del gobierno”, Cortés denuncia la corrupción que forma parte del modus operandi de los habitantes de la ciudad, a través de la historia de un empleado que rechaza el ascenso que le ofrece un viejo amigo, recientemente vuelto ministro. Las razones por las que el personaje preferiría quedarse en el puesto que ha ocupado por años en la mesa de partes, las explica él mismo, de forma muy clara en el siguiente fragmento de la obra:

EL EMPLEADO: [...] Voy a hacerte comprender. Mira: oficialmente solo recibo dos mil soles. Bien, es verdad. Oficialmente. ¿Pero crees que con esa cantidad vivo? Te equivocas. En el puesto que me ofrecen recibiría tres mil ochocientos oficialmente y extraoficialmente. Es decir: como jefe de una Sección del Ministerio, me moriría de hambre. Como empleado subalterno de la Mesa de Partes, vivo. Esa es una. La segunda: ¿Quién puede aceptar nada extraoficialmente en el puesto de jefe de una Sección sin ser un coimero y un sinvergüenza? Yo no lo soy. Tercera: Si se le pone en la cabeza al nuevo Ministro que vendrá después de ti, a sacarme, me verás en medio de la calle. En cambio, ¿quién se ocupa de un empleado de la Mesa de Partes? Nadie dentro del Ministerio. Si todos los que vienen al Ministerio. ¿Comprendido? Entonces, Alberto, nuevamente

agradezco inmensamente que te hayas acordado de mí pero déjame en mi puesto que para mí es mejor y más seguro que el tuyo. Y si quieres hacerme algún favor, invítame a almorzar un día de estos, pero, por favor, no me asciendas de puesto. Yo soy un hombre honrado y no puedo vivir del Gobierno. ¡No puedo vivir del Gobierno! (Cortés, 1990, p. 19)

El carácter absurdo y hasta cierto punto kafkiano de la trama permitiría establecer conexiones con algunos textos de Rivera Saavedra como *La Cosa* (1978) o *El crédito* (1969), en los que también se critican los malos manejos de las leyes y las oficinas del Estado que funcionan siempre a favor de los que pueden sacar provecho de su posición. Del mismo modo, en “El general lanza su candidatura”, un general recibe la visita de un político para negociar su candidatura a la presidencia de la República. El cuadro es un tanto absurdo en cuanto la reunión se da mientras el general recibe unos masajes:

EL POLÍTICO: Nuestro país, mi querido general, pasa por un momento trascendental en su historia. No podemos negarlo como si fuésemos tontos o ciegos. Si miramos a veinte o treinta años atrás apreciaremos un progreso al que han contribuido paradójicamente tantos desequilibrios y tantos fracasos.

EL MASAJISTA: Mantén una actitud pasiva. De lo contrario no podremos trabajar.

EL POLÍTICO: Al pueblo es hoy difícil engañarlo. Hay que convencerse de eso. Indudablemente, reina todavía mucha ignorancia y mucha despreocupación. Pero ¿cuántas cosas hemos conseguido en estos últimos años de aspiraciones y de esfuerzos? Y no es un don del cielo. Hemos trabajado en ellos todos. Desde los intelectuales hasta los comerciantes y empresarios.

EL GENERAL: Bueno, pero ¿cuál es el margen de juego económico que se me ofrece?

EL POLÍTICO: Dígame, general: un pueblo que está a punto de rebelarse, ¿no se encuentra preparado? Después de ese largo aprendizaje cívico, ¿no estamos listos para un examen?

EL MASAJISTA: Baja un poco la cabeza, Miguel. (Cortés, 1990, pp. 24-25)

Las intervenciones del masajista no serían gratuitas, como se evidencia la última línea del fragmento citado. De otro lado, Cortés pondría en evidencia dos asuntos que

resultarían importantes para comprender su discurso: en primer lugar, el interés del general que residiría solo en el beneficio económico personal que recibiría a cambio de aceptar lanzarse como candidato; en segundo lugar, la poca empatía del político por el pueblo al que lamenta ya no poder engañar tan fácilmente como antes. Se daría cuenta, pues, de cómo los tiempos estarían cambiando, a pesar de todo. Y aquí se pondría en evidencia el punto de vista del autor que pretende darle voz al pueblo, cuya problemática sería la verdadera protagonista de sus textos.

Sería en este sentido que las obras de Cortés también presentarían –a pesar de todo– un discurso que podríamos llamar esperanzador. Cortés creería en una clase popular que estaría en el proceso de despertar en pro de un cambio drástico. Así tendría que entenderse el epílogo de la obra, expresado –igual que el prólogo– en la voz de un coro de actores que dice:

LOS ACTORES: (*A coro o alternadamente*) La guerra se había desencadenado entre los débiles y los poderosos. David contra Goliat. Aquel debía esperar que éste se lo diera todo. Pero éste buscaba un pacto con el enemigo. Una paz con condiciones que durante un tiempo más detuviera el peligro de una guerra abierta. ¿Cuánto tiempo se frenó la guerra? / ¿Diez, veinte, cincuenta años, / se siguió humillando al rey negro / y al rey indio con regalos? / Se declaró un día, franca abierta, / cruel, la guerra a muerte. / El rey blanco se debilitó, / el bando enemigo se hizo fuerte. / Estalló el combate cuerpo a cuerpo, / lúcido, henchido de gloria, / en el que la justicia del pueblo / alcanzó por fin su victoria. Vosotros desearías saber cuándo, cómo ocurrió. Pero los actores os piden mil disculpas por no revelaros el secreto y mil disculpas también por los errores que hubieren cometido. Esperando que la velada de hoy no solo os haya sido grata sino sobre todo provechosa (Cortés, 1990, p. 45).

Raéz (2008) pondría el acento en lo premonitorio del mensaje del epílogo de *Ciudad de Reyes*, cuando señala “en Ayacucho, donde se escribió la obra, llegó Sendero Luminoso”. Añade, por supuesto que lamentablemente “no fue la luz de la reivindicación soñada por el autor, fue un paréntesis nocturno”.

Volviendo al humor negro que baña el tono de los cuadros realistas de *Ciudad de Reyes* (1967) y la temática que se orientaría a la crítica de la corrupción de una clase dominante en cuyas manos se encuentra el manejo del país, se encontraría “Se hace labor social”, pieza en la que un hombre y una mujer de negocios planean una estrategia para

aumentar el valor de un terreno del que él se ha hecho de una manera tan fraudulenta como la solución que proponen. Para convertir el basural que el hombre ha recibido como parte de una negociación, le pide ayuda a la mujer para convencer a la sociedad de la necesidad de mudar el barrio rojo de la ciudad, al mismo tiempo que le ofrece la solución al problema que juntos inventarán: crear un barrio rojo para las prostitutas de la ciudad justamente en el terreno en cuestión. Destacaría en la pieza el cinismo con el que se expresan los personajes, quienes carecen de cualquier atisbo de empatía por las personas que se verán afectadas por sus planes para ganar más dinero. Una vez cerrado el trato, el hombre y la mujer concluyen el cuadro de la siguiente manera:

LA MUJER: Sí. Es un buen proyecto.

EL HOMBRE: ¿Lo ves? ¿Y quién puede tildarlo de inmoral? Por el contrario, estamos haciendo labor en pro de las clases abandonadas. ¿Te das cuenta?

LA MUJER: Sí. No hay duda. Es una campaña seria.

EL HOMBRE: En tal caso, ¿estás dispuesta a cooperar hasta el final?

LA MUJER: Sí. No tengo ningún inconveniente.

EL HOMBRE: Entonces ¡manos a la obra! (Cortés, 1990, p. 32)

También con una fuerte carga de humor negro y bastante de absurdo, se produciría el encuentro que se da en el salón de una empresa, entre dos hombres que discuten sobre si cuesta más criar perros o caballos, en “Al portero le aumentaron el sueldo”. En la pieza, el dueño de perros y el dueño de caballos terminan en un enfrentamiento acalorado en el que el objetivo de cada uno es dejar muy en claro quién gasta más en la crianza de sus respectivos animales de raza. La discusión llega a un punto que se vuelve absurda incluso para los personajes que terminan riendo y haciendo las paces. Sin embargo, el final resultaría aún más absurdo cuando, después de gritar a voz en cuello las enormes cantidades de dinero que cada uno gasta en lo suyo, critican que el pobre portero de la empresa haya pedido un aumento de sueldo:

EL DE PERROS: Mejor nos callamos antes de que me vea obligado a llamarlo ignorante.

EL DE CABALLOS: ¿Ignorante a mí ¡So estúpido!

EL DE PERROS: ¡Estúpido lo será usted! ¡Ridículo!

EL DE CABALLOS: ¿Ridículo a mí? ¿A mí?

EL DE PERROS: ¡A usted” ¡Por supuesto que a usted!

EL DE CABALLOS: ¡Bien! ¡Hemos terminado! ¡Hemos terminado!

EL DE PERROS: ¡Sí! ¡Hemos terminado! ¡Terminado! ¡Una silla! ¡Una silla!

EL DE CABALLOS: ¡Aquí! ¡Siéntese aquí!

(Pausa en la que se calman)

EL DE CABALLOS: Amigo mío, le pido disculpas por haberme excitado de esa forma.

EL DE PERROS: No, es más bien usted quien tiene que disculparme. El tema es tan apasionante.

EL DE CABALLOS: Usted lo ha dicho. ¡Tan apasionante! Bueno, ¿qué le parece si nos tomamos un whisky en el club?

EL DE PERROS: ¡Encantado! Pero permítame que sea yo el que invite.

EL DE CABALLOS: De acuerdo. Salgamos entonces, ¡Caramba! ¡Qué disgusto! Ahí viene Chumpi, el portero que nos pidió aumento de cien soles.

EL DE PERROS. ¡Cien soles!

EL DE CABALLOS: Dice que tiene mujer y cinco hijos.

EL DE PERROS: ¡Esa gente! ¡Qué manera de reproducirse! *(Gesto de fastidio)*
Bueno. Que le aumenten el sueldo y que deje de molestar. ¿Me decía usted que a Lupe [una yegua de la que han hablado] la pensaban llevar a Kansas...? *(Ya han salido)* (Cortés, 1990, p. 36)

Dos aspectos aquí nos permitirían relacionar este texto, primero con *Clave 2 manan* (1975), de Díaz, donde dos mendigos juegan a aristócratas y entablan un diálogo que se parece mucho al diálogo entre los dos protagonistas de “Al portero le aumentaron el sueldo”. El tono que usan tanto Díaz como Cortés, expresaría, además, el carácter de

denuncia ante la actitud indiferente por el dolor de las clases más bajas que presentarían los personajes de las clases altas. Por otro lado, el fragmento citado en el que los hombres se refieren al portero con la frase “¡Esa gente! ¡Qué manera de reproducirse!”, también haría eco con el discurso de *Los Ruperto* (1965) de Juan Rivera Saavedra, en cuanto al desarrollo de la problemática sobre la natalidad y el crecimiento de las clases populares en las grandes ciudades. Claro estaría que, en el caso de Cortés, la referencia acerca del asunto tendría que ver con la falta de interés y con la absoluta falta de empatía por parte de las clases altas que decidirían vivir a espaldas a las problemáticas de otros sectores de la sociedad.

Dos textos más completan los cuadros de *Ciudad de Reyes* (1967). En *La guerra al sindicato*, el gerente de una empresa llama por teléfono a su homónimo en otra empresa para pedirle que le ofrezca trabajo a una empleada que él no quiere despedir para evitarse los gastos de compensación por servicios que esto implicaría. La anécdota de dos empresarios que juegan con el destino hace recordar a la premisa de *Cercados* (1972) de Gregor Díaz, donde dos jefes abusan de sus respectivas empleadas y, en uno de los casos, uno le pide al otro que despida a una de ellas para poderla contratar en su empresa. Sin embargo, en *Guerra al sindicato*, las razones del “juego” serían otras. La razón del despido: la empleada sería comunista y estaría involucrada con el sindicato. El gerente tendría el plan perfecto pensado *a priori*, como se describe en este fragmento de la obra que, además, pone en claro como desde la perspectiva del autor, los de arriba manejarían a su antojo la vida de los de abajo —ahí el emparentamiento con la obra de Díaz—:

Antes se vivía tan bien. No solo la gente era mejor, hasta se les podía engañar. Los pocos que teníamos dinero ni por qué temer a nadie ni a nadie. Yo recuerdo la época de mi padre, lo que contaba mi abuelo de la gente de sus haciendas. ¡Qué respeto al amo! ¡Cómo dependían de lo que el amo ordenara! ¡Y qué obediencia! No podían pensar en la posibilidad de un bien o un mal que no les viniera del año. Pero ahora los cholos saben mucho. Se han hecho maliciosos, desconfiados, sin escrúpulos.

[...]

... Y detrás de todo esto, estoy seguro, está el comunismo. Y detrás de todo esto, estoy seguro, está esa mujer que me han colocado para arruinarme. ¡Pero no van a poder! ¡Los empleados no me van a organizar ningún sindicato! ¡Eso sí que no! Tengo que librarme

de esa mujer, tengo que liberarme de ella, Carlos, y para eso te llamo. No puedo despedirla. Mira, no puedo. Lleva ya tres años empleada en la fábrica. ¡Imposible! ¡Muchas gratificaciones! ¡Muchos sueldos! ¡Sí, mucho dinero! Pero quiero enviártela. ¿Sí? Durante unos ocho o diez días. ¡Por favor! Tú la ves, hablas con ella. Al final, le ofreces un sueldo mejor del que yo le doy. ¡Ofrécele mucho, mucho! ¡Todo lo que quiera! ¡Pero sacármela de encima, por favor! Como el que gana Fernando Osorno; tú lo conoces. Sí es una empleada eficientísima. De ahí que sea roja, al mes y medio, a los dos meses la despiden sin contemplaciones. (Cortés, 1990, p. 38-39)

Finalmente, en *El terrorismo se apodera de la capital* (1967) un comandante asiste donde un prefecto para explicarle las circunstancias en las que el hijo de un ministro, uno de los líderes estudiantiles, ha sido asesinado por un policía durante una protesta universitaria. Para sorpresa del comandante que es, aparentemente, un hombre honesto y que se presenta realmente contrariado por los acontecimientos, la solución sería bastante simple y, a la vez, siniestra. Una vez más, el discurso del autor estaría en el subtexto, como se observa casi al final del cuadro, y la sutileza estaría en las palabras:

EL PREFECTO: Se trata tan solo de saberlo guisar. La política es un arte culinario, comandante. Si en una manifestación estudiantil el valiente hijo de un ministro resulta asesinado...

EL COMANDANTE: ¿Asesinado?

EL PREFECTO: ¡Vilmente asesinado! Y los estudiantes, algunos de los estudiantes, portan las mismas armas que la Guardia de Asalto... ¿Eh? ¡Vamos, comandante! ¡Concluya usted!

EL COMANDANTE: ¿El muchacho es un héroe?

EL PREFECTO: ¡Usted lo ha dicho, mi querido comandante! El hijo de un ministro que muere de un balazo solo puede ser un católico asesinado por los estudiantes. Ya no será necesario echarse a buscar al criminal. Cualquier estudiante pudo haberlo sido. El hecho está perfeccionado. Los responsables, señalados. La Guardia de Asalto cumplió su deber dentro de los cauces legales. Y la Policía de Investigaciones está dispuesta a esclarecer las circunstancias de inmediato. Por supuesto, el gobierno tendrá que decretar la suspensión de garantías durante un tiempo prudencial. Y usted, mi querido amigo, pondrá en orden sus asuntos personales antes de salir de viaje en misión militar. Le damos a

escoger. Tiene usted veinticuatro horas para decidirse por Rio, Montevideo o Buenos Aires. ¿Resuelto su problema, comandante?

EL COMANDANTE: Bueno... Si puede ser como usted dice... (Cortés, 1990, p. 243)

Otra pieza dedicada a describir aspectos de los ciudadanos y la vida en la capital del Perú sería *La gran Lima* (1994), obra que sigue el drama de un vendedor puerta a puerta, para mostrar un mosaico que le permitiría al autor revelar personajes y espacios de una ciudad dividida por los prejuicios de clase, origen y raza. La trama sigue a Santiago, un joven padre de familia que, tras ser despedido de su trabajo en una ferretería que acaba de quebrar, decide buscarse la vida como vendedor “puerta a puerta” de los productos de una fábrica que confecciona ropa clandestinamente. La obra se divide en dos actos. Durante cada uno de ellos, el protagonista visitará diversos espacios de la ciudad e interactuará con los ciudadanos más diversos: una frutera, una mujer rica, una nana y el niño bien al que cuida, el guardián de una fábrica, unos niños de la calle, unos hombres que hacen cola para acostarse con una prostituta, por mencionar algunos, hasta que conoce a una pareja de ladrones que termina por robarle todo el dinero que había ganado de la venta del día de su mercadería.

Vale destacar que, con excepción de la mujer rica y el niño que va acompañado de su nana en el primer aparte de la obra, todos los personajes ofrecerían el punto de vista del ciudadano marginal y sus diversas problemáticas. De esta manera, los encuentros del protagonista con estos personajes servirían bien para destacar su estado marginal por asociación o por oposición. Sería en este sentido que se desarrolla el siguiente diálogo en la escena con La Frutera:

LA FRUTERA: ¿Claudicar...? ¿Cómo será, pues? Claudicar...

SANTIAGO: Cuando abandonas tu chamba, estás claudicando; cuando crees que Dios te ha desamparado, estás claudicando. Yo no tengo miedo. No claudico. ¿La manyas?

LA FRUTERA: Así mi esposo mientras habla que albañil es y yo frutera: –¡Cómo vas, pues hacer, Julia! ¿Tus hijos serán otra cosa que tú, que yo?– No seas burro, Domitilo. ¿Acaso no van a estudiar? ¿Acaso albañil serán, frutera serán? ¿A qué, pues, entonces trabajamos, Domi? ¿Ah? Será, pues, pa’ que tengan estudios, le digo.

SANTIAGO: Ninguno de nosotros va a claudicar. ¿De acuerdo? Nadies tira bofe para que sus hijos sean lo mismo. Los míos y los tuyos irán a la universidad y saldrán –¿me oyes bien?– son su terno a la corbata: ¡Doctores! ¿Viste, mamita? (*Los dos se están riendo de lo lindo*) Nada de obreros ni de fruteros ni de vendedores de ropa confeccionada. Su casa propia, su carro, sus sirvientes. ¡El doctor! ¡La doctora! (Cortés, 2008a, p. 148)

Se vislumbra el deseo de superación, la sensación de no poder alcanzar un futuro mejor para sus hijos y para ellos mismos. La idea de que el personaje marginal es y será siempre marginal, que se puede observar en las obras de otros autores de la generación, se deja ver también en este diálogo. O en el que se desarrolla más adelante, en la segunda parte de la obra cuando Santiago se encuentra con un grupo de niños de la calle que describen su situación de total abandono de la siguiente manera:

NIÑO TRES: Cuando llega la noche y estamos cansados nos dormimos en cualquier parte.

SANTIAGO: ¿Los tombos no los agarran?

NIÑA CUATRO: ¡Uf! Siempre estamos corriendo de ellos y escondiéndonos.

SANTIAGO: ¿Hace tiempo que paran juntos?

NIÑA DOS: Sí, hace tiempo.

NIÑO TRES: Somos bien unidos, como una familia.

NIÑA CUATRO: ¡Hermanos! Lo que es de uno es de todos.

NIÑO UNO: Ninguno manda a ninguno. No hay jefe.

SANTIAGO: ¿Están de hambre?

NIÑO DOS: Sí, tenemos hambre.

NIÑO UNO: Y sed. (Cortés, 2008a, p. 169)

Más adelante, en cambio, cuando se encuentra con El Niño, en el Parque Elegante, este le recalca:

SANTIAGO: ¿Por qué no querías hablar conmigo endenantes?

EL NIÑO: Me han prohibido que hable con desconocidos. Dicen que todos son asaltantes y malvados. O sea que son cholos. (Cortés, 2008a, p. 150)

La asociación, inculcada por los padres, que hace el niño entre el cholo –manera despectiva de referirse al provinciano del ande– y el mal revela el carácter clasista y excluyente de la sociedad que Cortés quiere denunciar. En el mismo sentido se desarrollaría el final del encuentro con La Mujer Rica, cuando después de que ella ha hecho que Santiago le muestre todos los vestidos que tiene para vender y después de haberlo intentado seducir y que este se haya negado, no solo le roba una de las prendas, sino que lo bota de la casa para luego referirse a él como “¡Cholo de mierda!” (Cortés, 2008a, p. 145). El racismo, el clasismo en claro tono de denuncia se pondrían en evidencia, a pesar de que el protagonista deja pasar los insultos o se hace de los oídos sordos frente a ellos. Tal vez por eso el autor –a través de los actores desenmascarados– es tan crítico con él en el epílogo de la obra, como veremos más adelante.

Otro aspecto a destacar y que también permitiría establecer puntos de contacto con otros autores de la época –anteriormente citados y por citar–, sería el uso coloquial del lenguaje, plagado de jergas en muchos casos, como hemos visto en los fragmentos anteriormente citados. También encontramos personajes que traen a escena sus formas particulares de hablar el castellano, poniendo el acento en su origen andino. El caso más evidente sería el de la frutera, cuyos usos del lenguaje podemos ver también en el ejemplo anteriormente citado.

Cabe resaltar que, a pesar de lo señalado anteriormente, la obra se encuentra igualmente dividida en pequeños cuadros –uno por cada encuentro–, en los que se generan pequeñas micro historias que completan la obra en su conjunto. Para Villagómez (1986b, p. 8), este sería un aspecto que se repetiría en la estructura de muchas de las piezas de Cortés y que se podría considerar como un aspecto expresivo donde se ajustaría orgánicamente:

la acción, diversificando las anécdotas, fraccionando los niveles temporales y espaciales de las historias que dramatiza y activando el desenvolvimiento épico de la obra en su conjunto, en la que cada cuadro mantiene una relativa autonomía pero que en conjunto provoca un espectáculo de singular efecto total.

La estructura de la obra “por cuadros” permitiría también diferenciar los espacios por los que transita el personaje y que, en conjunto, describirían una ciudad diversa, caótica –la gran Lima–, en la que conviven espacios tan opuestos como sus habitantes. De esta manera, entre los dos actos de la obra, el protagonista Santiago recorre desde una calle arbolada en un barrio elegante hasta un basural o una habitación con paredes de barro sin tarrajear, para terminar en el escenario vacío donde se produciría un efecto de distanciamiento brechtiano en el que los actores se revelan como tales y cuestionan las decisiones de Santiago, como se evidencia en este fragmento:

FRUTERA: *(Al público.)* ¡Pobrecito! ¿No? ¡Pobrecito Santiago! ¡Qué pena da! ¡Es más piña!

EL NEGRO: *(Entrando a escena)* ¡Un imbécil! ¡Eso es lo que es! ¡Un imbécil! ¿No se dan cuenta? ¡Y los imbéciles no merecen compasión! ¡Bien jodido está!

LA FRUTERA ¡Qué mala gente es usted, ah! Encima que el pobre pierde toda su plata, que le meten la cabeza en los orines, usted lo insulta....

EL NEGRO: Señora frutera, él era un trabajador de la calle. ¿Y cómo se comportó? ¡Como un tonto!

LA FRUTERA: ¿Tenía que ser malicioso para sobrevivir?

EL NEGRO: ¡Vivo, en guardia! Para que no lo noqueasen.

LA MUJER RICA: *(Ingresando)* Soy la persona mejor capacitada para juzgarlo. *(Al público.)* ¿Se dieron cuenta hasta qué punto estuvo fuera de la realidad? (Cortés, 2008a, p. 189)

Y, más adelante, el actor que interpreta a Santiago se dirige al público para dar fin a la obra de esta forma:

SANTIAGO. *(Adelantándose al proscenio)* ¿Me permiten? En caso contrario, hagamos un mundo nuevo donde no exista miseria, desocupación, delincuencia, prostitución, ni gente sordomuda. ¿Están ustedes contentos con el mundo en que viven? Tampoco la ficción puede ofrecernos nada mientras la realidad sea tan fea. Cambiemos entonces la realidad y la ficción será otra. Y todas las obras de teatro mostrarán un mundo feliz. (Cortés, 2008a, p. 197)

Interesante reflexión la que hace el personaje, pues pondría en evidencia la mirada del autor sobre la imposibilidad de un teatro que no haga referencia a la realidad concreta que lo confronta, idea de la cual se desprendería el carácter social de su propuesta dramática, así como de la de toda la generación de autores de la época, como ya hemos comenzado a comprobar. Villagómez (2008, p. 11) señala sobre este momento final de la pieza, lo siguiente:

Es en el Epílogo de la obra, construido en base al efecto del distanciamiento, en donde se quiebra la ilusión de la ficción dramática y cada uno de los personajes se distancia de la obra al someter a crítica el argumento de la obra y el comportamiento de los personajes que han representado.

A través de la crítica a los personajes, Cortés estaría denunciando a una sociedad que no solo se fundaría en sus diferencias mal llevadas, sino en la violencia y en la corrupción. La ciudad convertida en un espacio donde el más fuerte sería aquel que sea capaz de aprovecharse del otro. Propuesta bastante similar a la que plantearía el teatro urbano de Díaz. Al mismo tiempo, en palabras de Villagómez (2008, p. 11), el autor testimoniaría “su rebeldía por las miserias de condiciones de vida de la mayoría de sus habitantes”.

También evidenciaría la influencia de Brecht en Cortés, la presencia de frases escritas, a modo de carteles, que van apareciendo frente al público a lo largo de la obra. En el caso de *La gran Lima* (1994), Cortés no recurriría a los carteles propiamente dichos, sino que inserta las frases en la escenografía. De esta manera, en el terreno baldío donde transcurre la Escena Uno de la Segunda Parte encontramos escrita la frase: “Haz el amor no la guerra”, y en la Escena Dos del mismo acto se lee a un lado la frase “Viva la guerra popular, abajo la dictadura” y al otro lado “Dele a sus hijos cereal infantil Nestlé consistente nutritivo”. Para terminar, igualmente brechtiana podría definirse la obra *Tierra o muerte* (1984), en la que Cortés presenta a cuatro personajes que permanecen encerrados en una cárcel durante los acontecimientos guerrilleros de 1965 en la sierra peruana. Como señala Villagómez (1986b, p. 9):

Siguiendo el hilo argumental constatamos que cada personaje procede de un origen regional y social no solo diferente sino, además, contrapuesto, que los enfrenta entre sí. Cada uno de ellos manifiesta a su manera, y de acuerdo a sus propias concepciones del

mundo y de la vida, sus peculiares actitudes frente a los acontecimientos que suscitan fuera de la prisión: los enfrentamientos entre el ejército y la policía contra la guerrilla, los actos de tortura contra algunos de ellos y los persistentes quejidos de una mujer próxima al alumbramiento.

En esta prisión de la sierra se encuentran El Chico, El Chivato, El Indio, El Viajante y La Mujer. Según indica Villagómez, este grupo de personajes y la zona geográfica donde se desarrolla la trama servirían también para conducir la mirada del teatro peruano hacia las regiones más alejadas del Perú, donde ponía el acento de su ejercicio dramático también Enrique Solari Swayne, con *Collacocha* (1956). De hecho, los personajes de *Tierra o muerte* (1984) funcionarían del mismo modo que lo hacen los de Solari Swayne, en el sentido de que cada uno aporta una mirada particular del país y de sí mismos, lo cual contribuiría a abandonar la percepción única que se tiene del Perú desde las grandes ciudades.

Serían varios los temas que, en este sentido, se abordan en esta obra: el hambre, el problema de la tierra, la exclusión social de las clases bajas, por mencionar algunos. Se trataría así de una pieza que pretendería abarcar todos los problemas de una época, a partir de una estructura con elementos brechtianos –que analizaremos a continuación–, con cierto toque poético y cierta dosis de melancolía que nos hace recordar otras obras de Díaz como *Con los pies en el agua* (1972), donde uno de los personajes imagina cómo su cadáver se libera de los pesares de la vida cuando es llevado por las aguas de un río, como si fuera un barco de papel. Del mismo modo, en el siguiente fragmento de *Tierra o muerte*, El Chivato y El Chico imaginan que podrán salir de la cárcel donde están encerrados. Aunque ambos saben que eso no sucederá y que lo más probable es que, después de la revuelta que se pelea afuera, las cosas vuelvan a su estado original, describen un futuro idílico en el que las desigualdades y los abusos por los que luchan habrán desaparecido:

EL CHIVATO: Saldremos de aquí para ver los campos. Juntos los dos saldremos.

EL CHICO: Él decía: ¿A dónde se están las cadenas? ¿A dónde se están los chicotes?

EL CHIVATO: Gritaremos: ¡Don Almagro! ¡Don Almagro! Y ellos desaparecerán.

EL CHICO: Cuando ellos desaparezcan, él se irá volando al cielo.

EL CHIVATO: A su lado de San Pedro se sentará.

EL CHICO: Y en el cielo guerra ya no habrá porque él sabe poner quietos a todos. Los toros a un lado, al otro las palomas.

EL CHIVATO: Los toros rojos en el barranco caerán, por las cinturas de los montes se desgalarán y los cóndores con las ovejitas hablarán. Las llevarán sobre sus alas a pasear por las nubes. Y la guarida de la vizcacha visitarán.

EL CHICO: Los árboles del sauce por las noches sueltan sus raíces y corren al encuentro del *ayrampu*.

EL CHIVATO: Por donde galopa va dejando su estela la luz. (*Los personajes se van transformando.*) (Cortés, 1986, p. 59)

Villagómez (1986b, p. 8) describiría muy acertadamente cómo los personajes se van transformando, tal vez en la representación de una sola idea, cuando señala que en la obra:

En un nivel alegórico la prisión constituye un microcosmos sórdido y de atmósfera agobiante, en la cual los encerrados van sintiendo y comprendiendo que sus diferencias son aparentes o sutiles frente a la brutal agresión generalizada que se extiende en el macrocosmos de la sociedad y que atraviesa los muros de la prisión. Todos son afectados y los cuatro se sentirán comprometidos a resistir y a cambiar esa situación.

Sería de esta forma que también, al final de la trama, las voces de El chivato y El viajante se convertirían en una sola voz que funcionaría como un coro:

EL CHIVATO: “El estallido revolucionario es semejante al disco solar cuyos ardientes rayos atraviesan las tinieblas de Levante y son visibles de lo alto de la montaña” (*Ahora cierra el libro y recita*) “Es semejante al niño...”

EL VIAJANTE: ... al niño...

EL CHIVATO: “... que se estremece en el vientre de su madre...”

EL VIAJANTE: ... en el vientre de su madre...

EL CHIVATO: “... y que pronto verá la luz”

(Desde detrás de la escena viene el llanto de un niño recién parido.) (Cortés, 1986, p. 63)

De alguna manera, los finales de las tres piezas de Cortés analizadas en este apartado presentarían elementos en común: en dos casos, la confrontación directa de los actores con el público y, en los tres, el mensaje esperanzador dentro de un contexto que no lo sería tanto. La tendencia a desenmascarar al personaje y evidenciar al actor sería, sin duda, una influencia del teatro épico que, como han señalado diversos autores –y se ha señalado en esta investigación también–, estaría presente en toda la obra de Cortés.

Otro elemento que permitiría encontrar, igualmente, puntos de contacto entre la dramaturgia de Cortés y otros autores de su generación sería el uso de la música, el baile y el quechua, sin duda como un recurso reivindicativo del lenguaje y la cultura regional poco presente hasta entonces en la dramaturgia y el teatro peruano. Un ejemplo sería el siguiente cuadro de *Tierra o muerte* (1984) en el que, además –como acota el propio autor–, cada personaje representa claramente un rol en el contexto de los sucesos que enmarcan la obra:

Este cuadro es un juego bailado que representa una batalla. El baile puede estar inspirado en la danza de tijeras, en un ayla o en cualquier otra danza folklórica del Departamento de Ayacucho. Los diferentes y sucesivos momentos de baile se marcan por los anuncios que va haciendo el Chico. Los que bailan son el Indio y el Chivato. Mientras el Viajante va llevando el juego sin bailar pero imitando los movimientos que ejecutan los niños en los juegos infantiles. El Indio representa al campesino; el Chivato, la guerrilla, el Viajante, la policía y el ejército.

EL CHICO: *(Anuncia)* Campesinos ocupan tierras Pukuray. (Y lo va consignando en la pared).

EL INDIO: *(Bailando)* Chaq – chaq – chaq – chaq.

EL CHICO: *(Anuncia)* Policía quiere desalojar. (Y escribe en la pared).

EL INDIO: *(Bailando)* Chaq – chaq – chaq – chaq.

EL VIAJANTE: Wa – wa – wa- wa.

(El canto alternado debe sonar: Chaq – wa – chaq – wa – chaq – wa, etc.)

[griterío, algarada]

EL CHICO: (*Anuncia.*) Interviene guerrilla. (*Y escribe*)

EL INDIO: (*Bailando*) Chaq – chaq – chaq – chaq.

EL VIAJANTE: Wa – wa – wa- wa.

EL CHIVATO: (*Bailando*) Ka – ka – ka – ka.¹

(*De modo que suena: Chaq – wa – ka - chaq – wa – ka - chaq – wa – ka – chaq – wa*).

EL CHICO: (*Anuncia*) Policía se retira vencida. (*Y escribe*)

EL INDIO: (*Bailando*) Jaylli – Jaylli – Jaylli – Jaylli – Jaylli.²

EL CHICO: (*Anuncia*) Ejército cañón aviones se preparan. (*Escribe*)

EL INDIO: (*Bailando*) Willay – willay – willay – willay – willay.³ (Cortes, 1986, pp. 54-56)

Resulta interesante no solo la inclusión de los elementos folklóricos y del lenguaje, sino el carácter narrativo del cuadro en el que se ponen en contexto los sucesos sobre los que el autor quiere marcar el acento. Cortés lo hace a través de un cuadro en el que priman el canto y el baile, pero también lo hace con un carácter narrativo y coral. En ese sentido, –como veremos en el siguiente apartado– la secuencia se desarrollaría en una línea muy similar a diversos cuadros de *Harina Mundo* (1994) de Díaz, por ejemplo. No se trataría, pues, de un elemento aislado en la propuesta dramática de Cortés, sino de una característica que podríamos encontrar en otros autores de la generación que también se habrían visto influenciados por las ideas del teatro épico, como seguiremos viendo en nuestro análisis de los autores y sus obras.

La propuesta dramática de Hernando Cortés es extensa y ciertamente abarca otras temáticas, además de las expuestas en este apartado. Sin embargo, como ya hemos indicado, incluso el carácter de sus piezas históricas como *Los Conquistadores* (1969),

¹ Toma.

² Alegría, manifestación de sumo contento.

³ Onomatopeya de lengua de fuego, de llama ardiendo.

dejadas de lado en este análisis, tendrían ese componente social trabajado a través de estructuras construidas siempre a partir de cuadros de influencia épica que buscarían, sobre todo, una crítica en retrospectiva para poner el acento sobre cómo los problemas del pasado persistirían en el presente que aborda en otros de sus textos dramáticos. Al fin y al cabo, como señala Villagómez (1986b, p. 8), el teatro de Cortés no buscaría una identificación subjetiva o moral con los personajes, sino “la reflexión y la actitud crítica sobre la objetividad de una historia representada”, un aspecto que podemos identificar en las obras analizadas desde los cuadros que componen *Ciudad de Reyes*, donde la crítica es directa hacia una sociedad violenta que no tiene reparos en marginar a algunos a favor de otros.

Como hemos visto, el autor –como lo hacen los otros dramaturgos de su generación– asume el punto de vista del marginado tanto en esta pieza como en *Tierra o muerte*, donde la influencia del teatro épico se haría más evidente con la inclusión de recursos de distanciamiento, el carácter coral de algunas secuencias en las que se incluye, además, el baile y el canto, entre otros elementos como el recurso de los carteles con mensajes para el público. Estos serían algunos de los aspectos que nos permitirían enmarcar la escritura dramática de Cortés dentro del conjunto de obras peruanas de mediados del siglo XX que no solo renovaron el teatro peruano incorporando nuevas temáticas de denuncia social que incluían al personaje popular y su problemática en la escena, sino que impulsaron también una reinvención de las formas en busca de un nuevo teatro que pudiera representar todas las caras y problemáticas del Perú. El teatro de Cortés sería, pues, un teatro eminentemente realista que, aunque se sitúa la mayoría de las veces en un contexto urbano, habría buscado siempre denunciar la gran diferencia de oportunidades dentro de la ciudad, pero sobre todo entre esta y el campo, diferencias que terminan por afectar solo a un grupo que se encuentra desfavorecido por las reglas establecidas por el sistema y que es, casi siempre, el protagonista de sus piezas.

1.2.3. Juan Rivera Saavedra: humor negro y absurdo

Juan Rivera Saavedra nació en Lima en 1930. Fue dramaturgo, director de teatro, investigador y profesor. Cuenta con una prolífica obra que incluye más 180 piezas de teatro y más de 500 cuentos. En sus textos dramáticos, resaltaría el humor negro en el

lenguaje de los personajes y la tendencia al absurdo en la elaboración de sus obras, entre las que destacarían *Los Ruperto* (1965), obra con la que se dio a conocer y que, quizás es la que más se acerca a la propuesta de los autores de la generación del sesenta, pues se introduce en el mundo grotesco de los callejones y presenta personajes absolutamente marginales, en un entorno teñido por la pobreza y el absurdo, en evidente clave de denuncia. A este trabajo le siguieron, entre otros textos, *El espejo de las verdades aproximadas* (1969), *El crédito* (1969) y *La cosa* (1978), que abordan también la problemática de la pobreza y la marginación de la que es víctima un sector de la sociedad, que se ve obligado a sobrevivir al margen de las reglas impuestas por el poder hegemónico, en manos de una clase social que ejerce su fuerza avasalladora. En 1984, junto a Jorge Chiarella, Celeste Viale y Antonio Aguinaga, Rivera funda el grupo Alondra con el que trabaja textos de creación colectiva con autor, como *¿Amén?* (1981) o *Ya llega Pancho Villa* (1984) (Rivera, 2011, p. 74). Además, en 1987, Rivera recibió el Premio Nacional de Dramaturgia.

La actriz e investigadora del teatro de Rivera Mary Oscátegui (2014) ubica la obra del autor dentro de la generación de dramaturgos que renovaron el teatro peruano, impulsando el surgimiento del personaje marginal, y sobre este tema señala:

Con ellos el teatro fue cualitativamente distinto al teatro tradicional que existía en las décadas anteriores. Surgieron nuevos personajes y escenificaron nuevas historias: reivindicaron y elevaron al trabajador agrario, al obrero, al migrante, al mendigo, al desocupado, al habitante de los tugurios, etc. como personas protagónicas en la escena teatral. En suma, este nuevo teatro se caracterizó por la incorporación de los signos de la cultura popular en el discurso dramático de las piezas teatrales.

En *Los Ruperto* (1965), Rivera abordaría el problema de la sobrepoblación con “humor negro, fundado en la exageración del talle realista” (Hopkins, 1988, p. 294). La trama narra la historia de una familia exageradamente numerosa. La madre tiene 384 hijos al inicio del texto. El inminente nacimiento de un nuevo miembro de la familia es el punto de partida para el debate sobre medidas drásticas ante la crisis que esto puede suponer en un entorno de escasos recursos económicos. “Ese niño no debe vivir, abuelo. Sería mejor ahorcarlo” (Rivera, 1965, p. 10), le dice David al patriarca de la familia casi al inicio de la obra. En concordancia con lo dicho por Oscátegui, Forgues (2011, p. 72) agrega que la

obra de Rivera se caracterizaría por la crítica social que expone en sus piezas y la exploración, a través del humor y la parodia, de la tensión en las relaciones humanas y sociales en un sistema colapsado. Por su parte, Hopkins (1988, p. 294) indica que “Rivera suele conducir la motivación básica de sus piezas hasta sus últimas consecuencias, lindando con el absurdo”.

Sin duda, la premisa de *Los Ruperto* es absurda desde su planteamiento. El autor partiría de una situación exagerada para denunciar las diferencias sociales y la situación extrema a la que se enfrenta ese sector de la sociedad peruana que, como estaríamos empezando a comprobar, toda su generación se habría propuesto llevar a escena a partir de la década del sesenta. Los personajes de la obra transitan por ella, en plena consciencia de su situación, como se evidencia en el siguiente fragmento en el que algunos de los hijos, el abuelo, un sacerdote y un estudiante de medicina discuten sobre la posibilidad de que la Madre tenga otro hijo. Se inicia así un debate ético en el que los argumentos religiosos y científicos se enfrentan a las razones que surgen del contexto social en el que queda claro que para el ciudadano pobre un hijo más es una boca más que sufrirá de hambre:

SALLE: (*Dramático*) ¡Como si Él tuviera la culpa! ¡El hambre es un invento de los pueblos!... ¡El hambre no es criatura de Dios!... ¡No es criatura de Dios...!

IVAN: ¡El hambre es criatura nuestra! ¡De los hombres!

DAVID: (*Aterrorizado*) ¡Esa criatura no debe nacer, abuelo!

IVAN: ¡La solución de los pobres está en el aborto!

ESTUDIANTE: ¡No! ¡Está en los anticonceptivos!

PADRE NICOLÁS: ¡El aborto es un crimen! ¡Insensatos! ¡Un crimen!

ABUELO: ¡En la época de Gardel no existían los anticonceptivos y todos eran felices!

AMADO: ¡Porque existía comprensión... AMOR!

DAVID: ¡Ahora nadie nos comprende! ¡Nos odian! ¡Nos odian! (Rivera, 1989, p. 66)

Los Ruperto habría partido de un hecho real. De una familia que vivía cerca de la casa del autor y que tenía muchos hijos a pesar de ser pobre. Rivera (2011, p. 74) recuerda cómo pasó del retrato real a la exageración en su proceso de escritura:

En la primera versión –recuerdo– pinté a esta familia sin alterar mucho los hechos. Concluido el trabajo, se lo di a leer a un amigo. ‘Conozco un caso parecido, pero peor. Mucho más pobre’, me dijo; y por poco lo estrangulo. Le aumenté hijos y siguieron diciendo lo mismo: que conocían a alguien con más hijos. Y entré en la desesperación, hasta que me puse a pensar: ¿será que nos estamos deshumanizando? Comprendí entonces que el enfoque dado a *Los Ruperto* estaba fuera de época. Si esta familia pretendía llamar la atención a políticos y gobernantes era imprescindible encontrar una forma nueva de mostrar la pobreza, el hambre, el dolor. Y de ser posible, romper con el mito de ‘lo hermoso que es la natalidad’.

La obra fue llevada por primera vez a escena por el Grupo Histrión. Sobre aquel montaje, Alfonso La Torre (1981, p. 112) señala que “parecía mostrarnos un drama de barriada limeña”. En cambio, sobre un montaje posterior en manos del Grupo Yego Teatro Comprometido, el crítico opina que la obra habría sido estilizada “hasta empinarla al happening y a la protesta” (La Torre, 1981, p. 112). En todo caso, como agrega La Torre (1981, pp. 112-113), lo interesante del texto sería la pugna que plantea entre dos ámbitos:

la desorbitada natalidad surgiendo del antro del sexo, y los vanos intentos de controlarla desde fuera para preservar la vida que ya existe. En el crisol del sexo, acciona, solo la lascivia, disimulada con el eufemismo del amor, o el paliativo del erotismo ante la ausencia de otros incentivos, por la miseria; en el otro ámbito, la lucha por el control natal tropieza con escrúpulos sentimentales y morales (respecto a los padres, a los valores humanistas). Esta contienda deriva en un expreso pronunciamiento social (“El hambre no es criatura de Dios”).

Por su parte, Oscátegui (2010, p. 14) señala que la obra “rompe con la estructura tradicional de influencia francesa que impera en la década de los años 1960 del siglo XX”. Efectivamente, encontramos en el texto de Rivera poca preocupación por la estructura clásica aristotélica. Si bien la obra se encuentra dividida en tres actos, estos no responderían a una acción dramática clara ejecutada por un protagonista. De hecho, se

trataría más bien de una representación coral, donde cada uno de los personajes se encontrarían “definidos por reducciones al absurdo, en acción y caracterización” (La Torre, 1981, p. 113). Habría, eso sí, una única acción que comparten todos: evitar que la madre quede embarazada de nuevo, para lo cual idearán diversas estrategias que fracasarán. La imposibilidad de resolver el conflicto se plantea hacia el final de la obra donde los personajes le explican al padre Nicolás su problemática que parece un círculo vicioso que no tiene cuando acabar:

SALLE: Es una historia muy larga padre...

ABUELO: Sintetiza, Salle, sintetiza...

SALLE: Sintetizaré... Somos muchos en la familia y ninguno trabaja, padre Nicolás...

AMADO: (Aclarando) No es que no desee uno trabajar...

SALLE: No hay trabajo y como es de esperar cada día comemos menos.

DAVID: Pese a ello nuestra madre insiste en aumentar la prole y nuestra hermana quiere seguirle los pasos... (Rivera, 1989, p. 63)

En obras posteriores a *Los Ruperto*, como *El espejo de las verdades aproximadas* (1969), *El crédito* (1969) o *La cosa* (1978), Rivera denunciaría el abuso, la corrupción y el desgaste de un sistema que habría terminado por beneficiar a unos y perjudicar a otros. En estos textos, también destacarían la exageración y el absurdo. Así, en *El espejo de las verdades aproximadas*, por ejemplo, encontramos a una familia pobre que habita una casa en ruinas y que se ve amenazada por el desahucio inminente tras la venta de toda la cuadra para la construcción de una nueva edificación. En la pieza, el planteamiento del problema viene acompañado de una reflexión sobre la situación real que el autor quiere retratar, en palabras del padre:

PADRE: ¡No! No, es posible.... No puede ser.

HIJO: Nos han dado tres meses para desocupar la cuadra.

PADRE: ¿Este monumento histórico?

MADRE: ¡Dios santo! ¿A dónde vamos a ir sin un centavo? ¡A dónde!

PADRE: (*Abrazándola*) Calla María Inés. No te preocupes. Lucharé, jamás claudico. Nos iremos a juicio.

HIJO: No servirá de nada, papá. Tienen la sartén por el mango.

PADRE: En este callejón viven más de cien familias y podemos organizar una marcha de silencio. Con tal de no ver tanta pobreza junto al centro de la ciudad son capaces de regalarnos cualquier cosa. (*A su esposa*) Tú qué dices. Tú qué opinas... (Rivera, 1989, p. 77)

Igual que en *Los Ruperto*, Rivera sitúa a los personajes de esta obra en un callejón donde a la exposición de la problemática de la sobrepoblación agrega la denuncia al mal estado en el que las clases populares deben vivir, hacinados en espacios que están a punto de colapsar y que los dueños manejan sin importar lo que les pase a sus inquilinos. El final apela al humor negro y a la ironía para plantear –una vez más– la imposibilidad de la resolución del conflicto. Como sucede con muchas de las tramas de los autores de la dramaturgia peruana surgida en la década del sesenta, la situación de los personajes no tiene cómo solucionarse por la vía formal y de cara al drama; es imposible plantear una resolución del conflicto que corresponda a los cánones clásicos. Una vez más, el sistema parece haberse hecho para acabar con ellos. Sería por eso que la resolución solo puede darse a través de la fantasía o, en este caso, en otro plano de la existencia. De esta manera, como vemos en el siguiente extracto de la obra, cuando la casa se ha derrumbado sobre los personajes, estos –o sus espíritus– se reencuentran en el mismo espacio tal vez sin reconocer lo que les ha pasado. En este nuevo espacio tiempo, la situación es otra. La muerte les ha cambiado la suerte y la secuencia casi repite la escena inicial de la llegada del hijo:

HIJO: (*Tras breve pausa. Feliz*) Estoy trabajando.

MADRE: ¡No...! ¡Oh... qué gusto! ¡Qué alegría! ¡Te felicito, hijo! ¡Te felicito!

HIJO: Gracias, mamá, gracias. (*A su padre*) Papá... estoy trabajando. Trabajando en una fábrica... Estable... Ya no tendremos de qué preocuparnos... Ahora sí nos podemos mudar... tomar una casita. Una casita más grande y más fuerte... Podremos dormir, sin temer a los temblores, sin temor que se nos venga abajo el techo, sin temor a que nos boten. Ahora podremos...

PADRE: (*Práctico*) Una pregunta. ¿Qué tiempo llevas trabajando?

HIJO: (*Pausa*) Mañana empiezo, papá.

PADRE: “Mañana”, “Mañana” y ya te piensas mudar. (*Decidido*) ¡De aquí no me mueve nadie!

HIJO: ¡Pero papá!

PADRE: Lo siento, Toqui. A como veo la política del país, primero te botan del trabajo y después se derrumba el techo. (Rivera, 1989, p. 92)

A pesar del giro, queda claro que, sea como sea, el destino de los personajes es perder el trabajo y la casa. Una vez más, no hay salida a la situación planteada. No hay resolución posible del conflicto. En *La cosa* (1978) Rivera se acerca a otro tipo de problemática al denunciar el sistema colapsado de la urbe que se traga a sus habitantes a causa de la burocracia y la corrupción. De alguna manera nos recuerda a *Se administra justicia* (1968) de Sara Joffré. El protagonista de la obra, Gutierrin, se acerca a una oficina municipal a presentar una queja por un cobro indebido de impuestos. Víctima de una absurda burocracia, termina sentado junto a un anciano que le anuncia la inminente llegada de la cosa. “Dicen que va a ser bravísima” (Rivera, 1982, p. 85), le advierte el anciano. Más adelante en el diálogo, se va develando a qué se refiere:

ANCIANO: Olvide sus tripas... (*Pasea la vista por el escenario*) ¿Se ha dado cuenta?... Observe... Observe...

GUTIERRIN: Qué cosa... Qué desea que mire...

ANCIANO: ¿Qué ve a su alrededor?

GUTIERRIN: (*Haciendo lo propio*) Nada...

ANCIANO: Mire bien... Qué nota...

GUTIERRIN: (*Hace lo indicado*) No noto nada...

ANCIANO: Abra los ojos... Mucho más... Observe... Qué ve...

GUTIERRIN: No distingo nada...

ANCIANO: ¿No ve?... Lo voy a ayudar... ¿Ve papeles...? ¿Cientos de papeles...?

GUTIERRIN: ¿Papeles...?

ANCIANO: ¡Cerros de papeles! ¿No lo ve? Montañas de papeles. Cerros de expedientes. Expedientes acumulados meses. Quizás años o siglos...

GUTIERRIN: *(Sin entender nada)* Sí... En efecto... ¡Cuántos papeles...! No había reparado en ese detalle... Qué barbaridad para haber papeles.... Miles... Millones de hojas amarillentas...

ANCIANO: Millones de expedientes llenos de esperanzas y polvo... Toneladas, mares de expedientes despreciados, olvidados...

GUTIERRIN: *(Breve pausa)* Verdaderamente: ¡un crimen!... Cuánta indiferencia junta... Qué lástima... ¿Sabe...? Esto nadie lo compone. Cada vez soy un convencido, un creyente.

ANCIANO: *(Pensativo)* Sin embargo, tiene que haber una solución...

GUTIERRIN: No la hay. Lo dudo.

ANCIANO: No hay mal que dure cien años.

GUTIERRIN: Nunca he sido pesimista, pero no le veo salida a este problema.

ANCIANO: *(Tras una larga pausa)* Usted se ahoga en un vaso de agua, caballero... Es hombre de poca fe... A veces se necesita de mucha inteligencia para resolver un problema... A veces, no se necesita mucho... Basta con ser un poco práctico... *(Breve pausa y una sonrisa de complicidad)* ¿Tiene un fósforo?

GUTIERRIN: *(Mecánico)* ¿Un fósforo? Sí, como no... Por supuesto... *(Se rebusca los bolsillos nerviosamente, encuentra la caja y se la entrega)* (Rivera, 1982, pp. 88-90)

Rivera apela, nuevamente, al conflicto imposible. Ni Gutierrin, ni el anciano, ni nadie serán atendidos por el sistema. La única solución se imagina con ironía cuando el anciano sugiere incendiar la oficina gubernamental. Al final de la obra, Gutierrin sale de escena espantado con la idea del anciano, quien finalmente solo enciende un cigarro. Pero la posibilidad se ha planteado y la resolución es tan absurda como la estructura kafkiana

de la trama que nos recuerda a *El castillo* (1926) del autor checo. Así, el protagonista de *La cosa* pasa de oficina en oficina sin ser realmente atendido por alguno de los burócratas oficinistas y sin terminar de entender realmente cómo funciona el sistema de la oficina municipal donde ha caído.

Un universo igualmente kafkiano es el que el autor habría planteado en *El crédito* (1969), donde el protagonista es convencido por un vendedor de llevarse un televisor de una tienda, para terminar siendo devorado por el sistema crediticio. La Torre (1981, p. 153) pondría el acento en el carácter de denuncia del texto, a propósito del montaje de la obra en la Muestra de Teatro Peruano de 1974 bajo la dirección de Ernesto Ráez, cuando señala que con esta pieza Rivera expondría “la maquinaria alienante y trituradora de la sociedad de consumo, donde todos los factores del poder económico, incluyendo a la justicia, caracterizados por el mismo actor (Segundo Vara), trasuntan la filosofía unitaria de la explotación”.

Dos obras relevantes en la obra de Juan Rivera Saavedra serían *¿Amén?* (1981) y *Ahí viene Pancho Villa* (1984), que creó con el grupo Alondra que formó junto a Jorge Chiarella, Celeste Viale y Antonio Aguinaga, no solo porque se suman al repertorio de textos escritos en la época con carácter de denuncia y afán de llevar a escena las desigualdades sociales en busca de una toma de consciencia de la necesidad de un cambio urgente para un sector de la sociedad, sino porque su forma de producción, la de teatro colectivo con autor, ofrece pistas sobre el rumbo que tomó gran parte de la dramaturgia peruana a partir de la década del ochenta, cuando muchos de los autores de la generación del sesenta habrían empezado a tener cada vez más dificultades para ver sus obras puestas en escena. El grupo Alondra (1983, p. 5), en la presentación de la publicación de la obra *¿Amén?*, explica bastante bien la problemática –de la que ya hemos hablado– a la que, repentinamente durante los años ochenta, comenzarían a enfrentarse los autores de la década del sesenta, cuando señala que:

En las últimas Muestras de Teatro Peruano se afirmó una gran verdad: la mayoría de autores peruanos están distanciados de los grupos de nuestro medio, y viceversa. Tal vez el conflicto se produce porque los actores y directores no encontramos en las obras de nuestros autores, con la frecuencia que nos apremia, los temas y las formas que deseamos interpretar. Esto al margen de los mil y un problemas que el autor tiene para dar a conocer sus obras. En todo caso, lo que nos pareció más sano para empezar a atacar el problema

fue integrar a un autor a nuestro trabajo y, juntos, hacer la obra que nuestras necesidades y las del público –permítasenos modestamente esta licencia de credibilidad–, requeriáramos. Fue así que invitamos a Juan Rivera Saavedra, uno de nuestros más importantes dramaturgos en ejercicio, a integrarse a esta tarea.

¿Amén? fue el primer trabajo de Alondra. La obra sitúa su trama en Judea en el año cincuenta. Se ubica en el pasado para hablar del conflicto presente entre “dos facciones sociales: Pedro, el carpintero, que encarna la lucha libertaria del pueblo; Tomás, el soldado, que encarna el poder absolutista e injusto” (La Torre, 1983, p. 32). Resulta interesante que, tras su estreno, habría sido difícil desvincular la figura del autor del grupo. En palabras de César Vega (1983, p. 34): “autor, director y actores nos permiten asomarnos mediante una comparación histórica, frente a los hechos que se dan actualmente en nuestra realidad” y agrega que “el método desarrollado por el grupo ‘Alondra’ y Rivera Saavedra resulta eficaz y atractivo”. Con el método, Vega se referiría a la puesta en escena dirigida por Chiarella en la que los veintidós personajes de la obra son interpretados por solo dos actores, aspecto que La Torre (1983, p. 33) destaca cuando dice que “de esta forma todos los conflictos se dan en la misma carne, escindida solo por la acción dramática”. Y agrega: “esto cuestiona toda ética, toda filosofía. La problematización de tiempos y espacios teatrales termina problematizando el mundo y nuestra historia moral” (La Torre, 1983, p. 33).

Tanto Vega como La Torre destacan el arriesgado montaje que habría buscado alejarse de las formas vigentes, tal vez influenciado por las ideas de Peter Brook y su teatro vacío, que Chiarella habría seguido con entusiasmo (La Torre, 1983, p. 33). Vega (1983, p. 34) destaca también la pertinencia de la temática de la obra –recordemos que corren ya los años ochenta cuando se iniciaba el conflicto armado interno que azotó el Perú durante veinte años–. Así indica que, en *¿Amén?*:

presenciamos una historia que se viene repitiendo: el trabajador que de improviso es arrancado de su casa, golpeado, encarnecido, y torturado a fin de que ‘confiese’ su delito. Los mecanismos del poder, usados para asentar los tentáculos de la explotación. Los artilugios ‘legales’ de quienes ejercen la justicia. En fin, una narración, una anécdota casi sencilla, extraída de lo cotidiano y común del quehacer de un pueblo cansado de bajar la cabeza ante el opresor.

El propio Rivera (2011, p. 80) constataría lo señalado por Vega cuando narra que Alondra habría propuesto el tema para su primer espectáculo cuando en el Perú se promulgó una ley ‘antiterrorista’ con la que “se puede acusar a una persona de practicar el terrorismo y encarcelarla sin necesidad de ser juzgada”.⁴ Rivera explica por qué la historia se situaría en un contexto bíblico y en tiempo remoto:

como todos estamos (hasta ahora) en peligro de ser acusados, en cualquier momento, Alondra decidió coger el tema y abordarlo artísticamente. ¿En qué forma? Trasladando la acción a la época de Jesús. Así nació *¿Amén?* Creo que aparte de protegerte de la nefasta ley, con estos juegos del tiempo, el público se distancia un poco, capta la denuncia y participa con la imaginación.

La denuncia al ejercicio de violencia por parte del poder, que ya se comenzaría a sentir en aquellos años, se presenta al inicio de la obra en solo cinco parlamentos:

CIUDADANA 1: (*Corriendo en diferentes direcciones*) ¡Se llevaron a Andrés...!

CIUDADANO 2: (*Corriendo en sentido contrario*) ¡Han herido al maestro Andrés...!

CIUDADANO 3: ¡Mataron al maestro Andrés!

CIUDADANO 4: (*Abrazando al Ciudadano 5, y gritando desgarradoramente*) ¡Ahhh...!

CIUDADANO 5: ¡ANDRÉÉÉÉÉS...! (Rivera, 1983, p. 31)

La secuencia inicial resulta premonitoria cuando, más avanzada la obra, entendemos que Pedro correrá la misma suerte que el maestro Andrés. Así se daría a entender que el círculo se repetirá una y otra vez. Siempre habrá inocentes que servirán como chivos expiatorios del sistema opresor. A pesar de ello, el autor daría lugar a la esperanza en el diálogo final de la esposa de Pedro, durante el velatorio del carpintero:

ANA: Pedro, mi dulce esposo... ¿A todo esto tendremos que decir amén...? ¡No! Simón continuará la tarea. Tu muerte no ha sido en vano, Pedro...

⁴ Se refiere a la promulgación del Decreto Ley 254751 (ley antiterrorista) y del Decreto Ley 256592 (que creó el delito de traición a la patria) promulgados en 1992 después del golpe de Estado de Alberto Fujimori.

AMADO CARPINTERO: Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos.

Bienaventurados los que no se deprimen, no desmayan frente a los embates de la vida, porque de ellos depende la libertad de su pueblo...

Bienaventurados los perseguidos por ser justos, porque ellos serán ensalzados...

Bienaventurados los que luchan, porque sus hijos heredarán la tierra... destierran o quitan la nacionalidad, por causa de su justa rebeldía... Bienaventurados los que caen... porque ellos alcanzarán ¡la gloria eterna...! (Rivera, 1983, p. 31)

Vega también agrega en su crítica un detalle relevante, pues deja evidencia del rumbo que empezaba a tomar durante los años ochenta el teatro peruano. Según explica, las temáticas de Alondra ya venían tratándose durante esos años, por lo que él llama el nuevo teatro peruano, que habría empezado a gestarse en los entonces periféricos distritos de Lima, como Comas o Villa el Salvador (Vega, 1983, p. 34). Se referiría a los grupos que durante la década de 1980 empezaron a desarrollar el teatro de grupo y la creación colectiva en las mencionadas zonas, como Vichama en Villa el Salvador o Raíces en Comas.

Alineado al teatro de denuncia social en el que, como hemos visto, también se podría enmarcar gran parte de la obra de Rivera, se encontraría otro de sus trabajos más destacados con Alondra: *¡Ya llegó Pancho Villa!* (1984). Se trata de un drama histórico que reproduce los acontecimientos de la revolución mexicana y la figura del mítico líder de la revolución. La obra se estrenó en el Instituto Italiano de Cultura y en ella se habrían puesto una vez más en evidencia los esfuerzos de su director por “la búsqueda de temas y planteamientos escénicos populares capaces de romper las tradicionales limitaciones de la escena en tiempo, espacio y unamismo actoral” (La Torre, 1984, p. 51).

Además, la puesta en escena plantea –otra vez– la interpretación de varios personajes por pocos actores. Por otro lado, desde la dramaturgia, se generan puntos de encuentro con autores de la época como Zavala Cataño o Vega Herrera, el uso del coro y el canto para expresar el pesar de las clases populares. Así la obra inicia con el Campesino cantor entonando el corrido “treinta-treinta”:

Qué pobres estamos todos sin un pan para comer porque nuestro pan lo gasta el patrón en su placer. Nosotros sembramos todo y todo lo cosechamos; pero toda la cosecha es para el de los amos. (Rivera, 2010, p. 163)

Y el final de la obra destaca por el coro de campesinos que pone en contexto el dramático fin de la revolución y de las esperanzas puestas en ella:

CAMPESINO 1: ... mi sueño para México es... qui si convierta en una nueva República dondi no necesitemos ejércitos... *(se oye una ráfaga de metrallata. Campesino comienza a caer, pero se levanta cuando habla Campesino 2)*

CAMPESINO 2: *(Apareciendo)* Trabajarían en colonias agrícolas... Il Estado les daría tierras y crearía muchas empresas industriales, presun... *(Se oye ráfaga de metrallata. Comienza a caer, pero se levanta cuando habla Campesino 3).*

CAMPESINO 3: *(Apareciendo)* Trabajarían tres días por semana, pero con todas sus fuerzas, porque el trabajo honesto is más importante qui cualquier guerra... *(Se oye ráfaga de metrallata. Comienza a caer, pero se levanta cuando habla Campesino 4).*

CAMPESINO 4: *(Apareciendo)* Aprenderían arte militar, presun; pa' questos a la vez le enseñen al pueblo...

CAMPESINO 5: Así, en caso de ser amenazada nuestra patria por la invasión enemiga...

CAMPESINO 6: Basta conqui si se llame por teléfono disde la Capital a todo el país...

CAMPESINO 7: Pa' quel pueblo abandone los campos, y las fábricas, y salga a defender sus hogares y chamacos...

CAMPESINO 8: Sueño... sueño también con terminar mi vida en una desas colonias, rodeado de mis compañeros queridos qui pasaron conmigo momentos de tanto sufimiento y privación...

VILLA: ... ¡Ese... es mi sueño! (Rivera, 1984, p. 212)

Dos aspectos más ofrecen puntos de encuentro entre la obra de Rivera y otros autores de la generación del sesenta. No solo el recurrir al coro en representación de una masa social, sino el otorgar a los personajes nombres genéricos o llamarlos por números, quitándoles su identidad nominal. De esta manera, su valor no residiría ya en su

individualidad, sino en su voluntad social y representatividad de todo un estrato, convirtiéndose más bien en figuras que representan una masa. Encontraríamos esta coincidencia también en *¿Amén?*, donde los ciudadanos han sido igualmente desprovistos de características personales y señas particulares. Como veremos más adelante, es posible encontrar recursos similares en textos de Zavala Cataño, donde los personajes llevan, también, el genérico nombre “campesino”, acompañado de un número. Es la misma línea encontramos en textos de Díaz personajes que pueden llamarse, por ejemplo, Cercados o Cercadores.

Por otro lado, como señala Roberto Miró Quesada en una crítica al montaje de Alondra publicada en *La República* el 11 de agosto de 1984, habría resultado muy pertinente que Rivera y Alondra se decidiesen por abordar el tema de *¡Ya viene Pancho Villa!* (1984), en el Perú de los años ochenta pues, en sus palabras, “no podemos dejar de preguntarnos, rabiosos, cómo América Latina pudo desperdiciar aquella oportunidad fundamental”. Y agrega que:

Los temas fundamentales que han agobiado los procesos de cambio, y que casi siempre han sido tratados a nivel intelectual, son mostrados aquí con gran claridad. Y esta posición del discurso teórico concuerda perfectamente con el discurso de la puesta en escena: no hay subterfugios distorsionadores y de esta manera la intención de la obra nos llega en toda su plenitud.

Forgues concordaría con Miró Quesada cuando señala que *¡Ya viene Pancho Villa!* “combina acertadamente el drama social con las esperanzas y frustraciones individuales de todos los que lucharon por la libertad, el discurso político con los arranques de alegría, el entusiasmo y la fidelidad del pueblo a la idea de justicia social”. Por su parte, Oscátegui (2010, p. 12) añade, también, que en esta obra Rivera, además de llevar a escena la lucha del pueblo mexicano, “se sirve de ello para hacer un sutil tejido que revela, en paralelo, el movimiento subversivo de los años 80 en el Perú”.

El análisis de la dramaturgia de Rivera nos permitiría, pues, otro acercamiento al impulso de renovación que habría motivado a la mayoría de autores de la generación del sesenta. En sus obras encontraríamos referencias al teatro del absurdo, y también una voluntad de experimentar con las formas, fuera y dentro de la escena, rompiendo con los esquemas hegemónicos y, sobre todo, con la intención de darle voz a las clases populares

desde un teatro que sea capaz también de acercarse a su manera de ver el mundo y de expresar su descontento. Se trataría también de un teatro que invitaría a la acción, como hemos visto en el análisis de las obras propuestas, haciendo uso del humor para denunciar y del sarcasmo para hacer evidente una realidad en crisis. Los personajes, de corte marginal o popular como los de las obras de sus coetáneos, muchas veces se presentan sin nombre propio. Una característica que también identificamos, por ejemplo, en la dramaturgia de Zavala Cataño o Vega –como se verá más adelante–.

Un aspecto que también destaca en la dramaturgia de Rivera sería la presentación de conflictos cuya resolución se presenta imposible. Este recurso también se encuentra en muchos textos de Díaz y se plantearía con la intención de denunciar la grave situación que deben enfrentar los personajes que representan sus obras. En el caso de Rivera, se agregaría, además, la exageración de lo real como un componente que acentuaría el conflicto. Finalmente, cabe destacar la participación de Rivera en la creación de textos de creación colectiva, de la mano de Alondra, un detalle que no habría que dejar pasar por alto. En el devenir de la historia del teatro peruano, a la dramaturgia de autor surgida con la generación del sesenta, le siguió una etapa de efervescencia de los grupos de creación colectiva. En ella la figura del dramaturgo primero pasó a un segundo plano y, luego, incluso tendió a desaparecer. Sería en ese sentido que la colaboración entre Rivera y Alondra destaca y cobra una especial relevancia que debería estudiarse con mayor detenimiento. Cabe destacar también que, como desarrollaremos más adelante, a pesar del nuevo giro que significó el surgimiento del teatro de creación colectiva, los grupos que adoptaron este nuevo modo de producción habrían recogido la línea dramática, la búsqueda de temáticas y nuevas formas planteadas por los dramaturgos que analizamos en esta tesis.

1.2.4. César Vega Herrera: el problema de la tierra

César Vega Herrera nació en 1936 en Arequipa, en el sur del Perú. Su obra transita entre el teatro y el cuento, ambos dirigidos tanto al público adulto como infantil. Sus textos han sido premiados en distintas oportunidades. Su ópera prima *Ipacankure* (1969) recibió una mención honrosa en el Premio Casa de las Américas. En 1976 recibió el premio Tirso de Molina en España por su obra *¿Qué sucedió en Pazos?* Y sus piezas *El*

padrino (1976) y *Por la Patria* (1978) fueron premiadas por el Teatro Universitario de San Marcos (Ráez, 2008).

A propósito de un reestreno más o menos reciente de *Ipakancure* (1969), en 2014, el crítico teatral Eder Guarda (2014) destaca, en su artículo publicado en el portal web Crítica Teatral Sanmarquina, los diálogos inconexos y absurdos de la pieza que compara con *Esperando a Godot* (1953) de Beckett. Para Guarda (2014), *Ipakancure* (1969) “parece asomar desde alguna dimensión alejada de las habituales piezas naturalistas y realistas actuales”. Además, destaca que la obra “lleva más de cuatro décadas desde su primera puesta, sembrando desconcierto en los escenarios. Fue escrita sin imaginar la repercusión que alcanzaría”. Lo dicho por Guarda tal vez se deba a que, como señala Ráez (2008e): “los mundos que frecuenta Vega son la fantasía dentro del realismo mágico latinoamericano, la leyenda, la historia, la crónica social”.

Además, la obra de Vega estaría cargada también de un carácter de denuncia hacia la situación de las clases populares, cuyas vidas transitan entre el olvido y la desesperanza. De la misma forma que otros autores revisados en esta investigación, la mayoría de sus obras transcurren en espacios marginales de la ciudad. Pero, también, la mirada de Vega destacaría –de la misma forma en que lo hace Zavala Cataño, por ejemplo– por hacer foco en la problemática de los pueblos de los Andes y del campesino.

Entre las obras que se ubican en la urbe, destaca sin duda *Ipakancure* (1969), palabra que según indica el propio autor sería “el símbolo activo, impulsor, de nuestras carencias” (Vega, 1973, p. 12). La obra presenta a Uno y Dos, personajes que se han visto obligados a convivir en un pequeño cuarto donde deben compartir una cama e, incluso, el pijama –uno usa el pantalón y el otro la camisa–. No son amigos; la miseria los ha llevado a cruzar sus caminos, como relata Dos al público, en el texto:

DOS: (*Al público*) Me parece verlo dando vueltas, sin dejar de mirar el letrero de: “Se alquila”. Su indecisión me hizo aventarme. La dueña de la casa dijo que lo alquilaba en quinientos soles. Regatié. Bajó cien soles. Tampoco podía pagarle cuatrocientos soles al mes. Me dijo que me buscara un amigo para pagar a medias. ¡Eso ni hablar! Exclamé. A mí nunca me gustó compartir mi perra vida con nadie. Años antes lo hice: fue una temporada estúpida. Y juré no volver a repetirlo. Nunca he sido amiguero. Soy un tipo que prefiere fregarse solo, por lo menos así me evito complicaciones falsas y gratuitas,

pero a veces me pongo sentimental y eso me saca pica, por eso, generalmente soy un pesimista de la gran flauta. (*Señalando a uno por sobre el hombro*) Él se acercó. Nos miramos con recelo, con el mismo recelo. La señora dijo: “Ahí está el señor. Para los dos, doscientos cincuenta cada uno”. Yo alegué que ya me había rebajado cien soles, y ella respondió con toda su cara de lechuga. (*Sigue imitando la voz de la vieja*) “Cuatrocientos soles para uno solo, quinientos soles para los dos”. “¡Pero es un cuarto para enanos!” protesté rotundamente. (*Pausa*) Después de cerrar el trato, le pregunté a él (*Ha señalado despectivamente a Uno*) si es que acaso conocía a la dueña. Me respondió que no... El momento no era para deferencias ni presentaciones; así que después de mirarnos y husmearnos como perros nos aceptamos como compañeros de cuarto de alquiler. (Vega Herrera, 1985, pp. 108-109)

Cabe resaltar el carácter narrativo de la obra, recurso que se repite a lo largo de todo el texto. Al mismo tiempo, destaca que el personaje se refiera a su compañero, y a sí mismo, como perros, poniendo el acento en su carácter marginal y alienado. Más adelante, en el texto, Dos continúa narrando, al mismo tiempo que describe la personalidad de su compañero, al que conocemos más por lo que se dice en el diálogo que por sus acciones, una característica que encontramos en el trabajo de otros autores de la época, y también en los textos de Díaz:

Es sensible, hondamente humano. El mes pasado sí que me dejó lelo, fue una de las pocas veces que hemos vagado juntos. Compró más de cinco dentífricos, seis jaboncillos, cuatro pañuelos, nueve revistas de chistes, siete novelitas de gánsters, de guerra y de Corín Tellado, veinte o veinticinco pares de cordones de zapatos, tres caleidoscopios, no sé cuántos peines, más de diez espejitos, seis patas de conejo, tres jaboneras, ocho o nueve cargas para lapicero, siete llaveros, cuarenta sobres aéreos y no sé cuántas cosas más. Se quedó sin un real. ¡Hasta me pidió prestado! (*Come*) Cuando le pregunté por el motivo de tantas compras, me respondió: “Es que me da pena esa gente, son las doce de la noche y todavía tienen que estar ofreciendo sus cachivaches, pobres criaturas, pobres viejas, qué tales esperanzas.” (Vega Herrera, 1985, p. 112)

El espectador –o el lector– conoce la nobleza de Uno, por lo que Dos cuenta de él, pero el autor no da pie a la acción en el texto. Del mismo modo, el crecimiento de la amistad es narrado. Se conocen las duras circunstancias que soportan juntos cuando, más

adelante, Dos continúa con un diálogo que tiende al monólogo como podemos observar en la obra de otros autores de su generación:

La semana pasada me dejó sorprendido. Tuve un mal día y volví con la maleta intacta. Me compró más de la mitad de la mercadería. Comenzó jugando, igual a los niños cuando juegan a la tienda. Yo no salía de mi sorpresa. Sin poder articular palabra me quedé con la boca abierta y él: “para que no lo incomodara”, me dijo que fuera comiendo una naranja mientras me seguía comprando... (Vega Herrera, 1985, p. 113)

De otro lado, como señala Ramos-García (2016c, p. 198), *Ipakancure* (1969) pondría en evidencia la sensibilidad del autor hacia “la intermitente tragedia diaria de sus coterráneos –migrantes provincianos–”. Así, de la misma forma en que lo hace Díaz en sus textos coetáneos, en la obra Vega fijaría su mirada en la condición del migrante en la ciudad. Su marginalidad perenne y las dificultades del día a día en la urbe que lo amenaza y que parece querer hacerlo desaparecer. En cierto punto, los personajes Uno y Dos son, como los personajes de Díaz y los de otros autores de los que hemos hablado anteriormente, representantes de una clase social que, desprovistos de cualquier característica física individual, o de carácter, lo cual hace parecer que también carecen de cualquier impulso vital:

DOS: Bah, mi vida no tiene interés ni razón. No tengo nada que decir de mi pasado. Ni de mi futuro.

UNO: Nos parecemos, yo tampoco tengo futuro. Mientras soy, voy siendo un poco. Y nada más. Se puede decir que, en potencia, estamos muertos, hermanito. (Pausa) Cada día amezco desprovisto, listo para proveerme y me proveo, pero llega la noche y nuevamente estoy sin nada. Y entonces, durante el sueño, espero al nuevo día, para empezar a proveerme. Y así todos los días. No, no te levantes hermano. (Vega Herrera, 1985, pp. 121-122)

La desesperanza y la desazón de la vida habrían impregnado también la existencia de los personajes de Vega. Hopkins (1988, p. 296) señala que, con *Ipacankure*, Vega iniciaría “una intensa producción dramática vinculada a los sectores marginales del país. Una cálida visión poética de una nostalgia por la infancia como espacio de pureza, matizan la existencia de sus personajes”. Raéz (2008) añade sobre Vega que “su

producción trasunta la dolorosa ternura de quien ama una tierra donde no logra aún sembrarse ni fructificar la libertad del pan para todos”. Aunque agrega que, en cuanto a *Ipacankure* (1969), también daría un espacio a la esperanza, cuando señala que:

en el caso de estos dos amigos marginales que viven en una pensión compartiendo miserias hay asomos de esperanza, es verdad que una esperanza un tanto abstracta, difusa e indefinida, pero esperanza al fin que resume acaso una actitud que los peruanos hemos tenido siempre y nos ha permitido sobrevivir a tanta desdicha.

Sin duda hay un sentido de esperanza en la obra –y en toda la dramaturgia– de Vega, como la hay en algunos textos de los autores de la generación del sesenta. Tal vez esto se deba a que el afán de denuncia, las ganas de llevar a la escena teatral situaciones reales que les preocupaban a los autores, respondía también a la esperanza que albergaban ellos mismos de un futuro mejor para su país y en la confianza del poder del arte para conseguirlo. Sin embargo, se trataría, en todo caso, de una esperanza que podríamos llamar también pesimista, aunque suene contradictorio. Ráez la describe muy bien cuando señala que se trataría de una esperanza “abstracta, difusa e indefinida”. Sería algo así como un mecanismo de defensa que se imprime, en realidad, en un contexto desesperanzado. No es, en ese sentido una esperanza política, sino más bien, humanística, que instalaría el teatro como el reducto de ilusión en un contexto en el que el cambio se vislumbra cada vez menos posible. Este aspecto en la dramaturgia de Vega tal vez guarde relación con esa manera de afrontar las dificultades que tan bien supo explotar Yerovi en su propuesta dramática y que sería, según hemos explicado en el apartado anterior, esa característica de lo que Chiarella llama “criollo popular”. En todo caso, Ráez encontraría también una interesante coincidencia entre la obra icónica de Vega y *La de cuatro mil* (1903) de Yerovi, no solo porque ambas transcurren en una pensión, sino por la importancia que tendría la suerte en la trama de ambas piezas. Y Hopkins (1988, p. 206) concluye sobre este texto que:

ilustra la supervivencia de la amistad en condiciones de comunicación difíciles. Sus dos personajes parecen no tener ni pasado ni futuro, viven solo el presente. A diferencia de Godot, el esperado, *Ipacankure* es aquello hacia lo cual se va, lo que se busca. Es también la necesidad de comunicación, de unión. Es encuentro y desencuentro.

En *El padrino* (1976), una obra que Vega describe como una “variación” de *Ipacankure*, de manera consciente el autor continuaría la línea iniciada con su predecesora. De esta forma, como él mismo narra:

Me eché a buscar otra aventura que convergiera y se centrara en las dimensiones de no más de tres metros por tres de un cuartucho de quinta categoría. Nivel económico, capacidad cultural, orfandad de expectativas, un superávit de amor y otro de obstáculos y reproches, cuadraban casi perfectamente como para desarrollarse en una lánguida habitación como la de *Ipacankure*. La técnica del recuerdo, sus abundantes concesiones empezaron a mover la montaña teatral. El padrino varió sobre el tema de *Ipacankure*, enseñándome que siempre yo había caído sobre el mismo tema. Y sin duda, siempre proseguiré variando sobre mi propio tema. (Vega, 1973, p. 14)

En *El Padrino* (1976), Vega recurre también a los diálogos que tienden a la narración, para contar el pasado de la protagonista y las razones que la llevan a querer quitarse la vida en el presente. Mientras espera el amanecer, se revelan, a través del diálogo que sostiene con su amante, los abusos a los que fue sometida, incluso por miembros de su familia, para ascender socialmente. De esta manera, como señala Forgues (2011, p. 173), Vega haría “un análisis psicológico muy fino de las motivaciones que llevan a los personajes a quererse suicidar. Al mismo tiempo, la pieza nos ofrece una denuncia del peligro que representa el espejismo de la promoción social para los pobres”.

A diferencia de Forgues, La Torre (1981, p. 231) hace una valoración negativa de la obra y su estreno en el Teatro de la Universidad San Marcos, bajo la dirección de Eduardo Hopkins. Para el crítico, habría en *El padrino* (1976) un ‘tiempo muerto’ que “resulta un peso excesivo, que impide funcionar con claridad el pasado y enturbia, además, el presente, por incoherencia conceptual del autor y por escaso rigor formal del director”. Por otra parte, agrega que: “entre este extremo y el presente, los personajes oscilan caóticamente, se pone en claro que el dinero es factor determinante para el fracaso, y pululan las anécdotas menores, en una circularidad enervante. El asunto no progresa, es meramente aditivo” (La Torre, 1982, p. 232).

Más allá del desacuerdo, ambas valoraciones ponen en evidencia un afán renovador en la obra de Vega, que asumiría el punto de vista del personaje marginal – una muchacha joven, víctima de su propia familia– con la intención de criticar un sistema

que obliga –esta parece ser la premisa del autor– a buscar medidas desesperadas con tal de salir de la miseria. Por otro lado, desde una perspectiva formal, los juegos con el tiempo, y el diálogo con tendencia a lo narrativo, presentarían una intención de ruptura con las formas clásicas, alineándose de cierta manera a las búsquedas estéticas de algunos dramaturgos de la década del sesenta, aunque en el caso de Vega esta no pareciera ser su preocupación principal.

Como señalamos más adelante, Vega centraría su mirada ya no en el migrante originario del campo, sino en la situación del campesino que lo habita, en un desamparo casi absoluto. El propio Vega (2009) reflexiona sobre su condición de mestizo migrante y establece una relación entre esta y su dramaturgia, cuando señala:

Soy mestizo, descendiente de chacareros y siempre estuvo en mí la cuestión latente. Ya había escrito y publicado cuentos con personajes campesinos. Ya había trabajado con indios y con cholos igual a mí. Libros como los de Ciro Alegría; el *Huasipungo* del ecuatoriano Icaza; *Los de abajo* del mejicano Azuela; aquel tan extraordinario: *Fontamara* del italiano Ignacio Zilone, determinaron en mí, mejor dicho reforzaron mi inquietud por el hombre del ande.

Habría sido durante su paso por el Ministerio de Agricultura, en el que trabajó durante el gobierno de Velasco, que Vega escribió *¿Qué pasó en Pazos?* (1976), ganadora del premio Tirso de Molina en España y en la que aborda de manera directa el tema de la tierra y las problemáticas del poblador rural que no ha emigrado a la ciudad y que representa otra clase de marginalidad, como los personajes de Zavala y algunos de Díaz. La obra se traslada a un pueblo de los Andes, donde se cuenta la historia de una pareja de titiriteros que llega desde Lima para hacer un trabajo cultural y que, en palabras de Vega (2011, p. 181):

no son más que meros resortes de un mecanismo inmenso que jamás podrían comprender permaneciendo en el ángulo en que están. Llegan a Pazos. Y con ellos, para empezar, llega la incomunicación. Los campesinos tienen otros conceptos de la vida, otras valoraciones. Se producen escenas disparatadas, incoherentes para cualquier ciudadano de la planificada urbe actual. La conducta, las costumbres, etcétera, chocan y retruecan. Y la llamada “promoción cultural” no funciona.

Para Ráez (2008e), la obra plantearía “la responsabilidad de los artistas frente a la realidad y los límites del arte para responder a este reto”. Para La Torre (1981, p. 242), que empieza señalando que “quince minutos del primer acto son los únicos rescatables”, en *¿Qué sucedió con Pazos?*:

ese cuarto de hora es promisorio porque plantea una situación rica en posibilidades: muestra con brío caricaturesco y costumbrista la llegada de titiriteros a Pazos, haciendo que dos universos distintos de un mismo país evidencian sus abismos de incomunicación. La verbosa superficialidad de los titiriteros contrasta con el festivo caricaturismo de los campesinos. La aparición del Alcalde, flojamente meditativo, sirve, sin embargo para introducir otro tema: el despojo de la tierra. Un aparte muestra al Gamonal y al Cursa complotando ese despojo, aunque extrañamente, Vega tipifica al gamonal como un Hamlet cerril, acosado por premoniciones y sueños. El asunto termina con una fiesta inesperada inmotivada. El desconcierto empieza a insinuarse pero uno espera que tras el intermedio los temas se desarrollen.

A pesar de la crítica, la intención del autor al escribir el texto habría sido poner en evidencia exactamente los mismos temas que define La Torre. En referencia a la citada crítica, Vega (2009) describe *¿Qué sucedió en Pazos?* (1976) como:

el mensaje de un país sumido en la inconsciencia y en la incomunicación. El seudo acercamiento entre dos culturas. Una la occidental. La otra la andina. Y el problema (cinco veces centenario) de la tierra con su cadena de dificultades traducidas en incontables muertes y endémicas miserias.

De esta manera, el primer encuentro entre los titiriteros y dos comuneros sintetizaría el choque de dos culturas y pondría el acento en el poco conocimiento que tienen los personajes urbanos de los campesinos, y viceversa:

JACINTO: ¿Ti ti ri ti ti ris?

VIOLETA: Titiriteros, señor.

JACINTO: Ajá.

UNIVERSO: ¿Qué más, ah?

GABRIEL: Nosotros, estimados amigos, tenemos estos muñequitos, hechos por nosotros mismos.

VIOLETA: Trabajamos con ellos.

GABRIEL: Los ponemos encima de nuestras manos, ¿ven?

VIOLETA: Como si fueran guantes.

UNIVERSO: ¿Guan guan?

GABRIEL: Guantes, amigo.

JACINTO: Parecen muñequitos.

VIOLETA: Son muñequitos.

UNIVERSO: ¿Muñequitos son?

JACINTO: La vieja Chacha usa muñecos para curar a la gente.

UNIVERSO: También para curar a los animales pues.

JACINTO: También para fregarlo a uno.

UNIVERSO: La vieja Chacha me curó a mí cuando cantó el tuco.

VIOLETA: Sí, sí claro, ustedes tienen sus costumbres...

UNIVERSO: Costumbres no solamente son.

JACINTO: Verdades son, pues. (Vega, 1978, p. 10)

Hasta cierto punto, parecería que Vega pretende ridiculizar a los titiriteros, presentándolos como una mirada paternalista hacia los comuneros. Han “venido a traer un momento de esparcimiento”, “un poco de alegría espiritual” (Vega, 1978, p. 24) al pueblo, y son incapaces de darse cuenta de que llegan en un momento inoportuno, en pleno enfrentamiento por un juicio sobre la tenencia de la tierra entre los comuneros y los hacendados a causa de la Reforma Agraria. Su falta de conocimiento sobre la problemática del lugar, y de los comuneros con los que interactúan, parecieran hacer eco

al reclamo de Echeopar en *Collacocha* (1956) de Solari Swayne sobre la falta de empatía entre la gente de Lima y el resto del Perú. En *¿Qué pasó en Pazos?* (1976), la ingenuidad de Violeta y Gabriel no les permite ver lo que sucede frente a sus ojos, hasta que, al final de la trama, terminan atrapados en la iglesia donde, por fin van a ofrecer su función de títeres. Pero la iglesia es atacada con piedras lanzadas por personajes anónimos que llegan desde la oscuridad. Los comuneros huyen, sin dar mayor explicación de lo que puede estar sucediendo, y dejan a los titiriteros solos, presas del pánico. Ellos nunca se enteran de lo que sucedía en Pazos. Son rescatados y trasladados al límite del territorio de la comunidad. El espectador sí conoce el devenir de los hechos gracias al narrador que, al final de la obra, explica lo que los titiriteros no pudieron notar durante su visita a la comunidad. Vale decir que la inclusión de este narrador y el desenlace de la obra con el rompimiento de la cuarta pared tienen, definitivamente, una influencia brechtiana.

Otro texto cuya trama se ubica en el campo y la problemática del campesino peruano es *El secreto de la papa* (1983), obra premiada con una mención honrosa en el premio Casa de las Américas de 1983. El propio Vega (2009) revela que se basó en el relato de un campesino que le contó la historia “del indio que se hizo enterrar con la semilla de la papa para que su comunidad no pereciera”, durante los años en los que trabajaba en el Ministerio de Agricultura durante del gobierno de Velasco. Y agrega que: “era como si pidiera que alguien entrara a ver un pedacito de su alma”. En efecto, la obra cuenta la historia de una comunidad que es esclavizada por el Quisquichu (Diablo) que se apodera del secreto de la papa y obliga a los campesinos a trabajar para él para poder comer. Hasta que uno de ellos sacrifica su vida, tragándose unas semillas de papa y pidiéndole a sus compañeros que lo entierren en una tierra fértil donde pueda crecer el secreto que les ha robado al Quisquichu.

Destaca en el planteamiento de la trama de *El secreto de la papa* el cuestionamiento a la propiedad de la tierra, a la privatización de las semillas y al sometimiento de las poblaciones por parte de los poderosos, cuestión que se plantea desde el inicio de la obra en la segunda escena en un diálogo entre los campesinos y el Quisquichu:

CAMPESINO 1: ¿Nos darás unas papitas para llevar a nuestras comunidades?

CAMPESINA 1: ¿No ves que si nos niegas la papa sufrirán nuestros hijitos?

EL QUISQUICHU: Claro, no solo sufrirán sus hijitos, ustedes también, zonzos. Nunca les daré la papa.

CAMPESINA 2: Pero Quisquichu, comprenderás, nosotros siempre hemos tenido la papa. Por todas partes crecía...

EL QUISQUICHU: Sí pues, crecía nomás mientras ustedes andaban peleando, ¿no? (*Ríe*).

CAMPESINA 2: La recogíamos en las chacras. La papa es buena, buena para todos Quisquichu.

EL QUISQUICHU: Claro pues, ¿yo soy el malo, no? ¿Y qué esperan, que les regale la papa? (*Grita*) ¿Ah?

CAMPESINO 1: Señor Quisquichu, la papa nació antes de que usted mismo llegara a estas tierras.

CAMPESINA 2: Es alimento de todos pues.

CAMPESINO 1: No debes quedarte con ella ¿verdad?

EL QUISQUICHU: ¡Silencio! ¡He dicho que es mía! (*Sonríe*) ¿Saben acaso cómo crece? ¿No dicen que la recogían en cualquier parte? ¿Ah? ¡Vayan a recogerla nomás! (*Golpea*) ¡Yo tengo la semilla! ¡Soy el dueño del secreto de la papa! (Vega, 2007, p. 162)

Sería posible encontrar puntos de conexión entre *El secreto de la papa* (1983) y *El Rabdomante* (1965), de Salazar Bondy –texto al que ya nos hemos referido anteriormente–. Ambos cuestionan, a manera de leyenda, la gestión de los recursos naturales por parte de las autoridades. Una se refiere al agua y la segunda a la papa, pero ambas abordan la situación de desventaja en la que se encontrarían las comunidades campesinas, que deben subsistir por su propia cuenta, en la medida en que las leyes no están hechas en su beneficio y las marginan.

El secreto de la papa (1983) deja entrever también un llamado a la acción frente a la situación que denuncia, lo cual establece también puntos de conexión –una vez más– con los textos de Zavala Cataño. De esta manera, en la escena IV, la abuela sostiene el

siguiente diálogo con el Quisquichu, después de convencer al Campesino 1, que luego se comerá las semillas, de enfrentarse de nuevo al diablo para vencerlo de una vez por todas:

EL QUISQUICHU: Hola vieja, ¿sorda eres no? Hum, Quisquichu, el patrón te saluda. ¿Sabías que yo tengo toditas las papas? ¿Sabías?

LA ABUELA: Ladrón eres, perverso eres Quisquichu, ¿por qué te portas así con nosotros? ¿Qué daño te hicimos?

EL QUISQUICHU: Vieja, me porto como me da la gana. Yo mando pues. Soy poderoso. Hum, ¿no habrás estado contra mí verdad? (*Ríe*). Pena me darías.

LA ABUELA: Pena deberías darte a ti mismo, gran mentiroso.

EL QUISQUICHU: (*Con el garrote*). ¡No sé por qué me contengo, vieja! (Vega, 2007, p. 170)

Encontramos también en *El secreto de la papa* (1983), el canto de un coro de campesinos como recurso expresivo del autor, una particularidad que –como hemos visto– también es posible encontrar en otros textos de autores contemporáneos a Vega. Esto podría deberse a una clara intención de llevar elementos de la cultura andina a la escena, pero también plantearía una forma escénica coral en la que los personajes se definen más por el todo social al que representan, que por la identidad que encarnan. Desprovistos también de nombres propios, los campesinos de la obra de Vega, se diferencian uno de otro por un número que los nombra. Su acción, sin embargo, es la misma; su conflicto, también. Y su manera de expresar su pesar, a través del canto, subrayaría su identidad grupal:

Cómo será, cómo será el secreto de la papa, hay que saberlo, hay que quererlo para vivir. Quién, quién nos dirá el secreto de la papa, nosotros pues hemos de ver cómo será. (Vega, 2007, p. 168)

Ya sea que sus dramas se desarrollen en la ciudad o en el campo, los personajes de Vega, en las propias palabras del autor, “son seres a la deriva, la mayoría provincianos, vetustos y anacrónicos pioneros que ignoran lo que tienen y se lanzan medio locos, cegados, urgidos por la consecución de un trabajo estable que no existe” (Vega, 2011, p. 182). Vale decir que la visión del autor sobre el asunto de las migraciones, tan tratado

por los autores de su generación en el teatro peruano, sería bastante negativa. Siendo así, Vega comenta “el problema migratorio no va solo. Es una maraña. Ni el amor se salva de tan tremendo deterioro. Y con el gran fondo, y trasfondo de un sistema decadente y ruinoso, deshumanizante y letal que coloca en forma prioritaria, el dinero” (Vega, 2011, p. 182).

De hecho, Vega se cuestionaría pertenecer a una generación de dramaturgos que centra, mayoritariamente, su mirada en la problemática urbana generada a raíz del proceso migratorio, en donde “el indio es tratado como habitante de la ciudad que lo ha recibido sin haberlo invitado jamás” (Vega, 2009). El autor reclama, más bien, la necesidad de no olvidar las problemáticas campesinas, como el tema de la tierra, en su opinión ausentes en la escena peruana de aquellos años. Para Vega (2009), en las piezas dramáticas escritas por su generación, “el submundo de la barriada y el callejón centran la meditación del escritor. Por otro lado, el arribo apurado de miles de provincianos a la capital pone mayor énfasis en los personajes y horizontes criollos”. Y, en ese sentido Vega (2009) concluye:

Entonces hay que agregar el prejuicio que siempre ha existido en detrimento del hombre y su problemática por la tierra. ¿Herencia colonial? ¿Exceso de exquisitez, de finura? ¿Preferencia por las reglas de lo clásico? Por eso mismo pues y por mucho más. Si hacemos una encuesta, notaremos que grupos como Ensayo, Cuatrotablas, El Sol y otros de los más importantes de hoy; y de ayer El Teatro Nacional, Histrión, las tres AAA, etc.; sin contar al de Lola Vilar, Cattone y otros que casi son atemporales, notaremos que nunca han hecho un montaje sobre el tema sin duda tan autóctono y tan provinciano. Y esto aún considerado a *Collacocha* y a *La chicha está fermentando*, piezas satélites del núcleo andino que como cohetes pasaron aludiendo paternalmente al vasto pueblo que nos dio el origen. Por supuesto que esto tiene que ver con la política de gobiernos de antes y ahora.

Así, Vega pondría el acento en una problemática sobre la que el dramaturgo Alfonso Santistevan (2022) ofrece también una perspectiva personal, cuando señala que los autores de la generación del sesenta, si bien en un momento pudieron llevar sus obras a escena gracias al apoyo de compañías como Histrión, hacia finales de los años setenta, la situación habría ido cambiando con el auge del teatro de creación colectiva y porque muchas de las compañías que en su momento apoyaron a los autores nacionales también ofrecían dentro de su repertorio textos de autores internacionales. Sería el caso de Histrión que, como ya hemos señalado, evidenció un gran interés por el teatro de Brecht. Gran

importancia habría tenido en este sentido el surgimiento de las Muestras de Teatro que habrían dado la oportunidad a muchos de estos autores a seguir mostrando y divulgando su trabajo. En otros casos, como el ya señalado de Juan Rivera Saavedra, las alianzas con compañías de teatro –Alondra, en su caso– habrían permitido la continuidad de un trabajo que fuera llevado a la escena y publicado.

La revisión de los textos de Vega permitiría establecer puntos de encuentro entre su propuesta dramática y la de otros autores –entre ellos Díaz– cuyos textos coetáneos muestran recursos similares. Entre estos recursos destacaría principalmente la inclusión del mundo andino y de la mirada totalizadora del país. Si bien Vega escribe también sobre la situación del migrante en la ciudad, se ocupa en muchas de sus obras de retratar la realidad de las zonas más alejadas de las urbes y de la capital. De esta manera, el autor pondría énfasis en las diferentes y enfrentadas miradas del Perú: una paternalista y desconectada de la realidad, y otra tal vez resignada a la marginalidad y al olvido. Sobre los olvidados sería justamente donde Vega pondría el ojo, como lo hacen los demás autores de su generación. Sería una de sus características también la poetización de la desesperanza de este sector de la sociedad cuya problemática lleva a la escena, ya sea situándolo en la ciudad o en el campo. El carácter narrativo y la tendencia al tiempo estancado como una manera de reflejar la imposibilidad de resolver y la resignación de sus personajes, destacarían también en sus textos. De igual modo, destaca la construcción de personajes que carecen de señas particulares, pues su importancia recaería, más bien, en su representatividad como un colectivo social.

1.2.5. Víctor Zavala Cataño: el teatro campesino

Nacido en 1933 en Huamantanga, distrito de la provincia de Canta en el departamento de Lima, Víctor Zavala Cataño configuró una carrera artística que culminó en la militancia política (Gallardo-Saborido, 2017, p. 3). De hecho Zavala militó en el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso, por lo que estuvo preso entre 1987 y 1988, y entre 1991 y 2016 (Zavala, 2009). Llevó una vida campesina que, sin duda, inspiró su dramaturgia, de fuerte carga política y un marcado carácter ideológico, de tendencia marxista, que buscaba, principalmente, reivindicar la figura del campesino como un todo social, cuya problemática específica merecía atención urgente. Zavala

(1983, p. 12) señala sobre su infancia que “catorce años de plena vida campesina y un continuo e intenso contacto con los pueblos de la sierra apoyan esta inicial expresión artística”. El propio autor creó el concepto “Teatro Campesino”, con el que tituló la edición de sus primeros textos publicada en 1969 y que también fue el nombre de la agrupación teatral que fundó y dirigió entre 1970 y 1976. A propósito de la segunda edición del libro que agrupa sus textos primigenios, Zavala (1983, p. 7) señala sobre el “Teatro Campesino” lo siguiente:

Su aparición en el ámbito de la cultura peruana no fue, no es, un hecho aislado, ni producto de simple creación individual. Es, más bien, reflejo del movimiento social del país en el cual las mayorías populares, y muy especialmente las masas campesinas, cumplen su papel de fuerza principal del desarrollo histórico de nuestra sociedad.

Como él mismo explica, en toda su producción dramática, Zavala (2011, p. 105) busca reflejar la situación individual del campesino que, en su opinión, es “al fin de cuentas, la de todo el campesinado peruano”. Sobre este punto hay que destacar, como señala Gallardo-Saborido (2017, p. 4), el rol central que juega el componente de clase en el teatro de Zavala y la importante distinción que este dramaturgo hace en cuanto a los términos indio y campesino, considerando el primero como despectivo, por lo que prefiere utilizar el segundo para referirse al hombre que vive y trabaja el campo en la sierra del Perú. Por otro lado, resulta importante destacar el nivel de realismo con el que se retrata la vida del campesino andino en los textos de Zavala, un factor, que como también señala Garrido-Saborido (2017, p. 4), se debería a que, “desde su crianza en la comunidad indígena de Huamantanga (provincia de Canta), Zavala se encuentra en una situación privilegiada para escribir desde esa óptica, para interpretar sus problemas y desechar enfoques exotistas”. Hasta entonces, la mayoría de los autores que habrían intentado retratar la realidad del campesino peruano no habían tenido un contacto real con la problemática de las comunidades indígenas.

Al cumplir los catorce años, Zavala se trasladó de Huamantanga a Lima a seguir su educación secundaria. En esta ciudad, se formó más tarde como profesor de lengua española y literatura en la Escuela Normal de la Cantuta de donde se graduó en 1955. Luego se formó como actor en la ENAE a la que ingresó en 1956 y de donde egresó en 1960. En 1964 comenzó a trabajar como Director de Extensión Universitaria en la

Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho), en la sierra central del Perú, donde también se encargó de dirigir el Teatro Universitario de Huamanga. Zavala se desempeñó también como profesor universitario en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho; en la Universidad Emilio Valdizán, en Apurímac; y en la Universidad Enrique Guzmán y Valle La Cantuta, en Lima. La estadía en Ayacucho entre 1964 y 1965 habría sido determinante para la configuración de la poética de este autor, como se pone en evidencia en un artículo suyo, publicado en la Internet a propósito de los cuarenta años de la primera edición de “Teatro Campesino”, donde el propio Zavala (2009) señala que:

este fue un hecho que cambió mi perspectiva respecto al teatro, para no hablar de los saltos en otros aspectos de mi desarrollo como intelectual y la apertura de mis ojos a la realidad política del país y del mundo. [...] la realidad de la ciudad de Huamanga, con una mayoría poblacional y transitoria de campesinos, y el conocimiento itinerante que aprendí yendo a los diversos pueblos del departamento de Ayacucho, profundizaron la necesidad de reflejar esa parte profunda del campesinado del Perú. Es allí de donde nacen los personajes del libro y la forma teatral y de lenguaje hablado de dichos reflejos escénico-teatrales.

Los años en Huamanga también habrían servido para contrastar lo aprendido en la ENAE. Zavala habría sido siempre muy crítico acerca de la formación que recibió en esa casa de estudios, pues la consideraba demasiado influenciada por las tendencias y estéticas europeas o norteamericanas. Zavala (2011, p. 111) reclamaba, por ejemplo, que en la ENAE no hubo una “formación teatral realmente con perspectivas nacionales. Ni en su contenido ni en sus métodos”, cuestión que habría considerado esencial para el desarrollo de un teatro auténticamente peruano que sea capaz de poner sobre el escenario al campesino que hasta entonces había aparecido siempre de forma utilitaria en las obras de otros autores peruanos, como ya hemos visto. De esta manera, Zavala (1983, pp. 7-8) dice que:

podemos afirmar que ‘Teatro Campesino’ sintetizó toda una búsqueda e inició una nueva etapa en la plasmación artística del tema peruano y de su tratamiento con elementos y formas propias de nuestra realidad. Significa también, a nuestro entender, el hallazgo de un nuevo enfoque, producto de una correcta actitud, del tema y los personajes de la sierra peruana. ‘Teatro Campesino’ estableció el rompimiento con la imagen fanteche y ridícula

del campesino, cortó el lirismo melodramático y llorón al encarar su situación, otorgó una personalidad menos individual y más masiva a los protagonistas e hizo con el drama del campesinado un hecho importante...

Como se señaló anteriormente, “Teatro Campesino” también fue un grupo de teatro. Este fue fundado el 10 de febrero de 1970 por el propio Zavala, junto a Nicanor Jiménez, Lorenzo Zavala y Yolanda Ollague en la oficina del Museo Arqueológico de la antigua casa de la Universidad de San Marcos. Como explica Gallardo-Saborido (2017, p. 2), tanto la agrupación fundada por Zavala como su propuesta dramática se caracterizan:

por ser netamente de denuncia social desde presupuestos marxistas. Explicita de un modo muy evidente la apuesta ideológica por las ‘mayorías populares’ o las ‘masas campesinas’, hecha esta apuesta desde la conciencia de que la confrontación y la superación de las fuerzas hegemónicas deben ser las bases sobre las que se asiente el desarrollo histórico de la nación. Esta visión pivota, por lo tanto, sobre nociones como las de clase social y lucha de clases.

La apuesta de Teatro Campesino sería, además, la de un teatro pobre, sin decorados ni artilugios técnicos y donde “el argumento ofrece una historia lineal, breve y sencilla” (Gallardo-Saborido, 2017, p. 4). Este teatro de denuncia social habría buscado acercarse a los públicos de las clases populares haciendo uso, además, de “procedimientos típicamente brechtianos aplicados a la denuncia de la situación del campesinado indígena” (Gallardo-Saborido, 2017, p. 5), como veremos más adelante.

El grupo se estrenó con la puesta en escena de la obra *La gallina* en la plazuela de San Martín de Porras en 1970. Si bien esta obra ya había sido estrenada por el propio Zavala en 1965 en la Universidad de Huamanga (Zavala, 1983, p. 30), su presentación como parte del repertorio del grupo recién fundado fue un hito para el Teatro Campesino en tanto que desde su fundación se propuso “trabajar en lugares donde el teatro no ha llegado” (Zavala, 2009). *La gallina* (1965) había sido escrita durante los años en que Zavala trabajó en la Universidad de Huamanga. La idea, como el mismo autor relata, surgió de una nota en el diario *El Comercio* sobre un campesino que había sido apresado por robar una gallina. En esta obra, ya se comienzan a perfilar algunas de las características que serían representativas de la dramaturgia del Teatro Campesino, como

es la manera particular de hablar de los personajes campesinos. Se podría asegurar que Zavala es el primer dramaturgo peruano que no ridiculiza al campesino indígena por su mal castellano o por hablar en quechua. Todo lo contrario, lo reivindica. Incluso utiliza los diálogos en sus textos para alzar su voz de protesta sobre este tema, como se puede ver en este fragmento de *La gallina*, en el que el Cabo le toma la declaración al campesino acusado de haberse robado al animal del hacendado para darle de comer a su familia, y se debate sobre el uso de la palabra *taita* que en castellano significa padre y es utilizada en señal de respeto hacia el interlocutor:

CABO: Rápidamente hicimos cálculos y averiguaciones. Un delito como ese y como cualquier otro, no debe demorar en su justicia. Raulito declaró haberte visto en el lugar de los hechos, y ya no hubo lugar a dudas. ¿Estuviste allí, sí o no?

CAMPESINO: Sí, taita...

CABO: ¡No me jodas, no soy taita! Di sí mi cabo, nada más.

CAMPESINO: Sí mi cabo, taita...

CABO: ¡Qué imbécil! Mi cabo, mi cabo, mi cabo.

CAMPESINO: Sí mi cabo... ¡Respeto es pues! (Zavala, 1983, p. 36)

Para Zavala esta particularidad obedece a una necesidad de trasladar más que traducir frases del quechua, pues como el mismo dice: “hay muchas frases [...] que son figuras literarias del quechua puestas exactamente en la boca de los personajes”. Al respecto, Zavala (2009) explica:

Cuando empecé a escribirla [*La gallina*] más o menos en abril del 65, tuve la necesidad de recurrir al quechua para contrarrestar la cantaleta y la monotonía del castellano limitado con que debían expresarse los personajes campesinos. En la universidad había un alumno de ciencias sociales, muy amigo nuestro, que manejaba muy bien el quechua y que, precisamente hizo el personaje de campesino en el primer estreno de *La gallina*. [...] Cuando estuve escribiendo la obra pregunté al referido estudiante: ¿Cómo dirías en quechua ‘mis hijos se pusieron a llorar al ver que venían los policías’? Entonces él me decía: en quechua literalmente diríamos así: Fuerte con sus ojos ellos mismos empezaron a llorar.

El grupo Teatro Campesino llevó sus obras a teatros, plazas, coliseos, calles en diversas comunidades del Perú hasta 1976, siempre con una filosofía de trabajo colaborativo muy clara, en la que, como explica Zavala (2009): “el ambiente teatral debe ser creado por los trabajadores del arte escénico. Basta un elemento, basta una lona, basta una linterna, basta un mueble, el teatro se hace”.

En 1966, Zavala ganó el Primer Premio del Concurso de Obras de un Acto, del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM), con su obra *El gallo* (1966). Ese mismo año, la obra se estrenó en el Teatro La Cabaña por el elenco del TUSM, bajo la dirección del director y dramaturgo Hernando Cortés. Posteriormente, el grupo Teatro Campesino presentó la obra, en 1970 en Jauja, Junín (Zavala, 1983, p. 16). Como sucedió con *La gallina* (1965), el argumento de *El gallo* surge también de la lectura de una noticia, como explica Zavala:

encontramos un relato que cuenta una historia sobre la opresión feudal, los campesinos pobres de China antes, claro, de la revolución. Es ese, pues, el argumento de la obra *El gallo*. Campesinos pobres y oprimidos a los que se hace trabajar largas jornadas y que cuando canta el gallo tienen que levantarse. El gallo canta cada vez más temprano, siempre más temprano. El terrateniente feudal tiene un ‘capataz’ como lo llamamos acá, que es el que luego del canto del gallo hace levantar a gritos a los campesinos: ‘¡levántense flojos, indios perezosos! ¡levanten ese cuerpo de piedra! Así es el contrato. El gallo es el reloj. Si demoran perderán el jornal, no les pagaremos nada. ¡Al que madruga Dios le ayuda!’ (Zavala, 2009)

A *El gallo* le siguió *El arpista* (1970), obra que fue llevada a escena por Teatro Campesino ese mismo año en La Universidad de la Cantuta (Zavala, 1983, p. 120). Posteriormente se estrenaron *El collar* (1970) en Chacra Cerro, en el distrito limeño de Comas (Zavala, 1983, p. 44); *El turno* (1971) en El Altillo, en el distrito del Rímac (Zavala, 1983, p. 94); *La yunta* (1971) en la comunidad campesina de AHUAC, Huancayo (Zavala, 1983, p. 50); y *El cargador* (1972) en Ayacucho (Zavala, 1983, p. 58). Todas las obras de Zavala tienen lugar en la sierra del Perú, ya sea en las haciendas o en alguna comunidad indígena. Y en todas, como señala Gallardo-Saborido (2017, p. 15): “se incide en ese retrato de explotación y la humillación de los indígenas por toda una plétora de agentes que conforman ese ‘sistema semi feudal y semicolonial más la tercera montaña del capitalismo burocrático’”.

De esta manera, en *El collar* una señora hacendada envía a la cárcel a una sirvienta acusándola de haber robado un collar que finalmente, recuerda, le había prestado a una amiga; en *El arpista*, un hacendado esclaviza a un joven arpista a cambio de dejar que sus padres sigan viviendo en las tierras que les habían pertenecido toda la vida; en *El turno*, una comunidad campesina se enfrenta a una minera por el uso de las aguas de un río; y, en *El cargador*, un campesino deja su comunidad y viaja a la ciudad de Ayacucho en busca de trabajo, pero termina endeudado con un señor a causa de un accidente del que él es la víctima.

Este primer grupo de obras es el que se encuentra compilado y publicado en *Teatro Campesino* (1969 y reeditado en 1983), editado por la Universidad Nacional de La Cantuta. Un segundo grupo de sus textos fue publicado por el propio Zavala en 1984 en un volumen bajo el título de *Teatro Popular*. Una nominación que obedece, según explica Zavala (1984, p. 7):

a la concepción sobre arte popular a la que adherimos, suscribimos y defendemos como correcta. En una sociedad como la nuestra, el arte popular –dentro del cual contamos al teatro popular– refleja la realidad (sociedad, naturaleza y pensamiento) desde el punto de vista de las mayorías oprimidas (clase obrera, campesinado y pequeña burguesía urbana) las que activan la necesaria e inevitable lucha de clases desde una entidad político-social que se denomina pueblo, la misma que tiene como eje de su desarrollo a la concepción y las aspiraciones históricas del proletariado. Así, pues, el teatro popular viene a ser una forma ideológica que refleja la realidad de nuestros días a través de los medios expresivos propios del arte teatral (gesto, lenguaje oral y formas de manejo espacio temporal) desde el punto de vista de las mayorías populares, con la ideología y la mira histórica puesta en la meta de la clase obrera moderna.

En este volumen se encuentran los siguientes textos: *Analfabéticas* (1974), ganadora del Primer Premio compartido con un *Momento con Javier* (1974), de Juan Gonzalo Rose, en el Concurso de Obras de Corto Reparto, convocado por el Teatro Universitario de San Marcos que la estrenó ese mismo año, y *El despojo* (1972), que el Grupo ECO de Trujillo puso en escena en una breve temporada en 1979 (Zavala, 1984, p. 9). La primera obra trata la problemática del analfabetismo en las comunidades indígenas y el provecho que de esto sacan los partidos políticos en las elecciones. La segunda pieza es una adaptación del cuento *Calixto Garmendia* (1954) de Ciro Alegría,

donde un campesino ve cómo sus tierras son convertidas en un cementerio sin poder hacer nada.

La convicción de llevar a escena a las clases obreras, marginales y sobre todo al campesinado peruano, sin la visión exótica que caracterizaba a los textos del costumbrismo de la primera mitad del siglo XX, no es del todo una exclusividad del autor. Anteriormente ya se habían dado algunos intentos de llevar a cabo esta tarea. Gallardo-Saborido (2017, p. 3) destaca algunas obras del teatro incaico, con una clara intención de reivindicación indigenista, que se desarrollaron en Cusco a principios del siglo pasado. Entre ellas destacan *Usqullu* (1918), y *Yawarwapap* o *El espectro indio* (1919), de José Feliz Silva; *El cóndor pasa* (1912), de Julio de la Paz; y *Sapan Churi* (1926), de Inocencio Mamani.

Sin embargo, la dramaturgia de Zavala sí sería uno de los primeros intentos formales de crear un teatro netamente de denuncia social en el Perú. Es así que una de las características principales de la dramaturgia de Zavala sería el paso del conflicto individual del personaje protagónico a un segundo plano, frente a la problemática social de toda la comunidad, cuyo conflicto –el que verdaderamente importa– se narra a través suyo. En este sentido, no sería casualidad, por ejemplo, que en la obra *El turno* (1971) se produzcan diálogos como este en el que se hace referencia a “la comunidad” como si se tratara de un personaje:

JOSÉ: ¿Comunidad está llorando?

CAMPESINA: Vas a volver, dice comunidad.

JOSÉ: Así está bien, pues. (Zavala, 1983, p. 115)

Para Hopkins (1988, p. 296), la dramaturgia de Zavala busca “criticar y denunciar la situación social del campesinado, del mismo modo que proponer algunas vías de solución”. Sin embargo, el autor habría dado un paso más. Sus textos no se limitan a la denuncia. Son más bien un llamado a la acción por parte de las clases oprimidas de la sierra del Perú, como explica Gallardo-Saborido (2017, p. 4), cuando dice que: “en los textos iniciales del autor apreciamos ya el que será uno (quizás el más notable) de los motivos fundamentales de su producción dramática: la crítica de la marginación de las

clases populares campesinas del Perú y la consecuente invitación a la rebelión”. Como se pone en evidencia en *El arpista*:

ARPISTA: Arpa sonará fuerte en todas partes. Oreja de hacendado, cara de mal tiempo va a reventar. Entonces voy a salir. Mi pueblo va a levantar su cabeza, sus manos van a empuñar. (Zavala, 1983, p. 136)

Zavala hace evidente, pues, no solo su postura política, sino su convencimiento de que desligar el teatro de la política y de la idea de lucha de clases es imposible. Esto se ve también, por ejemplo, en el siguiente fragmento de su obra *Analfabéticas* (1984):

ACTOR 1: Y, sin embargo, por ahí nos dijeron muy doctos y orondos: “¡Hagan teatro y no hagan política...!”

ACTOR 2: Como si el teatro pudiera asilarse de los hechos sociales y políticos que mueven al mundo. (Zavala, 1984, p. 24)

Por otro lado, diferentes estudiosos han destacado ciertas características de la escritura dramática de Zavala que pondrían en evidencia la influencia de Brecht en la dramaturgia de este autor. Hopkins (1988, p. 296) señala, por ejemplo, que:

El tono didáctico se conjuga con la sencillez y brevedad expositiva de las piezas. Técnicamente Zavala se apoya en un espacio escénico simplificado y en canciones, monólogos, danzas incorporados desde el medio indígena. El elemento sustancial en sus obras es el de la ‘sobreactuación’ con lo que aspira al ‘distanciamiento’ del espectador, aunque no necesariamente implique el del actor. Zavala posee una notable claridad y definición de objetivos, condiciones que le permiten dominar ideológica y técnicamente su material.

El propio Zavala (1983, p. 8) destaca esta influencia en la definición de su “Teatro Campesino” cuando afirma que en sus obras ha tratado de elevar al campesinado a lo “típico” en el sentido brechtiano. Además, el autor explica también que:

En Brecht encontré cosas muy importantes. La primera es la forma de exposición de la realidad: reflejar la realidad en términos de historia, de relato, y en escenas cortas y dinámicas. [...] En Brecht también encontré el tratamiento de los personajes desde su posición de clases, en cuanto a personajes positivos y personajes negativos, socialmente

bien diferenciados y no solo por su actitud y/o accionar individual, sino por su actuación como parte de la sociedad. De ahí que, en Teatro Campesino, por ejemplo, yo no muestro a los campesinos con sus problemas estrictamente individuales, sino que trato de reflejar su situación que es, a fin de cuenta, la de todo el campesinado peruano. (Zavala, 2011, p. 105)

Efectivamente, en las obras de Zavala se presenta una combinación de monólogos, danzas y cantos populares que recuerdan ciertos conceptos brechtianos. Al mismo tiempo que la configuración del personaje como individuo –y la necesidad de que sea encarnado por un solo actor–, pasa a un segundo plano. Así, la problemática social prima sobre lo individual, tanto dentro como fuera de la ficción. En *El cargador* (1969), por ejemplo, en una escena se narra cómo un grupo de campesinos hace suyo el conflicto del otro. Al mismo tiempo, los actores que los representan asumen conscientemente el rol de los antagonistas de la historia, combinando, además, el diálogo con el canto y el baile:

CARGADOR 1: ¡Fregado está el pobre comunero!

CARGADOR 2: Duro le van a patear.

CARGADOR 3: Pájaro mal agüero habrá cantado en su camino.

CARGADOR 4: Con perro bravo se ha encontrado.

CARGADOR 2: Como a don Pedro van a tratar en comisaría.

CARGADOR 1: Seguro así van hacer.

CARGADOR 3: ¿Cómo pues?

Aparece un cartel con la siguiente leyenda: “Los cargadores representan la escena del campesino en la comisaría”

CARGADOR 4:

Señor policía,

traigo a este cholo

mis cosas ha roto

hágale pagar.

CARGADORES 3:

¿Cómo dice caballero?
a sus órdenes estamos.

CARGADOR 2:

A sus órdenes, señor.
diga cómo castigamos
a este cholo desgraciado
¿qué le ha hecho, diga usted? (Zavala, 1983, pp. 76-77)

Nótese la inclusión de un cartel que indica al espectador lo que va a ocurrir en la escena, otra evidencia de la influencia ‘brechtiana’ en los textos de Zavala. Una más se encontraría, también, en la obra *Analfabéticas* (1984), cuando uno de los personajes se dirige directamente al público, no solo rompiendo la cuarta pared, sino vinculándolo con la historia que se representa en escena y haciendo evidente el carácter didáctico del montaje:

ACTRIZ: (*Entra.*) ¿Qué tal amigos? ¿Vamos bien? El autor nos dijo que había escrito esta obra sobre un hecho verdadero. Como ustedes saben, la realidad es la madre de la imaginación y del arte. En esta obra, por ejemplo, los personajes que estamos viendo son muy conocidos por nosotros. Dos de ellos son algo así como gamonalillos. Son productos de nuestra sociedad. El poder que les da el sistema político y social les hace actuar como reyes, como si fueran dueños de todos los demás. En esta obra vemos que el alcalde se ha olvidado de ser campesino y se dedica a llevar una vida como si lo tuviera todo, ¿no es cierto? Ustedes deben conocer un montón de funcionarios y autoridades que se portan así, como si los demás fueran sus sirvientes, sus...

ACTOR 3: ¡Oiga, amiga, no se mande el discurso! (Zavala, 1984, pp. 41-42)

Sin embargo, aunque la inclusión de estas formas podría definirse dentro de lo que sería un carácter brechtiano en el Teatro Campesino, es posible también considerar que obedecen a otros aspectos. El mismo Zavala (2009) señala también que, aunque se puede debatir la relación entre el teatro de Brecht y el Teatro Campesino –de hecho, hemos visto cómo él mismo lo hace–, en la práctica encontraría difícil tomar al pie de la letra su teoría y su técnica teatral a la realidad peruana. Se trataría, en todo caso, de una “aplicación creadora de lo que sirve y encaja en la realidad social de las grandes mayorías

del Perú de Latinoamérica, tomando lo principal que hizo B. Brecht: aplicar la dialéctica científica al arte teatral” (Zavala, 2009).

En el mismo sentido, Zavala destaca que muchas de las particularidades de su propuesta dramática no tienen que ver tanto con la posible influencia del teatro épico; sino, más bien, con la necesidad de reivindicación de las características culturales de ese sector de la sociedad peruana que había quedado hasta entonces fuera de la escena nacional. Así, Zavala (2011, p. 113) comenta, por ejemplo, sobre el carácter narrativo que: “los campesinos, el pueblo en su conjunto, son muy dados a la narración. Por eso yo trato de hacer un teatro narrado”. Del mismo modo, la inclusión del canto, la música y el baile obedecería más a la necesidad de llevar a escena aspectos culturales propios de los pueblos andinos que a la influencia brechtiana.

Otras formas características de la dramaturgia de Zavala tienen que ver –como ya se dijo– con un manejo particular del diálogo y de la acción dramática. Serían el origen geográfico de los personajes y el carácter de denuncia de la escritura dramática de este autor los que determinarían una manera particular de trabajar estos aspectos que suponen, a su vez, importantes innovaciones al lenguaje escénico.

Los personajes de Zavala hacen, pues, evidente su origen andino en sus usos y modos de hablar, sin que esto conlleve a ridiculizarlos por un mal manejo del idioma castellano, un rasgo evidente en los textos dramáticos de otros autores peruanos del periodo anterior, donde las obras de carácter costumbrista –como vimos en el capítulo anterior– tendían a situar al personaje andino como un ciudadano de segunda categoría al que el texto dramático –y el autor– trata de manera peyorativa y del que, hasta cierto punto se burla constantemente. Así, en las obras de Zavala encontramos diálogos como el siguiente fragmento de *El despojo* (1984), en el que María y su hijo Remigio narran las circunstancias en que las autoridades los despojaron de sus tierras para convertirlas en un cementerio:

MARÍA: Contra los chanchos voy a pelear, decía. A veces perdía, a veces ganaba.

REMIGIO: Más bien criadero de chanchos hay que derrumbar.

MARÍA: Faena grande quería hacer él solo.

REMIGIO: Comunidad entera tiene que tumbar cerro negro.

MARÍA: Ladeando su fuerza para un costado más bien ha quedado.

REMIGIO: Pero no está tranquilo.

MARÍA: Con romper tejas de los abusivos, aunque sea se consuela.

REMIGIO: Así pues, pelea, aunque sea.

MARÍA: ¿Dónde estará ahora?

REMIGIO: Rápido ha salido enantes a la calle.

MARÍA: Que va a caer aguacero ha olido. Por eso ha salido a tirar piedras, seguro. *(Pausa.)* Pena tengo lo que nos pasa, hijo. La cárcel lo ha hecho cambiar. Ya no grita, ya no va a conversar a la plaza. Desde que lo encerraron amarrado de su mano, su cólera ha comenzado a comerse para adentro.

REMIGIO: De puro abusivos lo pusieron en la cárcel. Bueno era su reclamo.

MARÍA: Ese alcalde nuevo tampoco quiso pagarle. Mucho has cobrado por el cajón del finado le dijeron.

REMIGIO: El alcalde que murió estaba gordo. Y era grandazo. Su cajón tenía que ser bien ancho y bien largo.

MARÍA: Así dijo tu papá. Pero no le hicieron caso. Ahí fue que se molestó y en la noche se fue a sembrar la tierra que todavía estaba sin muertos. Y ahí mismo lo llevaron a la cárcel. Cuando salió ya no quiso hablar, ya no quiso ni reclamar nada. Ahí fue que comenzó a romper las tejas de las casas de los abusivos. (Zavala, 1984, pp. 98-99)

Hay que destacar también que el carácter de denuncia de los textos dramáticos de Zavala conlleva a un manejo particular de la acción dramática y de la resolución del conflicto en la lucha de los personajes. Como señala Hernández (1984, p. 14), “estos personajes se desarrollan siempre en una frontal contradicción, en una lucha inevitable que no se resuelve en el escenario, sino que se proyecta en la conciencia del espectador”. Como sucede en *El despojo* (1984), donde el conflicto de la obra no llega a resolverse nunca, por lo que en la escena final Calixto, el personaje protagónico, pone el destino de

la comunidad –y la resolución de los problemas que la aquejan– en la generación futura, encarnada en su hijo Remigio:

CALIXTO: Cuando miro que estás creciendo para arriba, cuando veo que estás pensando en la aurora, cuando veo que tus ojos alumbran para adelante, alegre respiro, contento quiero zapatear. Yo sé en mis adentros que la noche no es eterna, que siempre hay una nueva luz, una aurora mejor. ¿No es cierto?

REMIGIO: Así mismo, pues papá.

CALIXTO: ¿Ya ves? ¿Ya ves? Así levanto mi cabeza. No me han vencido, digo, cuando veo tu fuerza como relámpago en la noche. (*Ríe muy alegre*) Está bien, está bien, hijo. Aprende tu letra, lee bien tu fuerza, empuña bien tu grito. Y mañana cuando suene el grito grande que despierte todas las cumbres, cuando la candela se encienda para alumbrar la noche, yo estaré riendo mi alegría con todas mis fuerzas. Ahí está mi Remigio haciendo faena grande con hermanos de su pueblo; ahí está subiendo con su cabeza arriba, con su puño de acero, así diré. Así diré, ¿no es cierto, hijo?

REMIGIO: Claro, pues, don Calixto, claro, pues, papá. Así tiene que ser.

CALIXTO: ¡No nos han cortado las manos, no nos han apagado el vuelo, nunca nos vencerán! (*Sale.*)

REMIGIO: (*Lee.*) “la clase obrera es la única que en este tiempo...” (*Un fuerte relámpago y un trueno enorme inundan la escena.*) (Zavala, 1984, pp. 101-102)

Hernández (1984, p. 9) ubica también la dramaturgia de Zavala dentro de un proceso similar al que, en la literatura peruana, significó el surgimiento de autores como Ciro Alegría (1909-1967) y José María Arguedas (1911-1969) quienes se habrían ocupado, en su momento, de darles voz propia a las contradicciones del trabajador indígena del campo. En ese sentido, en concordancia con lo dicho por Hernández, Villagómez (2011a, p. 66) puntualiza sobre la influencia de Arguedas:

la necesidad de señalar el océano de ideas y sensaciones que provoca y estimula la vida y obra arguediana en los hombres de teatro del Perú. El imaginario del hombre andino, los climas tensionales, las situaciones y conflictos que se expresan en el discurso de las ficciones literarias, de los relatos orales y mitos andinos que recopiló y publicó JMA han

iluminado la imaginación, la sensibilización y la laboriosidad histórica principalmente de los integrantes de los grupos del Movimiento de Teatro Independiente del Perú.

En este sentido, Hernández (1984, p. 10) sostiene que, en la dramaturgia peruana, hasta la primera mitad del siglo XX “la concepción socio-estética que se tuvo del indígena estuvo expuesta al vaivén de las influencias de los estilos o corrientes del teatro europeo y norteamericano”. Esta sería la causa de una visión desfigurada de la realidad en obras como *Ollanta* (1920), de José María Valle Riestra o *La Chicha está fermentando* (1963), de Rafael del Carpio, por citar algunas, “donde se presenta un campesino amoral, conformista y degenerado, motivo de burla, más que de reflexión” (Hernández, 1984, pp. 10-11).

Hernández es también uno de los estudiosos de la dramaturgia de Zavala que encuentra en su obra otras influencias además de la brechtiana. Ya hemos hablado de cómo la necesidad de llevar a escena la situación del campesino andino lleva a innovaciones o modelos de ruptura en cuanto a la acción dramática que no se resuelve en la escena o la configuración de los personajes con “defectos” en su manera de hablar. A estas dos características dentro de lo que Hernández (1984, p. 18) llama la “influencia de la tradición andina”, este agrega la concepción mítica del campesino en el universo zavaliano donde habitan inevitablemente “dioses, de la mitología andina: el sol, la tierra, los cerros, el cóndor, la lluvia, los puquiales, los animales, etc., es decir, *inti*, *pachamama*, *wamanis*, *kuntur*, *aukis*, etc., seres a quienes adjudican facultades transformadoras”. Esta presencia de lo mitológico andino se hace evidente, por ejemplo, en estos fragmentos de *El arpista*:

ARPISTA: [...] A llevarme todos juntos van a llegar. Tocando toril vamos a hacer caer al hacendado. Aurora va a venir, colorada, cantando, bailando sobre gusanos va a llegar. Esperando estoy. Arpa sonará en los cerros, en el campo, en la quebrada, en los árboles, en todas partes va a sonar. Esperando estoy. (Zavala, 1983, p. 140)

ARPISTA: Banda empezó a tocar toril.

CAMPESINO: Para que el todo comience a bailar estaba tocando.

ARPISTA: Para que fuerza de puna despierte en animal bravo. (Zavala, 1983, p. 143)

O en este otro fragmento de *La gallina* (1965):

CAMPESINO: Dales tu fuerza, taita. Juntos se levantarán sobre la tierra como árbol espinoso, como cóndor de las punas. (Zavala, 1983, p. 40)

Una tercera influencia en la dramaturgia de Zavala sería la “tradición hispánica”, principalmente ligada al sainete (Hernández, 1984, p. 20). Esta se pondría en evidencia según tres rasgos distintivos: obras de un solo acto, personajes contruidos sobre la base de características sociales y unidimensionales, y la oposición definida entre los personajes (campesinos buenos y patrones malos). Un ejemplo de esto se encontraría en *El turno* (1971), donde Don Manuel perdona a Juan por haberlo herido a causa de una disputa por el agua:

DON MANUEL: ¡José, José, hermano comunero, hijo a abrazarte vengo! Mi corazón te espera, ven hijo, ven hermano. (*Entra José. Don Manuel lo abraza*). No fuiste tú hijo, tú no me golpeaste. Demonio fue, sequía fue, de tiempo malo de cara colorada ha sido. De otra parte están viniendo los golpes, de tus manos no. Como perro estoy yo también, rabioso, queriendo morder al que pasa estoy. Para mí no más quisiera el agua. Fiebre nos está acabando. ¿Por qué estamos así? Agua estaba habiendo para todos. Verde era el campo de comunidad, agua cantaba todo el año en las quebradas. Pero ahí no más llegaron las botas de la mina a pisotear tranquilidad de comunidad... (Zavala, 1983, p. 111)

Esta oposición de personajes unidimensionales, buenos y malos, también parece hacerse visible en textos de Díaz, donde los “cercados” serían los burgueses de la ciudad (malos) y los “cercadores” los migrantes (buenos), como veremos en el siguiente apartado. Ambos autores serían tal vez los que más se habrían dedicado a la tarea de reivindicar el lugar del personaje marginal originario de la sierra del Perú a través de su dramaturgia. Sus textos no solo le dan un lugar protagónico dentro de la escena peruana, sino que ahondan en su problemática. Uno, desde el Teatro Campesino y otro, desde el autodenominado Teatro Urbano. Sin embargo, otros autores también analizados en este apartado se habrían sumado a esta tarea, como ya hemos visto anteriormente.

En definitiva, el aporte de la propuesta dramática de Zavala y su relevancia dentro del grupo de autores contemporáneos a Díaz residiría en que se trataría de una propuesta dramática con un carácter netamente de denuncia social que, como ya hemos dilucidado, se sustenta en la representación realista y crítica de la situación de las clases populares,

marginales y, sobre todo, campesinas. El conjunto de textos escritos por Zavala compondría así un corpus cuyo planteamiento se desplegaría hacia la construcción de un teatro con perspectivas nacionales que fuera capaz de diferenciarse de las propuestas e influencias foráneas. Sería en ese sentido que el autor propuso un teatro pobre, con recursos esenciales y que sea capaz de representarse en plazas o calles, y no solamente en salas convencionales. Zavala habría sido capaz de construir así un teatro capaz de reivindicar al campesino, en vez de ridiculizarlo. Se trata, de esta manera, de uno de los autores de la generación del sesenta que mayor cuidado tuvo al trasladar el lenguaje autóctono –quechua–, del grupo social que sus personajes representan, entendiendo su valor cultural y la cosmovisión andina que se desprende de él. Finalmente, también como muchos de sus coetáneos, el teatro de Zavala permite establecer puntos de contacto con las teorías renovadoras del teatro épico que por esos años influenciaban al teatro peruano, si bien el autor sería el único que reconoce en muchas de las características asumidas como brechtianas en su teatro, más bien, particularidades del mundo andino que quiso llevar a la escena peruana a través de su dramaturgia.

SEGUNDA PARTE

**EL TEATRO URBANO DE GREGOR DÍAZ: LA DRAMATURGIA DEL
MARGINADO EN LA CIUDAD**

2.1. Gregor Díaz: la dramaturgia del marginado en la ciudad

Gregor Díaz nació en 1932, en Celedín, pueblo ubicado en el departamento de Cajamarca, en la sierra norte del Perú. Como muchas familias originarias de las empobrecidas ciudades de la sierra del país que emigraban a las urbes de la costa en busca de un futuro mejor, se trasladó a Lima junto a su madre, cuando tenía tan solo un año y medio de nacido y su padre acababa de morir (Forgues, 2011, p. 116). Díaz (2011, p. 116) recuerda: “Nosotros los ‘shilicos’ (así nos llaman a los nacidos en esta, mi provincia) somos trotamundos, viajar es parte de nuestra naturaleza. Pero al viajar nos transportamos con dichos y costumbres, y si de tanto viajar debemos quedarnos en algún lugar, ahí creamos un asentamiento”. Esta sería una condición que el autor comparte con casi todos los personajes de las obras que escribió, como se verá más adelante. Ser provinciano crecido en una capital que daba mucha importancia a las diferencias sociales y raciales, sin duda marcaría su personalidad y, posteriormente, delinearía la poética de su dramaturgia, caracterizada por dar voz a los marginados y desprotegidos de la ciudad, casi todos provincianos como él. Evocando sus años de juventud en Lima y relacionando sus recuerdos con su dramaturgia, Díaz (2011, p. 116) sentencia:

En Lima al provinciano se le maltrata. “Por qué no se quedarán en su tierra”, dicen. “El problema del Perú son los provincianos”, declaran. ¡Cómo no bajar a la capital, si todo se lo han traído a Lima! En una de mis obras, un personaje dice “¡Ay, Tayta Dios, si tú hubieras sido serrano, también habrías bajado a Lima!”. Los provincianos pagamos a la capital un muy fuerte tributo por el hecho de ser peruanos.

En la capital del Perú, Díaz creció en Surquillo, un barrio que por entonces era un distrito ubicado en la periferia urbana de Lima y que más tarde él mismo definió como el lugar donde “en los años cuarenta dormían los que se ganaban la vida en el aristocrático distrito de Miraflores” (Díaz 1974, p. 13). Hizo la primaria en el Colegio Fiscal 411 y la secundaria en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. Su infancia y adolescencia habrían estado marcadas por las carencias y el trabajo: “Éramos pobres todos, las insuficiencias las compensaron el cariño de nuestros mayores y esa fraternidad que tienen los no favorecidos. [...] Había trabajo y a nosotros –incluyendo a los chicos– nos gustaba trabajar. Los hombres, en su mayoría eran obreros; los chicos y jóvenes,

ayudantes y aprendices” (Díaz 2011, p. 117). A los dieciséis años, Díaz sufrió la pérdida de su madre.

La carrera artística de Díaz comenzó en 1951. Ese año, ingresó a la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAE) para formarse como actor. En 1955, cuando el elenco del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) estuvo en Lima junto a su director Pedro de la Barra, presentando parte de su repertorio en el Teatro Municipal, gracias a la intervención del entonces director de la ENAE, Guillermo Ugarte Chamorro, a Díaz se le concedió una beca integral que hizo posible que al año siguiente fuera a continuar su formación en esta casa de estudios (Piga, 2002, p. 137). Así, se integró a la primera promoción de la también recién creada Escuela del TEUCH, junto a importantes personalidades del teatro chileno, como el actor Víctor Jara, asesinado durante la dictadura de Augusto Pinochet (Sepúlveda, 2001, p. 47). Esta etapa habría sido trascendental para su formación, como apunta Piga (2002, p. 137):

Para Gregor, su formación en ese Centro Universitario fue un aporte decisivo para su vida futura. [...] Siempre reconoció la transformación cultural que le significó la Universidad de Chile. Desde su regreso a Lima, su pensamiento obsesivo era regresar a Santiago para profundizar lo que allí había recibido. Sus sueños recurrentes con sus amigos chilenos y con el entorno de la ciudad de Santiago y su movimiento artístico lo recordaba con añoranza persistente. Los estudios de dramaturgia lo ayudaron a reescribir textos ya hechos y a emprender la construcción dramática de otros, sus nuevas obras. Lo que antes había sido la expresión espontánea de sus vivencias, a ser, ahora, la apertura de nuevos horizontes culturales, de temas, de personajes y sus conflictos, como la expresión inteligente de un artista que empieza a crecer.

En 1959, Díaz regresó a Lima. Habría sido difícil para él reubicarse en el medio peruano según él mismo recordaría algunos años después: “A mi regreso a Lima, parece que como castigo (¿qué se han creído?) se me desestimó, desconsideró, para los montajes. Por otra parte, debí trabajar; lo hice en tantas otras cosas, porque el teatro no sirve para ganarse la vida. Perdí mucho tiempo en la televisión” (Díaz, 2011, p. 117). Efectivamente, antes de dedicarse por completo al teatro, Díaz trabajó en diferentes emisoras radiales y fue después productor de programas televisivos durante los primeros años de Panamericana Televisión. Posteriormente, durante la década de 1980, ya habiendo alcanzado reconocimiento como dramaturgo, escribió para la página

“Entreacto” de la revista *Gente* y colaboró también con el diario *La Crónica* en la década de 1980. Trabajó como profesor de teatro en algunos colegios privados de Lima e incluso en la Escuela de Cadetes de la Guardia Republicana del Perú (Díaz, 1988). De todos estos trabajos, tal vez el más significativo fue el que tuvo en el Club de Teatro de Lima, fundado por Reynaldo D’Amore en 1953. Hay que destacar que D’Amore habría sido una importante influencia para el autor. Díaz lo había conocido durante sus años como estudiante de actuación en la ENAE. Fue durante sus clases con él, en el año 1952, que empezó a escribir sus primeros diálogos, en los ejercicios de improvisación que D’Amore introdujo en la escuela como parte de su pedagogía teatral. De estos ejercicios surgió el primer texto dramático de Díaz, que firmó bajo el seudónimo Díaz Marañón: *Apuntes para un drama*, que fue estrenado en 1954 por el Teatro Experimental Arlequín, agrupación a la que Díaz pertenecía, y que habría recibido muy buenos comentarios de Salazar Bondy en su columna del diario *La Prensa* (Díaz, 1988).

Para 1966, Díaz ya trabajaba en el Club de Teatro de Lima –y lo hizo hasta su repentina muerte en 2001–, donde había inaugurado, junto a Jean Rottman y Gloria Zegarra, bajo la dirección de D’Amore, el curso “Arte de hablar en público”. Durante esos años, a finales de la década del sesenta, mientras se encargaba de contestar las llamadas telefónicas de los interesados en inscribirse al curso, combinó la lectura de textos de autores extranjeros como Pirandello, con la escritura dramática, a partir de algunas ideas que había comenzado a delinear durante sus años como estudiante en el TEUCH. Fue así que terminó de escribir *La huelga* y ultimó *Los del 4*, el texto con el que obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Dramaturgia organizado por la Sociedad Hebrea del Perú en 1968 (Díaz, 1988).

La trama de *Los del 4* (1968) se desarrolla en 1940 y cuenta los conflictos generacionales de una familia de clase media que vive en el número cuatro de un callejón. A partir de ellos, Díaz hace un retrato de miles de peruanos que se encuentran atrapados en la periferia de una ciudad –y una sociedad– de la que nunca llegarán a formar parte. Fue D’Amore quien habría alentado a Díaz a terminar de escribir la obra cuando este le dio a leer el borrador de una primera escena. El director del Club de Teatro incluso le habría prometido estrenar la obra si es que la terminaba; pero la apertura de la convocatoria al concurso habría retrasado el estreno, pues los textos por presentarse debían ser inéditos (Díaz 1988). Hasta entonces, desde su ingreso a la ENAE en 1952 y

tras su posterior formación en la Escuela del TEUCH, a Díaz le había costado construir una carrera como actor, si bien había participado en unos cuantos montajes, algunos de ellos parte del repertorio del Club de Teatro de Lima (Pantigoso, 2004, pp. 200-224). El paso a la dramaturgia habría sido una respuesta a esta dificultad, como él mismo señala: “Empecé a escribir cuando me hicieron sentir ajeno al teatro. Yo me preparé para ser actor. En los años cincuenta para ser ponderado como artista había que haber viajado a Europa, Francia ¡Oh, París! Mi osadía solo extendió su brazo, heroicamente, hasta Chile” (Díaz, 2011, p. 118).

En 1968, el Perú empezaba un nuevo periodo de su historia, que se extendió hasta 1979. Tras el golpe de Estado, el general Juan Velasco Alvarado inauguraba el autodenominado ‘Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas’, caracterizado por promover reformas de índole nacionalista y de izquierdas. Ese mismo año Díaz surgía como dramaturgo. Al año siguiente de recibir el premio por *Los del 4*, el Grupo Histrión estrenó la obra bajo la dirección de Carlos Velázquez en el Teatro La Cabaña. Fue recibida con comentarios positivos por la mayoría de la crítica. El diario *La Prensa* (1969, p. 17) la calificó como “un drama de fuerte impacto emotivo y de cautivantes peripecias humanas vinculadas a la tipología de la clase media limeña.” Aseguró también que “la pieza constituye uno de los más directos testimonios de la vida moderna de un sector populoso de Lima, sus aspiraciones, su cordial y dramática epopeya cotidiana y la vicisitud humana”. Otros medios destacaron el surgimiento de Díaz como autor dramático al señalar, por ejemplo, que “hay sí elementos de flexibilidad en el lenguaje, una cierta donosura y un manejo de situaciones difíciles que obligan a que reparemos en que nos ha nacido un nuevo y muy interesante autor dramático” (Orrillo, 1969, p. 29). El reconocido crítico de teatro Alfonso La Torre (1981, p. 100), destaca el nivel de realismo de la obra cuando en su columna del diario *El Comercio* señaló que:

Ciertos niveles de la realidad peruana tal vez exijan del teatro procedimientos superados hace medio siglo. El “trozo de vida” del naturalismo parece adecuarse para proponer una visión del proletariado. *Los del 4* de Gregor Díaz en la puesta de Histrión y Hebraica es un buen ejemplo. Hay una estrecha correspondencia entre la catadura psicológica e intelectual de los tipos (proletarios del 40) y el simplismo de este teatro de presentación y no de tratamiento. Son personajes de precaria instrucción, en el trance de sobrevivir a

una humillante miseria. [...] Gregor Díaz se adecúa a este nivel vivencial, y la medida de su compromiso con la realidad es mostrarla tal cual es.

A *Los del 4* le siguió, en 1971, el estreno de *La huelga*, en la que Díaz juega con una triple dimensión temporal para narrar los momentos previos a la declaración de una huelga por parte del gremio de construcción civil. Con esta obra, como el propio Díaz (1998, p. 186) señala: “el público peruano ve por primera vez sobre el escenario al obrero de construcción civil convertido en personaje con su ‘tamañito’, color, articulaciones verbales, dicción y muletillas; y gestos aprendidos con el trabajo de la lampa, comba y carretilla, y doblando las rodillas al caminar”.

La huelga se presentó también en el Teatro La Cabaña el 8 de octubre de 1971. Esta vez el montaje estuvo a cargo del grupo Teatro Urbano, que Díaz fundó junto al director y, posteriormente, investigador Ernesto Ráez, quien asumió la dirección de la obra. Casi toda la crítica tuvo, de nuevo, opiniones positivas hacia el texto y el montaje. La mayoría destacó –como lo hizo en el caso de *Los del 4*– la inclusión de nuevas clases sociales. El diario *La Prensa* publicó el domingo 10 de octubre de 1971 una crítica en la que señala que:

Gregor Díaz tiene razón: él escribe “lo que debe escribir y en el único modo que podría llegar a la masa”. Porque, en el fondo, la antinomia entre teatro realista o vanguardista o cualquier-ista no pasa de ser una falacia. La única antinomia posible es entre buen y mal teatro. Y este –*La huelga*, concretamente– es buen teatro, del mejor que se haya producido en nuestro país por mucho tiempo.

Por su parte, en su columna en la revista *Oiga*, el crítico Winston Orrillo (1971a, p. 30) declara:

La huelga juega con una triple dimensión temporal. 1940, fecha de la acción; 1950, tiempo de la dictadura de Odría y, finalmente, 1971, el tiempo del espectador. Estos tres tiempos tienen valor simbólico porque marcan la secuencia, la continuidad de una acción que, confrontándola con la realidad, comprobamos que es totalmente cierta. Porque uno de los aspectos más excepcionales de la pieza es, precisamente, su gran actualidad. Las sinrazones esgrimidas para la teatral huelga de construcción civil –y su manejo por la politiquería sectaria– devienen en coincidentes frente al reciente develamiento de las mismas sinrazones en la huelga magisterial. (Es importante anotar que Gregor Díaz

escribió la obra en 1958). Algo que no se puede dejar de señalar es que *La huelga* es, escénicamente, una pieza que ofrece dificultades. La acción es prácticamente nula y toda ella se sustenta en la movilidad del diálogo, y en la presentación –tipo flash– de cada uno de los protagonistas (porque de lo que se trata aquí es de un teatro que aspira a la colectivización que anula el estrellato).

Sin embargo, para La Torre (1981, p. 125), la obra presentaba “claras deficiencias estructurales”. En su crítica reconoce que obtuvo más que un considerable éxito con el público, “pese a que la ‘acción’ está proyectada a la década del 1950, y la situación carece de una gravitación social en el sentido urgente de hoy, y estos obreros están exentos de una conciencia de clase, como recogidos en una inocencia ideológica”. Y agrega que:

Gregor Díaz ha solucionado mal los dos polos de su acción: el retrato naturalista, y el cuadro de una huelga. La huelga está destinada a conferir dramatismo a la ‘comedia criolla’, y, en el diálogo, tanto como en la puesta, ambas cosas se entrechocan en vez de coordinarse. Los personajes de Díaz están escasamente motivados en conciencia de clase para movilizar válidamente (sobre todo ahora) la huelga, y sus gestos se pierden en la ingenuidad historicista.

Por su parte, Díaz (2011, p. 124) recordaría el estreno de *La huelga*, que él mismo produjo junto con Ráez, de una manera bastante positiva:

Ese día el teatro se llenó. Abierto el telón se produjo un desconcierto. Por primera vez se presentaba como escenografía una construcción con sus andamios, ladrillos, escaleras, carretillas, etcétera, y personajes vestidos con ropas de trabajo. ¿Qué es esto? ¿Dónde estamos? Pasados los segundos de sorpresa se produjo un aplauso tan cerrado que es muy grato evocar. Al finalizar, fuimos homenajeados con el aplauso; la “maquinita” aprista fue acallada por la marxista hasta convertirse en una sola expresión: la más fraterna, la que contiene sabor a masa.

En estas dos obras iniciales, Díaz centró su dramaturgia en la problemática de los ciudadanos originarios de las provincias del Perú que –como su propia familia–, se vieron obligados por circunstancias económicas a emigrar a la capital e instalarse en las zonas periféricas de Lima, en busca de un futuro que la mayoría de las veces se mostraba tan incierto como su presente. Díaz (1971, p. 42) creía en la necesidad de poner en evidencia el contexto de los pobres y los oprimidos, marginados por la sociedad –y por la escena

teatral hasta entonces—, y encontró en el ejercicio dramático un medio para canalizar ideales sociales y políticos. Así asegura:

[El teatro] es un artículo de primera necesidad (Todas las artes, por supuesto). Si alguien encuentra exagerada esta afirmación, no es porque lo sea sino que, en estados injustos como el nuestro, donde las riquezas pertenecen a pocos y la angustia es nuestra herencia, se nos ha condicionado a considerar como vital solo lo que llena nuestro estómago. (Díaz, 1971, p. 42)

Tanto en *Los del 4* como en *La huelga* —ambas estrenadas en el contexto de la dictadura velasquista—, el debate entre dos posturas políticas, una aprista y una comunista, se hace evidente en los diálogos de los personajes, dejando entrever, también, la posición misma del autor. Como señala La Torre (1981, p. 100), cuando escribe —aun de forma bastante crítica— sobre *Los del 4*:

En su sencillo esquema entre la inquietud social y política sitúa a sus personajes adultos con la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), a los jóvenes con la insipiente del comunismo. Pero ambas estructuras ideológicas, los dejan inermes y sin vías de salida, que la pieza, lo quiera o no, les denuncia en su fracaso como una moral de acción y de redención.

Mientras avanzaba en su carrera como dramaturgo, Díaz (1971, p. 42) se sentía parte de la generación de autores peruanos que, desde finales de la década del sesenta, habían “tomado una firme y constante actitud social, empleando el teatro como medio de comunicación y no como medio de entretenimiento”. Además, consideraba urgente cambiar el estado de las cosas en un medio en el que, en su opinión, “en cuanto a temática, escenificar lo nuestro, era de mal gusto. Las clases populares no tuvieron personería escénica en el tabladillo nacional. Las pocas veces que ello ocurrió fue para ridiculizarlos” (Díaz, 1998, p. 177). Culpaba de esto a la tradición del teatro burgués que había caracterizado hasta entonces la escena peruana y —por lo menos durante una primera etapa— consideró el realismo absoluto como la vía de representación ideal que haría posible el cambio. Díaz (1971, p. 43) explica:

¿Pero cómo llegar a la masa? ¿Descender? ¡No! ¡Ascender, con la belleza de lo simple, para que el teatro, frente a la sociedad, cumpla su función vital: la de comunicación! El

arte debe ser de tal magnitud que no nos parezca arte. Y para ello, en nuestro país/América/Tercer Mundo, el realismo es el camino.

Sin duda, el pensamiento de Díaz se encuentra influenciado por el de sus coetáneos peruanos y latinoamericanos, quienes, como ya hemos visto en el apartado anterior, habrían dirigido su mirada a la realidad del país, pues “unos quieren desentrañar las tensiones sociales; otros descubrir lo que late en lo profundo del ‘alma nacional’. O ambas cosas” (Murguercia, 2018, p. 49). También hemos visto cómo el propio Díaz resalta la figura de Salazar Bondy como uno de los más influyentes en la nueva generación de autores peruanos a la que él pertenece. Recordemos que Salazar Bondy sería uno de los precursores del realismo en la dramaturgia peruana. Sin embargo, a la vez que la dramaturgia de Díaz busca llevar a escena eso que La Torre llama “trozos de realidad”, sus textos también ponen en evidencia la voluntad de cuestionar las formas vigentes, en la medida en que el autor reconoce en el sector de la sociedad en el que centró su atención –los marginados y pobres de la ciudad, muchos de ellos de origen andino– una manera particular de ser, expresarse y comunicarse que poco tenía que ver con las estructuras y formas narrativas de la época. Díaz (2011, p. 119) señala:

El teatro es arte y medio de comunicación. Como arte se debe, porque es su naturaleza, a las normas de las bellas artes y bellas letras. Violentar reglas también es normar. Los tiempos cambian a los hombres y los hombres cambian a los tiempos. Como medio de comunicación, de los cuales es el primigenio, al destinatario. Como ‘ni un grano sale sin un por qué’ –lo dijo Gorki–, el emisor-hombre le destina al receptor-hombre un mensaje. Se propone un objetivo y para él emplea estrategias y tácticas de acuerdo a las particularidades de ese hombre, su clase social, etcétera.

Ernesto Ráez, que después de estrenar *La huelga* (1971) también asumió la dirección de otras obras de Díaz, encuentra en la dramaturgia de este autor un espíritu de renovación de las formas del teatro habituales hasta entonces en el medio peruano, además del fuerte compromiso social con el que se le suele relacionar. De esta manera, Ráez (1990, pp. 5-6) puntualiza:

El mundo del callejón (*Los del 4 y Valsecito del 40*), de los obreros de construcción civil (*La huelga*), es el contexto de las historias que se apartan del lacrimoso melodrama y el pintoresco cuadro de costumbres, habitual hasta ese momento en las obras que a las gentes

de estos espacios se referían. Poseen, por el contrario, un tono impresionista chejoviano que anima un texto armónico, melodioso, a veces visceral. Texto y contexto testimonian la frustración y la pobreza asumidas sin estridencias, esgrimiendo una suerte de resistencia pasiva contra la desgracia como única forma de protesta. Todos postergan su opinión, mientras conatos de discusión se ahogan en una decisión permanentemente postergada [...] Lo cotidiano del comportamiento pudiera inducir al naturalismo a un director no avisado. Pero un ritual orquestado por rondas infantiles confiere un nivel simbólico a las aparentemente triviales situaciones amicales y familiares. Todo fluye como en una acequia presta a enturbiarse si se agitan sus aguas, aguas de las que no es posible sacar los pies si se quiere vivir. Precisamente *Con los pies en el agua*, es el título de la primera obra breve de una trilogía que inaugura una segunda etapa marcadamente expresionista.

Como señala Ráez, es posible establecer etapas o vertientes en la dramaturgia de Díaz: una de carácter realista, dentro de la que se encuentran obras como *Los del 4* y *La huelga* –y posteriormente *Sitio al sitio* (1978)– y otra de carácter experimental que se inauguraría con su tercera obra *Cercados y cercadores* (1971).

Díaz escribió *Cercados y cercadores* en mayo de 1971 mientras preparaba el estreno de *La huelga* (Díaz, 1971, p. 41). Se trata de una trilogía compuesta por las obras breves: *Con los pies en el agua*, *Cercados* y *Los cercadores*. En las tres historias Díaz se aleja de las formas y estructuras del costumbrismo y el realismo. La obra fue estrenada por el grupo Histrión en 1972 y reestrenada en 1974, con la dirección de Ernesto Ráez en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga, con una reposición ese mismo año en el Club de Teatro de Lima. Por su estructura y la particular composición de sus personajes, Daniel Caballero (1974, p. 20) resaltó en el diario *La Prensa* que, “a pesar de sus afinidades evidentes con el teatro de Jean Genet, tiene sello peruano”. Interesante la comparación con el autor francés que pondría el acento en el espíritu rebelde y contestatario de la obra de Díaz, aunque tal vez el autor se refiera al juego de espejos que se presenta en la escena en la secuencia final de *Cercados*, donde Rosa y María recuerdan a *Las criadas* (1947).

Cercados y cercadores haría evidente, también, la necesidad, cada vez más urgente, de romper con las formas y la búsqueda de un lenguaje propio por parte de su autor. Al impulso de poner en escena aquello de lo que pocas veces se hablaba, se habría sumado la necesidad de hacerlo a partir de una manera propia de entender y vivir el

mundo: aquella de los que viven al margen de una sociedad que ha decidido ignorarlos a ellos, pero también a sus costumbres. Encontramos de esta manera en la segunda etapa de la dramaturgia de Díaz estructuras y formas que permiten relacionar su escritura con nuevos modelos dramáticos que se acercarían a las propuestas al teatro épico de Bertolt Brecht; pero también referentes a la cosmovisión andina y otras influencias de movimientos teatrales latinoamericanos, como se verá más adelante. Incluso es posible encontrar puntos de encuentro entre su dramaturgia y los postulados teóricos y políticos del teatro de creación colectiva de Enrique Buenaventura o Augusto Boal, surgidos en Latinoamérica durante la década del setenta. Recordemos, por ejemplo, como Boal describe la necesidad de un cambio drástico en el teatro que, si bien se dirige a una mirada hacia el teatro de creación colectivo, podría bien aplicarse a la concepción del teatro urbano que Díaz fue construyendo a lo largo de su propuesta dramática. En ese sentido, Boal (1989, p. 12) señala que:

Después vino la burguesía y transformó a estos protagonistas: dejaron de ser obreros de valores morales, superestructurales, y pasaron a ser sujetos multidimensionales, individuos excepcionales, igualmente apartados del pueblo, como nuevos aristócratas [...] Bertolt Brecht responde a estas poéticas y convierte el personaje teorizado por Hegel en el sujeto-absoluto otra vez en objeto. Pero ahora se trata de objeto de fuerzas sociales, no ya de los valores de las superestructuras. El ser social determina el pensamiento y no viceversa. Para completar el ciclo, falta lo que se está dando actualmente en otros países de América latina: la destrucción de las barreras creadas por las clases dominantes.

Estas ideas, entre las que destaca la necesidad de romper las barreras de clase, podrían emparentarse con las ideas que se desprenden de las piezas que componen el corpus del teatro urbano, como veremos en lo que sigue de esta investigación. Si bien Díaz no plantearía en su teatro reformulaciones en las formas de representación –su teatro continúa siendo un teatro de autor con una concepción clásica en este sentido–, sí habría una correspondencia ideológica con lo señalado por Boal en cuanto a la intención de llevar al personaje marginal a la escena para conseguir una “vuelta” o un “giro”, que apunte a una revolución del estado de las estructuras sociales.

A *Cercados y cercadores* le siguió *Cuento del hombre que vendía globos*, pieza que ganó el Concurso Nacional de Obras de Corto Reparto del TUSM en 1975.⁵ Díaz escribió este texto un año antes de ganar el premio, cuando se recuperaba de un accidente automovilístico y de su reciente divorcio. Fue invitado por el Grupo Histrión a un ensayo de *Cercados y cercadores*. Por entonces, como recuerda Díaz (1991, pp. 13-18), sentía que había perdido la capacidad de escribir, pero presenciar el ensayo de su propia obra le devolvió la confianza en sí mismo:

solo lloré al ver en escena lo que había escrito, recuperé el alma mía. Me fui a casa y, al pasar por el Hotel Bolívar, vi a un par de haraposos mendigos. Toda esa noche escribí a lápiz, pues no tenía máquina. Al otro día, en el trabajo, la pasé a máquina y se la leí a Ernesto Ráez.

No habría sido inusual para Díaz encontrar el motor de su dramaturgia en las situaciones cotidianas que se le cruzaban en la calle. Una de las historias de *Cercados y cercadores*, habría surgido también de una situación cotidiana, como el mismo Díaz (1991, pp. 13-18) relata:

¡Siempre el azar! Mayor ya y con responsabilidades (mujer e hijo), hube de aprender la burocracia (el teatro no nos da para vivir). Caí en la Casa de la Cultura y, horror de horrores, yo que nunca tuve ortografía, fui nombrado “corrector de prensa”, al lado de mi muy grande amigo y escritor (descansa en paz), don Francisco Izquierdo Ríos. Compré un libro de reglas ortográficas. Estaba en lo de la “j”: “Todas las palabras que terminan en “aje” se escriben con J, menos ambage ni enálage. Ejemplo: “Coraje”. Repetía y no retenía. Abrumado, como quien no quiere la cosa, tomé la máquina y me puse a escribir varias veces esta regla. De pronto, en otro papel, no sé por qué, puse: Ella, mientras come, repasando mecánicamente, repite (la regla). La puerta se abre, entra él: “Hola”. Había empezado la trilogía *Cercados y cercadores*.

En *Cuento de un hombre que vendía globos* es posible encontrar formas dramáticas que se alejan definitivamente del realismo, como menciona Pantigoso (1981,

⁵ En años anteriores, Gregor Díaz había participado en los concursos organizados por esta institución, a los que envió los textos de *La huelga*, en 1967, y *Cercados y cercadores*, en 1971 antes de que fueran estrenados, según consta en el archivo de la Biblioteca España de las Artes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también hay registro de su participación con los textos *Valsecito del 40*, en 1976, o *Sitio al sitio*, en 1978.

p. 1), a propósito de una reposición de la obra en 1981 en el Teatro Universitario San Marcos, con la dirección de Ernesto Ráez:

El texto dramático se estructura sobre la base de lo que podríamos denominar “ritual de la representación”. Dentro de un sistema de oposiciones dialécticas, dos personajes tienen la responsabilidad de “jugar” todas las acciones. Alberto Mendoza y Leo Villacorta, que asumen los papeles de mendigos (Pedro 1 y Pedro 2, unidos dentro de una primera oposición), “representan”, o mejor, “juegan” a su vez, a ser aristócratas (segunda oposición). Esta presentación dentro de la representación “descongela” cualquier evasión del espectador (tercera oposición) el cual se siente, finalmente, comprometido con lo que significa la soledad y la incomunicación provocada por las diferencias sociales propias de un sistema inhumano y alienante.

En este texto, Díaz vuelve a combinar un profundo carácter de denuncia social con el alto nivel de innovación en el lenguaje escénico que caracterizó su escritura dramática. De esta manera, tanto en esta obra como en las que le siguieron, en palabras de Alberto Villagómez (1974, p. 09), Díaz “ha poetizado la ciudad, en el momento en que esta ha devenido en el escenario prioritario donde ha de resolverse la suerte histórica del país”. Villagómez (1974, p. 10) también apunta que la generación de autores a la que perteneció Díaz renovó la dramaturgia nacional al asentar las bases de un movimiento teatral de carácter popular y llevar a cabo una profunda crítica social “a través de la incorporación de nuevos conflictos sociales, nuevos personajes, nuevo tratamiento estético y la estructuración de nuevos lenguajes en el teatro peruano”.

De esta manera, en toda la dramaturgia de Díaz se pondrían de manifiesto su particular punto de vista sobre la realidad peruana de su tiempo y su necesidad por llevarla a escena. También se hace evidente una constante búsqueda por explotar las cualidades del lenguaje escénico e inventar nuevas formas dramáticas capaces de romper los esquemas del drama vigente. Así, por ejemplo, en *El buzón y el aire* (1989) –Primer Puesto en el Concurso Nacional de Obras de Teatro CELCIT-Perú–, dos mendigos sostienen un diálogo de sordos durante toda la obra, y en *Réquiem para Siete Plagas* (1979) –Primer Premio en el Concurso Nacional de Obras de Teatro del TUSM– y *El mudo de la ventana* (1989) –Primer Puesto en el Concurso Nacional de Obras de Teatro CELCIT-Perú–, se hace casi imposible definir la acción dramática de los personajes. Mientras tanto, en *Harina Mundo* (1981) –Primer Premio en el Concurso Nacional de

Obras de Teatro CELCIT-Perú—, los cantos y leyendas del mundo andino se contraponen, en un universo casi onírico, con la crueldad del capitalismo que oprime a los pobladores de una provincia entera en nombre del progreso.

Díaz escribió veinticinco obras de teatro en treinta y tres años dedicados a la escritura dramática. Además de los premios recibidos por sus textos en los diferentes concursos de dramaturgia citados anteriormente, en 1988 recibió el reconocimiento del Estado peruano que le otorgó el Premio Nacional de Cultura por su labor dramática, que él mismo describiría así:

Como un torrente continuo de sensaciones y emociones, que va de menos a más. Siempre lo he dicho: el mejor vehículo para transportar ideas son las emociones. Por eso es que, por lo menos en América, Brecht no llega a la masa. Sino a una clase media intelectualizada. [...] Una melodía interior que, aun con sonidos desafinados, crean una bella armonía. Hasta lo feo debe ser bonito en escena. Esto lo entiende bien el pueblo. Cuando a “la dulce Rita de junco y capulí” del poema de Vallejo, ya viejita se le preguntó cómo había sido César, respondió: “Bonito era el feito”. (Díaz, 2011, p. 124)

Es de esta manera que Díaz sería otro de los dramaturgos de la década del sesenta que se habría esforzado en poner en evidencia la necesidad de renovación de la escritura dramática en el Perú y de un imperativo cambio de roles que diera mayor presencia al personaje desposeído, marginado, que hasta entonces no había tenido protagonismo en la escena peruana o que, cuando había aparecido, lo había hecho siempre como un personaje exótico o de segundo rango. En palabras del propio Díaz (1971, p. 41), esta problemática obedecería a una tradición heredera de las formas del teatro europeo burgués, vigentes desde tiempos de la colonia, que no se correspondían con la realidad del Perú, como se evidencia cuando dice que:

En esta manifestación bella del hombre (el teatro), el pueblo siempre ha estado marginado. En la Grecia Antigua solo podían ser personajes teatrales los dioses y semidioses; después solo los miembros de la nobleza: con Chejov e Ibsen, recién el pequeño burgués. Ahora debemos detenernos en el pueblo (los cercados), del cual debemos sacar nuestros personajes, y hacer sus angustias las nuestras.

Durante el Fórum nuevas Tendencias en el Teatro Peruano Actual, desarrollado en la Sala Alcedo de Lima, Villagómez (1986a, p. 36) explica cómo Díaz hace evidente

que esta situación tan vigente a mediados de siglo XX, no había cambiado demasiado hacia finales la década de 1980:

[Díaz] precisó la caracterización de lo que se ha venido llamando teatro urbano. Afirmó que el concepto más adecuado es el de teatro metropolitano, pues es hecho en la capital, en la metrópoli, centralizada, habitada por desarraigados, gente que ha migrado de las provincias y que van perdiendo su personalidad en esta gran ciudad.

Actualmente, aunque casi relegado a un ámbito académico o independiente –por no decir marginal–, que se desarrolla fuera de los circuitos oficiales o institucionales de la escena peruana de hoy, el legado del teatro urbano de Díaz y el de toda la generación de autores peruanos que empezó a desarrollar su dramaturgia durante la década del sesenta del siglo XX continúa vigente. Sin duda, hacen eco de una problemática aún no superada. Prueba de ello serían los recientes montajes de sus obras como la anteriormente citada temporada de *Ipacankure* (1969) de César Vega, presentada en el XIII Festival de Teatro Peruano Norteamericano, dirigida por José Antonio Buendía en 2016, entre otros montajes de los autores analizados en este apartado. En el caso particular de Díaz, en 2021, el Club de Teatro de Lima realizó una breve temporada en su homenaje para celebrar los 68 años de fundación de la institución. En este contexto, bajo el nombre *Desposeídos*, dirigidas por Paco Caparó se presentaron las obras *Cercados y cercadores* (1972) y *Clave dos manan* (1975). Posteriormente, como parte del mismo homenaje, el Club de Teatro de Lima presentó también *La huelga* bajo la dirección de Josefo Palomino. La vigencia de los textos y la pertinencia de su montaje en la actualidad se pondría en evidencia en el comentario publicado el 5 de diciembre de 2021 en el portal web Crítica Teatral Sanmarquina, donde Gabriela Mullisaca señala que “el realismo social de Gregor Díaz, una vez fue el protagonista de esta historia, situación que ha de replicarse diariamente en las familias peruanas en situación de crisis, situación de pandemia, o situación de ser peruanos”. Por su parte, acerca del montaje de *Desposeídos*, el director Paco Caparó, señala, en el portal web LaMula.pe el 26 de noviembre de 2021, que “en los textos de Gregor los desposeídos son los protagonistas, los que sufren, los que lloran, los que son perseguidos por un destino que no comprenden, los que tal vez esperan una oportunidad en la vida que no llega ni llegará tal vez nunca” (Japa, 2021).

2.2. *Cercados y cercadores: dinámicas de exclusión*

A través de su teatro urbano, Díaz construyó un universo a veces extremadamente realista y otras absolutamente simbólico, pero siempre capaz de darle voz a un sector de la población tradicionalmente excluido del teatro y de la sociedad peruana en general. Los protagonistas de Díaz son los olvidados por el sistema, los que han terminado siendo dejados de lado a través de políticas que históricamente han respondido a los intereses de las clases dominantes. Es en este sentido que sus historias, situadas la mayoría de las veces entre los años cuarenta y noventa del siglo pasado, permiten una mirada –siempre en tono de denuncia y muchas veces cargada de humor e ironía– a ciertos aspectos de las dinámicas de exclusión que caracterizaron diversos ámbitos de la realidad política y social del Perú de la segunda mitad del siglo XX.

Si bien para los primeros años del siglo pasado, el Perú habría alcanzado lo que algunos historiadores consideran cierta estabilidad política, en que, después de diez años de gobiernos militares, el poder estaba de nuevo en manos civiles, este periodo habría sido todavía el reflejo de “una sociedad gobernada por las clases altas, que combinaba la violencia y el consenso, con la exclusión del resto de la población” (Contreras y Cueto, 2014, p. 205). Habría sido en ese sentido que Jorge Basadre llamó a este periodo, comprendido entre 1899 y 1919, los años de la “República Aristocrática”, en los que el Estado peruano habría arrastrado la necesidad de resolver tres problemas principales: la crisis económica, la falta de relación entre el Estado y la sociedad, y la fragmentación social con la población indígena y los nuevos grupos sociales urbanos surgidos del desarrollo de las grandes ciudades de la costa, que poco a poco habían ido convirtiéndose en los centros administrativos e industriales del país. También, la creciente demanda de trabajo por parte de la población peruana que había empezado a crecer casi desmesuradamente desde el último censo de 1876 fomentó la migración, principalmente a la capital del país (Contreras y Cueto, 2014, pp. 205-206).

Así, los primeros años del nuevo siglo pusieron en evidencia cómo, poco a poco, el Perú dejaba de ser un país principalmente rural y se convertía en un Estado donde la mayoría de la población habitada entornos urbanos. Para 1908, en Lima, el 58 % de la población no había nacido en la ciudad. La migración a las grandes urbes acrecentó las fisuras sociales y pronto empezó a escucharse la voz de aquellos grupos descontentos que

resultaron de esta reconfiguración social. La clase trabajadora, los pobres de la ciudad y las masas indígenas alzaron las voces de protesta social que acompañarían el curso de la historia del Perú a lo largo del siglo (Contreras y Cueto, 2014, pp. 231-237).

En este contexto, el debate sobre los problemas sociales habría sido uno de los principales focos de discusión en el ámbito intelectual durante las primeras décadas del siglo XX, como indican también Contreras y Cueto (2014, p. 205), quienes destacan la voz de la llamada generación del 900, integrada por intelectuales universitarios que se oponían a la tradición colonial de la herencia hispánica y promovían una visión del Perú con igualdad de oportunidades. En concordancia con lo señalado por Contreras y Cueto, José María Arguedas (1989, p. 9) indica que los integrantes de esta generación fundaron las bases para “las corrientes modernas contrapuestas de las ideas del indio”. Sin embargo, Arguedas opina que el posteriormente llamado “indigenismo” habría fracasado en su intento de retratar a las poblaciones indígenas, en tanto su narrativa la describía en función del señor, el criollo o el mestizo, quienes ocupaban siempre un estatus social más alto. En ese sentido precisa que:

la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social y el de sus vinculaciones determinantes, en gran medida, de tales conflictos, con las implacables y poderosas fuerzas externas de los imperialismos que tratan de modelar la conducta de sus habitantes a través del control de su economía y de todas las agencias de difusión cultural y de dominio político. (Arguedas, 1989, p. 15)

Para Arguedas, pues, el problema del indigenismo residiría en una mirada desde fuera y que habría surgido del impulso homogeneizador que habría buscado que una cultura absorba a la otra, en vez de destacar las particularidades de aquellas manifestaciones propias de cada una, principalmente de la tradicionalmente marginalizada cultura andina, que desde tiempos de la colonia habría sido considerada de menor estatus. Este problema habría alcanzado otros ámbitos. Para el sector educación, por ejemplo, como señala Contreras (2014, p. 16), la élite civilista de inicios del siglo XX vislumbraba un proyecto de nación que implicaba “convertir al Perú en un país ‘moderno’, ‘europeo’, ‘próspero’ y ‘culto’”, y en ese sentido habría sido un obstáculo la población indígena, considerada “carente de ‘vida civil’ y de una cultura mínima para

integrarse a la vida nacional” (2014, p. 17). Así, la tarea de la escuela habría sido la de ‘civilizar’ al indio, castellanizando a la población y promoviendo hábitos occidentales (Contreras, 2014, p. 21).

Por otro lado, los ideales la generación del 900 y del movimiento indigenista se habrían visto enfrentados a los de grupos más conservadores que, instalados en el poder, todavía consideraban que el Perú necesitaba, más bien, un liderazgo político guiado por la oligarquía. Así, la República Aristocrática no habría sido más que:

la consolidación de una oligarquía o plutocracia cerrada, unida por lazos de parentesco, que practicaba el nepotismo en su monopolio por el poder, marginando o neutralizando a las capas medias y populares, que abrió las puertas al capital extranjero al que terminó subordinado y que estuvo aliada con los gamonales de la sierra. Estos últimos dominaban haciendas de bajísima productividad y eran los responsables de la explicación, la ignorancia y la miseria abyecta en que se mantenía a la población indígena. (Contreras y Cueto, 2014, p. 205)

Habría sido recién hacia finales de la década de 1930 que esta mirada de lo indígena se habría modificado gracias a la influencia de intelectuales como el citado Arguedas, cuyas ideas buscaban promover las virtudes de la cultura indígena y que, en el campo de la educación destacaban la importancia de preservar los idiomas autóctonos y crear mecanismos educativos que se adaptaran a las necesidades de la población rural (Contreras, 2014, pp. 21-22). Sin embargo, como señalamos, estos ideales no habrían calado en las élites cuyos esfuerzos no se habrían alineado a ellos del todo.

Por su parte, en los ámbitos económico y social la utopía de la industrialización habría desencadenado un fenómeno más cultural que económico. Según indican Contreras y Cueto (2014, p. 279), durante el segundo cuarto del siglo XX, la modernización del país se alineaba con el cumplimiento del rol ‘civilizador’ de las poblaciones indígenas, a partir de la idea de que había que convertir el indio en obrero. De esta manera, motivados por la idea del progreso personal y social, “a partir de los años veinte hasta el final del siglo, millones de campesinos emigraron a las ciudades, reemplazaron el idioma nativo por el castellano y buscaron inscribirse en un nuevo género de vida” (Contreras y Cueto, 2014, p. 279).

Lo descrito anteriormente sería solo un esbozo de algunas de las dinámicas políticas, sociales, económicas y educativas, promovidas desde el Estado y, también desde la población civil, durante la primera mitad del siglo XX en el Perú y que, a pesar de los esfuerzos, habrían resultado en la perpetuación de las diferencias sociales del sistema colonial, casi cien años después de la independencia del Perú. Estos años habrían sentado las bases para la dirección en la que, a grandes rasgos, se orientó el desarrollo del país durante las décadas que siguieron. Es en este contexto que entre 1940 y 1993 –el periodo en el que se configuran la mayoría de las tramas de las piezas escritas por Díaz– la población del país pasó de menos de siete millones a más de veintidós millones, y que se produjeron masivas migraciones de la sierra a las ciudades de la costa, de la mano de los señalados intentos de expansión de la educación y de la industrialización del país (Contreras y Cueto, 2014, p. 309).

Estas dinámicas de exclusión, que habrían marcado la historia del país durante todo el siglo XX, habrían desencadenado diversos estallidos sociales sobre todo en la segunda mitad del siglo; pero también serían el origen de un statu quo que, como hemos visto, es llevado por primera vez a la escena teatral peruana por los dramaturgos de la generación surgida en los años sesenta a la que pertenece Díaz. Aludiendo a las diferencias marcadas por la desigualdad y la marginación, este autor definiría, en su momento, estas dinámicas como las de los “cercados y cercadores” construyendo un teatro que buscaría denunciar el funcionamiento de estas en la nueva urbe surgida también de la reconfiguración social producto de los cambios anteriormente señalados.

Desde la puesta en escena de *Los del 4* (1968), la crítica destaca la capacidad de Díaz para mostrar la lucha de los menos favorecidos, como señala un artículo publicado en el diario *La Prensa* el 9 de junio de 1969, a propósito del estreno de la obra cuando dice que: “La pieza constituye uno de los más directos testimonios de la vida moderna de un sector populoso de Lima, sus aspiraciones, su cordial y dramática epopeya cotidiana y la vicisitud humana”. Así mismo, el artículo destaca la importancia de un nuevo teatro que lanza su mirada hacia una problemática nacional cuando acota que “la obra es estrictamente realista y aspira a ser testimonio de una clase, de una época y de un modo de vida, en nuestro país, el drama pues, se haya en contraposición al extranjerizante vanguardismo en boga”.

Como veremos a continuación, Díaz habría fijado su mirada principalmente en dos aspectos que, a pesar de los esfuerzos del Estado, habrían contribuido a perpetuar las desigualdades sociales del Perú durante el siglo XX: la educación y la economía. Desde el punto de vista de los marginales, los obreros, los olvidados, el autor describe cómo las políticas de Estado que durante el siglo XX habrían buscado “modernizar” el sector laboral e impulsar la configuración de un nuevo Estado terminaron acentuando la crisis. En ese sentido, pareciera coincidir con Jorge Ccahuana (2016, pp. 191-193) cuando, citando a Paulo Drinot, explica cómo desde inicios del siglo XX los intentos del Estado peruano de crear lo que él llama un “Estado obrero” fallaron al perpetuar el conflicto entre las élites y los sectores populares.

Los conflictos del teatro urbano, pues, son el reflejo de un teatro comprometido con la voz de los sectores populares y su reclamo ante la incapacidad del Estado por resolver sus problemáticas. Tal vez esto tenga que ver con que, como ya señalamos anteriormente, igual que muchos dramaturgos de la época, Díaz se habría visto influenciado por las teorías del teatro político de Piscator o teatro épico de Brecht (Díaz, 2011, pp. 115-127). Su discurso dramático conversa con las ideas de Brecht cuando señala que “el aumento de la producción provoca el aumento de la miseria, y solo pocos hombres sacan utilidad de la exploración de la naturaleza” (Brecht, 2019, p. 17); o con lo dicho por Piscator cuando, al definir al Teatro del Proletariado, señala “nuestras obras eran proclamas, con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, hacer política” (1976, p. 40). Ya hemos señalado anteriormente la influencia brechtiana que se hace evidente tanto en Díaz como en otros autores y textos coetáneos. Del mismo modo, hemos destacado como autores como Sara Joffré se dedicaron a difundir la obra del dramaturgo alemán durante las décadas del sesenta y setenta en la que Díaz produjo la mayor parte de su escritura dramática. Igual de influyentes tendrían que haber sido los artículos publicados por Salazar Bondy, en los que señala las teorías del teatro épico como preceptos a los que debería aspirar el teatro de la época. En ese contexto, no sería casual que Díaz (2011, p. 19) haya señalado sobre Brecht que “fue consecuente con y útil a su clase. Tenía sangre de luchador” (2011, p. 19). Y que, sobre sí mismo, comparándose al dramaturgo alemán, haya dicho: “soy testigo de mi tiempo en un espacio llamado Perú. Lo testimonio” (2011, p. 119). De la influencia de ambos pensadores se desprendería también que Díaz señale sobre el teatro lo siguiente: “Por ser producto del hombre y para

el hombre, debe ser veraz con las ciencias del hombre individuo y el hombre social” (2011, p. 119). La influencia del pensamiento brechtiano en la obra de Díaz sería innegable, así como las evidencias de una ideología marxista, como veremos más adelante. Una nota publicada en el diario *La Prensa* el 22 de marzo de 1974 pareciera coincidir con lo señalado cuando indica, a propósito del montaje de *Cercados y cercadores* (1972) por el grupo de teatro del Instituto Goethe de Lima, que la obra trata “sobre la alienación que sufre el hombre frente a una sociedad de consumo que lo absorbe y lo quiere aniquilar.”

El Teatro Urbano de Díaz podría entenderse, entonces, como un teatro que denuncia de qué manera la mayoría de la población en la urbe es aquella que sufre la marginación y debe resignarse a vivir entre la pobreza y el olvido a causa de dinámicas sociales que son, sobre todo, dinámicas de exclusión que se generan de leyes incapaces de solucionar problemáticas urgentes, y de una estructura social dominada por una clase que no está dispuesta a perder sus privilegios. Sería en este sentido que Díaz (2011, p. 20) señala –con ironía–, por ejemplo, que “en el Perú se ha ofendido a la palabra ‘básico’, ‘vital’, pues el sueldo básico vital solo alcanza para los pasajes y desayunos de uno solo, al trabajador, ¿y la familia?”.

La dramaturgia de Díaz se encuentra plagada de referencias a las dinámicas sociales que parecen querer acentuar las problemáticas de las clases populares y terminan convirtiendo a este sector de la población en “residuos humanos o seres humanos residuales”, como llama Zygmunt Bauman (2005, p. 17) a los excluidos de las sociedades modernas. Pareciera que Díaz se habría hecho *avant la lettre* la misma pregunta que plantea Bauman (2005, p. 13): “¿Se tiran las cosas por causa de su fealdad o son feas porque se las ha destinado al basurero?”.

El estigma del personaje-residuo está presente en casi toda su obra dramática. En *Con los pies en el agua* (1972), por ejemplo, encontramos a dos adolescentes Pedro y Juan que esperan a que el río les traiga las sobras –la basura– de comida de la cena de los ricos. Pero esta nunca llega. Como se ve en este fragmento de la obra, el autor tendría, además, la clara intención de dejar sentado que los personajes opresores actúan con consciencia y guiados por una voluntad opresora:

JUAN: Ya no tengo hambre.

PEDRO: Mejor así, Juan... No sabemos hasta cuándo... quizás nunca... (*Imitando a los cercadores*) “¡Tienen que esperar! –gritan–. Si no los hacemos esperar han de pensar que deben comer todos los días y pronto, con insolencia, han de romper la puerta de la hacienda, o en las noches, con sigilo, se arrastrarán por la acequia para robarle la comida a nuestros pobres perros” (Díaz, 1991, p. 85).

Juan y Pedro formarían parte de ese grupo social producto de las dinámicas de exclusión. Ambos se saben “dejados atrás, abandonados”; son los “náufragos abandonados en el vacío social: las ‘víctimas colaterales’ del progreso” (Bauman, 2005, p. 28). Estos personajes representan a todos aquellos que, a pesar de sus esfuerzos por encajar en el sistema, resultan expulsados por la configuración de este.

Como señalamos anteriormente, el problema de la educación es uno de los aspectos que actuaría como dinámica de exclusión en el universo del teatro urbano de Díaz. A través de sus personajes, el autor da cuenta del fracaso de los intentos del Estado peruano para solucionar el tema de la educación y salvar brechas durante casi todo el siglo XX, pero especialmente durante la primera mitad. Tanto el proyecto indigenista del que hemos hablado anteriormente, como una posterior ofensiva por la democratización de la educación secundaria que surgió a partir de la década del cuarenta, habrían demostrado ser insuficientes pasados los años sesenta. Como señalan Sabogal y Agüero (2014, p. 9), por lo menos la primera mitad del siglo XX, los proyectos nacionalistas del Estado peruano terminaron transformando la educación de espacio de ascenso social a un “espacio violento de ejercicio de poder y discriminación”, heredero de estructuras verticales que venían desde el siglo pasado. Pero, sobre todo, como explican Contreras y Oliart (2014, p. 58), la educación en el Perú se habría convertido en un filtro social que, más bien, acrecentó las fracturas sociales preexistentes. Así, para mediados de siglo, se habría generado una nueva clase de jóvenes educados que, debido a las estructuras político-oligarcas estancas en la sociedad peruana, no encontraban cabida a sus nuevas aspiraciones, conduciendo a la frustración. Así lo manifiesta Raquel en *Los del 4* (1968), cuando le explica a su padre que ha decidido abandonar la escuela.

RAQUEL: Perdóname papá, no quise fallarte... ¡pero tengo mis razones! ¡Ir al colegio no es todo, papá! Mírame cómo estoy..., dándole vueltas a un vestido... (*Tomándose el vestido.*) Esta tarde yo misma he tenido que ponerle un clavo al zapato porque se había

destapado la suela. Siempre con trajes viejos, parchados, dando pena a todo el mundo, recibiendo libros y cuadernos regalados...

JORGE: ¡Y sin que un padre supiera nada, la muy niña estaba trabajando en Lima! ¡Cachuelieando! Y la madre, ni una palabra. Consintiéndola.

RAQUEL: Ya lo dejé papá, no tienes por qué preocuparte. Quería comprarme unos vestidos, eso es todo. Pero ya lo dejé.

JORGE: ¿Para darme el gusto, seguro?

RAQUEL: No papá, por mí. No lo hice por ti. No tengo por qué hacerlo por ti, que hace meses nos tienes abandonados. Cansada de que por una miseria el dueño de la tienda se crea con derecho a manosearme. Hasta los conserjes se otorgan ese derecho... ¡Por eso lo dejé, no por ti!

CATALINA: ¡Jorge, por Dios, ve a dormir ya! ¡No molestes a la muchacha!

RAQUEL: Nos huelen, papá, nos huelen. Saben de nuestras necesidades y todo el mundo quiere aprovecharse. Saben que somos presas fáciles. Como lobos la rondan a una. No quiero vivir así, papá. ¡Los tiempos han cambiado! Es absurda esta resignación de ustedes. Veinte años de casados y veinte años viviendo en el mismo callejón. Resignados, adorando sus paredes. (Díaz, 1970, pp. 600-601)

Díaz expresaría, en boca de sus personajes, la voz de una juventud que, a diferencia de sus antecesores, se resistiría a esperar. Este pareciera ser un reclamo del propio autor, como se evidencia cuando señala que: “Y generación tras generación, por cansancio, aprenden a amar sus cuatro paredes. Estamos bloqueados” (Díaz, 1970, p. 506). Así, en *Los del 4* las aspiraciones de los hijos son ya distintas a las de los padres y, a pesar de que estas provienen de la educación que han recibido, es esta misma circunstancia la que genera en ellos la frustración. Sería por eso que Raquel le reclama a su padre haberse resignado a una vida que ella consideraría mediocre. Ella no estaría dispuesta a ver su futuro estancado en el callejón. Ese sería su reclamo. Sin embargo, el autor construye una trama en la que todo indica que el futuro de Raquel no será muy distinto al de sus padres, pero sí uno de mayor frustración. Del mismo modo en el que el acceso a la educación impulsado durante la primera mitad del siglo XX habría generado en la población rural la idea de que el progreso reside en la modernidad y esta en la ciudad,

por lo que muchos jóvenes campesinos abandonaron sus pueblos de origen para buscarse la vida en la ciudad donde pasaron a formar parte de una estructura social en la que estaban condenados a ser perpetuamente ciudadanos de segunda categoría (Oliart y Contreras, 2014, pp. 57-58), en el contexto urbano, el acceso a la educación habría generado una nueva clase de jóvenes provenientes de los nuevos sectores populares que transitan entre la rabia y la indignación por no poder ascender socialmente, a pesar de sus estudios. Esta es la rabia que parece expresar Raquel cuando hacia el final del fragmento citado cuando señala cómo es “cercada” por aquellos que reconocen su origen y extracto social.

Una situación similar es la que describe el personaje Él, en la obra *El mudo en la ventana*, cuando narra la situación de miles de jóvenes universitarios que no encuentran trabajo en la tugurizada y caótica Lima de los años ochenta:

ÉL: *(Para evitar la aproximación, camina)* Nunca pensé ser un asalariado de la burocracia del Perú... *(Burlándose de él)* ¡Estoy en el Presupuesto de la República...! *(Riéndose)* ¡Pobre de los sociólogos de mi país...! *(Dolido, engañándose)* ¡Y eso que a mí me ha ido mejor que a mis compañeros de universidad...! Muchos sociólogos se ganan la vida vendiendo gas... *(Imitándolos)* “¡Gas, gas, gas!” Otros como ‘watchimanes’... (Díaz, 1991, p. 122)

Se constataría así, una vez más, cómo la voz de los personajes del Teatro Urbano de Díaz sería la de las víctimas de la sobrepoblación y la sobre promesa del éxito en la urbe del siglo XX, que, en vez de ser abrazados por el sistema, terminan siendo violentamente expulsados de él. Como explica Bauman (2005, p. 28):

En el vehículo del progreso, el número de asientos y plazas de pie no bastaba por lo general para acomodar a todos los pasajeros potenciales y la admisión era en todo momento selectiva: tal vez por ello resultaba dulce para tantos el sueño de sumarse a la expedición. El progreso anunciaba bajo el eslogan de más felicidad para más gente; pero quizás aquello en lo que consistía en última instancia el progreso, el distintivo de la era moderna, era en el hecho de que se necesitaba cada vez menos gente en movimiento, acelerando y ascendiendo hasta esas cotas que antaño habrían requerido una muchedumbre hartó más nutrida para negociar, invadir y conquistar.

José y Rosa, dos jóvenes que se han visto en la obligación de regalar a su hijo porque no tienen dinero para alimentarlo en *Cercadores* (1972), refuerzan también este otro aspecto descrito por Bauman en la obra de Díaz, en la secuencia en la que se encuentran buscando trabajo en los anuncios del periódico:

ROSA: Joven con espíritu de superación para vender duchas eléctricas. Veinte por ciento de comisión. Requisito indispensable: Mil soles de garantía.

JOSÉ: ¡Mil soles! Consiguen treinta vendedores y con esa plata hacen el negocio. Vamos... Pásalo.

ROSA: Esto te puede interesar: Auxiliar de Oficina, no importa que no tenga experiencia. Pago sueldo mínimo. ¡Ah, no sirve!

JOSÉ: ¿Por qué? Para empezar, no importa el sueldo. Necesitamos dinero.

ROSA: (*Remarcando las palabras*) No mayor de 27 años...

JOSÉ: ¡Otra vez! ¡Pero qué se han creído... que un hombre de 35 años ya no puede trabajar! (Díaz, 1991, p. 107)

Más adelante, en el mismo texto, vamos descubriendo que la falta de trabajo ha desembocado en una dinámica aún más violenta para los personajes. A sugerencia de un cura, Rosa y José han entregado a su hijo, al que no pueden mantener, a una familia con dinero que sí tiene los recursos económicos para criarlo. Como señalamos en el apartado anterior, la trama es muy semejante a la de *Los niños están a la venta* (1967) de Hernando Cortés. Y esto no debería tomarse como una casualidad. Ambos autores parecieran querer decirnos que, en la Lima de aquella época, solo los ricos pueden criar hijos, y solo los hijos de estos crecerán profesionales y cristianos. En cambio, los hijos criados por los pobres estarían destinados a ser también pobres. Este parece ser el discurso que Díaz denuncia en la obra, a través del siguiente diálogo entre José y Rosa:

JOSÉ: Hasta la fecha está cumpliendo el ingeniero.

ROSA: Nosotros también.

JOSÉ: Nosotros también.

ROSA: ¡Qué precio tan caro estamos pagando! ¡Cómo cuesta callar! ¡Qué cara es la indiferencia que una tiene que mostrar! A ellos no les cuesta nada; él los hace feliz. (Díaz, 1991, p. 101)

Encontramos otro acercamiento a la problemática del trabajo en la obra *Cercados* cuando Rosa destaca su esfuerzo de superación, enumerando los cursos de especialización y los estudios que ha realizado; mientras María –interpretando al gerente que la está contratando– deja muy claro que, a pesar de todos los esfuerzos, nada va a cambiar el lugar que ella ocupa en la estructura de la sociedad y de la empresa. Su condición será siempre la del ‘cercada’:

ROSA: (*Cercada*) Sé taquigrafía... Sistema *Gregg*... cien palabras por minuto.

MARÍA: (*Cercador*) No debes hablar con los empleados, sino lo indispensable...

ROSA: (*Cercada*) Redacto bien... Me dan la idea y yo...

MARÍA: (*Cercador*) Tienes que ir, por lo menos, dos veces a la semana a la peluquería...

ROSA: (*Cercada*) Me he especializado en *kardex*... estudié en la “Academia Futuro”, el doctor Lezama siempre alabó mi trabajo.

MARÍA (*Cercador*) ¡No me hables más de ese inútil! ¡Tanto tiempo trabajando a su lado... y el sueldo que te pagaba! Eso significa que está mal de la vista, que no tiene visión para los negocios...

ROSA: (*Cercada*) En cuanto al inglés, sé poco... pero si el trabajo lo requiere... puedo tomar un curso acelerado en las noches.

MARÍA: (*Cercador*) Además, tienes que comprarte ropa nueva, pues debes estar a la altura de la organización. Eres hermosa, ¡sí, ya lo sé! (*Le hace cariño*) pero una joya como tú debe estar presentada en el mejor estuche. El hábito, Rosita, no hace al monje... ¡pero lo distingue! ¡Ah, y no te preocupes, Rosita... sonríe..., todos estos gastos corren por la organización! ¡El trabajo lo requiere... por lo tanto, se facturan a nuestra cuenta! Además, si precisas un adelanto, para otros gastos personales, también te lo podemos dar... es por el bien de la Empresa.

ROSA: (*Cercada*) Estudié Relaciones Públicas... trato muy bien a la gente... tengo tino, nunca me enojo, siempre sonrío...

MARÍA: (*Cercador*) Mientras yo sea gerente de esta organización, todo lo que quieras lo tendrás, Rosita. Pero siempre has de estar a mi lado... no sólo en la oficina, sino también en la calle. Tengo que hacer muchas entrevistas de orden social, y en estos casos, la presencia de una “dama” se hace indispensable... (Díaz, 1991, pp. 90-91)

En este caso, además de plantear una problemática en el ámbito laboral, el autor también decide abordar la violencia de género –otra dinámica de exclusión social–, que termina siendo tal vez más relevante que la primera, en esta obra. Vale destacar aquí que, en esta escena, se ponen en evidencia también ciertas dosis de humor e ironía con los que Díaz aborda muchas veces los temas más escabrosos como este, haciendo uso de frases hechas con las que parece querer hacer parodia del discurso oficial. Este sería el tono de sus denuncias repetidas veces. En el fragmento anteriormente citado, este aspecto se deja ver claramente cuando el jefe le dice a Rosa que “la presencia de una dama se hace indispensable”. Pero lo mismo ocurriría en *Cercadores* cuando José y Rosa concluyen sobre el hecho de haber regalado a su hijo, en un diálogo con alta dosis de sarcasmo hacia las retóricas oficiales:

JOSÉ: ¡Así lo dijo el cura y así será, pues...! (*Imitando al cura*) “Es por el bien de todos: Feliz el niño con sus nuevos padres que podrán darle una buena formación profesional, feliz el ingeniero y su esposa con este niño como hijo, ya que ellos no pueden engendrar; feliz la sociedad, ya que con tales padres este niño será un buen ciudadano; feliz la iglesia con un nuevo cristiano, y...”

JOSÉ Y ROSA: Felices nosotros al ver desde lejos cómo un niño que pudo crecer torcido, día a día se alza derecho al camino de Dios. (Díaz, 1991, p. 101)

Los personajes del teatro urbano dan cuenta de cómo han sido arrinconados en un verdadero callejón sin salida en una atmósfera que linda entre la melancolía y el sarcasmo. Para ellos, “no existen sendas evidentes para recuperar la condición de miembro de pleno derecho” (Bauman, 2005, p. 30); sin embargo, parecen enfrentar su destino con humor. Díaz plantearía así un acercamiento al drama de sus personajes similar al planteado por Yerovi, desde lo criollo popular. Aunque las situaciones de Díaz tienen un carácter

ciertamente más violento. El mismo autor explica cómo concibe este aspecto de su dramaturgia cuando, refiriéndose a la composición de sus personajes, señala que “el hombre de nuestro pueblo hace constantemente teatro entre el ir y venir de la risa al llanto y viceversa. Quizá por esconder su dolor –¡hay que ser hombre–, o porque presiente que es ridículo el motivo de su risa (Díaz, 1970, p. 506). Sería en ese sentido que en *Cuento del hombre que venía globos* (1978), Díaz presenta a dos mendigos que juegan a aristócratas e ironizan sobre el verdadero propósito de la policía, mientras dan cuenta de cómo la sociedad se las arregla para apartarlos cada vez más:

2. (Mendigo): Han puesto a los policías para cuidar a los ricos.

1. (Mendigo): Te vuelves a equivocar de nuevo, Pedro. Los han puesto para cuidarnos a nosotros.

2. (Mendigo): ¿Cuidarnos? ¿A nosotros, Pedro?

1. (Mendigo): Sí, Pedro... para impedir que nos acerquemos a ellos. De día no quieren que salgamos a la calle para que no nos vean los turistas; que afeamos la ciudad, dicen. (*Meditando confidencialmente*). ¿Sabes una cosa, Pedro? Cada día nos temen más, cada día nos tienen más miedo; que los estamos ahogando, dicen; con miedo miran los cerros que rodean la ciudad..., con larga vistas miran nuestras casas que cuelgan de los cerros que rodean la ciudad; que los estamos cercando, dicen. ¿Y si bajan...? Se preguntan. (Díaz, 1991, p. 44)

Como podemos ver, la denuncia viene de la mano de cierta dosis de humor e ironía. No se trataría de un recurso gratuito. Díaz habría sido muy consciente del uso del humor y de su necesidad para afrontar situaciones tan trágicas, como las que atraviesan sus personajes. Esta sería una característica de su propuesta dramática que él mismo sustenta y vincula como necesaria para expresar las circunstancias de sus personajes cuando señala que:

De pronto nos percatamos de que se ha roto la barrera del dolor –estoy hablando del pueblo–, y cual si fuéramos locos, sin razón aparente, de la risa al llanto pasamos en un amén. Y es que, rota la barrera del dolor, risa y llanto se tornasolan. No tenemos tiempo para gozar o sufrir separadamente. (Díaz, 1970, p. 506)

Sería en el mismo sentido que Díaz agrega lo siguiente:

Para sorpresa, aun en las vidas desgraciadas hay un momento para la risa. Quizás como un respiro entre dolor y dolor. ¡Qué monótono sería el teatro si solo fuera suma de llantos! La monocordia es enemiga del teatro. Hay que usar la estrategia del box. Hacer que el adversario se descuide para luego lanzar el golpe certero. Cuando te estés riendo, te haremos saber de una realidad concreta que te alcanza, y te hará cambiar la mueca del rostro, con un tanto de vergüenza por haberte reído. (Díaz, 2011, p. 123)

Y al hablar, concretamente del fragmento citado de *Cuento de un hombre que vendía globos* (1978), agrega: “hago que los dos vagabundos que juegan a ser aristócratas se sientan realmente orgullosos de un absurdo nacional, para que el público se indigne. A mí los actores no me interesan tratándose de mensajes; es el público”. El humor sería, pues, una estrategia más de un teatro enfocado en movilizar al espectador, con plena conciencia de que el escenario es un espacio del que se emiten mensajes que, en este caso, buscarían incomodar para generar el cambio social que Díaz consideraría tan necesario.

Cabe mencionar que Arguedas describe estos espacios a los que se refieren los mendigos de *Cuento del hombre que vendía globos* cuando explica el problema de la integración cultural en el Perú, destacando la mirada de la migración desde las clases dominantes y los sectores políticos como una “invasión” perpetrada por las poblaciones indígenas que huyen de las haciendas de la sierra donde no encontraban “ninguna posibilidad de ascenso: quien nace indio debe morir indio” (Arguedas, 1989, p. 16). Así, precisa:

No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad han invadido la capital: hay otras centenas de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas. De “cinturón de miseria” son calificadas las “barriadas” en que estos inmigrantes habitan y las denominan así por sus características externas “objetivas”.

Cuento de un hombre que vendía globos, no es el único texto en el que Díaz centra su mirada en las barriadas de la periferia de la capital. Más bien, profundiza su mirada sobre esta problemática en *Réquiem para Siete Plagas*, por ejemplo, donde los personajes que habitan un espacio totalmente apartado de la ciudad, instalados fuera del ámbito

urbano en un territorio que se ve y huele como un basural, representan a aquello que Bauman (2005, p. 32) define como:

lo excluido –expulsado del centro de atención, arrojado a las sombras, relegado a la fuerza al trasfondo vado o invisible– ya no pertenece a “lo que es”. Ha sido privado de existencia y espacio propio en el *Lebenswelt*. Ha sido, por tanto, destruido, si bien estamos hablando de una destrucción creativa.

Los personajes de *Réquiem para Siete Plagas* habitan en esa opacidad a la que se refiere Bauman. Sobreviven, literalmente, entre la basura, purgando una especie de condena –injustamente recibida– que los mantiene invisibles, alejados. Transitan, por lo tanto, una especie de inexistencia donde tal vez lo único que se puede esperar es la muerte, como explica Pulga en el siguiente fragmento de la obra:

PULGA: (*Cortando la escena, matando su dolor, que oculta bien como bufón*). ¡De un salto me alzo y gano altura y veo lo que los ojos de ustedes no alcanzan! Yo he visto mundo, hermanos míos, puedo decirles sin ofender a la verdad, que no son malos ni feos, ni siquiera sucios, como los llaman. Son... ¡somos!... distintos, puros, sin mezclas, de tierra y listos, preparados para volver a la tierra y sin llantos, como lo hacen los de la ciudad. La muerte es amiga nuestra y le tenemos apego... vive con nosotros, dentro de nosotros, se anida y florece dentro de nosotros. Somos de vida larga porque vivimos con la muerte. Pecho a pecho: hombre-tierra, tierra-hombre, hombre-muerte. Siete Plagas ahora es eterno. (Díaz, 1982, p. 37)

El propio Díaz explica, sobre los personajes de *Réquiem para Siete Plagas* en la que se celebra una fiesta en honor a la muerte de Siete Plagas que: “Si has sufrido miserablemente toda tu vida miserable y al morir encuentras paz, ¿no harías una fiesta?” (Díaz, 2011, p. 123). Ese es precisamente el caso de Siete Plagas como describe, otra vez, Pulga cuando se dirige a la madre del protagonista. La muerte parece ser el único camino hacia una mejor existencia:

PULGA: (*De un salto, como un arlequín*.) Salta la pulga y por una rendija se mete al juicio de todos y de un picotazo les abre la razón. (*A la madre*.) ¿Por qué te confundes, vieja? Cuando esté en el infierno, que es el lugar a donde iremos todos, ten la absoluta certeza que no va a sentir el fuego; de qué, de esta tierra, que no es nuestra, se va bastante bien entrenado para sufrir. El fuego será para él como una suave caricia. (Díaz, 1982, p. 21)

En la obra *Harina Mundo*, se ponen en evidencia otras formas de exclusión social. Esta vez las víctimas son dos pobladores de la sierra que migran a la costa con la esperanza de un futuro mejor. Mauricio y Cayetano, que acaban de llegar a la ciudad costera de Chimbote para intentar insertarse en el próspero negocio de la industria de la harina de pescado que despegó en Perú durante la década del cincuenta, narran las dificultades que tienen durante su viaje al no poseer documentos de identidad, posiblemente debido a que en su pueblo no contaban con ninguna oficina del Estado donde tramitarlo:

MAURICIO: Papeles-documentos no tenemos...

CAYETANO: Hace falta libreta electoral...

MAURICIO: ¡Ja...! Ni partida tenemos...

CAYETANO: ¡También nuestros padres...! ¡Carajo... ni eso...! Jodidos estamos...

MAURICIO: (*Palomilla, imita al policía*) “Peor que animales son ustedes...”

CAYETANO: (*También imitando*) “Hasta los burros tienen factura... ¡Y ustedes...!”
(*Ríe.*) ¡Cachaco desgraciado...!

MAURICIO: Como nosotros es: ¡serrano... (*Ríe.*) y burro! (*Ríen.*) ¡De dónde habrá sacado papeles para ingresar a la policía...!

CAYETANO: No hables mal del pobre... Si no fuera por él, hasta ahora estaríamos presos. “¡Boten a esos burros!” –dijo, y el comisario río... Por él, pues... gracias. (Díaz, 1994, pp. 4-5)

¿De quién es la culpa de que Mauricio y Cayetano no tengan documentos? Como señalan los personajes, ni siquiera sus padres tuvieron documentos. Se trata de ciudadanos acostumbrados a vivir en el olvido absoluto por parte del Estado. Su condición de indocumentados los hace no ciudadanos, personas inexistentes de las que los empresarios de la harina de pescado pueden abusar fácilmente, como se narra en la misma pieza:

HOMBRE 4: ¡Carajo... ya les hemos llenado de plata los bolsillos a esos cholos! Es hora, pues, que esa plata vuelva a nosotros... ¡y rápidamente! Así que tienen que ponerse ustedes agilitos, si no, ya conocen al jefe: los cambia en un santiamén.

HOMBRE 5: ¿Pero qué ha dicho el jefe...?

HOMBRE 3: ¿Cuál es la orden?

HOMBRE 5: Sabiendo...

HOMBRE 3: Sabiendo se entiende la gente (*Se ríen.*)

HOMBRE 4: Por lo pronto... el pago al personal, ya no se hará en las lachas...

HOMBRE 2: ¿Dónde entonces?

HOMBRE 4: En la cantina, idiota. ¿Y no te hagas el vivo conmigo...!

HOMBRE 2: (*Haciéndose el serio.*) Perdóname... yo pensé que los jefes querían castigarnos...

HOMBRE 3: (*Riendo.*) ¡Qué más quiere el pez que lo tiren al agua...

HOMBRE 4: En la cantina, repito. Antes de comenzar la paga, cierran la cantina. La atención tiene que ser “exclusivamente” para los pescadores de esa lancha...

HOMBRE 2: (*Con intención.*) ¿Y su hay mujeres...?

HOMBRE 4: Se quedan, pues, huevón. ¡Pucha que no han dormido bien! A este hay que darle jugo de alfalfa... (*Ríen.*)

HOMBRE 5: Es premio, como dice Roberto...

HOMBRE 4: Antes de la paga, cada pescador deberá ponerse una caja de cerveza. ¿Está claro? Si son quince pescadores, están autorizados para prestarles toda la plata que quieran... previa firma de papel... o pongan su huella digital. ¿Quieren ir al burdel...? ¡Que vayan, que vayan...! ¡Que se diviertan, que la vida es corta...! “Y el mar se los puede comer en cualquier momento” (*Ríe.*) La cosa es que estén en Chimbote, a nuestras manos, listos para embarcarse –o para que los embarquemos– así la borrachera tenga que espantárselas en alta mar.

HOMBRE 2: Bueno... pero, nosotros nos ensartamos... porque al verlos a ellos, nos provoca...

HOMBRE 3: Y, si tenemos que gastar, también nos endeudamos, pues...

HOMBRE 4: No digo, ustedes tienen clase. Deberían ser pescadores y no patrones de lancha. (*Aclarando.*) El gasto que hagan ustedes, se lo devolvemos. “por ahora” ...

HOMBRE 5: ¿Por ahora?

HOMBRE 4: Sí... (*Ríe.*) porque, después, todas las cantinas serán nuestras, pues... ¿ah? (*Riendo.*) Solo firmarán vales...

HOMBRE 2: ¡Bravo! El jefe sí sabe hacer las cosas... (Díaz, 1994, pp. 10-11)

Harina Mundo es la última obra que escribió Gregor Díaz. Si bien se trata de un texto de carácter mayoritariamente realista, su estructura está cargada de un potente componente simbólico, como se verá en el último apartado de esta parte de la investigación. Tanto en esta pieza, como en otras donde la poética del teatro urbano se aleja del sesgo realista, es posible identificar el discurso unificador de la obra del autor del teatro urbano: aquel que tiene que ver con las dinámicas de exclusión que configuran una sociedad peruana violenta y desigual. Otro ejemplo es el caso de la obra *El buzón y el aire* (1989), donde el autor se distancia de la realidad concreta a la que hacen referencia la mayoría de sus obras y presenta personajes que describen un universo más amplio que permite reflexionar sobre la condición del hombre en las sociedades contemporáneas. Una vez más, nos encontramos frente a personajes oprimidos, pero estos adquirirían un carácter universal, como explica Boggs (1989, p. 6) cuando dice que:

By juxtaposing two apparently unrelated characters, Díaz pints out the tragicomic condition of contemporary man forced to live in a society that is out-of-tune with his needs. Nevertheless, this dramatist's message is not confined to a society in a specific point and time.

Si bien es posible universalizar el discurso de Díaz, en este apartado hemos querido poner en evidencia la especificidad de las problemáticas que plantea el autor y cuán ligadas están a una realidad concreta: la del marginado en el Perú en la segunda mitad del siglo XX. Pareciera que uno de los principales objetivos del dramaturgo hubiera sido el de denunciar aquellas problemáticas que él mismo vio desarrollarse a su alrededor. Y, en ese sentido, sus obras pueden analizarse como una evidencia de las circunstancias que, desde lo político, lo social y lo económico funcionaron –y siguen funcionando– como dinámicas de exclusión para ese sector de la sociedad que Díaz quiso poner

conscientemente en el centro de su dramaturgia. En primera instancia, el discurso de Díaz parece estar estrechamente ligado al discurso brechtiano que señala la necesidad de un teatro capaz de reproducir los pensamientos y sentimientos que buscan una transformación de las sociedades de su tiempo (Brecht, 2019, p. 19). Pero también hemos visto cómo el pensamiento arguediano pudo influenciar el teatro de Díaz. Más adelante, desarrollaremos también la influencia de la tradición andina en la poética de la dramaturgia del teatro urbano. Por otro lado, es importante recordar que el periodo en el que Díaz produjo la mayor parte de las piezas dramáticas que son parte de este trabajo es extenso. Sin duda, entre las décadas del sesenta y noventa hubo otras figuras y movimientos que incidieron en el desarrollo del teatro en el Perú y en Lima, particularmente. Como estudioso del contexto en el que desarrolló su dramaturgia, Díaz tuvo que estar al tanto de ideas que influenciaron a sus contemporáneos.

Quizás quien más ha estudiado las influencias del periodo en los últimos años haya sido Alfonso Santistevan, quien, en una investigación reciente dedicada a la evolución del teatro de creación colectiva en Lima, detalla las influencias de esta forma de hacer teatro que se empezó a gestar solo unos años después del surgimiento de la generación del sesenta, y cuyas producciones convivieron con las puestas en escena de los autores coetáneos a Díaz durante buena parte de los años ochenta, principalmente. Valdría la pena tomar en cuenta las influencias que encuentra Santistevan en el teatro peruano del periodo, pues sería posible también encontrar puntos de confluencia entre estos y el teatro urbano. Para Santistevan (2021, p. 55), en el teatro peruano de los años ochenta las ideas de Brecht confluyen con las ideas de Artaud, el *New Theater* de los Estados Unidos, el teatro europeo de los 60, Grotowski, Barba, y las propuestas del teatro de creación colectiva de Enrique Buenaventura de Colombia y Augusto Boal de Brasil. Todos estos conceptos –señala– habrían configurado y alentado el surgimiento del teatro de creación colectiva en Lima. Sin embargo, en concordancia con nuestro análisis, Santistevan (2021, p. 55) advierte que “no hay que perder de vista que estas mismas fuerzas nutren también al teatro independiente de autor”. Santistevan también parecería aclarar por qué la primera impresión sería que la principal influencia del teatro de autor vino de las ideas del teatro épico cuando indica que:

Grotowski y Barba se sitúan en la orilla de las ideas de Artaud más que en la de Brecht, por su apartamiento del texto y la palabra, su cuestionamiento a la función del director y

las ideas, en el primero, de que el teatro expresa fuerzas inconscientes, ocultas más que fuerzas sociales de la realidad; y en el segundo, que el teatro es un intercambio. Estéticamente, podemos situar por el momento, y de manera muy gruesa aun, a estos tres creadores en un lado anti-realismo opuesto a aquel en el que estaría situado Brecht: el realismo. (Santistevan, 2021, p. 47)

Recordemos que Díaz defendía el realismo como la ruta idónea para llevar a la escena las problemáticas de las sociedades del tercer mundo. Sin embargo, también recordemos que existe un conjunto de textos dentro de su producción dramática que comienza a alejarse del realismo, como ya hemos ido comprobando en líneas y apartados anteriores. Sería posible, entonces, que alguna de las ideas y conceptos citados por Santistevan como influyentes en el teatro peruano del periodo, aunque principalmente hayan impulsado el desarrollo del teatro de creación colectiva, también hayan influido – tal vez de manera menos directa o consciente– al teatro de autor y, por lo tanto, al teatro urbano de Díaz.

Es en este sentido que sería posible encontrar, por ejemplo, confluencias entre las ideas de Enrique Buenaventura y la propuesta dramática de Díaz, sobre todo en cuanto a su discurso político. Como señala Santistevan (2021, p. 50), una de las premisas más emblemáticas de Buenaventura sería el encuentro de un teatro íntimamente ligado a la identidad nacional y popular, alejado de concepciones costumbristas y burguesas. En concordancia con lo señalado por Santistevan, María Mercedes Jaramillo (2004, p. 108) precisa que “Buenaventura fue transformando la tradición decimonónica del teatro burgués, complaciente con el espectador, y abrió el espacio teatral a nuevos temas y nuevas audiencias” y agrega que “las obras de Buenaventura ponen en entredicho el proyecto de la modernidad aliado con el capitalismo, con sus ideales de progreso y crecimiento material” (Jaramillo, 2004, p. 110). Se trataría, pues, de una propuesta teatral que buscaba transformar las estructuras sociales, como lo hacía el teatro urbano.

Por otro lado, como también indica Santistevan (2021, p. 52), Augusto Boal propondría un teatro capaz de liberar al oprimido y devolverle su lugar en el escenario. Ambas propuestas ideológicas comulgarían con las ideas de Díaz que hemos ido dilucidando en las líneas anteriores. Si bien, el autor parecería no haber estado del todo convencido de la idea de un teatro de creación colectiva –tal vez más bien desde una mirada acerca de los modos de producción escénica–, esto no tendría por qué significar

que no pueda estar de acuerdo con las ideas políticas de fondo que defendieron los pensadores de este movimiento en Latinoamérica y en Perú, por supuesto.

De lo que pareciera no haber duda es de que el teatro urbano se habría configurado a partir de la determinación de su autor por expresar el pensamiento y la necesidad de transformación de una sociedad donde el progreso lo han conseguido unos a costa de otros y que este teatro se revelaría a los ojos del espectador a partir de la denuncia de diversas dinámicas de exclusión, como las que se han descrito en este apartado. Pero también se habría configurado gracias a la inclusión de espacios y personajes no tradicionales, surgidos de la reconfiguración urbana y social, así como de nuevas formas de lenguaje que fueran capaces de expresar esos sentimientos con la autenticidad de un discurso propio que pueda realmente representar la voz de los ‘cercadores’, como se verá a continuación.

2.3. Los espacios de la marginalidad

Durante la segunda mitad del siglo XX, el Perú vivió una explosión demográfica sin precedentes, producto de una serie de acontecimientos que se venían gestando desde finales del siglo anterior. Fue el censo de 1940 –realizado sesenta y cuatro años después del último censo de 1876– el que dio cuenta de la conformación de una nueva población peruana, cuya característica más resaltante habría sido su edad: los resultados del censo indicaron que, entonces, el 50 % de los peruanos tenía menos de 19 años. Pero, además, el censo reveló que la población del país había aumentado de 2 700 000 a 6 207 967 habitantes (Contreras y Cueto, 2014, p. 285). Este crecimiento demográfico fue acelerando su ritmo en los años siguientes, a tal punto que para 1972 –solo treinta años después– la población del país llegó a duplicarse con respecto al censo anterior, alcanzando los trece millones y medio (Contreras y Cueto, 2014, p. 314).

A los factores anteriormente descritos se sumó otro, que terminó por delinear una reconfiguración demográfica y social que cambió la cara del país para siempre: la migración. La nueva población demandaba un aumento de los servicios de salud, vivienda y, sobre todo –al ser mayoritariamente joven–, de educación. Como señalan Contreras y Cueto (2014, p. 314), “la expectativa de que la universidad era un efectivo canal de ascenso social alentó el progresivo crecimiento y posterior masificación de la educación

superior”. Sin embargo, “en la medida en que los analfabetos estaban excluidos del voto según la Constitución vigente de 1933, y dado que los alfabetos se concentraban en las ciudades, dichos servicios crecieron sobre todo en las áreas urbanas”. Este habría sido uno de los factores que propiciaron la migración masiva de jóvenes del campo a la ciudad y, de la sierra a la costa. Y fue así que, para 1950, la costa peruana reunía el 39 % de la población del Perú y que Lima alcanzó los dos millones de habitantes en 1961.

Es importante destacar que, como indica Mijail Aguirre (2016, p. 64), mientras esto sucedía, también, “la clase burguesa emergente comenzaba a tomar fuerte impulso en las primeras décadas del siglo XX; muchos(as) son propietarios(as) de las fábricas que se comenzaban a formar en Lima”. Fue así que, a partir de la década del cuarenta, no solo se dieron cambios sociales, sino también urbanos en la capital del Perú. Los espacios de la ciudad se fueron modificando, y sus nuevos y viejos habitantes se fueron reubicando en la que, con lo años, se convirtió en la caótica y fragmentada metrópoli que es hoy en día. En palabras de Malcolm Malca (2019, p. 46):

El crecimiento que esta migración masiva supuso para la ciudad, la desbordó en su capacidad de organizarse, generó un desarrollo desordenado, y dejó en evidencia la poca competencia política y social de nuestras autoridades para crear mecanismos de inclusión. En realidad, generó una fragmentación del espacio y del imaginario social de la ciudad de la forma que hoy podemos hablar de por lo menos dos caras de Lima: la zona residencial, compuesta por los distritos del ‘eje central’ de la ciudad y la zona periférica conformada por los nuevos distritos que se constituyeron a partir de las migraciones y de los tugurios que ellas produjeron en distritos que tradicionalmente conformaban la zona popular de Lima.

La explosión demográfica y las migraciones a partir de la década del cincuenta ocasionaron que el número de distritos de Lima metropolitana aumentara de 20 a 26 (Aguirre, 2016, p. 54). Como es de suponer, el progresivo aumento de la población migrante generó una gran demanda de vivienda. Sin embargo, como señala Sharif S. Kahatt (2014, p. 40), aunque sucesivos gobiernos impulsaron la construcción de barrios obreros e intentaron tomar otras medidas de solución, estas no alcanzaron para satisfacer las necesidades de los nuevos habitantes de la capital peruana. Las casas subdivididas y los callejones construidos sin criterios de higienización se sumaban a las invasiones y las

barriadas que contribuyeron al crecimiento desmesurado de la ciudad (Aguirre, 2016, p. 77).

El contexto antes descrito sería precisamente el que iría retratando Díaz en su teatro, cada vez con mayor precisión y perfilando su mirada hacia los entornos populares y marginales, y sus problemáticas. Sus textos, cuyas historias contextualiza en su mayoría entre los años cuarenta y ochenta, pondrían de manifiesto el universo de los miles de marginados que surgieron de la explosión demográfica y la migración, pero también serían un testimonio de las dinámicas de segmentación y segregación social que modificaron el esquema urbano de Lima que persistiría aún hoy en día. Uno de los cambios más significativos sería la conformación de barriadas en la periferia de la ciudad donde se asentaron la mayoría de migrantes: “Ahí se incubó un grupo social desposeído” (Contreras y Cueto, 2014, p. 315). Ya para la década del sesenta, el Estado no había podido encontrar una solución para el desborde popular y la periferia de la ciudad se encontraba rodeada de “invasiones” o “pueblos jóvenes” en los que las clases marginales, conformadas en su mayoría por migrantes, improvisaban barrios ante la ambigua respuesta de las autoridades a su problemática. De igual forma, las clases populares resignadas a los bajos ingresos e imposibilitadas de acceder a créditos bancarios terminaron ocupando y tugurizando las antiguas residencias del centro de Lima y sus callejones “de un solo caño” (Contreras y Cueto, 2014, p. 316).

Tanto los callejones tugurizados, como las barriadas y otros emplazamientos urbanos surgidos de la explosión demográfica son justamente los espacios donde se desarrollan las tramas de las piezas de Díaz, como veremos a continuación. Y este aspecto de su dramaturgia sería una de las características que –como otros de sus coetáneos– lo diferenciarían de las tendencias hegemónicas de la época, como hemos visto en el apartado anterior. Sin embargo, a diferencia de los demás autores de su generación, la dramaturgia de Díaz ofrecería un acercamiento más profundo a estas problemáticas de vivienda, así como a las dinámicas de reconfiguración de los espacios urbanos que se dieron en la segunda mitad del siglo XX en la capital del Perú. Es así que podría afirmarse que Díaz no solo propondría un “teatro comprometido con las penurias del pueblo, que refleja la realidad social de nuestra patria y las esperanzas de un cambio cuyos protagonistas serán aquellos que por centurias han heredado la pobreza y la marginación” (Horna, 2011); el autor también habría sido uno de los primeros en representar en el

escenario peruano los espacios del marginado en la ciudad peruana –concretamente en Lima–.

En las obras de Díaz es posible identificar los espacios que habrían resultado de la reconfiguración urbana de la ciudad de Lima, originada por la explosión demográfica y las migraciones, espacios que, como agrega Aguirre (2016, pp. 6-7), arrastraban una problemática cuyo proceso se habría originado varios años antes, incluso, desde finales del siglo XIX donde:

El crecimiento poblacional no fue acompañado por la infraestructura básica ni habitacional, lo que generó problemas urbanos serios como: contaminación, déficit habitacional e insalubridad, exigiendo al gobierno el planteamiento de respuestas. La solución ‘legal’, dada por el gobierno, para combatir el déficit habitacional fue la construcción de barrios obreros y para solucionar la insalubridad urbana se demolió los espacios insalubres de la ciudad ocasionando la expulsión de las familias que ocupaban esos espacios para la periferia de la ciudad. Los sectores populares y obreros desarrollaban soluciones “ilegales” auto organizadas ante los escasos proyectos de barrios obreros del gobierno con relación al déficit de habitación. Se plantea la construcción de callejones, quintas y el desarrollo de barriadas por la población.

Como ya se ha señalado anteriormente, Díaz fue migrante. Dejó su lugar de origen en la sierra del Perú a los cuatro años junto a su joven madre y se instaló en la capital. De esta manera, el autor habría vivido en carne propia este proceso demográfico y las injusticias que originó, como se pone en evidencia cuando reclama, por ejemplo: “hablemos de las barriadas donde no se conoce la leche, y la carne es un sueño pascual. Ha recrudecido la tuberculosis, entre otros males” (Díaz, 2011, p. 120). Desde el inicio de su producción dramática, el autor fijó su mirada en los espacios anteriormente descritos. Por ejemplo, en su obra primigenia *Los del 4* (1968) la trama se desarrolla en uno de esos callejones de un solo caño, que no son otra cosa que viviendas que comparten los recursos básicos. Un tipo de vivienda que, según el censo de 1961, tenía alta demanda por parte de proletarios y migrantes a causa de sus bajos alquileres (Aguirre, 2016, p. 75). Díaz (1970, p. 514) describe con sumo detalle en la acotación inicial del texto el espacio interior donde habitan los protagonistas de la obra:

La escena representa un típico cuarto de esos enclaustrados en un callejón. Este sirve de sala, comedor y dormitorio, y se alza sobre un piso de tierra. A foro, pegado a la izquierda, una pequeña puerta de rústica madera conduce al callejón, y de ahí a la calle. A un costado, un clavo sobre el cual cuelgan la llave del candado. Más a la izquierda, un gran cuadro con la imagen de la Virgen del Carmen, y debajo, una pequeña repisa con candelero y vela. A lado derecho –desde primer plano a foro– se levanta un altillo; en la parte baja, cama de RAQUEL; en la alta, la de RICARDO. En la pared, clavos con la poca ropa que poseen, colgadas. A lado izquierdo, vano que conduce al dormitorio de DON JORGE y su esposa, y a la cocina. Junto al parante de Foro, una guitarra colgada en la pared. Al costado del vano, casi en primer plano, cajón con lavatorio, y sobre él, en la pared, colgado, un espejo. Al centro del escenario, una mesa cubierta con un "hule" descolorido. Rodeando a ésta, seis sillas. Sobre la mesa, un gran lamparín de kerosene. En el techo, al centro, claraboya que se abre y cierra tirando un cordel que atan a uno de los parantes del altillo. Son las siete de la mañana.

Los callejones como el que habitan los personajes de *Los del 4* (1968) fueron desde inicios del siglo XX una solución ilegal al problema de la habitación: “eran espacios donde se ubicaba una fila de habitaciones alineadas a un pasadizo central, los servicios higiénicos eran compartidos” (Aguirre, 2016, p. 73). Pero, además, eran evidencia de cómo la división de clases –que siempre había existido en Lima– se reflejaba, también, en la repartición de los espacios habitados en la ciudad y cómo la explosión demográfica tuvo una repercusión en el reordenamiento habitacional de la capital del Perú. Cuando los dueños de las casonas del centro de la ciudad las abandonaron para vivir en nuevos espacios más cercanos a la costa, estas fueron subalquiladas y subdivididas para solventar el problema de vivienda de las clases más bajas, en beneficio de las clases altas (Aguirre, 2016, p. 70).

La inclusión de estos espacios, que raras veces habían sido representados en los teatros limeños, puso el ojo de la crítica en la obra de Díaz. La puesta en escena de *Los del 4* (1968) habría conseguido que el espectador que asistió al estreno se vea a sí mismo en el clásico callejón. Como señala el diario *La Crónica* en una nota publicada el sábado 19 de julio de 1969, igual que en los callejones de Lima, en la puesta en escena “se sufre y se goza, se ríe y se llora, pero se vive las frustraciones del medio”. Resulta curiosa la descripción que alude con humor a la situación de precariedad que describe la obra. Esta manera de mirar sería un reflejo del tono que la misma pieza plantearía. Pareciera tratarse,

otra vez, de un rezago de la mirada de “lo popular criollo” heredada, tal vez, del teatro de Yerovi que proponía –como vimos anteriormente– cierta manera jocosa de asumir los problemas del día a día por un sector de la sociedad limeña. Esta manera de enfrentar las vicisitudes y la capacidad de reírse de ellas se hace evidente también en las piezas de Díaz, en cuya obra el carácter de denuncia a veces se plantea desde el humor y con sarcasmo, como ya hemos señalado en otras partes de esta investigación. Pero, volviendo al tema anterior, el mayor impacto que habría causado la puesta en escena de *Los del 4* habría sido la recreación realista de la vida de un sector de la sociedad limeña en la década del cuarenta. Este aspecto es también destacado por Winston Orrillo (1969, p. 29), quien celebra la incorporación de los callejones limeños en la escena peruana y aplaude el naturalismo en la ejecución de la escenografía para la puesta en escena, cuando señala que:

De repente escuchamos un ruido familiar para la inmensa mayoría de integrantes de las clases populares “Tan, tan, tan” ¡La basura! Sí, el ruido, irregular y hosco, del camión de basura que blasona los amaneceres de tantos y tantos... como estos de la habitación 4, del número 4 de un callejón como los hay por millares en Lima.

Sin embargo, Orrillo (1968, p. 29) también advierte que hubo quienes no se sintieron cómodos con la novedad, cuando agrega que:

es natural que la obra no guste a muchos. Porque da la casualidad de que muchos –si no la mayoría de los “críticos” o asistentes a las salas de teatro, por lo menos hasta ahora– ignoran o ven con desprecio esta realidad que, de pronto, como por arte sorpresiva, se ha trepado a la escena y se aparece ante nosotros desafiante y aguda.

El crítico Alfonso La Torre (1981, p. 101) habría sido uno de los detractores del naturalismo en la obra, como se evidencia cuando dice que:

La habitación, sin embargo, resulta muy amplia, cómoda, no cuaja el clima de promiscuidad, donde la miseria debe asaltar a los personajes desde cada objeto, explicando su constante irritabilidad. La escenografía y la utilería (aparte los comestibles) solo tienen un papel pasivo, es decir, naturalista presentacional, no expresivo.

Y luego agrega La Torre (1981, p. 101):

La escenografía, conformada por los alumnos del INSAD, bajo la dirección de Remberto Latorre, sustenta el naturalismo de la puesta con la profusión detallista: incluyendo la utilería, donde el pan es pan y el azúcar es azúcar. Esta mostración de menudos artículos alimenticios es expresivamente útil, porque corporiza el arduo y precario fruto de los desvelos de los protagonistas; es más, en ellos se extenua casi su diaria conquista de la realidad.

Otros, además de La Torre, se habrían sumado a la crítica del naturalismo en la representación del espacio en *Los del 4*. Un artículo anónimo en el diario *La Prensa* publicado el martes 15 de julio de 1969, a propósito del estreno de la obra, señala que:

El decorado busca reproducir “realista y naturalistamente” un hogar humilde. Tiene un sabor añejo de teatro “tradicional”. No cumple ninguna función de esclarecimiento ni de efecto, sencillamente está allí.

Resulta destacable lo observado por Orrillo cuando menciona que algunos de los asistentes pudieron haberse sentido incómodos con el espacio representado en la escena, pues pondría en evidencia ese no querer ver la realidad de la ciudad que se habría transformado frente a los ojos de los espectadores y resaltaría la potencia de la propuesta de Díaz cuyo objetivo sería hacer visible desde el teatro aquello que diversos sectores sociales se niegan a ver. Sería en el mismo sentido que Rodríguez- Sardiñas y Suarez, al referirse también a *Los del 4*, señalan lo siguiente:

En realidad, solo conocemos una imagen superficial de los limitados estratos –o niveles, o ambientes, o como queramos llamarles– en que nos movemos a diario. De los demás bien poco conocemos, y quizá de algunos aspectos de ellos –educación, economía, vivienda– tenemos ideas estadísticas: porcentaje de analfabetismo, ingresos per cápita, número de individuos por habitación. Los porcentajes suponen, generalmente, fracciones. ¿Y puede alguien separar una fracción de un ser humano? ¿O es posible sentir –no suponer– a qué extremos de hambre y de necesidad pueden llegar los que están por debajo de los per cápita? O, encontrándose en una habitación amplia, exclusiva para su uso personal, ¿darse cuenta cabal de cómo se sienten los que han de compartir una habitación con cinco, seis o siete más, y un baño elemental e incómodo con veinticinco o treinta más? (Díaz, 1970, p. 508)

Con esta pieza, y las que vendrían después, el autor no solo habría buscado llamar la atención sobre las condiciones de las viviendas de las nuevas clases populares y marginales; también habría sido de su interés describir las problemáticas de convivencia y las carencias económicas de los residentes del callejón. Sobre este segundo aspecto, en *Los del 4*, Díaz recurre al uso de las voces “en off” de algunos vecinos. Sería en este sentido que se desarrolla, por ejemplo, una secuencia en la que una vecina le pide a su hijo que vaya a comprar, pero este está esperando que el caño se libere para terminar de alistarse. Todo sucede en off y, nótese el humor en la escena, nos permite relacionar la obra de Díaz con la propuesta de Yerovi, como mencionamos líneas arriba:

VOZ 1 (*Mujer*): Apúrate, Fernando, que tienes que ir a comprar.

VOZ 2 (*Niño*): Ya voy mamá. Tengo que lavarme la cara y el caño está ocupado.

VOZ 1 (*Algo enojada*): Denle un poco de sitio al muchacho, pues. ¡Jesús! Como lo ven chico todos se aprovechan.

VOZ 3 (*cantando*):

En eso viene una gran ciclista,
a estrellarse con la reja...,
y cataplún, cayó la vieja...

VOZ 4: (*Vieja*): ¡Vieja será tu madre, zambo desgraciado! Meterse con una anciana, y todo porque no le presté plata cuando necesitó.

VOZ 3: Ya, ya, no se meta conmigo, señora, que con usted no hablo, aunque el techo se venga abajo. (Díaz, 1970, pp. 518-519)

Los del 4 no es la única obra de Gregor Díaz donde se da cuenta de los sectores urbanos populares que resultaron de la reconfiguración demográfica de la capital y que se acrecentaron en las décadas posteriores cuando continúan las migraciones masivas. En *Cercadores* (1972), por ejemplo, los protagonistas Rosa y José viven, según indica Díaz (1991, p. 97), en “un edificio ubicado en los alrededores del Cuadrado de Lima. Agrupación pobre”. El “cuadrado de Lima” es como se llama al Centro Histórico de la ciudad ubicado dentro del espacio que circundaba la antigua muralla de la capital del Perú y que fue demolida en 1868. Desde entonces, la ciudad avanzó en una “expansión urbana”

que vio su apogeo en cuanto a obras de infraestructura, entre las que destaca la construcción de grandes avenidas, durante el gobierno de Augusto B. Leguía entre los años 1919 a 1930. Ya durante estos años la ciudad empezaba a organizarse de manera que los espacios comenzaban a dar cuenta de la aguda fragmentación social. Como hemos indicado, las clases más altas se mudaban a los nuevos barrios residenciales que se construyeron en grandes áreas de terreno donde se levantaron viviendas tipo ‘chalet’ siguiendo el estilo norteamericano y cambiándole la cara radicalmente a la ciudad (Kahatt, 2014, p. 39).

Para 1972, año en que transcurre la historia de *Cercadores*, la población del país no solo se había duplicado con respecto al último censo realizado solo treinta años atrás. Como agrega Kahatt (2014, p. 40), mientras la burguesía continúa trasladándose a las nuevas zonas residenciales, entre la década de 1930 y 1970, también el Estado promovió la construcción de “unidades vecinales” que buscaron solucionar el problema de falta de vivienda para más de mil familias de bajos ingresos. Incluso se habría desarrollado un plan para construir 3500 viviendas para solucionar la crisis de hacinamiento de las casonas del centro de la ciudad de Lima.

Cuando Díaz indica que los personajes de *Cercadores* viven en una “agrupación pobre” ubicada fuera del cuadrado de Lima, estaría refiriéndose a las unidades vecinales que describe Kahatt. Una vivienda de características distintas a las del callejón donde transcurre *Los del 4* (1968), pero igualmente representativa de los espacios destinados a las clases populares en la nueva metrópoli que surgía en la segunda mitad del siglo XX.

En *Cercadores*, al mismo tiempo que da cuenta de la nueva configuración demográfica y urbana de la ciudad, Díaz utiliza el espacio –otra vez– como una metáfora de la situación que atraviesan los personajes. Así se evidencia, por ejemplo, en este fragmento del diálogo entre Rosa y José, quienes se manifiestan atrapados en una vida que parece ya carente de todo sentido y esperanza:

ROSA: Este edificio parece un cementerio... Verdad. El paisaje me recuerda a los pabellones, y cada puerta a un nicho, más grande, naturalmente... y como lápidas: Familia García, Familia Arriola, Familia Ledesma

JOSÉ: Entonces ¿nuestra pieza es un nicho?

ROSA: No te das cuenta...

JOSÉ: Pero yo leo los periódicos, busco trabajo. Puedo salir a la calle, soy libre

ROSA: ¿Estás seguro?

JOSÉ: ¡Claro que sí! En este momento, si me da la gana, me voy a la calle...

ROSA: ¿Tú o tu imaginación?

JOSÉ: ¡Yooo!

ROSA: ¿Y con eso qué? ¿Eso es estar vivo? ¿Acaso no dicen también que las almas penan? (Díaz, 1991, p. 105)

A los ojos de Rosa, la situación de ella y su pareja sería equiparable a una muerte en vida, donde el complejo multifamiliar en el que viven es una especie de cementerio y cada departamento, un nicho. El autor estaría haciendo referencia a los proyectos de grandes unidades vecinales que fueron puestos en marcha durante sucesivos gobiernos que intentaron solucionar el problema de vivienda en Lima durante la segunda mitad del siglo XX. Como explica Kahatt (2014, p. 40):

Es en estas nuevas construcciones, de viviendas unifamiliares y nuevos edificios, donde se consolida la construcción con concreto armado y donde se plasma la pluralidad de estilos arquitectónicos existentes en esta época. Hasta entonces el concreto había sido usado en los grandes proyectos estatales y obras de ingeniería, cambiando así las condiciones para una nueva arquitectura.

Resulta interesante también la presencia de los espacios evocados en *Cercadores* (1972). Estos pondrían una vez más en evidencia la necesidad del autor por retratar, de manera casi excepcional dentro del grupo de dramaturgos de su generación, de qué forma el crecimiento y la configuración urbana de la capital del Perú, eran –y son– un reflejo de las problemáticas sociales que quería denunciar en sus obras. El primer espacio evocado en *Cercadores* (1972) es el barrio en el que Díaz creció después de haber llegado a Lima desde Celendín. Es José quien trae a escena Surquillo, el mismo barrio donde se desarrollaría la trama de *Los del 4* (1968) cuando narra que también fue el barrio de su infancia y que acaba de regresar de visitarlo. La evocación de los espacios de la infancia

sería un recurso del autor para recalcar que las diferencias sociales en Lima son determinadas por la propia composición de la ciudad. Son metáfora, también, de la incapacidad de acción de los personajes, de la aparente condena a la que están sujetos por haber nacido/crecido en un barrio y no en otro. De esta manera, José narra:

La línea del tranvía dividía Surquillo de Miraflores. Hacia el mar, los ricos; al otro lado, nosotros. Y esto, Rosa, aunque te parezca exagerado, pesa mucho sobre uno. Al costado de la línea, paralelamente a ella, camino al mar, corría la acequia. Allí se hundían, naufragaban nuestros barcos de papel. La acequia estaba a nuestro lado. Ahora ha cambiado la situación, ya no está la línea... ahora nos divide la Vía Expresa; hacia el mar los ricos, al otro lado, los pobres. (Díaz, 1991, p. 106)

A través de la reflexión de José, el universo de Díaz nos remite, una vez más, a ciertos conceptos trabajados por Bauman y ya citados anteriormente en esta investigación. En este caso, nos referimos a la idea de diseño y residuo. Bauman (2005, p. 46) describe la compulsión por el diseño en la modernidad y la producción de residuos, como consecuencia de esta. En este sentido, el residuo de la convivencia en las urbes modernas, fragmentadas y divididas según estilos de vida y denominaciones de clase, no sería ni más ni menos que otro ser humano: “La meta del diseño consiste en dibujar más espacio para ‘lo bueno’ y menos espacio, o ninguno, para ‘lo malo’” (Bauman, 2005, p. 44). La configuración del diseño de la ciudad se articularía bajo esta premisa, ubicando el diseño para lo bueno a un lado y el lugar del residuo para otro sector, y la referencia a Surquillo como barrio marginal que surge de la reconfiguración del diseño de Lima en la obra de Díaz obedecería a esta lógica.

La historia del actual Surquillo empieza a inicios del siglo XX con la expansión urbana de la capital hacia el sur del Centro Histórico, donde todavía se encontraba concentrada la vida de la ciudad. Entonces, como indica María Paloma Nieri (2018, p. 88), así como su barrio vecino, el balneario de Miraflores, ambos se conectaban al Cercado de Lima por las vías del tren que los atravesaban. Sin embargo, el crecimiento de estos dos barrios fue muy distinto. Con los años, Miraflores se convirtió en un subcentro habitado por la burguesía limeña con todas las características de un distrito acomodado, mientras que Surquillo se caracterizaba por la falta de implementación de

servicios básicos y de ornato. Nieri (2018, p. 115) apunta que el barrio residuo – recurriendo al concepto de Bauman–

fue segregado desde el inicio, mediante una urbanización precaria. Posteriormente, continuó siendo segregado a través del tiempo, mediante la ubicación de viviendas hacinadas en callejones, comercios servidores, establecimiento de industria pesada, equipamientos interindustriales, asentamientos humanos y establecimientos de industria liviana. Numerosos usos incompatibles con los distritos vecinos fueron segregados a Surquillo. También se redujo el distrito a su parte de menor desarrollo socioeconómico y urbano.

Surquillo se convertiría así en un barrio habitado principalmente por empleadas domésticas, obreros de construcción y manufactureros (Nieri, 2018, p. 96), personas que existen en función de su utilidad para el diseño –utilizando de nuevo el término de Bauman– de la vida de los que habitan al otro lado de las vías del tren. Díaz reforzaría de qué manera, con el paso del tiempo, el desarrollo de la ciudad consolidaría estas dinámicas de exclusión. Un ejemplo es la referencia que se hace a la denominada Vía Expresa en palabras de José, cuando dice que “ahora nos divide la Vía Expresa; hacia el mar los ricos, al otro lado, los pobres” (Díaz, 1991, p. 106). El autor habla de la obra vial que, en 1961, durante el gobierno de Belaunde Terry, convirtió el antiguo Paseo de la República –hasta entonces la avenida más ancha de la ciudad– en una vía rápida a nivel de subsuelo. En concordancia con lo narrado por José en *Cercadores*, Nieri (2018, p. 107) explica cómo la construcción de la mencionada vía habría acentuado la segregación del barrio:

El anterior tramo de ferrocarril que separaba Surquillo de Miraflores ahora se convertiría en una vía expresa hundida de ocho carriles y dos avenidas auxiliares de dos carriles cada una. Aunque este evento no se haya dado por una cadena de decisiones que provengan de la urbanización de Surquillo (la obra afectaba a toda la ciudad), la implementación de la Vía Expresa refuerza la separación inicial. [...] Esta vía significó una separación definitiva entre ambos distritos opuestos.

Este tramo por donde antes había transcurrido una acequia, como señala José en *Cercadores*, convertido primero en avenida y luego en vía rápida, remarcaría en el trazo del mapa urbano de Lima esa división social que Díaz denuncia incansablemente en su

dramaturgia y consolidaría Surquillo como un centro de mano de obra para atender la creciente nueva ciudad.

Por supuesto, la división del espacio físico y social entre Surquillo y Miraflores no es la única que se da en Lima. Y tampoco es la única a la que haría referencia Díaz en sus textos. También en *Cercadores*, Rosa relata su propia situación de exclusión, habiendo crecido en otro sector de la ciudad, donde la configuración urbana también marcaría la separación entre los “cercados” y los “cercadores” o, en términos de Bauman, entre “diseño” y “residuo”:

ROSA: A nosotros nos separaba la avenida Abancay. Hacia San Martín, el Centro de Lima, ¡el corazón del Perú!; hacia Bolívar, nosotros. A nuestro lado estaba –y está– el Congreso. Los Padres de la Patria nunca hicieron algo por nosotros. Estoy segura de que Bolívar se siente mejor a nuestro lado. (Díaz, 1991, p. 106)

Rosa hace referencia a Barrios Altos, zona ubicada al este de la avenida Abancay, hacia el lado de la Plaza Bolívar –que debe su nombre al libertador de la Independencia del Perú– donde se ubica el Congreso de la República del Perú. Barrios Altos es parte del Cercado de Lima, su existencia data de tiempos de la colonia. Es uno de los barrios más tradicionales de la ciudad, que destaca por sus locales históricos y también porque allí nacieron importantes intelectuales, artistas, deportistas y políticos peruanos. Durante la segunda mitad del siglo XX, Barrios Altos sirvió como contenedor de la explosión demográfica cambiando por completo su perfil y separándolo de la otra mitad del Cuadrado de Lima, hacia el otro lado de la avenida Abancay, donde aún hoy se encuentran importantes edificios gubernamentales, como el Palacio de Gobierno, y se concentran la mayoría de oficinas del Estado.

Es importante destacar que para 1972, año en que es escrita *Cercadores*, el Perú ya llevaba cuatro años de dictadura militar. El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del general Velasco había llevado a cabo profundas reformas sociales. Mientras tanto, en el contexto urbano, en palabras de Kahatt (2014, p. 41):

Bajo un régimen impuesto por el golpe militar, el centro tradicional de la ciudad – asociado a los grupos tradicionales de poder– se deteriora, ‘tuguriza’ y se vuelve caótico. El ‘centro histórico’ se ve afectado básicamente por el uso comercial e institucional –que depredan especialmente los espacios urbanos, con construcciones nuevas de interés

comercial que no muestran el más mínimo respeto por su contexto- y la ‘tugurización’ de sus casonas que van colapsando con el paso de los años, alejando a los negocios principales a los nuevos distritos del sur de la ciudad: San Isidro y Miraflores. Con ello el “centro” de Lima pierde su rol de referente social, cultural y económico y apenas mantiene su condición de centro político...

Estas serían las características del Centro Histórico de Lima en el que se desarrollan las tramas de otras obras de Díaz como *Sitio al Sitio* (1977) de la que se hablará con mayor profundidad en el siguiente apartado.

Otra obra que se sitúa también en un barrio popular de Lima es *El mudo en la ventana* (1984), donde Díaz (1991, p. 116) describe el espacio como una “sala-comedor-dormitorio de una pareja de clase media no acomodada”. Lo más interesante de este texto estaría en una acotación que no debería pasar desapercibida en la descripción que el autor hace del espacio. En este caso, Díaz (1991, p. 116) no solo recalca en este texto, una vez más, la precariedad del espacio y la desesperanza en la que se desarrolla la vida de los protagonistas, sino que hace hincapié en una gran ventana que queda frente a la del vecino:

Esta ventana –la del vecino–, es la principal: la del niño mudo; por lo tanto, será invisible nítidamente desde la platea. Debe estar montado sobre ruedas para que, al finalizar la obra, rodando, a señal, avance hasta juntarse con la pared de fondo de la sala-comedor-dormitorio, y las ventanas nos den la sensación de ser una sola. Al correrse el telón debe estar cubierta por una gran cortina transparente de nylon o seda de color blanco. Por esta ventana entra la vida, transcurre el tiempo y se manifiesta en toda su magnitud la desolación. Delante de la ventana, cama matrimonial; al lado derecho mesa de noche con radio y reloj despertador. A los pies de la cama, mesa portátil con televisor; sobre él, una grabadora portátil a pilas.

Al final de la obra, a petición del niño mudo, Ella enciende la televisión para que él pueda ver un programa de vaqueros. Entonces, como señala Díaz (1991, p. 129):

Lentamente las luces bajan en resistencia para que predominen las de la ventana. Con disimulo la pared de los vecinos avanza, rodando, hasta juntarse con la del fondo, haciendo coincidir las ventanas como una sola. Este avance deberá estar acompañado por

el sonido del tic tac de un reloj que debe llegar por parlantes de sala. El niño-mudo, detrás de los barrotes, será observado muy feliz, en medio de la terrible soledad.

El detalle de las dos ventanas que se hacen una sola parece un apunte metafórico al hacinamiento en el que están obligados a vivir los protagonistas debido a su condición social. Si bien el texto no da indicios de la ubicación exacta de la vivienda donde se desarrolla esta historia, es fácil suponer que se ubica en algún lugar cercano al complejo multifamiliar o “unidad vecinal” donde viven Rosa y José de *Cercadores* (1972).

Mención aparte merece la obra *La huelga* (1972), cuya trama se sitúa en tres periodos temporales: 1940, 1950 y 1971. En esta pieza, Díaz profundiza en la problemática de los obreros de construcción civil, utilizando como escenario los entonces balnearios al sur de la ciudad de Lima. Si bien el tema central de la obra no es la expansión urbana, sino la problemática obrera –sobre la que seguiremos profundizando más adelante–, destaca que el autor ubica la historia en espacios muy concretos y en ese sentido su obra también daría cuenta de importantes cambios que se dieron en la capital peruana durante la segunda mitad del siglo XX. Como señala Aguirre (2016, p. 80):

Hasta 1948 la ciudad de Lima sigue su camino de expansión para el sur, siguiendo las avenidas conectoras del centro de Lima a los balnearios. La población burguesa fue ocupando la parte costera de la ciudad donde se encuentran los distritos de Miraflores, Surco y Barranco que hasta el día de hoy se caracterizan por abrigar a la población de clase alta.

A través de una anécdota narrada por Meche en *La huelga*, se puede deducir que la construcción en la que trabajan los obreros que protagonizan la trama se encuentra en Miraflores, uno de los barrios mencionados por Aguirre:

MECHE: En la obra de Recavarren pelearon dos maestros. ¡Casi se matan! Si no es por el guardián, que es un viejito a quien todos respetan, se matan. Estaban como locos. En todas las construcciones los maestros están como perro y gato. ¿Qué irá a suceder, Señor? (Díaz, 1972, p. 40)

La calle Recavarren se ubica aún hoy en día en Miraflores. En otro momento, es Chicha quien da cuenta de otro de los balnearios en los que obreros de construcción civil

trabajaban desde jóvenes, como parte de la expansión de Lima hacia esa zona sur de la ciudad:

CHICHA: Buena gente es el maestro. Él no se acuerda de mi. Yo era un muchacho cuando trabajábamos juntos en una obra de Magdalena. Cuando trabajamos con el cojo Raygada, ¿te acuerdas? (Díaz, 1972, p. 48)

A propósito, o no, en *La huelga*, así como en las otras obras que hemos descrito líneas arriba, Díaz da cuenta de la configuración espacial de una ciudad cuyo diseño apuntaría a la división según estratos sociales y, como hemos ido viendo, también según el origen de sus residentes. De esta forma, los barrios periféricos y los espacios marginales terminarían siendo en la mayoría de los casos ocupados por migrantes que, en vez de encontrar el ascenso social por el que se habrían trasladado a la ciudad, más bien habrían terminado ocupando el rol de aquellos que sirven a los que habitan los espacios diseñados para las clases más altas. A este primer aspecto, que hemos analizado hasta ahora, se suma otro componente que es frecuentemente representado en las piezas de Díaz. Como hemos señalado, el aumento exponencial de la población y la falta de apoyo de los sucesivos gobiernos para dar solución al creciente problema de la vivienda en la ciudad, así como la puesta en marcha de proyectos urbanos que expulsaban a los sectores menos favorecidos de la población de los espacios, ocasionaron también el surgimiento de las barriadas en la periferia de Lima. Como señalan Contreras y Cueto (2014, p. 339), se había dado paso a “la formación de una población marginal, postergada, y muchas veces discriminada por el racismo, generalmente emigrada de la sociedad agraria decadente del interior, pero incapaz de ser absorbida o de integrarse en la economía urbana”. Dadas las circunstancias anteriormente descritas, esta población, en palabras de Aguirre (2016, p. 78):

fue buscando nuevos lugares donde vivir, encontrando en la ocupación la única solución para su necesidad de vivienda. Esta modalidad cada vez fue aumentando e inclusive fue teniendo apoyo por los gobiernos como el de Odría por su populismo y posteriormente en 1970. Se observan los censos de 1941 y 1961 que esa modalidad fue en aumento cada vez mayor.

De esta manera, como indica Kahatt (2014, p. 41), se crean barrios informales en la periferia de la ciudad de Lima. Así, se forman San Martín de Porras, Comas y muchos

barrios de Lima norte; El Agustino, al centro; y San Juan de Miraflores y Villa María del Triunfo, al sur. Estos barrios se habrían configurado, casi todos, según características similares a las narradas por Arguedas (1989, p. 17) cuando refiere que, a mediados del siglo XX, masas de inmigrantes toman trozos de desierto que rodean Lima y hacen aparecer de la noche a la mañana barriadas o “invasiones relámpago”. El Agustino, por ejemplo, uno de los barrios citados líneas arriba, nació el 15 de abril de 1947 cuando, durante la noche un grupo de comerciantes y migrantes invadieron el sector sur del cerro del mismo nombre, levantando construcciones de estera entre la arena que defendieron hasta que se oficializó la creación del distrito en el año 1965, según consta en una nota publicada por el diario *El Comercio* el 6 de enero de 2015, a propósito de su aniversario de fundación.

Díaz también sitúa las tramas de sus obras en estos nuevos espacios surgidos igualmente de la problemática demográfica. Tal vez la más representativa de estas piezas sea *Réquiem para Siete Plagas* (1979), donde se presenta a sus personajes como ‘sub-hombres’ que ya no habitan en el casco urbano de la ciudad, sino en lo que el autor llama un ‘sub-mundo’. Díaz (1982, p. 11) describe el espacio donde se desarrolla la trama de la obra como “cualquier lugar del mundo, hacinamiento sin techo”. Este hábitat descrito por el autor pareciera hacer referencia –apelando a la exageración y a cierto grado de esperpento– a las barriadas marginales. De esta manera, así como los pobladores que dejaron el casco urbano para crear nuevos barrios en la periferia, en *Réquiem para Siete Plagas*, los personajes han decidido abandonar la ciudad y liberarse de sus opresores –los hombres de la ciudad– por decisión propia, como señala Puñalada cuando se dirige a sus compañeros:

PUÑALADA: [...] Si hemos venido a vivir aquí, es porque nos hemos negado a ser como los hombres de la ciudad. (Díaz, 1982, p. 50)

Los personajes de esta obra no solo se han alejado de la ciudad y reniegan de ella. Se han auto excluido y han construido un espacio que se rige bajo sus propias reglas. Y no solo eso: han levantado un muro que los divide de los otros.

Como ya hemos visto anteriormente, la premisa de los espacios divididos se encuentra presente en casi todas las obras de Díaz. Es el caso de textos como *Los cercadores* (1972) o *El mudo en la ventana* (1977). Pero también en la escritura de *Los*

del 4 (1968) el autor habría tenido presente esta idea. Recordemos que Díaz (2011, p. 124) define su obra primigenia como una “creación realista de corte urbano que se desliza apaciblemente como las aguas de la acequia que dividía Surquillo de Miraflores, cargando con todo”.

En *Réquiem para Siete Plagas*, de acuerdo con el carácter grotesco de la pieza, estos mundos ya no se encuentran divididos por un río o una avenida. Se encuentran separados por un muro, literalmente de ‘mierda’. Así lo explican los mismos personajes de la obra que adquiere un carácter trágico e, incluso, escatológico. Los personajes son conscientes del destino fatal que les impide salir de los espacios en los que han sido marginados. En el texto, serían los mismos personajes los que explicarían esta situación en la que son ellos mismos los que han decidido autoexcluirse:

PULGA: ¡Nunca podrán acercarse aquí! ¡La barrera de mierda que hemos puesto al borde de la pista es insuperable, impasable...!

TIJERA: ¡Auténticos! ¡Auténticos! ¡Somos auténticos! ¡Capaces de soportar nuestros propios olores! ¡Ellos huyen”

CAMPANITA: ¡Nunca podrán pasar! ¡Sus máscaras no resisten los olores humanos! ¡Hemos triunfado una vez más! ¡Nunca saldremos de aquí!

PULGA: ¡Nunca podrán Pasar! ¡Somos invencibles! ¡A mierda limpia!

BARATIJA: ¡Impasable!

TIJERA: ¡Nuestra mierda es humana... lógica!

BARATIJA: ¡Ellos son como los gatos... la esconden! ¡Esconden sus olores bajo sus ropas limpias...! ¡La nuestra no trae venganza, nada oculta, nos sirve de abono! ¡La nuestra es mierda que no hace daño!

PULGA: ¡Hemos triunfado! (Díaz, 1982, p. 46)

Otro texto que merece atención en este sentido sería *El Buzón y el aire* (1985), donde Díaz retoma la idea del hombre que debe arreglárselas solo y que, al encontrarse en lo más bajo de la escala social, no tiene otra alternativa que habitar un submundo que, en este caso podría, incluso, ser imaginado. La trama de esta obra breve se desarrolla,

como explica Díaz (1990, p. 11), al pie de “la tapa de un buzón que evita que los carros caigan a la alcantarilla de las aguas inmundas”. Como plantea Horna (2013), en *El Buzón y el aire* (1985), Díaz dice “el drama de los habitantes de las grandes urbes, visto desde dos perspectivas: la lucha por la sobrevivencia dentro de los abismos de las desigualdades sociales, y las ansias de libertad en un mundo mejor y armónico al que aspiramos todos”. Estas dos posibilidades se dan a entender en el diálogo sordo que sostienen Personaje 1 y Personaje 2 en la obra. Como se evidencia en este fragmento del texto:

1. Vi el buzón y me dije: “¡Me entierro como una semilla y me edifico! He de florecer...

2. Hasta el paisaje –cortado por el hombre como en una postal...

1. (*Pícaro, mimando lo que dice*) Quité la tapa del buzón...

2. Entonces, lo que miran nuestros ojos son falsedades, porque son detenciones... y, en la vida, nada se detiene...

1. Cavé. Viví escondido y avergonzado durante algún tiempo...

2. Nada se detiene... Todo es un lento, largo e irremisible camino hacia la nada...

1. Pero el hombre es hombre... y la ambición no descansa...

2. Descaminando serás tú y no un remedo (*Lo dice, como siempre, tal cual si se hablara a él mismo*) “Remedo” que los demás quieren que uno sea: ¡el muñeco de todos! Qué indignante... y qué triste.

1. Ya no quise dormir de pie. ¡Parado, no!, me dije... ¡Con cama! Y cavé más... debajo del buzón...

2. Me rebelo a ser el que soy; porque, ese que soy, no soy. Nada de lo mío es mío... nada me pertenece. Mis pies no serán semillas, no me edificaré... no me detendré... mi alma está hecha de un billón de golondrinas.

1. (*Orgullosa*) El buzón ya era una casa-dormitorio. ¿Y por qué no una cocina?, me pregunté... Y cavé más... ¡más! (Díaz, 1990, pp. 19-20)

En esta obra Díaz habría decidido exponer, muy claramente, su punto de vista sobre temas relacionados con el derecho a la vivienda surgido en Lima a partir de la

explosión demográfica. De esta manera, lo que en un principio parece ser una simple descripción de los espacios “habitados” y “soñados”, se convierte poco a poco en un discurso, donde la voz de denuncia del autor se hace más evidente:

2. No necesito techo para vivir... El cielo me es suficiente. Estoy formado a la intemperie... Mi cuerpo tiene el color del vacío.

1. (*Orgullosa*) A mi casa le llamamos “El Buzón”, cariñosamente...

2. Si la casa fuera necesaria para la vida del hombre, Dios la hubiera sembrado con generosidad. La hubiéramos encontrado con nosotros al nacer...

1. Con muchas latas y latones que conseguí en “El Montón”, hice el piso, reforzándolo con maderas...

2. Dios se ocupa de todo. Así como puso peces en el mar, hubiera puesto semillas de casas que se multiplicarían conforme nacieran los hijos de los hijos de las familias de todos los tiempos...

1. (*Preguntándose*) ¿Vergüenza...? ¿De qué...?

2. No... definitivamente, la casa no se construyó para vivir...

1. ¡Qué me importa que digan lo que digan los demás...!

2. El que construyó la primera casa lo hizo para esconder las muchas cosas que le arrebató a los demás...

1. (*Irónico*) Con el estómago lleno... (*Ríe*) yo me daría el lujo de tener vergüenza...

2. La casa cambió el destino del hombre; lo detuvo; por lo tanto, lo hizo falso; ganó en soberbia y se creyó imperecedero...

1. La vergüenza la crearon los ricos para hacernos agachar la cabeza a los pobres... (Díaz, 1990, pp. 22-23)

En *El Buzón y el aire*, Díaz denuncia claramente la incapacidad de las autoridades que durante sucesivos años no pudieron resolver la demanda de vivienda en una ciudad que creció desmedidamente a causa de la explosión demográfica y las migraciones.

Dejados a su suerte, los habitantes de la gran urbe deben solucionar el asunto ellos mismos, como ya hemos señalado anteriormente y como refuerza Aguirre (2016, p. 7), cuando señala que, al no estar preparada para recibir a la gran cantidad de migrantes que comenzaron a llegar a partir de la década del cuarenta, la población tuvo que solucionar los problemas levantando asentamientos ilegales.

Por otro lado, dentro del grupo de obras analizadas, destaca también *Sitio al sitio* (1977). En este texto, Díaz fija su atención en los personajes ‘sin techo’ que viven el día a día en una lucha permanente por encontrar un lugar que puedan llamar suyo. Se trata de personajes que no solo han quedado fuera de la reconfiguración urbana de la ciudad, sino que pareciera que esta amenaza constantemente con expulsarlos.

En *Sitio al sitio* la acción transcurre, en palabras de Díaz (1991, p. 56), “frente al Teatro Manuel Ascencio Segura, en la mal llamada ‘Plazuela del Teatro’”. Este teatro, que existe todavía hoy, cuenta con dos siglos de existencia y se encuentra en el Centro Histórico de la Ciudad, no muy lejos de donde habitarían los personajes de *Cercadores* (1972) y *El mudo en la ventana* (1984). Fue primero conocido como Corral de Comedias y desde 1850 como Teatro Principal. Hasta la construcción del Teatro Municipal en 1909, fue el teatro con mayor capacidad de espectadores, contando con 1457 butacas (Bischoffshausen, 2018, pp. 29-31).

Tal vez una de las cuestiones más interesantes que destacar en este punto del análisis es que, en *Sitio al sitio*, Díaz plantea un conflicto que tiene que ver directamente con el espacio que ocupan los personajes. Esto se pone en evidencia desde las primeras líneas de la obra, donde el diálogo inicial –con voz en off– entre Gorrita y Flaco plantea la problemática de la disputa por el espacio de trabajo en la calle:

GORRITA: (Voz) ¡Lárgate de aquí, mierda!

FLACO: (Voz) ¡Tuya será la calle, desgraciado!

GORRITA: (Voz) ¡Sí, la esquina es mía! ¡Mía, mía... mi sitio! ¡Y si te vuelvo a ver por aquí te mato...!

FLACO: (Voz) ¡Calla la boca, hambreado... la calle es de todos...!

FOLLEQUE: (Voz) ¡Dejen de discutir...!

FLACO: (*Voz*) ¡Eres un cobarde...! ¡Cuánto te ha costado el sitio! ¿Quién te lo vendió... a quién le has pagado...? ¡Esta es la calle! (Díaz, 1991, p. 57)

En esta obra Díaz abandona las problemáticas domésticas o las disputas laborales ‘formales’ que ha tratado en sus obras anteriores. Aquí, el tema de la supervivencia se lleva a otro nivel, donde la problemática ya no tiene que ver con la precariedad de la vivienda o con la lucha por mejores condiciones de trabajo. Los personajes de *Sitio al sitio* se encuentran unos peldaños más abajo en la escala social. La calle es lo único que tienen. Es su hogar y su sustento. Como señala Lechuza cuando comenta con Folleque la pelea entre Gorrita y Flaco:

LECHUZA: (*Sereno*) ¿Qué harías tú, Folleque, si alguien, más fuerte que tú, a medianoche, entrara a tu casa a robar?

FOLLEQUE: ¡No es el caso!

LECHUZA: ¡Cómo que no! ¡Es peor, si lo piensas un poquito, para que lo sepas! ¡Peor, porque se trata del trabajo, del estómago, de la vida, del lugar, del sitio...! Del sitio de la calle, que te lo has ganado a punta de patada... ¡Dando y recibiendo! (Díaz, 1991: 59)

La defensa del ‘sitio’, que es la única posibilidad de sobrevivir para Folleque, Lechuza y Cry Cry, y el riesgo permanente de perderlo son el tema central de la obra. Pero no serían solo sus ‘pares’ que pelean por el lugar de trabajo quienes los amenazan. Es la propia sociedad que, en vez de proteger a los más vulnerables, genera mecanismos que no hacen otra cosa que seguir excluyendo a los excluidos, como queriendo expulsarlos definitivamente de la urbe. Una vez más se trataría, casi literalmente, de residuos, recurriendo nuevamente Bauman. Lechuza explica esta situación claramente:

Cuando llueve todos se mojan..., los de abajo, ¡naturalmente! Si de algo te sirve, nosotros también estamos en peligro... El alcalde quiere poner ‘parquímetros’, dicen, y que estos sean controlados (*Imitando burlescamente al Alcalde*) ‘señoritas con uniforme’. ‘Lima es Lima, señores periodistas’. (Díaz, 1991, p. 67)

Como señala Horna (2013), los personajes de *Sitio al sitio* “luchan por la vida, asediados por la violencia cotidiana y la indiferencia y prepotencia del poder establecido; sin embargo, no renuncian a su derecho de seres humanos”. Estos personajes representan,

de esta manera, a ese gran sector social excluido que protagoniza la totalidad de las obras de Díaz y del que dan cuenta también Contreras y Cueto (2014, pp. 339-340) cuando señalan que desde finales de los años sesenta:

millares de vendedores ambulantes pululando por las calles del centro y protestas cada vez más agresivas de los campesinos y trabajadores organizados tocaban diariamente la puerta de Palacio de Gobierno, sin que desde dentro hubiera una respuesta a la altura de estas demandas.

Finalmente, cabe destacar que en la última obra escrita por Gregor Díaz, *Harina Mundo* (1991), el autor abandona la ciudad de Lima como escenario principal, y la trama traslada al espectador a un puerto marítimo del norte del Perú. Al inicio del texto, Díaz (1994, p. 1) señala que “la neblina crea la atmósfera de premonición fatalista. Las sombras de los postes y alambrados que caen sobre la escenografía nos ubican en *Harina Mundo*”. El nombre es en realidad una metáfora para referirse a la ciudad de norteña de Chimbote, como veremos a continuación.

Aunque en *Harina Mundo* Díaz abandona la ciudad de Lima como el escenario principal de la trama, no sería gratuito que haya elegido Chimbote como el contexto para su última obra. En este texto, el autor lleva a escena un nuevo espacio que le permite denunciar nuevos aspectos de la situación del marginado en la ciudad, surgido a consecuencia de la explosión demográfica y las migraciones. Como explican Contreras y Cueto (2014, p. 322): “un nuevo rubro de exportaciones apareció en la década de 1950 que pronto se convirtió en un nuevo capítulo de promesas de desarrollo y rápidas fortunas: la exportación de la harina de pescado”. Es precisamente en estos años donde se desarrolla la trama de *Harina Mundo*. Uno de los aspectos de la problemática surgida del *boom* de la harina de pescado es anunciado en uno de los primeros diálogos de la obra que también describe el nombre de la ciudad donde se desarrolla la trama, en la voz de Hombre 3:

VOZ: (Hombre 3: Parlantes) Casi cinco mil habitantes tenía la provincia de Chimbote. En menos de diez años, atraídos por la anchoveta y la harina de pescado –venidos de todas partes– la población sobre pasó las cien mil almas. (Díaz, 1994, p. 2)

Chimbote habría sido, pues, un espacio ideal para ubicar una historia fuera del contexto urbano de la capital que pudiera dar cuenta, como el resto de la obra dramática

de Díaz, de la problemática de las migraciones, la búsqueda de empleo y la explotación de la que son víctimas los personajes marginales que migran a la ciudad, cuyos espacios –como ya hemos señalado– tienen también un rol protagónico en la dramaturgia del autor. *Harina Mundo* destacaría también porque es la única de las piezas que narra la peripecia de los migrantes que, durante la obra, se encuentran “en ruta” hacia la ciudad a la que han decidido ir a probar suerte. Es también, como veremos más adelante en otro apartado de esta tesis, la única obra en la que Díaz hace referencia directa al mundo del ande. Esto permitiría acercar el análisis de su universo dramático al propuesto por Vega Herrera o Zavala Cataño en sus respectivas dramaturgias. Si bien Díaz no ahondaría tan profundamente en la problemática del ande como estos autores.

La dramaturgia de Díaz sería la de un entorno sobre todo “urbano”, como él mismo definió a su teatro cuando lo llamó “teatro urbano”. Sus textos denunciarían diversas problemáticas de exclusión de las que fueron víctimas sobre todo los personajes migrantes, que, como vemos, se verían igualmente reflejadas en la reconfiguración de la ciudad y la sociedad en la capital del Perú de la que sus piezas también darían cuenta. De esta manera, su propuesta dramática también habría permitido representar desde la escena, la reconfiguración de Lima, al mismo tiempo que llevar a la escena espacios hasta entonces nunca representados en los teatros de la ciudad. Situar las tramas de sus obras en los callejones de un solo caño, las barriadas de la periferia, las unidades vecinales de concreto e, incluso, la calle misma habría sido también, para Díaz, otra manera de denunciar: hacer visible lo hegemónicamente invisible. Los personajes del teatro urbano, los espacios que habitan y cómo los habitan darían cuenta de diversas problemáticas que urgían de solución en los años en que Díaz escribió sus obras. Vale decir que muchas de estas problemáticas persisten hoy en día y de ahí la vigencia de su propuesta dramática. Las obras de Díaz aún representarían, a fin de cuentas, los espacios de la marginalidad de la Lima de actual.

2.4. Los personajes del teatro urbano

Así como la propuesta dramática de Díaz habría sido una de las primeras en incluir en la escena peruana los nuevos espacios que resultaron de la reconfiguración social y urbana, producto de la explosión demográfica y la migración a mediados del siglo XX en

el Perú, el autor también propició el ingreso de nuevos personajes y, sobre todo, de nuevas configuraciones de personajes en la escena peruana.

Los personajes de Díaz son, como los de los autores coetáneos que hemos analizado en el apartado anterior, en su mayoría, empleados públicos, mendigos, vendedores ambulantes o desempleados, cuyos conflictos se alejan de la vida burguesa que el público estaba acostumbrado a ver representada en los escenarios antes de que la generación de autores de la década del sesenta irrumpiera en el panorama del teatro peruano. Ya hemos visto como Rivera Saavedra, Vega Herrera o Sara Joffré describen también –denuncian– en sus textos las problemáticas de las minorías que operan como residuos de un sistema construido para satisfacer a algunos y abusar de los otros. Sin embargo, hay ciertas particularidades que distinguirían a los personajes del teatro urbano de Díaz. Una de ellas sería que irrumpen en la escena nacional enfrentando, como indica Ráez (2008d), “su drama en el lugar en que la capital los ha obligado a vivir”; es decir, son condicionados por sus orígenes y el contexto urbano que un destino, aparentemente fatal, ha designado para ellos en una ciudad específica: Lima.

No todos los autores de la generación objeto de análisis de este estudio parecen querer ahondar tanto en el origen de los personajes y la fatalidad de su destino en la capital, como sí se evidencia en la obra de Díaz. Casi todos sus personajes hacen referencia en algún momento a su origen provinciano, como veremos en el análisis que presentamos más adelante. Sería en tal medida también que, en primera instancia, Díaz habría privilegiado el carácter grupal –su capacidad de representar a una clase social– de sus personajes en desmedro de sus características individuales. Los personajes del teatro urbano, como indica Ráez (2008d), “actúan como seres representativos de su estrato social y no como caracteres o tipos profesionales”. Además, a esta supresión de las características individuales, Díaz habría sumado la incapacidad de accionar en términos dramáticos. Los personajes del teatro urbano se presentan, en casi todos los casos, incapaces de resolver un conflicto dramático. Los obstáculos que se les presentan actúan como una camisa de fuerza social que ellos serían incapaces de romper. Se trata, de las mismas reglas que el sistema habría dictado para excluir y, al mismo tiempo, impedir que los relegados sociales –el marginado en la ciudad– puedan tomar acción en sus manos. Su futuro no depende de ellos. En el teatro urbano no habría resolución posible para las circunstancias dadas; en tal medida, no habría tampoco héroes posibles –en términos

aristotélicos—. Se trata de un teatro donde la fatalidad y el desamparo serían los verdaderos protagonistas.

Como ya se ha señalado, los primeros textos dramáticos de Díaz destacan por el carácter realista de sus personajes y este habría sido uno de los principales aspectos que habrían llamado la atención de la crítica en un primer momento. La Torre (1981), por ejemplo, indica que con el estreno de *Los del 4* “finalmente el público reconoce en escena tipos con los que alterna en la vida diaria, en la ciudad”. Además, según una nota anónima publicada a propósito del estreno de esa misma obra en el diario *La Prensa*, el 10 de octubre de 1971, el mayor mérito de la pieza habría sido “haber compuesto un mosaico en base de individualidades; en haber sembrado un bosque preocupándose de cada árbol”. Sin embargo, un análisis del grueso de la obra de Díaz pondría en evidencia que, a la largo de su carrera como escritor dramático y probablemente a partir de un afán por encontrar cada vez una mejor manera de expresar la situación real del marginado en la ciudad, el autor fue abandonando paulatinamente, como veremos con más detalle, ese realismo que lo hizo destacar al comienzo.

De esta manera, a pesar de lo señalado anteriormente, los textos de Díaz destacan por la presentación de personajes que obedecen, sobre todo, a una configuración grupal en reemplazo de la configuración individual. Díaz tiende a componer personajes cuyas características individuales y rasgos psicológicos han sido eliminados. Se trataría de arquetipos. En ellos prima su capacidad de representar a un grupo específico; el de los “cercados”, víctimas de un sistema que el autor denuncia y frente al cual los personajes se presentan carentes de carácter —en los términos aristotélicos—, y desprovistos, entre otras cosas, de acción dramática. Los personajes del teatro urbano están contruidos sobre la base de opuestos donde se ubican los cercados y los cercadores, los mendigos y los aristócratas, los sub-hombres y los hombres de la ciudad, siendo siempre los protagonistas de las tramas los menos favorecidos del binomio. Este modelo —tal vez un tanto maniqueo— no solo aplicaría a la configuración de los personajes en la propuesta dramática de Díaz.

Recordemos que la configuración de los espacios en los que se desarrollan sus tramas —tema que hemos revisado en el apartado anterior— también pone en evidencia una lógica similar. Para Díaz, la ciudad se encontraría igualmente segmentada y sería reflejo

de la división social que los personajes representan. En este universo, compuesto por cercados y cercadores, los marginales –que son los protagonistas de Díaz, comparten la fatalidad de su condición frente al fracaso y la imposibilidad de sobreponerse a las circunstancias dadas que les son impuestas por el sistema. Encontraríamos en otros textos de autores coetáneos esta idea también. Como ejemplo podemos mencionar cuadros en la obra *La Ciudad de los Reyes* de Hernando Cortés, como “Los niños están a la venta” o “Abuse usted de las cholos”, donde el origen de los personajes los predispondría a un conflicto difícil de resolver por sus propios medios. El conflicto principal también se encontraría asociado a la diferencia de clases y al racismo en la obra de Vega Herrera, sobre todo en *Ipakancure* (1969), del que ya hemos destacado la semejanza con los personajes de Díaz. Y ciertamente Zavala Cataño haría lo propio con su teatro campesino, como ya hemos visto en el apartado anterior. El propio Díaz (1971, p. 42) reconoce una conexión entre su teatro y el de los autores anteriormente señalados, cuando indica que es parte de:

los que han tomado una firme y constante actitud social empleando el teatro como medio de comunicación y no como medio de entretenimiento (posición burguesa). Me enorgullezco de ser amigo de quien ascendió a nuestro campesino -toda una obra de vida- al teatro: Víctor Zavala, de Hernán Cortés, quien trabaja personajes nuestros, hora cercados, hora cercadores. Los personajes de estos dos creadores son hermanos gemelos de los de mi teatro urbano. Yo me adiciona a ellos: esta es mi generación.

De esta manera, Díaz estaría reconociendo su lugar dentro de la generación de autores que estamos analizando en esta investigación, y su adhesión estética e ideológica a este grupo de dramaturgos entre los que hemos ido verificando importantes puntos de conexión a lo largo de estas páginas. Díaz pondría en evidencia, así mismo, cuán al tanto se encontraba de la propuesta dramática de sus coetáneos y de la necesidad de la gesta de un teatro peruano socialmente comprometido, del que él se sentiría parte.

Otra particularidad de los personajes del teatro urbano sería la que describe Ráez (2008d) cuando apunta que el conflicto de los personajes de Díaz “no nace de ellos, sino de sus circunstancias. Por eso sus relaciones son de intención declarativa o confidencial; tono propio del impresionismo chejoviano”. Resultaría interesante que Ráez defina el tono de la obra de Díaz como “chejoviana”. Recordemos que el mismo autor cita a Chéjov

como uno de los dramaturgos cuya presencia en el teatro peruano de los años cincuenta habría ofrecido “un repertorio que no se ajusta a nuestras experiencias ni aspiraciones” (Díaz, 1998, p. 181). A pesar de ello, sí sería posible una interpretación de la obra de Díaz como “chejoviana”, en la medida en que sus personajes, aunque tan diferentes en lo relativo a la adscripción social, muchas veces se presentan estancados en un presente melancólico, donde la acción deviene de un pasado irresuelto o circunstancias dadas que no los dejan avanzar. En este sentido, la descripción que hace Szondi (2011, p. 90) del teatro del autor ruso, bien podría aplicarse para delinear algunos aspectos de la obra de Díaz:

En los dramas de Chéjov los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente, pero también por la renuncia a la comunicación, a la dicha que prueba derivarse del encuentro con los demás. La forma de su teatro y, con ello, el lugar que ocupa Chéjov en la historia del teatro moderno, viene determinado por esa resignación, el punto intermedio entre la melancolía y la ironía.

En efecto, los personajes de Díaz tienden a la expresión a través del diálogo melancólico que fija su mirada en un pasado, a veces cercano, a veces remoto. Se componen, en este sentido, de aquello que dicen más que de lo que hacen. Una característica que se originaría de lo que el mismo Díaz definió como una “necesidad imperiosa de expresar sobre el escenario, generalizando, comprendiendo, globalizando, el conflicto permanente de los hombres, mujeres y niños de las clases populares y nuestros sub-hombres (estupefactos, esperpentos humanos), conteniendo con ellos mismos, hábitat, clase social y concepto de naciones” (Díaz, 1998, p. 188). De esta manera, sin entrar del todo en el debate político coetáneo, Díaz habría entendido su teatro como un llamado a rebelarse ante “la inocua, infame y repugnante actitud de partidos políticos y gobiernos complacidos en sus cúpulas en el desempeño de sus endemoniados roles” (Díaz, 1998, p. 188). Pero, sobre todo, abogaría por un teatro capaz de reivindicar a un grupo social que habría estado siempre marginado. Díaz coincidiría así con Hopkins (1988, p. 296) al señalar que el teatro peruano “culmina la década de los años sesenta en una estrecha relación con el acontecer histórico, siguiendo una línea general de inconformismo con la realidad social, la que cuestiona y desmitifica”. En concordancia con ambos, estaría lo explicado también por Villagómez (1988, p. 330), cuando apunta que en aquellos años:

A diferencia de lo que acontecía en el pasado, los dramaturgos de las décadas de los sesenta y los setenta dirigen su mirada en torno suyo, prescinden de lo “imaginario”, puesto que se sienten golpeados por los grandes problemas que agitan al país. Sus obras asimilan las historias cotidianas del hombre común y corriente. Estos dramaturgos optan por la producción de un teatro que exprese, revele, interprete y dilucide los pequeños grandes dramas y tragedias del hombre peruano de hoy.

Recordemos también que, como señala Murguencía (2015, p. 21), a partir de los años cincuenta en los que se consolidaría la modernización del teatro en Latinoamérica, en lo político son años en los que al anticomunismo de posguerra y los nacionalismos se oponen el marxismo y el existencialismo que “alimentan por igual los pensamientos”. Pero, además, en este punto sería pertinente precisar también que, al analizar la obra de Zavala, Rafael Hernández (1984, p. 23) explora la presencia de algunos conceptos marxistas en la obra de este dramaturgo que bien podrían aplicarse a otros autores de la generación del sesenta y, por supuesto, al análisis de la obra de Díaz. Un aspecto importante del estudio de Hernández sería la evidencia de una premisa –antihegeliana y antiaristotélica– en las tramas de Zavala, según la cual, ninguna debería conducir al restablecimiento de la armonía. En el teatro campesino de Zavala –explica Hernández–, la armonía sería entendida como esa paz social que sus personajes nunca pueden alcanzar, pues ahí residiría el carácter de denuncia de sus obras. Sería en ese mismo sentido que en los textos del teatro urbano de Díaz destacaría la imposibilidad que tienen sus personajes para resolver el conflicto dado. Para Hernández (1984, p. 25), este sería un planteamiento brechtiano, de carácter marxista:

Recordemos que Brecht reclamaba del espectador una actitud crítica y una toma de partido respecto al problema planteado dramáticamente. Con este fin, desarrolla todo un sistema sustentado en la formulación de una nueva estética (una estética marxista) que implica la transformación de la estructura dramática para exponer de un modo diverso, crítico y transformador, las diferentes historias de la vida de los hombres en la sociedad.

La premisa de la imposibilidad de encontrar la armonía –paz social como la describe Hernández– se encontraría en la obra de Díaz. Y sería precisamente esta una de las características que harían difícil definir a los personajes del teatro urbano en términos de acción dramática. Este sería el caso de los personajes de *Cercados* y *Cercadores*

(1972), por ejemplo. En la obra ninguno persigue un objetivo que lo conduzca a la resolución de un conflicto definido en el contexto de la fábula entendida según el canon aristotélico (Barraza, 2016). Lo mismo sucedería en obras como *El Buzón y el aire* (1985) o *Réquiem para Siete Plagas* (1979), por citar algunas. El cuestionamiento a las formas vigentes se habría puesto de manifiesto incluso en la configuración de los personajes de la primigenia *Los del 4* (1968) –a pesar de lo señalado–. Sin duda se trata de una obra naturalista en cuanto a su planteamiento estético, tal y como sostiene La Torre (1981, p. 124) cuando señala que en esta obra Díaz habría conseguido establecer “una comunicación directa con la escena; que cae en la mejor tradición del naturalismo, ‘le tranche de vie’, el trozo de vida palpitando sobre las tablas”. Sin embargo, también es posible encontrar en este texto lo que Viviescas (2005, p. 454) define como *movimiento de fuga*, donde el “espacio formal y conceptual construido por la modernidad significa una puesta en crisis, un cuestionamiento del mismo y es la expresión de la necesidad de los autores de huir de este espacio que se ha tornado, súbitamente asfixiante”.

Hernández también encuentra otro aspecto interesante en el análisis de los personajes de Zavala, que es posible aplicar a la configuración de los personajes de Díaz. Hemos hablado anteriormente del aparente carácter chejoviano en su concepción y del planteamiento un tanto maniqueo en cuanto al universo de opuestos que el autor del teatro urbano parece querer proponer a lo largo de toda su propuesta dramática. En el caso de Zavala, Hernández (1984, pp. 20-21) encuentra que los personajes del teatro campesino también se encuentran constituidos sobre la base de características sociales y unidimensionales, y que hay una oposición entre campesinos buenos y patrones malos. Pero, además, encuentra una tendencia a caricaturizar a los personajes negativos –entiéndase como “negativos” a los “malos”–. Esta caricaturización derivaría en lo que Hernández decide llamar “grotesco peruano”.

La dramaturgia de Díaz presentaría también una tendencia a la caricaturización de los personajes negativos. Los aristócratas de *Cuento del hombre que vendía globos* (1985), o los jefes de María y Rosa en *Cercados* (1972) serían un ejemplo de ello. Sin embargo, encontramos otros dos aspectos singulares en la obra de Díaz. En primer lugar, hay un grupo de piezas en las que los personajes negativos no aparecen representados. Solo se habla de ellos. En segundo lugar, se encontraría un segundo grupo de obras en las que, como sucede en los dos ejemplos anteriormente citados, los personajes negativos

son representados por los mismos actores/personajes que representan a los personajes protagónicos. Recordemos que en *Cuento del hombre que vendía globos*, los mendigos se “transforman en aristócratas” y que, en *Cercados*, tanto Rosa como María se “vuelven” sus respectivos jefes. Los personajes alternan así en un mismo cuerpo. De esta manera, Díaz estaría reafirmando, desde la configuración de sus personajes, el carácter de denuncia de su obra. Pareciera querernos decir que en el teatro urbano solo habría cabida para los cercados en la escena. Los cercadores solo podrían ser nombrados y, si aparecen, deberían hacerlo desde el cuerpo de los cercados. Así, se reafirmaría el protagonismo de aquellos que surgen abandonados a su suerte, desprovistos de toda posibilidad de actuar, atrapados en un espacio-tiempo del que, definitivamente, no habría escapatoria.

El análisis de los textos de Díaz pondría de manifiesto, pues, una dramaturgia compuesta de una alta carga existencialista en tono de denuncia que se ubicaría, en contra de los nacionalismos y el anticomunismo al que hace referencia Murguencía cuando describe el contexto político de la época en Latinoamérica. Pero también, el análisis de los textos nos permite dilucidar cómo, a pesar de la defensa de Díaz por el realismo como la vía idónea para expresar las angustias de sus personajes, finalmente su teatro urbano habría derivado en reconfiguraciones estéticas que habrían revolucionado la construcción del personaje dramático en el teatro peruano de la época. Como hemos señalado anteriormente, es posible trazar un antes y un después en la dramaturgia de Díaz. Partiendo nuevamente de esta división de su obra dramática, se podría decir que los textos anteriores a *Cercados y cercadores* (1972) presentan personajes cuyas características se aproximan más a la definición del personaje aristotélico. Pero, a partir de esta obra, los personajes del teatro urbano presentan características como las citadas anteriormente y otras que detallaremos a continuación.

Muchas veces los personajes del teatro urbano se presentan también desprovistos de características físicas definidas o referentes sociales; a veces incluso carecen de pasado. Ciertamente todos abrazan un desconcierto por el futuro que se funda en la desesperanza. Si bien, como hemos visto, los personajes de Díaz sí cuentan con referentes sociales claramente definidos, muchas veces sí se presentan desprovistos de historia y de un “porvenir identificable”. De esta manera, otra característica destacable sería la integración en las tramas de las fuerzas de la fatalidad que, en la mayoría de los casos, parecen gobernar el destino de los personajes de Díaz –justamente ahí la imposibilidad

de plantear para ellos un porvenir—. Este aspecto, según lo explicado por Viviescas (2005, p. 454) al abordar la contemporaneidad en el teatro Latinoamericano, daría pie, en el teatro urbano, a “el reemplazo de lo intersubjetivo por lo intrasubjetivo por la acogida de la fuerza de lo íntimo; hacia la integración de lo social, que desborda el espacio de interacción personal, y finalmente, hacia la asunción de la fractura entre hablante y lenguaje”. De esta manera, en los primeros textos de Díaz los personajes son todavía “el vector de la acción, soporte de la forma, transformador de identificación y garante de la mimesis” (Ryngaert, 2013, p. 167). Sin embargo, la propuesta dramática del autor, como hemos visto, presentaría influencias del teatro épico y, también, del movimiento indigenista. La idea del “hombre en la aventura de su pueblo”, como describe Falcón (1985, p. 5) a Mariátegui al aproximarse a su obra, también puede extraerse de la configuración del personaje del Teatro Urbano en su progresiva incapacidad de accionar. Esta incapacidad se sustentaría en la imposibilidad –ahí la fatalidad– de resolver el conflicto social que es el punto de partida del autor y, así, estos tienden más a expresar su pesar interno que a actuar para resolver. A continuación, veremos algunos ejemplos.

En *Los del 4* (1968), Díaz presenta a Ricardo como un joven decepcionado y presa de un destino fatal del que desea huir a toda costa, pero del que no encuentra cómo escapar:

RICARDO: Sé que en la tierra hay algo bueno para mí, pero no está precisamente entre estas cuatro paredes. Me voy a largar del país. Sé que hay algo que es mío y que solo aguarda que le ponga las manos encima. Hay algo en la tierra, Julián, que nos pertenece y que nos lo han quitado. Lo sé, lo he leído en alguna parte, y tiene que ser verdad. Si no, Dios no es Dios. Aquí todo tiene dueño, Julián. Solo poseo una cosa: ¡mi vida!, y no estoy dispuesto a desaprovecharla. En este país todo anda boca abajo y sin esperanzas. Cada cual está a la suya. Sé que la solución no está en las palabras, si no en las balas. (Díaz, 1968, p. 559)

Llama la atención la referencia a las balas en el diálogo. Recordemos que *Los del 4* (1968) se sitúa en el año 1940, y que según se indica en el texto, Ricardo comulgaría con el ideal político del APRA, que entre los años 1930 a 1940 todavía promulgaba ideas revolucionarias de corte marxista. Sin embargo, esta no sería una invitación a la lucha armada por parte del autor. A pesar de lo dicho en boca del personaje, Díaz (2011, p. 119) habría concebido el teatro como un medio para transmitir ideas, pero no para llamar a la

subversión. En ese sentido, el autor aclara que “mientras se mantengan las estructuras actuales, estos personajes, del mismo modo que los bueyes, darán vueltas y vueltas en torno al molino, yugados, pero cuando digo cambio de estructuras, no me refiero a entregarnos a otros amos. Tampoco pienso, al igual que en *Los del 4*, parcializarme con una tendencia” (Díaz, 1970, pp. 507-508). El teatro de Díaz sería, pues, –como ya hemos señalado anteriormente– de corte marxista en la medida en que no propone un cambio de mando, sino una transformación absoluta de todo el sistema. En concordancia con lo dicho por el propio autor, el teatro urbano tiende más que a la acción, a la reflexión interna. Así, desde un punto de vista más formal, la acción parece anularse y se sustenta sobre todo en el diálogo colectivo. La Torre (1981, p. 101) vería esta opción –tal vez no entendiéndola del todo– como un defecto de la obra cuando define a los personajes de *Los del 4* de esta manera:

Son seres instintivos, accionando por ramalazos de pesimismo y esperanza, ternura e indignación. Centrado en los protagonistas jóvenes, durante el primer acto, esto funciona bien, pero oculta que no hay una progresión dramática de fondo: hay en ello solo énfasis juvenil y errático. Pero, en el segundo acto, cuando el padre y Cucharita (la generación madura), caen en idéntico esquema, indica que el autor ha sucumbido al manierismo, junto con el director.

A pesar de la opinión de la crítica de la época, en obras posteriores de Díaz, se encuentra también esta tendencia a desarrollar la trama desde el mundo interior de los personajes. Esta es una propuesta en la que el autor profundiza cada vez más. Un ejemplo son los protagonistas de *Sitio al sitio* (1978), quienes son muy conscientes de su fatalidad y la ponen en evidencia a través de la exposición de su mundo interior, actuando más hacia adentro que hacia fuera y expresando –además– cómo su pesar no es individual, sino que pertenece a la colectividad que representan; tiene, pues, un carácter ejemplificador:

LECHUZA: [...] Dime, ¿cuando estudiamos secundaria en la nocturna, alguna vez pensaste que ibas a terminar de cuida carros? ¿Crees que ella se sacrificó estudiando para ser puta? Algo nos pasó y estamos en este sitio... ya que es así, piensa ahora, si nosotros que sufrimos no comprendemos y respetamos el dolor de los demás, ¿quién lo va a hacer? ¡Ay Dios...! Si tú hubieras nacido en una provincia como yo, también te hubieras venido a Lima a buscar trabajo. (Díaz, 1991, pp. 60-61)

Este fragmento, en el que Lechuza describe cómo los tres protagonistas de la obra han corrido una misma suerte fatal, pone en evidencia otro aspecto que destacar en cuanto a la configuración de los personajes del teatro urbano de Díaz. Todos son reflejo de una problemática social, pero también de la expresión íntima de su creador, pues representan al migrante que era víctima de la explosión demográfica en el Perú de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, los personajes de Díaz tienden a ser provincianos migrantes y la problemática de su condición marginal es transversal a todas las obras. También en *Sitio al sitio*, Cry Cry aclara en determinado momento de la obra su condición de migrante cuando dice: “¡Dios...! ¡¿Quién me mandó venir de Chiclayo?!” (Díaz, 1991, p. 66) y más adelante pone de manifiesto su situación de extrema marginalidad al señalar:

CRY CRY: ... ¿Qué hago yo? No presto un servicio “social” como dicen... A mí, si me pidieras que sueñe, que cierre los ojos, te diría que me hubiera gustado ser... un ser humano... Solo eso... ¿Qué ambiciosa no? Y colorín colorado... (Díaz, 1991, p. 74)

Este aspecto en la dramaturgia de Díaz se alinearía con las ideas de Strindberg y su “dramaturgia del yo” (*ich dramatik*), a la que hace referencia Szondi al señalar al autor sueco como uno de los renovadores del drama moderno. Szondi (1994, p. 42) cita a Strindberg cuando asegura que solo puede escribir de lo que conoce y que “solo conoce una vida, la propia”. De igual manera –salvando las distancias, ya que Strindberg se refiere a una problemática europea y burguesa–, sería posible sugerir que Díaz escribía del mundo que conocía, y que muchos de sus personajes y las situaciones que plantea en sus piezas surgen de experiencias propias o, por lo menos, muy cercanas.

La Torre (1981, p. 124) habla de un acercamiento “documental” al referirse al vínculo por momentos casi autobiográfico entre el autor y su obra. Destaca, por ejemplo, el caso de *La huelga* (1972), donde los personajes habrían sido construidos a partir de una tipificación, “recogida documentalmente por el autor de su propia experiencia como obrero de construcción civil, documentación que organiza gestos y lenguaje, una cohesión humana de retratos amalgamados por una sola función, muy escénica, el trabajo”. Pero el acercamiento tan personal que permite relacionar el análisis de la obra de Díaz a la “dramaturgia del yo” de Strindberg también pone de manifiesto cómo esta es la expresión de la añoranza a la tierra donde uno nació y la sensación de desarraigo del que no encuentra su lugar en la ciudad. Estos son también temas recurrentes que se cuelan en los

diálogos que configuran a estos personajes desprovistos de acción dramática; pero que, a cambio, destacan por su mundo interior. Así, por ejemplo, en *Harina Mundo*, Cayetano y Mauricio sostienen el siguiente diálogo que expresa su deseo por volver a su pueblo. Pero, al mismo tiempo, su capacidad de habitarlo desde la añoranza:

CAYETANO: Zonzo... (*Observándolo bien.*) ¿Qué pasa?

MAURICIO: Nada, hombre. Me he acordado de la santa... la santa tierra jala...

CAYETANO: Para qué ponernos tristes, cojudo...

MAURICIO: Mi abuelo decía: “El hombre pertenece a la tierra, al lugar donde nació: la tierra es, sí, pero de un lugar determinado...” (*Pensando.*) ¿Sabes... es como un imán, yo lo siento... (*Mirando al cielo*) Mira a esa nube... la va a tapar... (*Miran los dos al cielo*) ¡Jesús! (*Sobre el escenario, por efecto especial, casi hasta penumbra, como en los eclipses, la luz desciende en intensidad de un lado a otro, creando la ilusión de esa nube nombrada que tapa la luna y pasa. La atmósfera es de recogimiento, superstición. Luego, casi sin voz*) Pasó...

CAYETANO: ¿Ves? Así es... ¡pasa! Mañana será mejor, ya lo verás. Duerme ahora... (Díaz, 1994, p. 3)

Los personajes de Díaz son, pues, ‘intersubjetivos’ según la definición del término ofrecida por Viviescas (2005, p. 446). Pero también porque, como se evidencia en el ejemplo anterior, tienden a expresar su inconsciente. En tal medida, son también personajes que se asemejan a la definición del personaje moderno propuesta por Abirachet (1994, p. 171), cuando señala que este se define “por su capacidad de imponer un universo original y desconocido, construido mediante una convención y animado de una verdad que le es propia”. Encontramos así, también que los personajes de *El Buzón y el aire* han encontrado un escape al drama de su vida, construyendo un mundo paralelo que van describiendo y justificando a lo largo de la trama de la obra, como se evidencia en este fragmento:

1. Que día, decepcionado, de tanto andar buscando trabajo, me dejé caer en plena vía pública...

2. La vida la vivimos caminando hacia delante –lo que nosotros llamamos “adelante”; al voltear la vista...

1. ... tendido de espaldas, alcé la vista y vi cómo crecían hacia el cielo las casas de los ricos... ¡No he de ser como ellos!, me repetí...

2. ... nos sorprendemos con todas las puertas y ventanas cerradas a nuestras espaldas, sin un alma que nos diga “hola” o “adiós” ... o tal vez, “hasta siempre” ... ¡Es un portazo al alma...!

1. Si ellos van hacia el cielo, me dije, yo creceré hacia abajo... (*Riendo*) En eso vi el buzón...

2. Entonces me digo: ¡avanza! y, avanzar, es descaminar; dejar de oír las voces que nos hablan y no ver lo que nuestros ojos miran.

1. Al comienzo sólo quería un lugar donde estar, pasar la noche... y dormir...

2. Porque lo que está delante de nuestros ojos lo pusieron los demás para que sólo eso viéramos... (Díaz, 1991, pp. 18-19)

Del mismo modo, *Con los pies en el agua* (1972) plantea un universo en el que se han tenido que crear ciertas reglas que en el mundo real parecerían absurdas, pero que en el contexto de la trama se justifican y expresan una realidad que es metáfora de aquello que el autor quiere denunciar. En la obra, Pedro y Juan, dos jóvenes mendigos, esperan con los pies en el agua de una acequia a que ella traiga las sobras de comida que los ricos tiran al agua. La premisa serviría para mantener a los personajes en la inacción. Funciona como un juego escénico que se sustenta también dentro de la trama de la obra y es, incluso, justificado desde la ficción cuando Pedro le explica a Juan por qué deben mantener los pies en el agua al inicio del texto:

PEDRO: ¿Y?

JUAN: Ya me está pasando.

PEDRO: Te lo dije.

JUAN: ¡Hace poco el corazón me daba cada salto! Creí que me iba a morir.

PEDRO: Ya te acostumbrarás. Ahora descansa.

JUAN: No puedo, con los pies en el agua. (*Se escucha ladrar, con rabia a los perros, Juan se sobresalta*).

PEDRO: (*Violento.*) ¡No los saques! ¡Si lo haces, te mato! Lo hemos acordado.

JUAN: Pero tengo miedo, Pedro.

PEDRO: Yo también, pero estoy en mi puesto... con los pies en el agua. (*Con más rabia, vuelven a ladrar los perros*).

JUAN: ¿Crees que nos llegue ya?

PEDRO: Saben que estamos aquí... tienen que hacernos esperar. (Díaz, 1991, p. 79)

También en *Cuento del hombre que vendía globos* (1978), el universo narrado se construye a partir de una convención que es propia de la trama y que solo funciona dentro de ella. En este caso, los personajes son, de nuevo, dos mendigos que son acechados por la figura de un policía que los vigila desde el otro lado de la calle. Temerosos de que el policía pueda hacerles algo, solo por el hecho de ser mendigos, ellos establecen un código absurdo, según el cual, cada vez que sienten peligro, se convierten en aristócratas. Basta con que uno de los dos diga “Clave 2” para que comiencen a actuar como todo lo opuesto a lo que realmente son. La ironía con la que son interpretados los aristócratas, contrasta con el lenguaje de los mendigos que ponen de manifiesto su condición marginal: como se evidencia en este fragmento del texto:

2 (*Mendigo*) Parece que me quedé dormido.

1 (*Mendigo*) Yo también... estuve pestañeando.

2 (*Mendigo, al mirar a Pedro 1*) ¡Qué haces, Pedro!

1 (*Se transforma en mendigo*) Pienso, Pedro.

2 (*Mendigo, muy alarmado*) ¡No hagas eso, Pedro, por favor! ¡Me lo prometiste! ¡Tengo familia, mujer, hijos!

1 (*Aristócrata*) ¿Qué pasa, señor?

2 (*Mendigo, desesperado*) ¡Disimula, Pedro! ¡El policía nos está mirando!

1 (*Mendigo, alarmado*) ¡Clave “2”! (*Se miran y al unísono, ríen sofisticadamente, fuerte*) Este vino está muy agradable... (*Alza la botella imaginaria y lee la etiqueta*) Francia... París... 1940. Cosecha de hace 10 años. Sabe Ud., señor... Oh, estoy seguro que lo sabe... que el vino, cuanto más viejo, es mejor ¿Por qué calla ahora, mi dilecto y buen amigo?

2 (*Aristócrata*) ¡Me ha ofendido usted, caballero! (*Más indignado*) Convendrá Ud. conmigo en que esa explicación ha sido totalmente innecesaria, por decir lo menos. (Díaz, 1991, p. 40)

La tendencia a lo interpersonal y a la construcción de un universo propio, a partir de la expresión del mundo interior –aunque no individual– de los personajes en reemplazo de la progresión dramática sustentada en la acción, habría propiciado también otra de las características más resaltantes de la configuración de los personajes del teatro urbano. Díaz compone personajes que, en concordancia con la descripción del personaje moderno de Abirached (1994, p. 171): “hacen nacer progresivamente lazos y correspondencias insospechadas hasta ahora entre lo soñado, lo hablado, lo imaginado y lo vivido”. Así también, en los textos de Díaz, no es difícil confundir si la acción se está desarrollando en el escenario o en la imaginación de los personajes. Un ejemplo se da en este otro fragmento de *Con los pies en el agua* cuando Pedro se dirige a Juan:

PEDRO: No quiero despertar. (*Pausa.*) ¿Puedo pedirte un favor, Juan? (*Juan asiente con la cabeza.*) Si por un milagro despiertas, suavemente arrastra mi cuerpo a la acequia... deja que el agua sucia que está debajo de mis pies me arrastre. No lo olvides. Y, por si acaso, de ese viejo árbol que siempre nos regaló su sombra, rompe una rama y sigue a mi cuerpo. Si en una curva se quedó, como el barquito de la paloma de velas blancas, con la rama empújame hasta que llegue al mar... Díaz, 1991, pp. 86-87)

A este universo donde lo soñado, lo imaginado y lo vivido se mezclan entre sí para conformar un universo propio, desconocido y construido bajo las reglas propias del teatro urbano se suma, además, un amalgamamiento de los personajes. Se encuentran así, en la dramaturgia de Díaz, personajes escindidos, y a veces es también difícil definir el límite entre uno y otro, o si realmente se trata de un mismo personaje expresado en una polifonía de voces.

En *Cuento del hombre que vendía globos* (1978), por ejemplo, el juego de los dos mendigos que actúan como aristócratas hace cada vez más difícil determinar cuándo Pedro 1 y Pedro 2 son vagabundos o aristócratas confundiendo los límites de los personajes que, más bien, se presentan escindidos en un solo cuerpo –como arquetipos brechtianos–, a tal punto que incluso ellos mismos se confunden y pierden a veces el hilo de su carácter. Como sucede en este fragmento de la obra, cuando Pedro 2 le advierte a Pedro 1 que ha ‘abandonado su personaje’:

PEDRO 2: (*Mendigo muy alegre*): ¡Pedro... has dejado de ser aristócrata! Ya no eres un gran señor, no me puedes hacer esperar. ¡Te agarré! Dame un puchito.

PEDRO 1: (*Arist.*) Disculpe Ud., señor... he olvidado mi cigarrera.

PEDRO 2: (*Mendigo*): ¡No, no.... no me puedes hacer eso, no seas tramposo, ya no eres un señor!

PEDRO 1: (*Arist.*): Me la dejé en mi saco de fumar.

PEDRO 2: (*Mendigo*) Eres mendigo. (Díaz, 1991, p. 41)

Algo de metateatro habría en este fragmento. Pedro 2 obliga a Pedro 1 a hacerse consciente de su condición de personaje. Al mismo tiempo, el espectador es invitado a abandonar la ficción y se hace consciente también de que no está viendo ni a un mendigo ni a un aristócrata, sino a un actor. Una característica también muy brechtiana. Un efecto similar, aunque con otras particularidades, se produciría en *Con los pies en el agua* (1972). Si, como señala Ryngaert (2013, p. 167), en el drama contemporáneo “puede ocurrir que un personaje se escinda en varias entidades”, este parece ser precisamente el caso de cuando al inicio de la obra Díaz presenta a Pedro y Juan como dos adolescentes con edades definidas –dieciséis y quince años respectivamente– y una situación social concreta; pero, en la medida en que se van develando aspectos de un pasado cada vez más ambiguo, también surge la sospecha –que se va confirmando hacia el final–, de que estamos, en realidad, frente a una sola entidad. Sabemos que Juan no ha ido al colegio y que respeta a Pedro porque él sí ha podido ir, y percibimos también ciertos rasgos que apuntarían a definir un carácter en ellos: uno es el líder y el otro es quien lo sigue. Pero, a medida que la obra avanza, estos rasgos comienzan a desdibujarse y los personajes, que

al principio parecían algo más definidos, muestran cada vez más fisuras que hacen difícil establecer cuál es el límite entre uno y otro. Van perdiendo sus rasgos de carácter como se pone en evidencia en este fragmento:

JUAN: (*Sonriendo.*) Es la segunda vez que tú quieres hacer algo que yo digo que quiero hacer. Y me agrada... Ahora me parece que soy más tú. Es como si tú fueras yo, como si yo fuera tú... o como si los dos fuéramos la misma persona... o muchos... y ya no le tenemos miedo a los perros. (Díaz, 1991, p. 86)

En *Cercados* (1972) se presenta otro ejemplo. Los personajes María y Rosa son dos jóvenes que han sufrido el mismo destino fatal al ser abusadas por sus jefes y ahora tener que enfrentarse a un embarazo no deseado. Pero ¿acaso no son María y Rosa la misma joven o la representación de muchas jóvenes que enfrentan la misma suerte en el anonimato debido a su condición de minoría? El autor presenta, de esta manera, dos personajes solidarios que comparten el mismo abuso, pero también el mismo discurso. De esta manera, el diálogo se entremezcla a tal punto que ya no se sabe quién está contando el drama de quién:

MARÍA: ¡Duérmete, Manuelito, duérmete!

ROSA: ¡Tres para adelante, dos para atrás, tres para adelante, dos para atrás...!

MARÍA ¡Tengo experiencia como secretaria!

ROSA: ¡Duérmete que tengo que lavar tus pañales!

MARÍA: ¡Háblele don Renato, háblele!

ROSA: ¡No sé manejar automóvil y no quiero aprender!

MARÍA: ¡Quería sobrepasarse, don Renato... quería sobrepasarse!

ROSA: ¡Mi sostén!

MARÍA: ¡Mi blusa!

ROSA: ¡Duérmete, Manuelito, duérmete!

MARÍA: ¡Tengo que enviar dinero a Arequipa!

ROSA: ¡Mi vestido, se lo ruego, no me suba, don Jesús!

MARÍA: No, no es posible, ¡me han adelantado tres sueldos y las vacaciones recién las he cobrado!

ROSA: ¡Se lo ruego don Jesús... me hace daño!

MARÍA: ¡Ayúdeme, don Renato, ayúdeme! (Díaz, 1991, pp. 95-96)

La idea de que tanto Rosa como María representan a un colectivo social se refuerza con la indicación final de Díaz (1991, p. 96) en el mismo texto de la obra, cuando dice que “las dos al mismo tiempo, juntan rápidamente las piernas. Quedan estáticas”. Se trata, pues, de dos personajes que, al compartir su dolor, actúan como arquetipos brechtianos que buscarían poner al espectador frente al personaje para que lo analice, en vez de pretender la identificación con el héroe (Brecht, 2019, pp. 34-35).

Sería en este sentido que los personajes de Díaz se presentan carentes de rasgos psicológicos y de carácter. El estudio de la dramaturgia de Díaz pondría en evidencia cómo en las primeras obras los personajes se configuran según los rasgos que, como señala Ubersfeld (1997, p. 182), definen al personaje clásico. Es decir, poseen un carácter individual “en la medida en que tienen una identidad y está marcado por una nominación o al menos por un nombre”. Sin embargo, como señala Boggs (1989, p. 8) sobre los personajes de obras posteriores como *El Buzón y el Aire*: “They are anonymous, poor and by giving the characters a number instead of a name, the autor negates their humanity and places them in a realm of indifference”. En los textos dramáticos de Díaz –sobre todo en los que fueron escritos después de *Cercados y cercadores* (1972) –encontramos personajes en los que es cada vez más difícil definir el carácter, según la concepción clásica explicada por Pavis (1998, p. 63) como “el conjunto de los rasgos físicos, psicológicos y morales de un personaje”. Más bien, los personajes del teatro urbano de Díaz se presentan en la mayoría de los casos como testigos de sí mismos dentro de la colectividad a la que representan. Son más “figuras” que “personajes”. Nos encontramos en este sentido frente a personajes que buscan una identificación social en términos épicos, donde la individual cede paso a la dimensión social arquetípica propuesta por Brecht.

Podemos encontrar estos personajes arquetípicos en textos como *Cuento del hombre que vendía globos* donde los personajes son representación exterior de estratos sociales opuestos –mendigo y aristócrata– o en *Réquiem para Siete Plagas* (1979), donde el conjunto de los personajes representa a un todo social. En *Harina Mundo*, encontramos personajes que carecen de cualquier característica individual o psicológica: Hombre 1, Hombre 2, Hombre 3 y Hombre 4 representan a los empresarios explotadores del *boom* de la harina de pescado en el norte peruano. Son entidades genéricas, casi reducidas a ser voces que ponen de manifiesto una manera de pensar y actuar, como se muestra en el siguiente fragmento de la obra:

HOMBRE 3: ¡Aquí Chimbote, aquí Chimbote...! ¡Urgente! ¡Una manada de 800 lobos está devorando a las anchovetas de nuestras embarcaciones! Rompen las redes, se comen a las anchovetitas.

Todos mímicamente se convierten en telegrafistas.

HOMBRE 2: ¡S.O.S! ¡S.O.S! ¡S.O.S! ¡300 lobos en Ilo!

HOMBRE 4: ¡Aquí Huacho, aquí Huacho...!

HOMBRE 1: ¡Llamando a Pisco, urgente, llamando a Pisco!

TODOS: ¡S.O.S! ¡S.O.S! ¡S.O.S! ¡S.O.S! ¡S.O.S!

HOMBRE 4: ¡Huacho, Huacho, Huacho...! ¡Aquí Huacho llamando!

HOMBRE 5: ¡Casma, llamando, Casma! ¡Aquí Casma, urgente, urgente, repito!

Sobre imponen con claridad, alarma y credulidad los mensajes que ascienden de menos a más, hasta que, a señal, indignados a coro gritan:

TODOS: ¡Pero qué espera el gobierno que no envía a la marina para que acaba con los lobos de mar, como hicieron los Estados Unidos con los indios de ese lugar! (Díaz, 1994, p. 15)

Los personajes de Díaz parecen a veces más testigos que participantes de un universo, tienden a la narración, más que a la acción. En muchos casos, más que establecer un vínculo de identificación con el espectador, poseen un carácter informativo y, sobre todo,

describen situaciones, ensimismados en las problemáticas del estrato social al que representan. En ese sentido, como señala Boggs (1989, p. 7), los personajes del teatro urbano “are essentially isolated entities, each speaking his own message with little regard for the other’s existence”. Díaz estaría planteando una concepción del personaje que, como hemos visto, se acercaría mucho a la concepción arquetípica planteada por Brecht. Se trataría, pues, de un personaje que, en palabras de Borja Ruiz (2012, p. 330) en su descripción del personaje brechtiano, “aglutine diferentes perspectivas humanas, es decir, que represente no a un único individuo sino a la humanidad (o al menos a una parte) y que, en consecuencia, pueda servir como material de estudio sociológico”.

2.4. La poetización del discurso marginal

Con su teatro urbano, Díaz llevó a la escena peruana nuevos conflictos, nuevos espacios y personajes que expresan su pesar y los obstáculos a los que deben enfrentarse a causa de las dinámicas que configuran una sociedad dividida entre cercados y cercadores. Como hemos visto en los apartados anteriores, a través de su dramaturgia, Díaz asumió el punto de vista del marginado, del humano-desecho, y sus obras les dieron voz –en tono de protesta– a las clases populares que hasta entonces no habían estado acostumbradas a verse representadas en el teatro peruano.

Estos principios, como ya hemos señalado también, habrían surgido, en parte, de la influencia del pensamiento brechtiano, a su vez inspirado en las ideas del teatro político de Piscator. Recordemos que el autor alemán no solo señaló, por ejemplo, que “las grandes catástrofes se presentan como empresas de los poderosos” (Brecht, 2019, p. 17), sino que dijo también –entre otras cosas– que:

el simple deseo de desarrollar nuestro arte de acuerdo con los tiempos que vivimos, para llevar este teatro de una era científica de los centros a la periferia. Allí se pondrá a disposición –por así decir– de las grandes masas, de aquellos que producen mucho y viven difícilmente para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas. Para ellos podrá ser difícil responder a nuestro arte y comprender el nuevo modo de divertirse, por lo cual tendremos que aprender a descubrir lo que necesitan y cómo lo necesitan; pero de su interés podemos estar seguros. (Brecht, 2019, p. 19)

Como hemos visto, también es posible enmarcar la dramaturgia de Díaz dentro de la corriente indigenista impulsada desde inicios del siglo XX por José Carlos Mariátegui, y principalmente por José María Arguedas. Sin duda, ambos pensadores tendrían que haber influenciado al creador del teatro urbano, como inspiraron a muchos autores de la época –entre ellos algunos de los dramaturgos de los que hemos hablado en la primera parte de esta tesis–. De igual modo, hemos podido establecer la influencia y el carácter marxista en algunos de los aspectos que componen su dramaturgia y la posible influencia de la tradición andina. Sería así que Díaz habría impulsado la renovación de las formas vigentes del teatro peruano de la época, también en lo que se refiere a la estructura y a la configuración del diálogo –ya hemos hablado en un apartado anterior de cómo también propuso una renovación de la concepción del personaje en la escena nacional–. En el análisis de las obras propuestas, es posible encontrar estructuras que rehúyen de la dialéctica aristotélica, así como la inclusión de nuevos modos de hablar –destacan el uso del lenguaje popular y en algunos casos la aplicación de la sintaxis del quechua en estructuras de diálogo en castellano, lo cual constituiría otra forma de reivindicación de lo andino–, diálogos desestructurados y el canto, como elementos característicos de su dramaturgia, entre otros.

Estas características las encontramos en casi todas las obras objeto de análisis de esta investigación. Tal vez la única excepción sería la primigenia *Los del 4* (1968) que, como ya hemos señalado, se encontraría más cercana al costumbrismo y a las estructuras clásicas, aunque con algunas propuestas innovadoras que ya hemos analizado anteriormente. Recordemos también que influencias como la del teatro épico de Brecht, por ejemplo, se harían más notorias en la dramaturgia de Díaz a partir del estreno de *La huelga* (1971), pero que es principalmente en *Cercados y cercadores* (1972) y las piezas posteriores a esta, donde la obra de Díaz se revelaría ciertamente más cercana a los elementos de influencia que hemos podido ir identificando en los apartados anteriores.

Borja Ruiz (2012, p. 324) explica sobre el teatro épico de Brecht que este “pone en relieve el aspecto narrativo de la obra, haciendo hincapié en las circunstancias sociales y políticas que condicionan el comportamiento de los personajes que las padecen”. Hemos visto cómo Díaz centra su atención en las circunstancias sociales y políticas que condicionan la vida de ese sector de la población peruana al que quiere darle voz a través de sus obras –los marginados que resultaron de la explosión demográfica y las dinámicas

de exclusión surgidas de la reconfiguración social de las grandes ciudades costeras desde mediados del siglo XX en el Perú—. Pero, además, la propuesta dramática de Díaz resonaría con las ideas de Brecht en el sentido en que ambas dramaturgias “revelan un doble plano de significación: la fábula que se narra explícitamente, por un lado y, por otro, la parábola metafórica de trasfondo social y político que subyace” (Ruiz, 2016, p. 328). Como veremos, la fábula –y la trama– en la dramaturgia del teatro urbano de Díaz ocuparían un lugar secundario, donde la clásica estructura dialéctica pierde importancia y da paso a nuevas formas de narrar.

El teatro urbano se acercaría a los lineamientos del teatro épico de Brecht también en el sentido de que pareciera que en ambos “los acontecimientos no deben suceder inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción” (Brecht, 2019, p. 40). En este punto, sería igualmente pertinente referirnos nuevamente al estudio de Hernández sobre la dramaturgia del teatro campesino de Zavala, pues posibilita otro acercamiento al entendimiento de la dramaturgia del teatro urbano de Díaz. Como ya hemos señalado, de la misma forma que otros investigadores de los dramaturgos de este periodo de la historia del teatro peruano, Hernández encuentra una importante influencia de los postulados brechtianos en la propuesta dramática de Zavala. Sin embargo, Hernández apunta, asimismo, la correspondencia de estos con algunos elementos de la tradición andina. Y estos aspectos también se pueden encontrar en la obra de Díaz.

Según indica Hernández (1984, p. 14), entre las formas de la tradición andina quechua resaltan el relato, el canto y la danza, elementos que coincidentemente producen el efecto de “distanciamiento” propuesto por el teatro épico. Esta coincidencia sería una de las razones por las que, al proponerse el objetivo de darle voz a una clase migrante, en su mayoría de origen andino, algunos autores de la generación del sesenta, entre los que destacaría Díaz –y Zavala–, habrían encontrado tan adecuados los mecanismos y conceptos propuestos por Brecht.

Vale decir que tampoco se corresponde la propuesta dramática de Díaz a la idea del drama absoluto planteada por Szondi (1994, p. 18), en la que “la interioridad del hombre solo puede manifestarse en forma de presente dramático, en la medida en que ejecute una acción concreta referida a su entorno”. Más bien, encontramos en el teatro

urbano una acción dramática debilitada y una idea muchas veces vaga de conflicto, donde este termina siendo casi una sugerencia. Así, pareciera que, según fue desarrollando su propuesta dramática, Díaz fue reemplazando el concepto de fábula por un planteamiento de estructura que incluso sería posible comparar con las tendencias del drama moderno que Sarrazac (2013, p. 92) definiría, años después, como “una puesta en consideración de un estado (micro) conflictual, directamente presente en el lenguaje”. Encontramos, por ejemplo, en las tres obras que componen la trilogía *Cercados y cercadores* (1972) que el conflicto se ubica en el pasado y no en el presente escénico de las tramas. Por ejemplo, mientras Juan y Pedro esperan que el río les traiga un poco de las sobras de comida de los ricos, en *Con los pies en el agua* (1972), el tiempo parece detenido, casi estancado, y da paso el recuerdo y a la añoranza de un futuro que parece imposible, mientras que en *Cercados* (1972) la acción que se describe en la obra es la del recuerdo del pasado de María y Rosa que reconstruyen los acontecimientos que son el verdadero conflicto que las aqueja. En ninguna de estas historias hay alguna posibilidad de resolver el conflicto. Lo mismo sucedería en *Cercadores* (1972), donde Rosa y José han perdido ya toda esperanza de recuperar al hijo que han tenido que regalar por no tener recursos para mantenerlo y, aunque durante la obra buscan trabajo, no es esta una acción concreta que llevan a cabo pues queda claro que, según las circunstancias dadas, jamás lo conseguirán. Los personajes de todas estas historias transitan una realidad escénica en la que, oponiéndose a los cánones aristotélicos, la posibilidad de cambio ha sido anulada. Como el propio Díaz señala, sobre la situación de los personajes del teatro urbano: “se vive en alta tensión, pero este es un modo cotidiano de existir; en consecuencia, no trasciende... porque la vida transcurre como si no pasara nada” (Díaz, 1970, p. 506).

Vale decir que, incluso en *Los del 4* (1968), a pesar de lo señalado anteriormente, Díaz habría apostado por anular la idea de progresión dramática. Tal vez en un intento por reforzar la premisa de que no hay solución posible para la situación en la que se encuentran los personajes de la obra. Encontramos también esta falta de progresión dramática orientada al cambio en otras obras como *Cuento del hombre que vendía globos* (1978) o *Harina Mundo* (1990). Se trata en este caso de piezas que tienen una estructura propia que, utilizando un término más contemporáneo, “problematiza” la fábula exigiendo del espectador más que una actitud pasiva, pues este debe ir reconstruyendo la trama —si es que esta existe—, mientras que los personajes dan cuenta de su drama, en vez

de vivirlo. Otro caso, tal vez más extremo, sería el que se da en la pieza *El Buzón y el aire* (1985), donde cada personaje narra su propia vivencia en una escena en la que no queda claro, ni siquiera, si ambos ocupan un mismo espacio-tiempo y donde parece más importante aquello que se dice –narra– que lo que acontece.

Es en este sentido que la propuesta de Díaz estaría también apelando a una nueva concepción del público. Se trataría de un teatro que entiende al espectador como una entidad activa que se distanciaría también de la concepción clásica del público. Recordemos que Brecht (2019, p. 20) critica aquella concepción del público que solo observa, y que define como seres “inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajada por un gran debilitamiento”. Pareciera que ambos dramaturgos concuerdan en que el espectador no debería asistir a la sala para que se haga algo con ellos, sino para hacerlos partícipes del hecho escénico. Tanto en el teatro épico como en el teatro urbano se espera un espectador activo y esto habría derivado en la ejecución de ciertos mecanismos, muchos de ellos relacionados con la idea de distanciamiento propuesto por Brecht, aunque también –por qué no–, podrían estos mecanismos estar relacionados con otras propuestas que influenciaban el teatro peruano de aquellos años. No podemos señalar a ciencia cierta que las ideas de Díaz comulguen también con las de Boal cuando señala, por ejemplo, la necesidad de eliminar la línea que divide a los actores de los espectadores, que sin duda conversan con las ideas de Artaud, influencias señaladas por Santistevan. El teatro de Díaz mantiene esta línea en la misma medida en que la mantiene el teatro épico, en todo caso, –importante precisarlo– Díaz (2011, p. 123) habría estado en contra de esta concepción de un teatro que borra la división entre actores y espectadores, como consta cuando señala que esta idea:

Está más en función del “espectáculo” que de la obra. Seudo originalidad, equivocada participación, donde el mensaje, por este despropósito, por este confundir los extremos –emisor, receptor–, entra por una oreja y sale por la obra. No alcanza la magia del teatro, que internaliza. El público recrea la obra al vivirla, la existencializa al verla y escucharla; la decodifica, recrea, en la extensión de su mundo intelectual y sensible. Sus sentidos y la memoria de sus sentidos, sus emociones y la memoria de esas emociones se comunican en un circuito cerrado; es decir, de él para él mismo y decantan un este maravilloso juego humano; vida-arte-vida, pues, como decía [César] Vallejo, todo acto genial viene del pueblo y va hacia él. Receptor libre, no receptor manipulado.

Sin embargo, a pesar de lo dicho por el propio autor, el teatro urbano sí sería un teatro que interpela al público como se hace evidente en el final de *La huelga* (1971), donde el mensaje es muy directo en la acotación final:

Quedan estáticos, como desafiando a la platea. No cambiarán de posición para recibir los aplausos. El telón se cerrará únicamente para que los actores vayan a sus camarines. Por ningún concepto los intérpretes agradecerán al público del modo tradicional. La clase obrera, no tiene nada que agradecerle al público que va al teatro en el Perú. (Díaz, 1972, p. 80)

Sin duda nos encontramos frente a una prueba más de la influencia de Brecht en el teatro urbano. En la referencia a la clase obrera y la referencia directa al público en claro tono de confrontación –del que ya hemos hablado líneas arriba–. El espectador no solo deberá ser activo, sino que se sentirá interpelado ante la escena que plantea el autor en el texto. Encontraríamos también una clara referencia a las ideas marxistas de las que hablamos anteriormente. Díaz se opondría a la idea del teatro burgués y abogaría, a través de su dramaturgia, por un teatro popular que buscaría la reivindicación de clases dentro y fuera de la escena. En el caso particular de *La Huelga* (1971), como señala Villagómez (1988, p. 331), nos encontraríamos frente a una obra que aborda la “representación de los conflictos sindicales y políticos” de la época. Del mismo modo en que lo hace, por ejemplo, el grupo Yuyachkani con su creación colectiva *Puño de cobre* (1971), que lleva a escena una de las huelgas mineras más grandes del periodo, ocurrida en Cerro de Pasco en la sierra del Perú, el mismo año.

Hay otros aspectos de la propuesta de Brecht que resuenan en el análisis de *La huelga* (1972). La inclusión de una banderola que usa los colores patrios del Perú –blanco y rojo– y la frase “Nosotros construimos el Perú” serían claros elementos que buscarían el distanciamiento épico. En este caso no solo encontraríamos elementos que establecerían más líneas de contacto entre las ideas de Brecht y las propuestas de Díaz desde la forma en la puesta en escena. Hay también elementos que nos permitirían establecer similitudes en el discurso. Hasta cierto punto, la secuencia final de *La huelga* (1971) pareciera haber sido escrita siguiendo las pautas establecidas por Brecht al decir que “es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se

desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma” (Brecht, 2019, p. 24).

En ese sentido, encontraríamos más puntos de conexión entre la dramaturgia de Díaz y las teorías brechtianas; pero, en concordancia con lo propuesto por Santistevan (2021, p. 52), también valdría la pena, en este punto, preguntarnos hasta dónde podría haberse visto igualmente influenciado Díaz en este aspecto, por ejemplo, también por las ideas de Boal cuando propone un teatro capaz de devolver el teatro al pueblo, y hacerlo como un carnaval o una fiesta, capaz de derrumbar muros y liberar al oprimido. Al convivir su producción dramática con el surgimiento del teatro de creación colectiva en Latinoamérica y en el Perú, bien pudo Díaz verse influenciado por las ideas que contribuyeron a configurar esta manera de crear para la escena, como hemos dejado entrever líneas arriba cuando también nos hemos referido a las influencias de Buenaventura, citadas por Santistevan.

Otro aspecto que caracterizaría las formas del teatro urbano sería la ausencia de una lógica que defina la estructura clásica como “exposición, subida de tensión, crisis, nudo, catástrofe y desenlace” (Pavis, 1998, p. 197). La idea de conflicto está ausente del todo en el teatro urbano. Los personajes esperan, recuerdan, o sueñan en un tiempo discontinuo y un espacio abstracto en el que a veces parece ser un teatro de ideas más que de historias. Tal vez este sería otro punto de encuentro entre la propuesta dramática del teatro urbano y las premisas del teatro político de Piscator, pues estaría dirigida a un actor concebido como, en palabras de Ruiz (2012, p. 332), “un individuo social y políticamente comprometido con aquello que propone y defiende; es a la vez un creador y un instructor, un artista del entretenimiento y un narrador que tiende a mostrar y a explicar más que encarnar”.

La tendencia a hacer que los personajes citen el pasado y la propensión a situar la acción lejos del presente escénico, podría bien relacionarse con la tradición andina y su tendencia a la narración que describe Hernández. Pero también conduce a un planteamiento particular del diálogo que daría otras luces sobre la influencia de Brecht en el teatro urbano, pues, como señala nuevamente Ruiz (2012, p. 330), es un recurso del teatro épico “trasponer las palabras al pasado. [pues] Al tratar las palabras y los actos como algo que ya ha sucedido, el actor se sitúa igualmente en una posición distanciada respecto

a las acciones del personaje”. Así encontramos, por ejemplo, en *Harina Mundo* (1990), fragmentos en los que Mauricio y Cayetano narran –en tiempo pasado– los obstáculos que han tenido que pasar para llegar desde su alejado pueblo en los Andes hasta la ciudad costera de Chimbote. Ya hemos citado uno de ellos en otro apartado, al referirnos a su situación de indocumentados. Sin embargo, encontramos también en otras obras, ejemplos del diálogo que evoca el pasado, por ejemplo, en *Con los pies en el agua* (1972), cuando Pedro le cuenta a Juan una de sus vivencias:

PEDRO: Una vez, Juan, demoraron una semana... ¡Siete días seguidos! ¡Nunca como en ese entonces sonaron tanto las campanas –o nunca antes, hasta entonces, reparé que tantas veces sonaban las campanas–! Hasta las aguas de la acequia disminuyeron... Los pies los tuve secos. ¿Te das cuenta, Juan? Los perros ladraron día y noche. Yo supe que no iban a venir, porque apenas miré al cielo, a mi costado, muerta, cayó una palomita. Poco a poco las hormigas la devoraron. A los siete días limpié sus huesitos y con ellos y unas hojas, hice un barco. Las velas las hice con las plumas de la paloma y lo lancé a navegar con sus velas blancas por toda la acequia, yo a su costado, hasta que lo perdí cuando entró al boquerón del tuvo que lleva las aguas negras al mar. (Díaz, 1991, p. 85)

También en *El Buzón y el aire* (1985) la historia se construye desde el recuerdo, alternando el discurso de los personajes en un diálogo de sordos que pone en evidencia la eliminación del conflicto y la debilitación de la acción dramática, por no hablar ya de los parámetros de la causa-efecto. Como señala Boogs (1989, p. 7), en el caso de esta obra estaríamos frente a un drama cuya estructura constituye una atmósfera irracional donde es difícil encontrar una comunicación significativa entre los personajes, a los que define como dos indigentes que “simply relate their stories in alternating lines that bear little relation to one another” y que “only speak at one another; thus the verbal discourse is composed of a pseudo-dialogue or a discourse of alternating monologues...” (Boggs, 1989, p. 8). Como ejemplo de lo dicho anteriormente citamos el siguiente fragmento de la obra en el que “dialogan” los personajes 1 y 2:

2. La imagen de él me la grabó mi madre... Ella decía:

1. ¿Sabe lo que me contestó Inés...?

2. Mi madre lo describía así: “Alto como un olmo... y fuerte”. Y lloraba, al evocarlo...

1. Inés es mi mujer... la madre de mis dos hijos...
2. Mi madre lo quiso mucho. Sus últimas palabras fueron para él...
1. Me respondió: “Hace tiempo que te he dicho que tienes que cortarte el pelo...”
2. (Como si él fuera su madre) Eduardo... te perdono. Siempre te amé...
1. No eres Sansón, para usarlos tan largos... ¡Qué dirá la gente...!
2. Donde quiera que estés, vivo o muerto, te juro que nunca te olvidé...
1. Y hasta donde estoy enterada, yo tampoco soy Dalila...”
2. Y murió. Ni siquiera se fijó en mí... Cerré sus ojos... (Díaz, 1990, pp. 14-15)

En términos de estructura, *El Buzón y el aire* (1985) sería ciertamente una obra particularmente interesante, pues pondría en evidencia otra de las características del discurso del teatro urbano de Díaz. Además de la ausencia de acción dramática y de la presentación de conflictos que se evidencian debilitados, difíciles de definir o incluso inexistentes, al autor habría propuesto un universo cuya estructura tiende claramente a la fragmentación de los episodios muchas veces inconexos. Su estructura no se sustentaría, pues, en la dialéctica.

Por otro lado, vale la pena destacar que, además de lo señalado hasta este momento, el teatro urbano también permitiría establecer líneas de contacto incluso con teorías más contemporáneas del diálogo. No sería descabellado apuntar, en este sentido, por ejemplo, que el diálogo del teatro urbano se distancia de ser “un diálogo lateral confinado en el escenario entre los personajes. Se amplía considerablemente haciéndose heterogéneo y multidimensional”, como señala Sarrazac (2015, p. 91) al definir el diálogo en dramaturgias más actuales. De la misma forma podríamos afirmar que la estructuración del diálogo propuesta por Díaz tiene algo de “rapsódico”, en el sentido propuesto también por Sarrazac cuando señala que el diálogo contemporáneo se opone al diálogo clásico al anular la necesidad del encadenamiento de réplicas. También, como sucede en muchos ejemplos de la dramaturgia contemporánea, encontramos en la obra de Díaz un diálogo que ya no supondría solo “la metáfora del surgimiento de una corriente homogénea de palabras en un encadenamiento de réplicas”; sino que, en él, el personaje

se encuentra por momentos “como poseído por otras voces distintas a la suya” (Baillet, 2015, pp. 97-98). El ejemplo más claro de esta forma de diálogo puede observarse en la última secuencia de *Cercados* (1972), donde ya no se distingue si la que habla es Rosa o María, y donde el discurso de una se convierte en el discurso de la otra, y viceversa. La finalidad de esto residiría en esa intención del autor –de la que ya hemos hablado– de hacer de sus personajes seres sociales más que individuales, lo cual nos devuelve al teatro épico, pues, en ese sentido, podríamos decir también que Rosa y María se convierten en una especie de coro épico en la secuencia citada. Se trataría, como señala Ruiz (2012, p. 330) al describir la concepción del actor en el teatro épico, de personajes que aglutinan “diferentes perspectivas humanas, es decir, que represente no a un único individuo sino a la humanidad (o al menos a una parte)”. Hablamos nuevamente del personaje como representativo de un extracto social, y ya no sustentado en su individualidad, sino en sus características como colectivo, como se evidencia en este extracto de la obra:

MARÍA: (*Ella*) ¡Tengo que enviar dinero a mi madre que está en Arequipa todos los meses!

ROSA: (*Ella*) Sé escribir a máquina y tengo buena ortografía...

MARIA: (*Ella*) ¡Me han adelantado tres meses y estamos a fin de mes!

ROSA: (*Ella*) ¡Soy excelente taquígrafa!

MARÍA: (*Ella*) ¡Redacto bien!

ROSA: (*Ella*) ¡He estudiado media comercial!

MARÍA: (*Ella*) ¡Soy kardista!

MARÍA: (*Ella, da vuelta y se sienta. Las dos ahora sentadas, juntas, hablándole al público*) ¡Tres para adelante, dos para atrás! ¡Tres para adelante, dos para atrás! ¡Tres para adelante, dos para atrás! (Díaz, 1991, p. 95)

Encontramos en los fragmentos de estos personajes, también otras características del diálogo que nos acercan, nuevamente a las formas del teatro épico en el análisis del teatro urbano. Ruiz (2012, p. 330) destaca como otro elemento del distanciamiento “trasponer las palabras del personaje a tercera persona. Decir el texto en tercera persona,

como si se tratase de un testigo de la acción”. De esta manera, encontramos en *Harina Mundo* (1990) el siguiente fragmento de diálogo entre Cayetano y Mauricio, donde narran una situación que observan y que se corresponde con la forma descrita:

MAURICIO: Está amaneciendo... mira... pobres indios; desde el alba hasta la oscurana, como ovejas, amarrados con sogas a la cintura y al muelle, están para aprender a nadar...

CAYETANO: Muchos se han ahogado, dicen. Por eso, ahora, sin sogas, los cachacos no te dejan entrar al mar...

MAURICIO: Si no sabes nadar, por gusto nomás estás. La capitánía no te da permiso, no te dan carné de pescador....

CAYETANO: Y no hay trabajo... otra vez a la sierra... a sembrar, cuidar ovejas, por gusto nomás. (Díaz, 1994, p. 10)

Otro ejemplo, se da en la obra *Cuento del hombre que vendía globos* (1978) donde los mendigos que juegan a aristócratas intercalan dos narraciones distintas en tercera persona:

1 (*Arist.*): Mi padre presidiendo la larga mesa de mantel blanco hace sonar la campanilla de plata; y, entonces, Almanzor, “El buen Almanzor”, el mayordomo principal de la casa que permanece como todo mayordomo, detrás de la mampara del comedor, hace su aparición, su “majestuosa aparición”, como todos los días de Dios, ingresando primero con el pie derecho, en una suerte de cábala, superstición o fe cristiano-pagana.

2 (*Mendigo*): Marión comenzará quitándose los guantes para dejar ver sus hermosos brazos blancos. Gira sobre ella, se muestra de cuerpo entero. Se cubre el sexo con las manos, doblando las rodillas hacia delante.

Se pone de espaldas, empinándose, dejando ver con toda claridad las curvaturas de sus nalgas protuberantes.

1 (*Arist.*): Negro el pantalón y los zapatos, así como la parte trasera de su chaleco de rayas verticales negras y rojas en la perchera, contrastando con la camisa blanca de cuello duro y la corbata “michi”. La sopera delante de él, presidiéndole, echando humo, como el incienso de las negras gordas que acompañan la procesión al Señor de los Milagros.

2 (*Mendigo*): Se desabrocha el sostén... no tiene nada ya, da vuelta al público en forma agresiva... “delicadamente agresiva” y saltan hacia el auditorio sus dos hermosos pechos de color rosado. (Díaz, 1991, pp. 37-38)

En ambos casos, vemos cómo además de proponer un diálogo en tercera persona, el autor también sitúa la acción principal fuera de la escena. En el primer caso, los personajes observan un hecho que ocurre frente a sus ojos, pero que el espectador no puede ver. Una propuesta que se asemejaría, tal vez, a las formas del drama estático de Maeterlinck en obras como *Interior* (1895). En el segundo caso, no queda claro si lo que narran los personajes es algo que están viendo, o si se trata de un recuerdo o incluso de algo que imaginan. Pero la particularidad del diálogo en tiempo presente es la que le da ese peso de realidad, al mismo tiempo que, en ambos casos, sí se buscaría producir un efecto distanciador, en términos brechtianos, lo cual dejaría más clara la influencia de Brecht que la de Maeterlinck.

Encontramos, pues, más elementos que permiten analizar la obra de Díaz desde el punto de vista del teatro épico. Pero habría algunos más. Ruiz (2012, p. 318) explica cómo, en su *Ópera de los tres centavos* (1928), Brecht pone en evidencia la búsqueda de un mayor distanciamiento crítico por parte del público respecto a los hechos que planteaba la obra, a través de “una narración que alternaba la acción y la canción o la proyección de carteles con frases bíblicas y refranes que objetivaban los acontecimientos de la obra”. El propio Brecht (2019, p. 42) destaca la importancia y la forma en que debe darse uso a la música en el teatro cuando propone que “los intermedios musicales dedicados al público, el ‘gesto’ general de ‘mostrar’ que siempre acompaña a lo mostrado en el caso individual, se acentúa mediante canciones”. Y, además, agrega:

En cuanto a la música, tendrá que dejar de ser sirvienta sin ideas propias, tarea que casi siempre se le reserva. La música no acompaña, aun cuando se proponga hacerlo. Ni se contenta con ‘expresarse’ eliminando simplemente la carga emotiva impuesta por el curso de los acontecimientos. (Brecht, 2019, p. 42)

El uso de la música pareciera ser una característica distintiva de la obra de Díaz. Ciertamente otros autores coetáneos incluyen canciones en sus textos. Tal vez el que más lo hace es Zavala Cataño, lo cual nos hace pensar nuevamente si es que el uso de las canciones en el teatro urbano podría provenir, también, de la influencia de la tradición

andina. Aunque tampoco podemos eliminar la posibilidad de que se trate de una conjunción de esta con la propia influencia del teatro épico. Lo que sí podríamos afirmar con mayor certeza sería que, del conjunto de obras escritas en el periodo analizado en esta investigación, serían las piezas del teatro urbano las que se encuentran más plagadas de canciones. De hecho, no existe una obra escrita por Díaz donde el autor no haga referencia o incluya canciones en la trama. Algunas veces estas son interpretadas por los personajes, pero otras son extra diegéticas.

La música sería un elemento narrativo en la obra de Díaz. Esta no solo ‘decoraría’ o ‘acompañaría’ la trama, sino que tendría una relevancia propia dentro de la estructura de la pieza. Vale decir que esta sería una de las características de su propuesta dramática, que también llamó la atención desde el estreno de *Los del 4* (1968). La Torre (1981, p. 102) señala sobre este montaje que “la escena de la guitarra, y su modo de callar, fueron momentos plenos de su arte”, haciendo referencia a la escena en la que el padre y su amigo Pedro alternan el canto de un *huayno* –música andina de origen precolombino– y un vals criollo, en el segundo cuadro de la obra:

PEDRO: (Que ha tomado la guitarra, rasca las cuerdas sin gracia. No sabe tocar y canta el wayno, cuya letra anotamos líneas abajo y que fuera muy conocido hasta 1938).

Anoche tuve un sueño,
Que me mataba yo de risa,
Que las pulgas de tu cama,
Me robaban mi camisa.
¡Ay pobrecito!

JORGE: Tú y tus waynos, como si fueras serrano. Pásame la guitarra. (Don Pedro se la da. Jorge la toma y va a sentarse a la mesa; en la probabilidad de que el actor no sepa tocar este instrumento, se recomienda que quede de espaldas al público). Hace tiempo que no toco.

PEDRO: (Animado): ¡Cucharas, cucharas!

JORGE: (Sonriendo) Sácalas del cajón de la mesa. (Pedro lo hace y se alista para acompañarlo. Don Jorge que sí sabe tocar guitarra, con el clásico bordoneo del ‘Tun dete,

tun dete' tipo hasta los años cuarenta, nos obsequia el vals "Los del cuatro", que mantienen en el aire de los de la guardia vieja.)

En la penumbra oscura
Que alumbra mi cuartito,
Los días y las noches,
Se atan sin piedad,
y como el payaso triste
que ríe mientras llora,
consumo en esta copa

(Don Pedro, con las manos sin soltar las cucharas, graciosamente hace un gesto equivalente a '¿Cuál copa?' Don Jorge, sin interrumpirse, sonríe, mientras continúa cantando.)

mi loca juventud...
Amor, amor, amor...
Como las golondrinas,
Que vuelven a sus nidos,
Ven,
Retorna, pues,
Y dale a esta mi alma un poco de amor.
Ven,
Retorna, pues,
Y dale a esta mi alma un poco de amor,
Amor, amor, amor,
Qué triste es la vida del que,
Del que elegir su mañana
¡Ay, no puede!

Cantando y con la guitarra siempre fue bueno (Va a colgar la guitarra.) Y tú lo sabes, mi buen cucharita.

PEDRO: (Bromeando, hace gesto que indica que no tiene qué beber, y lo indica cantando.)

¡Qué triste es la vida del que,
del que elegir su mañana
¡ay, no puede! (Díaz, 1968, pp. 35-36)

Podríamos inferir –por qué no– que la inclusión de una canción de origen andino y otra de la costa –y de influencia europea–, tal vez haga referencia a cierto sincretismo cultural que, si bien data desde tiempos de la colonia, tomaría su propio rumbo en las generaciones surgidas de las migraciones que reconfiguran la capital peruana durante el siglo XX y que dieron pie al desarrollo de una nueva cultura popular que bebe de varias fuentes. También, como ya hemos expresado podría deberse a la influencia de la tradición andina donde el canto sería un recurso muy presente.

Este no es el único momento en el que, dentro de esta pieza, Díaz recurre al uso de la música. En el primer cuadro, la voz de unos niños que cantan una conocida ronda infantil popular –fuera de escena– acompaña la acción en la que Raquel regresa a casa y se encuentra sola:

VOZ: Aquí está la llave que le dejó su hermano.

RAQUEL: Gracias. ¿A mi mamá la ha visto?

VOZ: Salieron todos con ese amigo de su hermano y don Lucho.

RAQUEL (*Entrando.*) Gracias, señora. (*Avanza hasta el centro, tirando los zapatos sin usar las manos. Está agitada, al borde de las lágrimas. Se toca el vientre. Va al espejo y se quita el traje, quedando sólo en fustán. Al ver que se le ha roto un bretel del sostén.*) ¡Maldición! (*Se mira el cuello.*) ¡Estúpido!

En cada uno de sus actos revela un desliz que ha cometido. Trata de peinarse, pero desiste. Corre a su cama, toma el almohadón como al inicio de la obra y se lanza, quedando con el rostro frente al público. Está llorando. En el callejón, los niños la jugar a la ronda cantan:

Buenos días, su señoría.

Matatiru tirulán...

¿Qué quería su señoría?

Matatiru tirulán...

Yo quería a una de sus hijas.

Matatiru tirulán...

(El telón, suavemente, empieza a correrse, mientras ella solloza.)

¿Con qué plata la mantendría?

Matatiru tirulán...

(Voces y risas.)

Te equivocaste...., te equivocaste.

No sabes jugar...

(Todos ríen y con alegría, mientras el telón termina de cerrarse.) (Díaz, 1970, pp. 554-555)

Destaca aquí la modificación de la letra que hace Díaz en la segunda estrofa de la ronda. Brecht describe que el recurso musical en las primeras obras del teatro épico se dio desde “una motivación naturalista” (2010, p. 229). En *Los del 4* (1968) Díaz agregaría un componente narrativo al adecuar la letra de la canción y hacerla “comentar” la problemática de los personajes. Raquel es la hija de la familia que cuestiona si su futuro dependerá o no de un hombre que pueda mantenerla y la letra de la canción establecería un comentario sobre el conflicto de este personaje.

En obras posteriores vemos que, en concordancia con lo que también señala Brecht sobre el desarrollo del uso de la música en su propuesta dramática:

la mera introducción de la música rompía con la convención dramática: el drama perdía peso, se volvía más elegante; los espectáculos de los teatros adquirieron carácter artístico. La estrechez, densidad y pesadez de los dramas impresionistas y la monomanía de los dramas expresionistas fueron atacadas por la música simplemente por el hecho de que introducía una cierta variación. Al mismo tiempo, la música permitía algo que hacía mucho tiempo que no era habitual: el ‘teatro poético’. (Brecht, 2010, p. 229)

Coincidentemente vemos cómo, unos años más tarde, a propósito del estreno de *La huelga* (1971), el mismo La Torre (1981, p. 125) destaca de la puesta que “la canción de ‘José’ (una legra circular), expresa la situación sin salida del obrero y, al final, en un

coro realmente impresionante por su crescendo, la voluntad de romper ese ‘circulo vicioso’”. La Torre se refiere al final de la obra que, sin lugar a dudas, le da al teatro urbano ese toque poético del que habla Brecht, al incluir, otra vez, una canción popular infantil, a la que se le da un nuevo y potente significado, como se pone en evidencia a continuación en el citado fragmento que cierra este texto:

(Todos los obreros empiezan a trabajar y cantan “José se llamaba el padre”, mientras dos trabajadores levantan, al fondo del escenario, una gran banderola que, sobre fondo blanco y letras rojas dice:

Nosotros construimos el Perú.

Las tres primeras reiteraciones –desde bajo volumen, in crescendo– indicarán que la clase obrera, desde sus cenizas, se alza, revive; las tres siguientes, a la alegría del trabajo –el producir–, las tres últimas, cantadas a todo pulmón ralentando con cólera las palabras, fraseando. LA ESCALADA de la clase trabajadora en su lucha contra las fuerzas opresoras).

Jo-sé se lla-ma-ba el pa-dre
Jo-se-fa la mu-jer
y al hi-jo que tu-vie-ron
le lla-ma-ron...

(Todos voltean violentamente, con las herramientas en la mano gritándole al público)

¡Joséeeeeee!

Quedan estáticos, como desafiando a la platea. (Díaz, 1972, p. 80)

Otra obra de Díaz que también incluye momentos en los que se destaca el uso de la música, tanto diegética como extra diegética, es la trilogía *Cercados y cercadores* (1972), donde resalta el uso de canciones populares, indicado desde el texto de ambas formas. En *Con los pies en el agua* (1972), por ejemplo, el autor propone iniciar la obra con un solo de guitarra de la canción popular –también infantil– “El retorno a la escuela”, mientras “el telón, con la sala apagada, se abre lentamente” (Díaz, 1991, p. 79). Más adelante, dentro del diálogo de Juan, incluye una estrofa de la canción y, para finalizar la obra, indica que “en coro, se escucha la canción escolar que dio inicio a la obra” (Díaz,

1991, p. 87). En *Cercados* (1972), propone el cierre de la obra con la misma canción que ya había incluido en *Los del 4* (1968). Así, Rosa y María quedan estáticas con un gesto de terror, mientras “se escucha la canción ‘matatiru tirulán’” (Díaz, 1991, p. 96). Finalmente, esta canción da inicio a la última obra de la trilogía *Cercados* (1972) que empieza así: “a telón cerrado –sala apagada– se escucha cantar a un grupo de niñas –en coro– la melodía infantil ‘Matatiru Tirulán’. Las risas de las niñas indican la apertura –lenta– del telón” (Díaz, 1991, p. 97). Resulta interesante que, al final de la obra, no se retome esta canción, sino que “se escucha una melodía triunfal –no militar, no religiosa–” (Díaz, 1991, p. 109).

Por otro lado, en *Sitio al sitio* (1977), los personajes cantan varias veces la canción “Tómbola” –otra canción del repertorio popular– durante el transcurso de la trama y esta cobra una relevancia especial al final de la obra cuando, además, le sigue lo que parece ser una versión modificada por el propio Díaz de *Una cualquiera*, bolero de Agustín Lara:

FOLLEQUE: Y la reina del Patín, va a empezar su función; cuidar carros, no es solo mirar y cobrar... es un oficio digno como cualquier otro..., y tiene reglas que respetamos religiosamente... Como único número de nuestro show, vamos a interpretar, “El canto de la Lechuza”.

(Los dos apoyados de Cry Cry cantan, en ritmo de bolero, con melodía de la canción “una cualquiera”, “El canto de la lechuza”).

Si eres una lechuza,
Cuida el carro...
Si tus ojos pueden ver,
En la noche,
Gira el cuello para ver
Sus cuatro llantas...
Cuídalo bien, lechucita...
Que a las chicas gusta
Como caramelo...

(Se escucha el murmullo de gente, Folleque, corriendo, con felicidad sobrenatural, se lanza a primer plano-izquierda, sobre el imaginario dueño de un carro imaginario)

FOLLEQUE: ¡Jefe...! *(Queda congelado)*

(Lechuza, al igual que Folleque, corre a primer plano derecha.)

LECHUZA: ¡Jefe... su carro... *(Queda congelado.)*

(Se prende, desde platea, sobre Cry Cry, la luz circular de un seguidor que quedará como única iluminación; Cry Cry, que ha botado la falta y la blusa, está con vestido de bailarina de boite. Bailando en su propio sitio, canta la canción nuevaolera “La Tómbola”)

CRY CRY: La vida es una tómbola.

Ton, ton, ton..bola

La vida es una tómbola...

Ton, ton, ton...bola

De luz y de color

De luz y de color...

¡de color”

Se apagan las luces. (Díaz, 1991, p. 78)

También en *Réquiem para Siete Plagas* (1979) encontramos el uso de la canción popular infantil dentro del discurso de la obra, cuando Ganzúa ordena a sus compañeros quitarle la ropa nueva con la que está vestido el cadáver de Siete Plagas en su velatorio:

GANZÚA: ¡Baratija, Pulga, Campanita... desnuden a Siete Plagas...! *(Ellos van y empiezan a quitarle las ropas. La mujer, queda sentada, indiferente, en primer plano... Ganzúa ordenando.)* ¡Cantemos! *(Cantan la canción infantil “El pericotito”. Mientras desvisten a Siete Plagas).* Un pericotito, chiquito, bonito...

TODOS: *(No para distraerse como lo hacen los niños, sino para ocultar con sonido el acto, esconder sus posibles remordimientos.)*

Asomó su hociquito, por un huequecito,

El gato muy malo, apenas lo vio...

Le mandó un zarpazo y se lo comió

Le mando un zarpazo y se lo comió.

(Al ver que no han terminado, Ganzúa repite la canción, seguido por todos que, ha incluido, incluso a los que están desvistiendo a Siete Plagas.)

Un pericotito, chiquito, bonito...
Asomó su hociquito, por un huequecito,
El gato muy malo, apenas lo vio...
Le mandó un zarpazo y se lo comió
Le mandó un zarpazo y se lo comió.

BARATIJA: (*Triunfal, mostrando en alto las ropas.*) ¡Aquí están!

TODOS: ¡Bravo! (*Aplauden.*)

GANZÚA: ¡Vuela a venderla, Baratija... y trae todo el pisco y cigarros que te den...!
¡Rápido! (*Sale corriendo Baratija.*) (Díaz, 1982, p. 19)

Y al final de la obra, desde un planteamiento que nos recuerda al cierre de *La huelga* (1971), el autor indica que los actores avanzan hasta la corbata y cantan. Si bien la acotación no especifica que los mendigos protagonistas de la historia le canten la canción al público, es bastante probable que Díaz haya imaginado una escena bastante parecida a la de los obreros de construcción cantando “José se llamaba el padre”, cuando señala:

Todos ríen, los tres se ponen de pie. Hay comentarios de asombro, como si estuviéramos en Navidad, cantan el villancico “Niño Manuelito”, con letra para Siete Plagas. Los dos primeros versos los cantan todos a coro, luego, uno por uno, se acercan al muerto y, como si fuera el “niño Dios”, le dedican ofrendas, volviendo a sus sitios.

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

PULGA: Estas mis pulguitas
que no tengo más

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

TIJERA: Esta tijerita, corta tu pañal...

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

GANZÚA: La “ganzúa de oro”
al cielo lo abrirá

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

PUÑALADA: Este puñalcito,
lo sabrás usar...

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

CAMPANITA: Flores pa’ los muertos
que viviendo están...

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

MUJER: Este vientre seco
que sin mancha está

TODOS: (*Coro*) Niño Siete Plagas
qué te puedo dar...

BARATIJA: Un saco de papas (*Llorando*)
me ven-dio mamá (Díaz, 1982, p. 31)

Finalmente, el uso de la canción es particular en la última pieza que escribió Díaz. En *Harina Mundo* (1990) encontramos que una de las historias que componen la obra se narra de manera fragmentada a través de tres bloques cantados, haciendo uso del huaino popular “El zorro negro” de Jacinto Palacios, como sigue:

Bloque 1:

(Por los parlantes de sala, como si por la platea fuera a entrar la mujer, se le escucha cantar.)

VOZ: (*Mujer 1*) A la salida en mi camino, anoche
un zorro negro se me cruzó en el camino

qué mala suerte, qué mala suerte
había sido... (Díaz, 1990, p. 2)

Bloque 2:

*(Sobre el terraplén, una serrana, la mujer 1, cantando su mismo huayno, como letanía.
Está “bebida”.)*

A la salida en mi camino anoche
un zorro negro se me cruzó en el camino... (2)

(Aparece el Hombre 5 –borracho– que ha estado siguiéndola y canta.)

HOMBRE 5: Qué mala suerte, qué mala suerte había sido.
Había sido...

(La abraza y cantan a dúo los dos.)

Para encontrar a mi amorcito con otro...
Para encontrar a mi amorcito con otro...

Rien. (Díaz, 1990, p. 4)

Bloque 3:

*El hombre y la mujer, que se han puesto de acuerdo cantando se van a un hotel,
abrazados.*

MUJER 1: A la salida en mi camino, anoche

(Los dos a dúo.)

un zorro negro se me cruzó en el camino... (2)
Qué mala suerte, qué mala suerte había sido...

(Desaparecen contentos, abrazados solo sus voces.)

Para encontrar a mi amorcito con otro... (2)
Qué mala suerte, que mala suerte había sido...

(Se escucha el motor de una lancha que cruza.)

Qué mala suerte, qué mala suerte había sido...

(*Se apagan las luces del terraplén.*) (Díaz, 1990, p. 5)

Cabe destacar aquí, otra vez, la inclusión de un huaino. Un aspecto que también marcaría una distancia entre *Harina Mundo* (1990) y el resto de las piezas analizadas – solo en *Los del 4* (1968) se ha incluido también un huaino, aunque las circunstancias en las que se introduce en la trama son muy distintas que en este caso—. Sin duda, esta sería la pieza de Díaz donde el autor se acerca con mayor profundidad a la problemática del marginado del ande y, por lo tanto, la obra donde más se pondría en evidencia la influencia de la tradición andina. En ese sentido este recurso pareciera hacer eco de lo señalado por Arguedas (1989, p. 45), cuando indica que la historia del huaino “es la historia del pueblo andino”. O cuando agrega que “el indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones. Son los mismos waynos antiguos los que hoy canta el mestizo” (Arguedas, 1989, p. 45).

Casi al término de la misma obra, nos encontramos de nuevo con una canción popular que ya ha estado presente en otro texto del autor: la canción escolar “Cual bandada de palomas”. Igual que en *Con los pies en el agua* (1972), la canción se utiliza para introducir una denuncia en la voz de los personajes hacia el sistema educativo peruano.

Destaca también en *Harina Mundo* (1990), la inclusión del coro, un elemento que, si bien está presente en otros textos dramáticos del autor, terminaría por consolidarse como parte de la estética del teatro urbano en esta pieza. Como ya hemos visto, hay evidencias del uso de este recurso en textos como *La huelga* (1971) que termina con un coro de obreros cantándole al público; sin embargo, sería en *Harina Mundo* (1990) donde Díaz hace mejor uso de esta forma del diálogo que, como señala Martín Megavand (2015, p. 104), habría reaparecido en el teatro moderno, entendiéndose como:

la disposición particular de las voces que no pertenece ni al diálogo ni al monólogo; que, al requerir una pluralidad (un mínimo de dos voces), soslaye los principios del dialogismo, sobre todo reciprocidad y fluidez de los encadenamientos, a favor de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, fragmentación) o del trenzado de

diferentes palabras que se responden musicalmente (estrellamiento, superposición, ecos, efectos todos de la polifonía).

Así nos encontramos, por ejemplo, con una secuencia como la siguiente:

HOMBRE 5: ¡Casma, llamando, casma! Aquí Casma, urgente, urgente, repito...

Sobreponen con claridad, alarma e incredulidad los mensajes que ascienden de menos a más hasta que, a señal, indignados, a coro gritan:

TODOS: ¡Pero qué espera el gobierno que no envía a la marina para que acabe con los lobos de mar, como hicieron los Estados Unidos con los indios de ese lugar...

Congelan. Pausa. Luego a señal, a coro, con desprecio. ¡Lobos marinos... indios del mar!

Se oyen los gritos de los lobos de mar, mientras las luces cambian, ambientando a la cámara de diputados. Los actores deben, de una escena a otra, desplazarse con naturalidad, para sorprender al público con nuevos roles.

HOMBRE 1: ¡Señor presidente... como representante de la provincia de Chimbote, pido que se declare a la industria de la harina de pescado en ‘emergencia’!

HOMBRE 2: No, no, ¡no señor presidente! Declarar en emergencia a la industria de la harina de pescado es ‘insuficiente’, por decir lo menos. Pido que se ‘indemnice’ a los señores industriales de la harina de pescado. Estamos en la vertiente occidental del pensamiento, somos un gobierno democrático, católicos, apostólicos y romanos.... Y por lo tanto, tenemos la obligación de defender a capa y espada a la libre empresa.

Todos se juntan y, a coro.

¡Pero qué espera el gobierno que no envía a la marina para que acabe con los lobos de mar, como hicieron los Estados Unidos con los indios de ese lugar!

Apagón. (Díaz, 1990, p. 15)

En este fragmento vemos cómo el uso del coro permitiría trazar otras posibles líneas de contacto entre el teatro moderno y el teatro urbano; pero también reflejaría – otra vez– la influencia del teatro épico en la propuesta dramática de Díaz. Como señala

Victoria Gaspar (2003, p. 64), en los textos de Brecht el coro “no acompaña al argumento, es autónomo y tiene capacidad de comentar, narrar e incluso contradecir lo sucedido en escena”. En el ejemplo citado anteriormente, el coro sí forma parte del argumento; sin embargo, es su capacidad de comentar la escena lo que lo haría relevante para este análisis.

Esta facultad que se le otorga a la voz coral se ve reforzada, también, con otro recurso: la repetición. La misma frase dicha por “TODOS” más de dos veces en el texto reafirma el estatus de comentario que esta tendría y establecería otra característica estética en la poética del teatro urbano, pues no es la primera vez que el autor recurre a ella. Ya hemos visto que en *Cercados y cercadores* (1972) el diálogo se estructura sobre la base de la repetición de frases –en algunos casos solo de palabras– que, en el acto propio de repetir, generan un discurso aparte del argumento central, es decir, un comentario. Así, como señala Martínez (2015, p. 111), la repetición desviaría la atención del espectador de la situación hacia las palabras que son pronunciadas, un aspecto que, según lo expuesto, bien podríamos identificar como un efecto igualmente distanciador.

Para Santistevan, quien tuvo contacto directo con la obra de Díaz, pues él mismo dirigió el estreno absoluto de *Sitio al sitio* en el año 1979, con las actuaciones de Aurora Colina, Jorge Flores y Fernando Zevallos, y la producción del Teatro Cocolido, el uso de la música en el teatro urbano de Díaz no respondería a la influencia del teatro de Brecht en el autor, ni a la influencia de la tradición andina que podemos encontrar en el teatro campesino de Zavala, sino a una necesidad de traer a su universo dramático referentes de la cultura popular peruana. Como hemos visto, las canciones usadas serían casi siempre del repertorio popular y, en la mayoría de los casos de autor anónimo. Destaca, también, que se trata de cantos y rondas populares. Tal vez se trataría de un efecto irónico. El uso de la música no solo se inscribiría en una propuesta estética realista, en el sentido de la búsqueda de una representación de temas reales. Tendría mucha importancia el discurso que se elabora a través de las letras. Esta sería la razón por la que, en muchos casos, el autor las modifica para adecuarlas a las tramas de sus obras. Podríamos concluir, tal vez, que se trataría de una doble influencia: la del teatro épico y la de la cultura popular, inscrita, además, como señala Santistevan (2022) en una ideología de izquierdas. El carácter ideológico se pondría en evidencia justamente en el análisis del discurso que estas canciones adquieren en el contexto en el que son inscritas.

Finalmente, como mencionamos al inicio de este apartado, otro aspecto que tal vez haya sido uno de los primeros en llamar la atención de la crítica y del público al empezarse a conocer la propuesta dramática de Díaz es la inclusión de nuevos modos de hablar y usos del lenguaje popular en los diálogos de sus textos. Esta cualidad, así como muchas de las descritas anteriormente, pondría en relieve la intención del autor de llevar a la escena al personaje popular tal y como es, con sus modos y costumbres, y sus formas particulares de expresarse, como señala el artículo del diario *La Prensa* del domingo 10 de octubre de 1971, a propósito del estreno de *La huelga* (1971), cuando destaca de la obra “la sensata y sensitiva expresión de la ‘jerga’ popular sin decaer en el pintoresquismo ni en la grosería”. Orrillo (1971a, p. 30) estaría de acuerdo con *La Prensa* al señalar, también a propósito de la misma obra, que “no cabe duda de que, frente a él –Díaz–, estamos frente a un hombre de teatro experto en el manejo del diálogo y con un sentido especial para la aprehensión de los elementos del habla popular”. Vale la pena aquí una precisión que hace el propio Díaz (2011, p. 124) acerca del tema que estamos analizando en este punto. Sobre la forma del discurso del teatro urbano, el propio autor señala que sus obras hacen referencia “al lenguaje popular, sí: poco, casi nada, a la jerga. Al lenguaje popular sí, tanto en sus vocablos cuando en la sintaxis. Como comunicador, mi preocupación es llegar al destinatario, y lo popular, aparte de bello, connota cenital y claramente”. Es así como en *La huelga* (1972) encontramos diálogos como este, donde el uso de un lenguaje popular se hace evidente:

PALITO: Chicha, ¿quieres ir a una fiesta a la noche, después del billar?

CHICHA: ¿Día jueves? ¡Sin plata y con huelga! ¡Estás loco!

ZAMBO: ¿Y qué tiene? (*Haciéndose el enojado.*)

CHICHA: (*Cómicamente.*) Con Ud. no hablo “maestro Quintana”:

PALITO: ¡Buena, Chicha! (*A Zambo.*) Te agarró, una por otra. (*Ríen los tres.*)

ZAMBO: (*Picado.*) No insistas, Palito. Además, te va a hacer quedar mal, no sabe portarse como gente. Este como con cuchara de palo. (*Ríe con Palito.*)

PALITO: No le hagas caso Chica. Te invito. Hembras a montón....

CHICA: No, paso. (*Sale.*) ¡Fiesta...! Hay que tener respeto. ¡Estar en huelga es como estar de luto!

ZAMBO: No insistas Palito. No vale la pena, te lo digo yo.

PALITO: (*Mirando a la calle. Excitado.*) ¡Qué mujer! ¡Esta noche en la fiesta voy a bailar, Zambo, como un trompo! (Díaz, 1991, pp. 36-37)

En *Harina Mundo* (1990), por otro lado, encontramos que el lenguaje de los personajes no solo reconstruye usos populares. Al haber en la obra personajes andinos, Díaz propone usos del lenguaje que dan cuenta de su origen quechuahablante. Este es un rasgo que hemos visto en otros autores de su generación como Zavala, quien, nuevamente en palabras de Hernández (1984, p. 15), “recoge la musicalidad y las formas del habla del campesino, sin caer en el estereotipo vulgar de la imitación basada en el uso del ‘mote’ y de la exageración de los defectos en la pronunciación castellana”. Más bien, Zavala apelaría a la castellanización del quechua. Y lo mismo haría Díaz cuando hace hablar a sus personajes andinos. Ambos, concordarían con Arguedas cuando rechaza la “concepción adulterada, exótica y peyorativa” (Hernández, 1984, p. 16) del quechuahablante. Sería así que en *Harina Mundo* los personajes campesinos Cayetano y Mauricio recogerían en sus modos de hablar esa musicalidad y referencias que nos permitirían dilucidar el origen quechua de sus expresiones:

MAURICIO: (*Confidencial. Muy sincero.*) He tenido visión...

CAYETANO: (*Creyéndole.*) ¿Visión? ¿Y qué? Di... ¿qué has visto?

MAURICIO: Que hemos muerto, hermano.

CAYETANO: (*Santiguándose.*) ¡Jesús!

MAURICIO: Que hemos muerto, justos, los dos...

CAYETANO: Diosito...

MAURICIO: Pájaro éramos...

CAYETANO: ¿Cóndor?

MAURICIO: No. Cóndor hubiera sido lindo. No. Pájaro de mar, de costa....

CAYETANO: ¡Qué feo...!

MAURICIO: Pájaros viejos, de mar...

CAYETANO: No sigas, hombre...

MAURICIO: Pájaros de gran buche... buche vacío. De hambre, en techo de mercado hemos estado... Luego, al suelo hemos caído, los dos... de hambre... (Díaz, 1990, p. 19)

La Torre (1981, p. 124), también destaca la inclusión de “modismos criollos, giros en los que el gracejo popular se expresa”, así como el uso de los apodos en el diálogo de los personajes, lo cual acerca más el teatro urbano al universo del sector popular de las grandes ciudades peruanas. Efectivamente, como ya hemos visto, encontramos en muchas de las obras que componen el universo del teatro urbano de Díaz personajes a quienes conocemos por sus apodos. Es el caso de *Sitio al sitio* (1977), donde los protagonistas se presentan como Folleque, Cry Cry y Lechuza; lo mismo sucede en *Réquiem para Siete Plagas* (1979), donde encontramos al propio Siete Plagas, Ganzúa, Tijera, Puñalada, Pulga, Campanita, entre otros; y por supuesto en *La Huelga* (1971), donde los obreros de construcción se llaman Palito, Zambo, Chica, mientras a otros se les conoce por su apellido: Reyes, Quispe, Canales.

A través de su teatro urbano, en definitiva, Díaz habría construido los cimientos de un discurso cuya poética se compondría de elementos que confluyen con los postulados del teatro épico de Brecht y en el que también es posible identificar elementos que derivarían de una influencia de los postulados políticos del teatro propuesto por Piscator. Se encuentran, igualmente, formas que permitirían relacionar la dramaturgia de Díaz con la corriente indigenista peruana, alentada por los ideales de Mariátegui y, sobre todo, de Arguedas. Existen, de igual modo, componentes de influencia marxista que apuntarían a un teatro que busca la reivindicación de clases. Al mismo tiempo, como hemos visto, la propuesta dramática de Díaz, presenta recursos que parecen haber sido heredados de la tradición andina.

De esta manera, el corpus de textos analizados en este último apartado de la presente investigación –y en toda la tesis– se orientaría a una recomposición de la

estructura y el diálogo entendidos en términos clásicos –aristotélicos–. Como se vio en el apartado anterior, los personajes del teatro urbano ingresan a escena con nuevas estructuras dialogales donde premisas como la concatenación de datos o la causa-efecto pasan a un segundo plano y se generan, más bien, estructuras de diálogo que parecen, a veces, incluso irracionales, pero que vienen cargadas de un discurso en decidida clave de protesta. Del mismo modo, los personajes marginales de Díaz se presentan con sus modos propios de hablar, algunos con los mote que evidencian su origen quechuahablante, con un claro objetivo reivindicador por parte del autor.

La poética del teatro urbano sería, también, de un marcado discurso social donde la dialéctica daría paso a la narración. Esta tendencia a lo narrado, con diálogos en tiempo pasado y, a veces, en tercera persona, podrían también ser de influencia épica; sin embargo, como hemos visto, sería posible sugerir la influencia de la tradición andina en este aspecto. Otra de las características del teatro urbano que hemos podido definir en este último apartado sería que, en definitiva, este se alejaría de casi todas las ideas que definen aquello que Szondi llamó drama absoluto y que, más bien, a pesar de lo señalado por el propio Díaz, podría haber bebido de las ideas de pensadores latinoamericanos como Boal o Buenaventura que dieron pie al teatro de creación colectiva que tomó la escena limeña después de la generación del sesenta.

Finalmente, el uso de la música del que no quedaría del todo clara la influencia, si fue el teatro épico o de la tradición andina, o si surgió de la intención de resaltar el tono popular de las tramas o para reforzar el carácter del discurso ideológico con cierto rasgo sarcástico –al recurrir, sobre todo, al cancionero popular infantil–, sería otra de las características más resaltantes de la forma en la que Díaz poetizó el universo del marginado en la ciudad y que delinearían la estética particular de su teatro urbano.

Todos los elementos anteriormente señalados configurarían una de las dramaturgias que en este estudio hemos considerado la más representativa de los autores del periodo. El teatro urbano condensaría las propuestas dramáticas que permiten considerarlos una pléyade. Vale destacar que, como hemos señalado en esta investigación, a pesar de haber desarrollado una prolífica propuesta dramática –aspecto que hemos venido comprobando a lo largo de estas páginas–, la mayoría de autores de la que hemos llamado generación del sesenta, no solo han sido poco estudiados, sino que,

como explica Paz Mediavilla (2015, p. 271), se trataría de “un grupo de escritores de teatro sin notoriedad, escribiendo en la sombra, con la voluntad de romper con la inercia social y también con los caminos creativos marcados por sus antecesores”.

CONCLUSIONES

En esta investigación, hemos partido de la premisa de que la propuesta dramática de los escritores de teatro peruanos surgidos durante la década de 1960, a la que perteneció el autor central de nuestro estudio, Gregor Díaz, dio un giro a la dramaturgia peruana al impulsar la inclusión del personaje marginal. Además, hemos establecido cómo el ingreso del universo marginal en el teatro peruano trajo consigo la inclusión de nuevos personajes, pero también de nuevos espacios, nuevas problemáticas y, sobre todo, nuevos puntos de vista que se alejaban de las convenciones burguesas a las que la escena nacional venía acostumbrada desde tiempos de la colonia, escenificando hechos y acontecimientos siempre desde la mirada de las clases privilegiadas y los centros de poder. Del mismo modo, como hemos visto en el desarrollo de esta tesis, la dramaturgia de Díaz y los demás autores de su generación estudiados en esta investigación también cobra relevancia por sus importantes aportes en cuanto a las innovaciones estéticas e ideológicas que se evidencian en el análisis de sus textos y que se desprenden de la misma necesidad expresiva que los impulsó a romper con el modelo hegemónico y alzar la voz en nombre de los estratos sociales poco representados en el teatro peruano, hasta entonces.

A lo largo de este trabajo, hemos podido constatar que esta hipótesis inicial ha sido confirmada. Hemos establecido cómo la propuesta dramática de los autores analizados –sobre todo la de Díaz– construyen, en la que hemos decidido llamar la dramaturgia del marginado en la ciudad, un universo cuyas tramas se desarrollan en espacios que establecen distancia con el ámbito burgués en el que se acostumbraban a situar las historias de la dramaturgia peruana precedente. La calle, los callejones y las barriadas componen los nuevos escenarios en los que los personajes marginales ingresan con nuevos modos de hablar que representan la cultura popular y migrante, y que, en muchos casos, reivindican el valor de las lenguas originarias de sus protagonistas. Hemos determinado, también, cómo la dramaturgia de la generación de 1960 se presenta como un teatro de carácter social en el que los personajes cobran valor justamente por su representatividad plural y cómo este aspecto genera la necesidad de ruptura con ciertos modelos aristotélicos como la unicidad del personaje y su carácter intersubjetivo. El

personaje marginal del teatro urbano de Díaz, así como los personajes de muchas de las obras de los autores coetáneos investigados en esta tesis, exponen su problemática con carácter reflexivo, presentando diálogos, más bien, intrasubjetivos y que tienden a la narración. Del mismo modo, se trata de una dramaturgia signada por la fatalidad y, ante la imposibilidad para cambiar el destino desafortunado que les ha tocado vivir, los personajes del teatro peruano del periodo analizado se encuentran la mayoría de las veces también desprovistos de una acción dramática clara.

Como indicamos líneas arriba, hasta mediados del siglo XX, el teatro peruano, en su mayoría, seguía replicando muchos de los esquemas heredados de la sociedad y el teatro colonial. Como consecuencia de esto, el personaje marginal no había tenido presencia, a no ser para verse ridiculizado o representado como ciudadano de segunda categoría. Es así como hemos establecido, en este sentido, que la dramaturgia del periodo anterior presentaba los conflictos y problemáticas del país, desde la perspectiva de la capital y, de las clases altas, ignorando el punto de vista y las necesidades de la gran mayoría de la población. Se trataba, pues, de un teatro que replicaba –dentro y fuera de la escena– la fragmentación y la diferencia de clases de la sociedad peruana. Este fenómeno no habría sido exclusivo del Perú, como hemos señalado, Boal (1989, p. 12) lo explica al referirse a la necesidad de un teatro popular en una Latinoamérica que devuelva el teatro al pueblo y sea capaz de destruir las barreras de las clases dominantes.

Si bien Boal se refiere al surgimiento del teatro de creación colectiva como respuesta a las necesidades sociales que habrían propiciado un movimiento de teatro popular en todo el continente, la síntesis que expone manifiesta la misma necesidad que tenían los autores que analizamos de interpelar ese statu quo que se había perpetuado en el teatro costumbrista peruano y latinoamericano. Hemos demostrado a la largo de la tesis cómo Díaz y los autores analizados responden a través de su dramaturgia a la necesidad de llevar a escena lo popular y al personaje marginal, también, como una manera de reivindicar su lugar en la sociedad. De ahí, el carácter ideológico de las propuestas.

Del mismo modo, hemos podido explicar cómo a mediados del siglo pasado, recién se habrían dado las condiciones propicias para el surgimiento de una generación de autores dramáticos capaz de reivindicar y dar su lugar al personaje marginal en la escena peruana. Hemos determinado, de esta manera, que se trata de una generación con

afinidades estéticas e ideológicas que revolucionó la dramaturgia peruana y que, desde nuestra perspectiva, no solo sienta las bases para el desarrollo posterior del teatro de creación colectiva, sino que marcaría el camino de una dramaturgia actual que aún buscaría definir características propias que le permitan definirse como “peruana”.

La influencia del impulso renovador del teatro europeo y norteamericano, la llegada de corrientes de pensamiento liberal, así como el debate sobre textos de autores contemporáneos extranjeros que proponían nuevas formas dramáticas tuvo un importante impacto en la configuración de esta generación de autores. Quizás sea Bushby (2009, p. 36) quien explica mejor cómo fueron recibidas estas ideas en el Perú y cómo estas dieron paso al desarrollo de una nueva dramaturgia peruana, cuando señala que para las vanguardias latinoamericanas la influencia de los ideales de libertad venidos de Norteamérica y Europa fueron recibidos como ideales de igualdad. La influencia de los movimientos revolucionarios que surgieron en América del Sur también durante la mitad del siglo XX se sumó, pues, para generar el ambiente propicio para que un grupo de dramaturgos se haga la pregunta señalada por Aida Balta (2000, p. 185): ¿existe el teatro peruano?

¿Qué es el teatro peruano? parece haber sido la pregunta que se hicieron Díaz y toda su generación. Y la respuesta la habrían dado a través de la revolución dramática que emprendieron desde la escritura de sus textos dramáticos. Se estableció así una nueva dirección ideológica para el teatro peruano. Como ya hemos señalado, no se trató solo de otorgarles un espacio en la escena nacional al personaje marginal y su problemática, sino de darle el rol protagónico a ese sector de la sociedad que representaba la verdadera cara del Perú. Al hacerlo, estos dramaturgos rompieron con una tradición teatral que, hasta entonces, había ignorado a la mayoría de los peruanos. Se trató, también, de un quiebre estético. El giro se dio igualmente en las formas que, ya sea influenciadas por el teatro épico o del absurdo –en los términos que hemos explicado–, por la tradición andina o por las diferentes corrientes de vanguardia, terminaron por delinear una dramaturgia que se caracteriza, sobre todo, por la búsqueda de nuevos procedimientos que tienden a la ruptura con el modelo aristotélico desde varias aristas.

Hemos visto también, a lo largo de esta investigación, cómo esta generación tuvo la ventaja, frente a sus antecesores, de haberse formado en un entorno propicio durante el

gobierno de Bustamante y Rivero, en el que se fundó la ENAE, en la que muchos de ellos se formaron. Recordemos, además, que esta escuela contó con la colaboración de integrantes de la compañía de la actriz catalana Margarita Xirgu, y exiliados españoles que asumieron la tarea de dirigirla durante sus primeros años de existencia. De igual forma, fue importante la creación de la Compañía Nacional de Comedias que tuvo a su cargo la implementación del Premio Nacional de Teatro, que impulsó la carrera de muchos dramaturgos de la época. El surgimiento de agrupaciones independientes y universitarias entre los años cincuenta y sesenta también había sido de gran relevancia para la consolidación de esta generación de autores –a la que también hemos llamado pléyade– que debió sentir el apoyo de las compañías que montaban sus obras y de las instituciones que fomentaban su trabajo, como el Teatro de la Universidad Mayor de San Marcos, que también creó su propio concurso de obras de teatro. Muchos de los dramaturgos analizados en este estudio fueron ganadores precisamente de este concurso. Díaz fue uno de ellos, obteniendo dos veces el premio con *Cuento del hombre que vendía globos* (1978) y *Réquiem para Siete Plagas* (1979). Hemos determinado, asimismo, cómo estas circunstancias permitieron también a esta generación dedicarse casi exclusivamente al teatro, otra gran diferencia con sus antecesores.

Del periodo anterior, hemos considerado estudiar a tres dramaturgos. Como señalamos, estos no son los únicos autores que se dedicaron a escribir teatro durante la primera mitad del siglo XX; sin embargo, consideramos que la propuesta dramática de Leonidas Yerovi, Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne es la que más influyó en la escritura dramática de los autores en los que se centra nuestro análisis. El estudio de su obra ha permitido, ciertamente, establecer puntos de encuentro entre estas dramaturgias y sostener esta premisa.

El teatro de Yerovi evidencia la primera inclusión consciente del universo popular en la dramaturgia peruana. Yerovi sentó las bases para un teatro orientado a la crítica social. Su propuesta dramática dio voz a las clases populares y fue el primero en llevar a escena su cultura criolla. De esta manera, se alejó del punto de vista paternalista con el que el teatro que lo antecedió estaba acostumbrado a mirar a las clases populares. Su teatro buscaba representar un Perú más real, con su diversidad de identidades. Yerovi introduce nuevos personajes, nuevos espacios diferentes de los escenarios burgueses tradicionales. Esta es una característica que luego encontraríamos, sobre todo, en la

propuesta dramática del teatro urbano de Díaz, y también en la de algunos de los demás autores coetáneos investigados en este trabajo. Sin embargo, las innovaciones que podemos encontrar en textos como *La de cuatro mil* (1905), *La pícaro suerte* (1914) y *La casa de tantos* (1914) fueron todavía incipientes y no alcanzaron a representar del todo la marginalidad de un importante sector de la sociedad peruana, como sí lo consiguió la generación posterior.

Los textos de Sebastián Salazar Bondy son los primeros en los que podemos encontrar una incipiente presencia del personaje migrante en la ciudad. Salazar Bondy fue el primero en introducir las problemáticas del Perú fuera de Lima y dar cuenta, en el teatro, del proceso de transformación que venía viviendo la capital peruana. Es el primero en presentar también una firme mirada crítica de la sociedad capitalina y dar cuenta, abiertamente, de las marcadas diferencias sociales y las desigualdades de la sociedad peruana de su tiempo. Además, su obra póstuma, *El Rabdomante* (1964) coincide en su propuesta dramática con la de los autores de la generación del sesenta. En esta pieza encontramos una trama que se desarrolla en un entorno no urbano, y un coro de personajes, campesinos a los que el autor decide llamar por el nombre genérico de “miserables”. Como hemos señalado en los apartados anteriores, el paso del personaje individual al coral es precisamente una de las características de la propuesta dramática que muchos de los autores coetáneos a Díaz utilizaron como recurso para acentuar el carácter de representatividad social de sus personajes. Esta reconfiguración del personaje aristotélico –carente de identidad, y de carácter– responde también, en el caso de Salazar Bondy a su filiación con los postulados del teatro épico, al que defendió y promocionó a través de su dramaturgia y de su columna en el diario *El Comercio*, como vimos en el apartado dedicado a este autor. Sin duda, sus ideas influenciaron a los escritores dramáticos analizados en esta tesis como evidencia la conformación de la Mesa Permanente de Autores que llevó a cabo reuniones entre 1968 y 1971, y fue conformada por un grupo de dramaturgos entre los que se encontraba Díaz, luego de participar en un taller de dramaturgia organizado por Salazar Bondy (Ráez, 2008c).

Con *El Rabdomante*, Salazar Bondy introdujo, además de los recursos épicos, también la posibilidad del final desesperanzador y cierto aire de fatalidad que puede identificarse en casi toda la dramaturgia posterior y, por supuesto en la propuesta del teatro urbano de Díaz. Tal vez en lo que se diferencia la generación anterior de la surgida

en la década de 1960 sea el optimismo todavía presente en los autores que la antecedieron y que, con ellos, gira, más bien, hacia ese fatalismo y desesperanza que, de cierto modo, ya sugería Salazar Bondy.

Por último, el análisis de *Collacocha* (1956) de Enrique Solari Swayne nos ha permitido determinar cómo este autor llamó, a través de su dramaturgia, a la integración cultural y social del Perú. La suya fue una propuesta que invita a construir un teatro que sea capaz de representar una imagen totalizadora del país. Solari Swayne pone en boca de sus personajes circunstancias socio-políticas que hacen de su propuesta un teatro social que se distancia totalmente del costumbrismo que lo antecede. Su dramaturgia se sitúa en los territorios alejados de la capital e introduce el punto de vista de los pobladores que habitan otras latitudes del territorio peruano. En ese sentido, contribuye a eliminar del teatro peruano la mirada paternalista desde Lima hacia el resto del país. Más bien, expone una mirada crítica del limeño, presentándolo como incapaz de empatizar con problemáticas fuera de su espacio habitual. Solari Swayne buscó despertar la admiración y el interés por el Perú en su completitud y, en ese sentido, incluye una mirada al personaje indígena que, en vez de ridiculizarlo como era costumbre, lo enaltece. *Collacocha* es un texto que aboga por los derechos de las clases explotadas del Perú y reclama por la igualdad de oportunidades entre peruanos.

Hemos podido identificar, a lo largo de esta tesis, cómo los autores de la generación de 1960 a la que perteneció Díaz siguieron la línea trazada por estos tres autores a los que consideramos representativos del periodo anterior, en cuanto sus propuestas fueron de influencia importante para el desarrollo de una escritura dramática que permitió dar ese giro tan necesario para una dramaturgia peruana con identidad propia.

De esta manera, en Sara Joffré, encontramos una dramaturgia que, inicialmente se orienta hacia el simbolismo con sus obras primigenias *En el jardín de Mónica* (1961) y *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961). Pero esta autora pronto redirige su escritura dramática al realismo por el que apostaron los demás autores de su generación. Hallamos en la propuesta dramática de Joffré varios puntos de confluencia con sus coetáneos y con Díaz, sobre todo. En primer lugar, destaca el punto de vista del personaje marginal, por supuesto. Pero también encontramos otros aspectos que nos permiten

considerarla dentro del grupo que evidencia cómo la inclusión de este nuevo sector de la sociedad llega de la mano de importantes innovaciones para la dramaturgia peruana. Las tramas de Joffré transcurren casi todas en el ámbito urbano, y buscan destacar la diferencia de oportunidades sociales, económicas; pero se trata, sobre todo, de una dramaturgia que nos enfrenta a dilemas éticos que nos invitan a reflexionar sobre el concepto de justicia en un entorno tan complejo como el peruano. Esta característica es transversal a las dos etapas de su dramaturgia –la simbolista y la realista–. En la segunda, además, a pesar del peso de lo real en cuanto a la temática, se presentan ciertos toques absurdos, pero, sobre todo, la chispa de humor y sarcasmo que comparte con muchos autores de su generación para abordar temas, más bien, trágicos.

Más confluencias con el teatro del absurdo encontramos en la propuesta dramática de Juan Rivera Saavedra, un teatro cuya dramaturgia se asemeja a las de sus coetáneos en la medida en que busca alejarse de las formas convencionales y da voz a las clases populares, expresando su desconcierto. Rivera hace igual uso del humor y, sobre todo, del sarcasmo para hablar de una realidad en crisis. En el análisis de sus textos, hemos podido identificar la presencia de conflictos de resolución imposible, otra de las características que ciertamente podemos encontrar en las tramas de toda la generación de autores que se analizan en este trabajo. Se trata de universos caóticos donde el restablecimiento del orden sería imposible de alcanzar según las condiciones dadas. Es, en ese sentido, una dramaturgia de la fatalidad que, como expresamos anteriormente, es transversal a toda la generación. La idea del conflicto de resolución imposible se opone, del mismo modo, a los conceptos del drama aristotélico y se plantea en texto como *Con los pies en el agua* (1972), de Díaz; *Los Ruperto* (1965), de Rivera Saavedra; o *Ipakancure* (1969), de César Vega Herrera.

Por su parte, la dramaturgia de Hernando Cortés nos presenta una mirada de Lima y el Perú distinta a la de los autores de las generaciones anteriores. Se trata de una visión muy crítica de la sociedad que también asume el punto de vista del personaje marginal. Destaca en su propuesta dramática, sobre todo, la influencia del teatro épico, como la estructuración de sus obras en cuadros. La inclusión de recursos del distanciamiento, como la presentación de actores que le hablan directamente al público poniendo en evidencia su calidad de no personaje y eliminando el concepto de la cuarta pared, o el carácter coral de algunas secuencias; y la inclusión del baile y el canto. Podemos observar

estos recursos desde *La ciudad de los reyes* (1967), donde destaca, por ejemplo, el cuadro *Abuse usted de las cholitas*, en el que una mujer andina se presenta en un teatro a narrar los abusos de los que ha sido víctima. O el prólogo y epílogo de la misma obra en la que los actores se dirigen a la platea y cuestionan las acciones de los personajes que han interpretado. El carácter narrativo del diálogo que destaca, igualmente, en algunas de las secuencias de esta obra o en *Tierra o muerte* (1986), así como algunos elementos relacionados con la inclusión del canto y el baile en la narración que hacen los personajes, son también indicio de la relación que hemos establecido a lo largo de este trabajo entre los modos de la tradición andina y algunas propuestas del teatro épico, características que también encontramos en varios de los autores analizados en esta tesis y que se han observado igualmente en la propuesta dramática del teatro urbano de Díaz. Por otro lado, aunque las tramas de Cortés se desarrollan también en el contexto urbano y, casi exclusivamente en la ciudad de Lima, como muchos autores de su generación, sus textos hacen notoria la intención del autor de dar cuenta de las claras diferencias de oportunidades entre la ciudad y el campo. Lo notamos también en el mencionado cuadro *Abuse usted de las cholitas*, donde la condición de migrante y el origen serrano de la protagonista determinan su situación de víctima.

De estas mismas diferencias tratan en gran parte las propuestas dramáticas de César Vega Herrera y Víctor Zavala Cataño, cuya dramaturgia se emparenta con la de Díaz en la medida en que los tres son los autores que hacen mayor referencia hacia el mundo andino en sus textos. En Vega encontramos precisamente la mirada totalizadora del país, probablemente heredada de la visión del Perú que impuso *Collacocha* (1956) de Solari Swayne. Igual que Díaz, Vega se ocupa de la situación del migrante y, como Cortés, opone el punto de vista del ciudadano capitalino, paternalista y desconectado de la realidad, de la mirada del personaje marginal, que transita entre la indignación y la resignación frente al olvido al que ha sido confinado. Destaca en la dramaturgia de Vega, también, el carácter narrativo del diálogo y el tiempo estancado que caracteriza a otros dramaturgos, pero sobre todo al teatro urbano de Díaz. Otra característica que emparenta la dramaturgia de este autor con la de Díaz –y también con la de Zavala– es la falta de identidad definida y señas particulares que presentan sus personajes. Ellos representan, más bien, un todo social donde la unicidad da paso a la colectividad y el discurso es anónimo y coral. Esa característica de la que hemos encontrado evidencia, también, en *El*

Rabdomante (1964) de Salazar Bondy, se presenta en los textos *Ipakancure* (1969) de Vega o *El cargador* (1972) de Zavala, por citar algunos ejemplos.

De los tres autores –Vega, Zavala y Díaz–, Zavala elabora una propuesta dramática con una mayor carga de denuncia social y claramente dirigida a la militancia política. Recordemos, como ya hemos señalado en varias oportunidades, que esta determinación derivó en la vinculación del autor con el grupo terrorista Sendero Luminoso y que, por esta razón, fue sentenciado a prisión por el delito de traición a la patria. Sin embargo, destacamos en la dramaturgia de Zavala la representación realista de la situación del personaje marginal, sobre todo del campesino del ande. Zavala, además, construye una dramaturgia que busca conscientemente alejarse de los cánones y esquemas extranjeros. Es así que su propuesta va más allá de la dramaturgia. Su teatro campesino aboga por un teatro de representación pobre, de pocos elementos, que permita su divulgación en cualquier espacio: una plaza, la calle, etc. Es un teatro que quiere escapar del esquema que acostumbraba ridiculizar al campesino y su cultura. En ese sentido, se propone, más bien, realzarla. Rescata, así, los modos propios de la lengua andina –el quechua, principalmente–. Del mismo modo que defiende el valor cultural del idioma, promueve la tradición y la cosmovisión andinas, Zavala reniega de la confluencia de su propuesta con el teatro épico. Sin embargo, es precisamente su dramaturgia la que nos permite establecer –gracias a la investigación previa de Rafael Hernández (1984), cómo estas confluencias, más bien, responderían a ciertas coincidencias entre el teatro épico y la naturaleza de la tradición andina que Zavala quería enaltecer a través del teatro campesino. Hemos comprobado a lo largo de esta investigación que estas confluencias pueden establecerse, también, entre el teatro épico y la dramaturgia del teatro urbano de Díaz y otros autores. Eso nos ha permitido hallazgos importantes acerca de la dramaturgia del marginado en la ciudad y determinar su pertenencia a la generación de autores que nos ocupa.

Con sus singularidades, pero, sobre todo, similitudes con sus coetáneos, a través de su dramaturgia Díaz pone en discusión problemáticas de exclusión que han sido abordadas desde otras ramas por historiadores, sociólogos e, incluso, pedagogos, quienes se han abocado a la comprensión de este tema, durante el mismo periodo –comprendido entre 1940 y 1960–, en el que se desarrollan las tramas de la mayoría de las piezas del teatro urbano. Mediante el análisis de estas obras, hemos podido establecer cómo Díaz

describe en ellas las dinámicas que se generan desde el ámbito político, social, económico y educativo, y cómo estas propician la perpetuación de un estado de marginalidad en un importante sector de la población peruana en aquellos años. Desde el ámbito escénico, nuestra intención ha sido determinar, también, en qué medida las obras de este autor dan cuenta no solo de la presencia del migrante marginal –de origen indígena en su mayoría– en la sociedad peruana de mitades del siglo XX, sino de una nueva forma de abordar su problemática, aportando con una propuesta dramática que, al ser relacionada con las piezas de autores coetáneos, permite perfilar una dramaturgia que surge de la inquietud por responder a la interrogante sobre la existencia de un teatro que pueda definirse como peruano.

En este sentido, la dramaturgia del marginado en la ciudad que propone Díaz a través de su teatro urbano da cuenta, por ejemplo, del proceso de industrialización que desencadenó tanto fenómenos culturales como económicos, entre ellos, la problemática del campesino convertido en obrero, ni bien llega a la ciudad; la falta de educación en los pueblos alejados de la ciudad y la falta de oportunidades para aquellos que llegan a la capital a educarse, pero ven imposible cambiar su estatus social al no poder acceder a un trabajo digno, a pesar de haber pasado por la escuela, como se plantea, por ejemplo, en *Los del 4* (1968) o en *Cercados* (1972). Estas dinámicas, entre otras, que dan cuenta de la perpetuación de un sistema heredero de un carácter colonial, se describen en las obras analizadas cuyo discurso pareciera ser siempre el mismo: el marginado, en definitiva, nace marginal y muere marginal. En la fatalidad que define sus historias radica, justamente, el carácter de denuncia del teatro urbano. Díaz, como otros autores coetáneos, lleva al extremo la situación de sus personajes, como un llamado de atención en busca de una toma de conciencia del público que apunta a la transformación social.

Casi toda la obra de Díaz se encuentra teñida de esta atmósfera de desesperanza que se percibe como un bucle en el que están atrapados –condenados– los marginados de la ciudad en el teatro urbano. Este aspecto se pone de manifiesto, por ejemplo, en las tres historias que componen *Cercados y cercadores*: el tiempo indefinido en el que Pedro y Juan esperan que les llegue la comida desde la acequia donde han metido sus pies para distraer el hambre en *Con los pies en el agua*, el remolino verbal con el que se cierra la historia de abuso de María y Rosa en *Cercados*, y la imposibilidad de Rosa y Jorge para tomar acción frente al hecho de haber tenido que regalar a su hijo en *Los cercadores* son

recursos que expresan el pesimismo del autor enmarcado en esa proclama fatalista. Esta misma atmósfera/discurso es la que expresan los personajes convertidos en subhombres en *Réquiem para Siete Plagas*, cuando anuncian que han sido expulsados de la ciudad, en los abusos que narran Cayetano y Mauricio en *Harina Mundo* desde su posición de víctimas que deben dejar su lugar de origen y arriesgar sus vidas en busca de un futuro incierto y probablemente tan desgraciado como su presente. Se percibe, también, en la mirada triste con la que el niño en *El mudo en la ventana* observa la vida desdichada de sus vecinos Él y Ella; en la rabia contenida con la que los obreros de construcción civil en *La huelga* denuncian las condiciones laborales que les juegan en contra; o en la melancolía con la que Folleque, Lechuga y Cry Cry describen el abandono social en el que transcurren sus vidas. Se trata de la misma melancolía con la que Raquel expresa la certeza de que ningún esfuerzo que haga cambiará su desafortunado futuro en *Los del cuatro*. El cambio de fortuna no está en manos de los personajes –que no pueden ser héroes aristotélicos–, pues depende de un cambio estructural mayor que se desprende de la necesidad de una transformación social a todo nivel. De ahí el carácter ideológico del teatro urbano.

Desde un aspecto más formal, como hemos observado a lo largo de este trabajo, el universo desdichado del teatro urbano se presenta con estructuras fragmentadas y finales inconclusos –en términos aristotélicos– en casi todas las piezas anteriormente mencionadas. De hecho, ninguna de las tramas llega a resolverse, incluso *Los del cuatro*, que hemos señalado como la obra que –quizás por ser el texto primigenio de Díaz mantiene todavía casi todos los elementos del modelo clásico– presenta un final que rompe con la premisa de la resolución del conflicto orientada al cambio de fortuna. En este caso, no solo la situación de los personajes no cambia, sino que se tiñe de fatalidad con el anuncio de la muerte de la vecina. Eliminar el cambio de fortuna es una necesidad del autor para expresar el terrible estado en el que se encuentran sumidos sus personajes y, por lo tanto, el estrato social real al que quiere representar.

Estructuras fragmentadas como la de *Cercados* expresan la confusión del ambiente hostil en el que habitan personajes como Rosa y María quienes, además, se presentan como entidades que también se alejan del modelo aristotélico. En ellas el concepto de unicidad ha sido eliminado. Rosa es María y María es Rosa, al mismo tiempo que cualquiera de ellas es su victimario y el victimario de la otra. Ancladas en el recuerdo

y desprovistas de acción dramática, las dos mujeres habitan un espacio-tiempo difícil de definir, pues transita entre un pasado y un presente igualmente gaseosos. Además, ambas operan a través de un diálogo con tendencia a lo narrativo y a desestructurarse en la medida en que la obra va avanzando. Lo mismo sucede en *Harina Mundo*, donde no solo encontramos personajes que ya han perdido hasta el nombre, sino que las secuencias narran historias paralelas que van desarrollándose, cada una, según su propia estructura y lógica, como si se tratara de piezas independientes. La historia de Cayetano y Mauricio, igual que la de María y Rosa, se encuentra anclada en el pasado y el recuerdo continuos, mientras que el presente se construye a través de las voces de los empresarios que representan el universo que oprime a los protagonistas con discursos desestructurados y que mantienen solo una lógica en sí mismos, pero no con el resto de la trama. Lo mismo sucede con la historia de Mujer 1 y Hombre 5 que, como ya hemos señalado, destaca por narrarse a través del canto. Esta se presenta igualmente fragmentada e interrumpe, en cierta medida, la trama principal, introduciendo a través de la música una atmósfera melancólica que rompe con la lógica del resto de la pieza.

Los personajes de Díaz son personajes sociales, y ahí reside la necesidad de eliminar muchas veces sus características psicológicas e identitarias. Son arquetipos brechtianos. El caso más notorio es el de *El buzón y el aire* donde los personajes solo existen a través de lo que narran. Se trata de un texto cuya acción se sostiene en el diálogo –que es casi una evocación– y no en el carácter de los personajes de los que no conocemos el nombre, ni ninguna otra seña que los distinga. Del mismo modo, en esta obra encontramos un ejemplo de diálogo desestructurado, donde la concatenación de datos ha sido eliminada. Pareciera que cada personaje se encuentra en su propio universo. Su propio espacio tiempo. El diálogo solo existe al nivel de la escena, pero no es un diálogo intersubjetivo. Ninguno de los personajes afecta al otro. Si este diálogo ensimismado se dirige a alguien, diríamos que es al público al que el autor parece querer hablar directamente. En ese sentido, hemos visto, también, a lo largo de esta investigación cómo Díaz propone un teatro que juega muchas veces a una comunicación que se enfrenta con el público. El final de *La Huelga*, donde el autor señala que los actores no deben agradecer al público ni recibir el aplauso, pues el teatro peruano no tiene nada que agradecer, sería el ejemplo más claro de este recurso en el teatro urbano que se presenta, también, en el

cierre de *Cercados*, donde Rosa y María quedan estáticas mirando al público según la indicación del autor.

Como hemos podido dar cuenta, hay una evidente influencia tanto del teatro político de Piscator y del teatro épico de Brecht en el teatro urbano, así como una correspondencia con los ideales marxistas que van en contra del aumento de la producción en cuanto esta genera una mayor explotación de la naturaleza y de los hombres. En ese sentido, el teatro urbano es un teatro que aboga por la defensa del proletariado y que busca decididamente transformar la sociedad. Como hemos visto, los personajes de Díaz pueden también interpretarse como seres humanos “residuos”, en los términos con los que describe Zigmunt Bauman (2005, p. 17) a los excluidos de las estructuras de las ciudades modernas.

Pero, además de estas relaciones con corrientes de pensamiento que ya habían sido previamente estudiadas por otros investigadores –aunque todavía no con la suficiente profundidad–, nosotros hemos establecido, también, algunas conexiones que nos permiten sugerir alguna influencia –o confluencia– entre los ideales de Díaz y los postulados de pensadores latinoamericanos. Por ejemplo, encontramos confluencia entre las ideas de Díaz y Enrique Buenaventura en cuanto a la visión compartida de un teatro que sea capaz de mantener el contacto con la identidad popular y que, a su vez, se aleje de la burguesía. Hay también confluencia con Augusto Boal y su ideal de un teatro que libere al pueblo y lo devuelva a la escena. Estas ideas sobre las que Santistevan (2021, p. 55) señala su influencia en el teatro de creación colectiva en el Perú, nosotros sugerimos que también guardan relación con los ideales de Díaz y toda su generación. Hemos citado a lo largo de la investigación cómo Díaz aboga por un teatro que sea capaz de darle al personaje marginal su lugar en el escenario peruano y consideramos que, aunque el autor no haya tenido esta intención, se trata de una postura política, que hasta la década de 1960 no había tenido.

Es en ese sentido que Díaz transforma el espacio escénico al proponer una dramaturgia que no solo se desarrolla en un entorno netamente urbano, sino que sus tramas dan cuenta de la reconfiguración de la ciudad a causa, principalmente de la ola migratoria ocurrida en el Perú desde mediados del siglo XX. De esta manera, sus textos presentan nuevos espacios en el teatro peruano. Por primera vez, se ven en los escenarios

del país los callejones de un solo caño, las barriadas de la periferia de la ciudad de Lima y las unidades vecinales que se empezaron a construir los sucesivos gobiernos que intentaron solucionar el problema de la vivienda que cada vez fue haciéndose más y más grande en la segunda mitad del siglo pasado en la capital del Perú. Así como la dramaturgia del marginado en la ciudad da cuenta de los nuevos espacios a los que son confinados sus personajes, también presenta los no-espacios. Es decir, los lugares que habitan aquellos personajes que se encuentran en la escala aún más baja de la ecuación: los sin techo. Sería el caso de textos como *Sitio al sitio* (1978), cuyo título ya establece un juego de palabras para describir el punto de vista sobre el que girará el texto en el que los protagonistas son dos limpiacarros y una prostituta que disputan con sus pares un lugar para poder subsistir en cualquier esquina de alguna calle de la gran ciudad.

Los personajes de Díaz son también, como hemos visto, personajes que viven el drama del marginado pero que, sobre todo, lo atestiguan. Su rol es, en cierta medida, el de narradores de su propia existencia, de sus carencias y de sus reclamos. Este carácter, que comparten como los personajes de otros dramaturgos coetáneos, es otro de los recursos que identifican el teatro urbano de Díaz y que permiten relacionarlo tanto con el teatro épico como con la tradición andina, como hemos señalado en el apartado dedicado a este tema. Son, también, personajes que destacan por su representación social y que, por lo tanto, carecen de identidad propia y se asemejan, más bien, al arquetipo brechtiano. Destaca, en este sentido, como hemos observado, una construcción un tanto maniquea en la que el personaje marginal siempre será el bueno y el de clase alta será malo.

Reside, en este punto, el carácter de denuncia del teatro de Díaz que es, al fin y al cabo, un teatro de carácter social –como el de toda su generación–, no solo por su confluencia con el teatro épico, sino también por las relaciones que pueden establecerse con el movimiento indigenista y los componentes de influencia marxista (ya hemos citado que se trata de un teatro orientado a la reivindicación de clases). Igualmente hemos identificado recursos de la tradición andina que ya hemos explicado–; pero podemos agregar dos aspectos que denotan, también, el carácter social de esta confluencia: en primer lugar, el uso del lenguaje autóctono y los modos de hablar particulares que definen a través del lenguaje la procedencia de los personajes. Este recurso tiene un sentido reivindicativo, en la medida en que defiende la cultura popular de la que forman parte los personajes del teatro urbano. En segundo lugar, destaca la inclusión de cantos populares

en la mayoría de las piezas. Si bien creemos que la presencia de la música se relaciona, más bien, con un intento de reflejar con mayor realismo el universo de lo popular, no queremos dejar pasar por alto la importancia que se le da a esta y al canto en la tradición andina. Tal vez no toda inclusión musical en el teatro urbano responda a una influencia directa de las formas de la tradición andina, y establecer esta relación pueda parecer un tanto forzado. Sin embargo, el tratamiento que se le da en *Harina Mundo*, donde dos personajes se presentan al público y se relacionan entre sí solo a través del canto, entonando un huaino, permite abrir esta arista que, ciertamente, merece ser estudiada con mayor profundidad.

En la misma línea de lo anteriormente mencionado, esta investigación abre otras vías de estudio que quedan pendientes. Hemos propuesto, así, en esta investigación la posibilidad de establecer una mirada de la generación de 1960 como un antecedente del teatro de creación colectiva, estableciendo paralelos entre las urgencias expresivas de ambos, así como las coincidencias que se pueden encontrar entre sus propuestas. Hemos determinado, también, cómo esta sería una de las líneas de investigación que se abren a partir del presente trabajo. La necesidad de comparar el caso peruano con otros procesos similares latinoamericanos sería también otra de las posibilidades de estudio que se desprenden de nuestra investigación. Es tarea pendiente, de igual modo, profundizar en otros autores de la generación, pues, como ya hemos señalado, se trata de un grupo de autores muy poco estudiados y en esta tesis no los hemos abarcado todos. Cabe resaltar que, en la mayoría de los casos, como hemos visto, se ha tendido a abordar el análisis de estas dramaturgias desde una sola perspectiva que apuntaría, casi exclusivamente, a la mirada desde el teatro épico. A lo largo de esta tesis, sin embargo, hemos hecho hincapié en la posibilidad de establecer otras líneas de conexión. Por ejemplo, la influencia de la tradición andina que se desprende del estudio de Hernández sobre el teatro campesino, o de otras corrientes de pensamiento latinoamericano sugeridas por Santistevan como influencias del teatro de creación colectiva, pero que nosotros consideramos también como ideas de las que pudieron beber los autores en los que se centra nuestro trabajo. Este es otro punto que definitivamente queda pendiente de investigar con mayor detenimiento en las dramaturgias coetáneas a la propuesta del teatro urbano de Díaz.

Finalmente, cabe destacar que, a pesar del gran aporte que Díaz y toda la generación de autores a la que perteneció ofrecieron a través de su dramaturgia a la

configuración de un teatro que se pueda definir como auténticamente peruano o que represente realmente al Perú, se trata de una pléyade de autores cuyo trabajo, salvo contadas excepciones, ha permanecido casi sin estudiar. El teatro urbano de Díaz ha sido especialmente poco investigado dentro del conjunto, y esa ha sido otra de las razones por las que hemos querido centrar el análisis de esta tesis en él. La mayoría de los autores de la generación del sesenta vio estrenar sus obras en circuitos independientes o universitarios, bastante alejados de las carteleras institucionales o comerciales peruanas. Se trató ciertamente de una pléyade que ha permanecido casi en la sombra como señala Paz Mediavilla (2015, p. 271). Como ellos, las nuevas rutas que plantearon, la convicción con que la que impulsaron el surgimiento de una nueva dramaturgia peruana y el contenido ideológico de sus propuestas se ha preservado casi en el anonimato, en la mayoría de los casos.

De estas nuevas rutas, y sobre todo de cómo éstas se desprenden de la firme intención de darle notoriedad al personaje marginal en la escena, es que hemos querido dar cuenta en este estudio que, además, ha tenido la intención de sacar de esa semioscuridad a este grupo de autores, que hoy en día continúan siendo muy poco representados por las nuevas generaciones de artistas escénicos peruanos. Sin embargo, como hemos querido también establecer a lo largo de estas páginas, el germen de su propuesta dramática habría sobrevivido en la generación posterior que, si bien se abocó a modos distintos de producción entre los que destacó el de la creación colectiva, habría recogido, especialmente, las temáticas de los autores coetáneos a Díaz –y, por qué no suponer, algunas de las formas que adquirió este nuevo teatro de creación colectiva en el Perú, sobre todo a partir de la década de 1980– y también habría recogido algunas de las formas estéticas y elementos de la poética de los escritores dramáticos que hemos analizado. Seguramente, muchos de estos recursos perduran también en las dramaturgias peruanas actuales que intentarían todavía responder la misma eterna pregunta que se hicieron los dramaturgos de hace más de medio siglo: ¿qué define realmente al teatro peruano?

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aguirre, Mijael (2016). *Los cambios urbanísticos de Lima entre los años 1900-1960 por la influencia de la industrialización y las políticas urbanas* [tesis de licenciatura]. Instituto Latinoamericano de Tecnología, Infraestructura y Territorio de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú.
- Alondra Grupo de Teatro (1983). Sin título. En *¿Amén?* (p. 5). Lima: Alondra Grupo de Teatro.
- Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Baillet (2015). *La heterogeneidad* En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación francesa* (pp. 97-100). Bilbao: Artezblai.
- Balta, Aida (2000). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación, USMP.
- Barraza Eléspuru, Ernesto (2016). *Evidencias de la crisis del drama en “Cercados y cercadores” de Gregor Díaz: una investigación sobre la crisis del drama en la dramaturgia peruana contemporánea* [tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Bauman, Zigmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Benza, Rodrigo (2011). Temas y personajes marginales en el teatro peruano contemporáneo. En C. Rosas (Ed.), *Nosotros también somos peruanos. La marginación en el Perú. siglo XVI a XXI* (pp. 405). Lima: Estudios Generales Letras PUCP.
- Bischoffshausen, Gustavo von (2018). *Teatro Popular en Lima: Zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)*. Lima: Estación La Cultura.

- Bischoffshausen, Gustavo von (2019). Margarita Xirgú y su compañía en Lima: una apuesta teatral moderna. *Puente: Ingeniería, Sociedad, Cultura*, 15(4), 38-43.
- Boal, Augusto (1989). *Teatro del Oprimido I*. México: Nueva Imagen.
- Boogs, Alan (1989). *Experimental Techniques in three plays by Gregor Díaz* [tesis de maestría]. Texas Tech University.
- Brecht, Bertolt (2019). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Biblioteca Omegalfa.
- Brecht, Bertolt (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Bushby, Alfredo (2009). El salto de los huérfanos. El posmodernismo sin modernismo de la dramaturgia peruana actual. *Caja Negra. Temas de Actualidad en las Artes Escénicas*, (5), 32-41.
- Caballero, Daniel (1974). Teatro peruano de hoy. *La Prensa*, 20.
- Caballero, Juan (1975). *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: García Ribeyro.
- Ccahuana Córdova, J. (2016). Paulo Drinot. La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del Estado peruano. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, 43(79), 191-193. <https://doi.org/https://doi.org/10.21678/apuntes.79.875>
- Chiarella, Mateo (2012). *La suerte en la obra teatral de Leonidas N. Yerovi: un elemento distintivo de la dramaturgia peruana frente a la dramaturgia latinoamericana representativa de inicios del siglo XX* [tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2014). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Contreras, Carlos y Oliart, Patricia (2014). *Modernidad y educación en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Cortés, Hernando (1986). *Tierra o muerte*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Cortés, Hernando (1990). *La Ciudad de los Reyes*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Cortés, Hernando (2008a). *Teatro I: Trilogía Limense*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Cortés, Hernando (2008b). *Teatro II: Teatro Histórico*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- D'Amore, Reynaldo (1990). Prólogo. En Hernando Cortés, *La Ciudad de los Reyes* (pp. 7-8). Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Delgado, Washington (1993). Sin título. En Hernando Cortés, *Estación Desamparados*. Instituto Nacional de Cultura.
- Díaz, Gregor (1970). Los del 4. En O. Rodríguez-Sardiñas y C. Suárez Radillo (Ed.), *Teatro Selecto Hispanoamericano* (pp. 514-604). Madrid: Escelicer.
- Díaz, Gregor (12 noviembre, 1971). Defensa del realismo. *Oiga*, 41-42.
- Díaz, Gregor (1972). *La huelga*. Lima: Causachun.
- Díaz, Gregor (1974). Gregor por Gregor. En *Teatro Peruano: Quince obras – Gregor Díaz*. Tomo 1. 13-20. Lima: Lluvia Editores.
- Díaz, Gregor (1982). Réquiem para Siete Plagas En: Teatro Peruano. Sexto Tomo. Ediciones Homero Teatro de Grillos. Lima. 7-31
- Díaz, Gregor (1988). Hoja de vida. <https://sites.google.com/site/gregordiaz/vida>
- Díaz, Gregor (1990). Del aparte a los espectáculos unipersonales. *Latin American Theatre Review* (spring), 153-155.
- Díaz, Gregor (1990). El buzón y el aire. En *El buzón y el aire/El mudo de la ventana* (pp. 11-18). Lima: Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- Díaz, Gregor (1990). *Harina Mundo* (inédito). <https://sites.google.com/site/gregordiaz/obras>
- Díaz, Gregor (1991). *Teatro Peruano: Quince obras – Gregor Díaz*. Lima: Lluvia Editores.
- Díaz, Gregor (1996). *Diccionario básico de términos teatrales y ciencia de la comunicación*. Lima: Perugraf.
- Díaz, Gregor (1998). Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980). *Latin American Theatre Review* (spring):173-188.
- Díaz, Gregor (2011). La diáspora shilica. En R. Forgues, *Hablan los dramaturgos. Colección Palabra Viva* (tomo 4, pp. 115-127). Lima: San Marcos

- Eidelberg, Nora (1985). *Teatro Experimental Hispanoamericano 1960-1980: la realidad social como manipulación*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Eidelberg, Nora (1997). El proletariado como protagonista. En M. M. Jaramillo y M. Yépez (coords.), *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano* (pp. 45-47). Medellín: Universidad de Antioquía.
- Encinas, Percy (2012). Teatro como práctica política en el Perú: dos momentos históricos. *Gestos: Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 27(53), 125-139.
- Falcón, Jorge (1985). *Anatomía de los 7 ensayos de Mariátegui*. Lima: Amauta.
- Foguet, Francesc (2012). Margarida Xirgu en América Latina: compromiso y vivencia de la catalanidad en el exilio. En J. M. Muriá y A. Peregrina (coord.), *Presencia catalana* (pp. 129-147). México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Forgues, Roland (2011). *Hablan los dramaturgos. Colección palabra viva* (tomo 4). Lima: San Marcos.
- Gallardo-Saborido, Emilio (2017). Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Victor Zavala. *Estudios Ibero-Americanos*, 43(1), 97-111.
- Gaspar, Victoria (2003). *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni* [tesis doctoral]. Universidad de Valencia.
- Geirola, Gustavo (2003). La escritura indignada. Entrevista a César de María. *Latin American Theatre Review*, (spring), 95-102
- Granda, Mario (2017). Sebastián Salazar Bondy: alabanza y crítica del tradicionalismo limeño. *Revista Tesis*, XI(10), 175-198.
- Guarda, Eder (15 de agosto de 2014). Lúcida invocación. <http://elescenarioimaginado.blogspot.com/2014/08/lucida-invocacion.html>
- Hernández, Rafael (1984). *Aproximaciones a la dramaturgia de Víctor Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del teatro campesino*. Lima: Centro de Estudios de Teatro Peruano.

- Hernández, Rafael (2006). Prólogo a dos voces. En *Teatro Peruano. Siete obras de teatro Sara Joffré* (pp. 13-32). Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilazo de la Vega.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo (1988). 1900-1968: Del costumbrismo al teatro social. En Centro de Documentación Teatral *Escenarios de dos Mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica* (tomo 3, pp. 289-296). Madrid: Forma.
- Horna, Jorge (2011). El realismo social del dramaturgo Gregor Díaz. http://chungoybatann.blogspot.com/2013/01/teatro-gregor-diaz_13.html
- Horna, Jorge (2013). Gregor Díaz: a 80 años de su nacimiento. <https://sucremus.blogspot.com/2013/09/gregor-diaz-80-anos-de-su-nacimiento.html>
- Isola, Alberto. (2006). ¿Tal es Lima? Tal, mi vida. El teatro de Leonidas Yerovi En Leonidas Yerovi. *Obra completa* (xvii-xx). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Isola, Alberto (2018). *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos. Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948*. Lima: PUCP.
- Isola, Alberto, L. Peirano, M. Rubio, H. Salazar del Alcázar, y M. Ureta de Caplanski (1994). El teatro peruano. *Hueso Húmero*, 15(31), 11-50
- Japa, José A. (2021). Por sus 68 años el Club de Teatro de Lima estrena Desposeídos, radiografía de Gregor Díaz. <https://poramoralarte.lamula.pe/2021/11/26/por-sus-68-anos-el-club-de-teatro-de-lima-estrena-desposeidos-radiografia-de-gregor-diaz/poramoralarte/>
- Jaramillo, María Mercedes (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, (17), 107-112
- Joffré, Sara (2001). *Bertolt Brecht en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, Sara (2002). *Obras para la escena*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Joffré, Sara (2006). *Siete obras de teatro*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilazo de la Vega.

- Kahatt, Sharif S. (2014) Lima: cinco siglos de orden y caos. Breve recuento de crecimiento y transformación socio-espacial. *Revista Indexada de Textos Académicos*, (2), 38-43.
- La Crónica (19 de julio de 1969). Los del cuatro: éxito de la cartelera teatral. *La Crónica*, 14.
- La Prensa (15 de julio de 1969). Los del 4 ¿Teatro peruano? *La Prensa*, 17.
- La Prensa (10 de octubre de 1971). Crítica Teatral: La Huelga. *La Prensa*, 21.
- La Torre, Alfonso (1981) *Colección Teatro Peruano* (tomo V). Lima: Los Grillos.
- La Torre, Alfonso (1983). ¿Amén? Y la disconformidad ideológica y teatral. En *¿Amén?* Lima: Alondra Grupo de Teatro.
- La Torre, Alfonso (5 de agosto de 1984). Logro teatral de “Alondra” ¡Ya llegó Pancho Villa! *La República*, 5.
- La Torre, Alfonso (2012). Amén. En S. Joffré (comp.), *Su aporte a la crítica de teatro peruano* (pp. 21-23). Lima: Ortinorinco.
- La Torre, Alfonso (2012). La salsa roja: celebración de la teatralidad. En S. Joffré (comp.), *Su aporte a la crítica de teatro peruano* (pp. 74-78). Lima: Ortinorinco.
- La Torre, Alfonso (2012). ¿Ya llegó Pancho Villa? En S. Joffré (comp.), *Su aporte a la crítica de teatro peruano* (pp. 85-88). Lima: Ortinorinco.
- Macera, Pablo (2008). Prólogo. En Hernando Cortés, *Teatro II. Teatro Histórico* (pp. 9-11). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Malca, Malcolm (2019). *La gente dice que somos teatro popular. Referentes de la identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento Académico de Comunicaciones.
- Martínez, Ariane (2015). “Ritornelo y repetición”. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación francesa* (pp. 109-112). Bilbao: Artezblai.
- Mediavilla Martínez, Paz (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- Miró Quesada, Roberto. (11 de agosto de 1984). ¡Qué viva Villa! *La República*, s/n.
- Morris, Robert J. (1975). La dramaturgia de Sara Joffré. *Letras Femeninas*, 1(2), 48-57.
<http://www.jstor.org/stable/23066505>
- Morris, Robert J. (1989). The Theatre of Grégor Díaz. *Latin American Theater Review*. (fall), 79-87.
- Mullisaca, Gabriela (2021). El Perú de Gregor. *Crítica Teatral San Marquina*.
<http://criticateatral-sanmarquina.blogspot.com/2021/12/el-peru-de-gregor.html>
- Muguercia, Magaly (2015). *Teatro Latinoamericano del Siglo XX, modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo (1950-2000)*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Nieri Romero, María Paloma (2018). *Surquillo: recordatorio urbano de una ciudad segregada. Investigación de la segregación socioespacial del distrito de Surquillo* [tesis de licenciatura].
- Obregón, Osvaldo (2001). Collacocha, de Enrique Solari Swayne. La construcción de un paisaje nacional peruano. *América. Cahiers du CRICCAL. Le Paysage*, v. 1, 23-36.
- Orrillo, Winston (18 de julio 1969). La realidad sube a la escena. *Oiga*, 29
- Orrillo, Winston (15 de octubre, 1971a). Dos formas de la denuncia. *Oiga* 30-32
- Orrillo, Winston (19 de noviembre de 1971b). El teatro desde segura hasta nosotros. *Oiga*, 33-37.
- Orrillo, Winston (1972). Introducción. En G. Díaz, *La huelga*. Lima: Causachun.
- Oscátegui, Mary A. (2010). Un prólogo y... 5 vidas. En J. Rivera, *5 Vidas. Teatro* (pp. 9-15). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Oscátegui, Mary A. (2014). Juan Rivera Saavedra, una vida dedicada al teatro. *Pacarina del Sur*, 5(19). <http://www.pacarinadelsur.com/nuestra-america/figuras-e-ideas/942-juan-riverasaavedra-una-vida-dedicada-al-teatro>
- Oviedo, José Miguel (1967). Sebastián Salazar Bondy en su teatro. En *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo II: Piezas dramáticas* (pp. 9-33). Patronato para

- la publicación de las obras de Sebastián Salazar Bondy,. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- Pantigoso, Manuel (2004). *Reynaldo entre tablas: cincuenta años del Club de Teatro de Lima*. Lima: Hozlo.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peirano, Luis (2015). Una memoria del teatro (1964-2004). Lima. (Tesis de Programa de Doctorado y Maestría por Destacada Trayectoria Académica y Procesional. Escuela de Graduados PUCP, 2006)
- Peirano, Luis (2017). Más páginas completas (y nuevo aplausos) para Leonidas Yerovi. En M. Chiarella (ed.), *Leonidas Yerovi. Teatro Restaurado* (pp. 9-10). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.
- Piga, Domingo (1992). Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. *Latin American Theater Review* (spring), 137-149.
- Piga, Domingo (2002). In Memoriam. Gregor Díaz (1934 – 2022). En: *Latin American Theater Review* (spring), 137-139
- Piscator, Erwin (1976). *Teatro Político*. Ayuso.
- Ráez, Ernesto (1990). Con los pies en el agua. El teatro de Gregor Díaz. En G. Díaz, *El Buzón y el aire; El mudo en la ventana* (pp. 6-7). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Ráez, Ernesto (1991). Los imaginarios escénicos de Gregor Díaz. <http://elconsueta.blogspot.com.es/2008/08/los-imaginarios-escnicos-de-grgor-daz.html>
- Ráez, Ernesto (2008a). La década transicional de los cincuenta. *El Consueta*. <http://elconsueta.blogspot.com/2008/10/la-dcada-transicional-de-los-cincuenta.html>
- Ráez, Ernesto (2008b) Reflexiones sobre el proceso histórico del teatro en el Perú. *El Consueta*. http://elconsueta.blogspot.com/2008/10/reflexiones-sobre-el-proceso-historico_26.html

- Ráez, Ernesto (2008c). Teatro para niños y jóvenes 1980-1999. *El Consueta*.
<http://elconsueta.blogspot.com/2008/11/>
- Ráez, Ernesto (2008d). Los imaginarios escénicos de Gregor Díaz. *El Consueta*.
<http://elconsueta.blogspot.com/2008/08/los-imaginarios-escnicos-de-grgor-daz.html>
- Ráez, Ernesto (2008e). Los Sprunkis en pos de Ipakankure. *El Consueta*.
<http://elconsueta.blogspot.com/2008/08/los-sprunkos-en-pos-deipakankure>.
- Ráez, Ernesto (2008f). Hernando Cortés y el teatro en el Perú.
<http://elconsueta.blogspot.com/2008/08/hernando-corts-y-el-teatro-en-el-per.html>
- Ráez, Ernesto (2019). *Sebastián Salazar Bondy y el teatro: diálogo íntimo con la patria*.
https://www.academia.edu/41178616/Sebasti%C3%A1n_Salazar_Bondy_y_el_teatro_di%C3%A1logo_%C3%ADntimo_con_la_Patria
- Ramos-García, Luis A. (2016a). Teatro Peruano. Introducción histórico-cultural. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (eds.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 10. Paraguay y Perú*. Buenos Aires: CELCIT.
- Ramos-García, Luis A. (2016b). Sara Joffré. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (eds.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 10. Paraguay y Perú*. Buenos Aires: CELCIT.
- Ramos-García, Luis A. (2016c). César Vega Herrera. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (eds.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo 10. Paraguay y Perú*. Buenos Aires: CELCIT.
- Reyes Campos, César A. (2009). Conversando con el dramaturgo César Vega Herrera. Entrevista N° 6 ¿Qué sucedió en pasos?
<http://ventanaliteraria1.blogspot.com/2009/10/que-sucedio-en-pasos-entrevista-cesar.html>
- Ríos, Juan (1961). Los Bufones En Teatro. Tomo I. Lima, 329-378
- Rivera Saavedra, Juan (1983). *¿Amén?* Lima: Alondra Grupo de Teatro.
- Rivera Saavedra, Juan (1989). *Los Ruperto*. Lima: Latina.

- Rivera Saavedra, Juan (1989). *Piezas Breves*. Lima: Pegaso.
- Rivera Saavedra, Juan (2010). *5 Vidas. Teatro*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rivera Saavedra, Juan (2011). Incentivar a la Acción. En R. Forgues, *Hablan los dramaturgos Colección palabra viva* (tomo 4, pp. 71-81). Lima: San Marcos.
- Rizk, Beatriz J. (s.f.). *Enrique Buenaventura (Cali, 1925-2003)*. Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, Miami-Dade College
- Rodríguez-Sardiñas, Orlando y Suárez Radillo, Carlos Miguel. (1970). Prólogo. En *Teatro Selecto Hispanoamericano* (pp. 503-509). Madrid: Escelicer.
- Ryngaert, Jean Pierre (2013). "Personaje (crisis del)". En Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, (pp. 167-172). México: Paso de Gato.
- Ryngaert, Jean Pierre (2015). Diálogo y conversación. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación francesa* (pp. 91-94). Bilbao: Artezblai.
- Ryngaert, Jean Pierre y Sermon, Julie (2015). El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación francesa* (pp. 35-83). Bilbao: Artezblai.
- Ruiz, Borja (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: ArtesBlai.
- Salazar Bondy, Sebastián (1948). Amor gran laberinto. En *Teatro Peruano Contemporáneo* (pp. 251-322). Lima: Huascarán.
- Salazar Bondy, Sebastián (8 de octubre de 1961). La ausencia de Brecht en nuestra escena. *El Comercio*, Suplemento El Dominical, 8
- Salazar Bondy, Sebastián (29 de octubre de 1961). Hacia una creación crítica, no mágica. *El Comercio*, Suplemento El Dominical, 8.
- Salazar Bondy, Sebastián (5 de noviembre de 1961). El Pequeño Organón. *El Comercio*, Suplemento El Dominical, 2, 4.

- Salazar Bondy, Sebastián (19 de noviembre de 1961) El manifiesto comparado. *El Comercio*, Suplemento El Dominical, 4.
- Salazar Bondy, Sebastián (1967). Amor, gran laberinto. En: Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo I: Comedias y juguetes. Patronato para la publicación de las obras de Salazar Bondy. Francisco Moncloa Editores S.A., 34-88
- Salazar Bondy, Sebastián (1967). *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo I: Comedias y juguetes*. Lima: Francisco Moncloa.
- Salazar Bondy, Sebastián (1967). *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo II: Piezas dramáticas*. Lima: Francisco Moncloa.
- Salazar del Alcazar, Hugo (1988). 1968-1988: Modernidad, eclecticismo y ruptura. En Centro de Documentación Teatral, *Escenarios de dos Mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica* (tomo 3, pp. 297-308). Madrid: Forma.
- Sánchez, Aníbal (2015). *Migraciones internas en el Perú*. Lima: Organización Internacional para las Migraciones.
- Santistevan, Alfonso (2021). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* [tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2006). El impersonaje: una relectura de la crisis del personaje. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, (8), 353-369.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: Conaculta: Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013). Crisis del drama. En J. P. Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 21-34). México: Paso de Gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013). Diálogo (crisis del). En J. P. Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 74-78). México: Paso de Gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013). Fábula (crisis de la). En J. P. Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 92-97). México: Paso de Gato.

- Sarrazac, Jean-Pierre (2015). El reparto de voces. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación francesa* (pp. 87-91). Bilbao: Artezblai.
- Sepúlveda, Gabriel (2001). *Victor Jara. Hombre de Teatro*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Soberón, Santiago (2004). Una nueva generación de autores teatrales. *Libros & Artes: Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 3(8), 25-26.
- Solari, Enrique (1963). Collacocho. En *Teatro Contemporáneo. Teatro Peruano* (2da. edición) (pp. 321-409). Madrid: Aguilar Ediciones.
- Susti, Alejandro (2018). *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Strindberg, August (1964). El Ensueño. En Antón Arrufat (coord.) *Teatro* (pp. 221-296). La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno: 1880-1950; Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Szondi, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Clásicos Dickinson.
- Tamayo Vargas, Augusto (s.f). Prólogo. En A. Tamayo Vargas (ed.), *Poesía y Teatro Leonidas Yerovi*. Lima: Editorial Universo.
- Thies-Lehmann, Hans. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- Ubersfeld, Anne (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ubersfeld, Anne (1998). Prefacio. En P. Pavis, *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós. 9-10.
- Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves de análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ugarte Chamorro, Guillermo (1963). *La actividad teatral en Lima*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Ugarte Chamorro, Guillermo (1964). *Vida, pasión y... gloria de la Escuela Nacional de Arte Escénico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vargas Salgado, Carlos (2015). Sara Joffré, persona de teatro. *Revista Ideele*, (247). <https://revistaideele.com/ideele/content/sara-joffr%C3%A9-persona-de-teatro>
- Vargas Salgado, Carlos (2014). ¿Autores o dramaturgos? Escribir para el teatro peruano a inicios del milenio”. *Teatralidades. Revista de crítica y teoría*, 1(1), 27- 42.
- Vargas Salgado, Carlos (2013). José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39(77), 303-324.
- Vega Herrera, César (1973). *Soñar no cuesta mucho*. Lima: Concytec.
- Vega Herrera, César (1983). ¿Podemos decir “Amén”? En *¿Amén?* (p. 33). Lima: Alondra Grupo de Teatro.
- Vega Herrera, César (1985). Ipakancure. En *Teatro Peruano Tomo X*. Lima: Homero Teatro de Grillos.
- Vega Herrera, César (2007). El secreto de la papa. En *Tenemos teatro* (pp. 161-176). Lima: San Marcos.
- Vega Herrera, César (2009). ¿Qué sucedió en Pasos? Entrevista con César Vega Herrera. *Mi Ventana Literaria*. <http://ventanaliteraria1.blogspot.com/2009/10/que-sucedio-en-pasos-entrevista-cesar.html>
- Vega Herrera, César (2011). Anunciar la verdad. En R. Forgues, *Hablan los dramaturgos Colección palabra viva* (tomo 4, pp. 171-190). Lima: San Marcos.
- Velázquez, Marcel (2017). Las encrucijadas de Yerovi o los dilemas de la modernidad criolla. En M. Chiarella (ed.), *Leonidas Yerovi. Teatro Restaurado* (pp. 11-15). Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.
- Villagómez, Alberto (1974). Gregor Díaz y la poética del nuevo rostro de la ciudad. En *Teatro Peruano: Quince obras – Gregor Díaz* (tomo 1, pp. 9-12). Lima: Lluvia Editores
- Villagómez, Alberto (1986a). Tendencias en el Teatro Peruano Actual. *Conjunto*, (70), 33-41.

- Villagómez, Alberto (1986b). Prólogo. En H. Cortés, *Tierra o Muerte*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Villagómez, Alberto (1988). El nuevo teatro popular. En Centro de Documentación Teatral, *Escenarios de dos Mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica* (tomo 3, pp. 330-332). Madrid: Forma.
- Villagómez, Alberto (2008). Cambiemos la realidad para cambiar el Teatro. En: Teatro I. Trilogía Limense. Universidad Ricardo Palma. 9-11
- Villagómez, Alberto (2011). Arguedas y el teatro peruano. En Letras. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Vol. 82. N117 Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 65-81.
- Villagómez, Alberto (2015). La violencia política en el teatro peruano. En Pacarina del Sur. *Revista de pensamiento crítico Latinoamericano*. http://www.pacarinadelsur.com/home/huellasyvoces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano#_ednref14
- Villagómez, Alberto (2021). Hernando Cortés y el teatro como acción histórica. En: Pacarina del Sur. *Revista de pensamiento crítico Latinoamericano*. <http://www.pacarinadelsur.com/29-misc/indices/405-hernando-cortes-y-el-teatro-como-accion-historica>
- Viviescas, Víctor (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista Científica*, (7), 437-465. [https://www.yumpu.com/es/document/read/14612540/la-tesis-de-la-representacion-y-de-la-forma-dramatica-centro-de-](https://www.yumpu.com/es/document/read/14612540/la-tesis-de-la-representacion-y-de-la-forma-dramatica-centro-de)
- Yerovi, Leonidas (s.f). La de cuatro mil. En *Poesía y Teatro Leonidas Yerovi*. (pp. 77-128). Lima: Universo.
- Yerovi, Leonidas (2017). La pícara suerte. En M. Chiarella (ed.), *Leonidas Yerovi. Teatro Restaurado* (pp. 93-123). Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.
- Yerovi, Leonidas (2017). La casa de tantos. En M. Chiarella (ed.), *Leonidas Yerovi. Teatro Restaurado* (pp. 195-207). Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.

Zavala Cataño, Víctor (1983). *Teatro Campesino*. Lima: Escena Contemporánea.

Zavala Cataño, Víctor (1984). *Teatro Popular*. Lima: Escena Contemporánea.

Zavala Cataño, Víctor (2009). Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro Teatro Campesino. <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/>

Zavala Cataño, Víctor (2011). Veinte años de prisión por sus ideas. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/victor_zavala_catano.htm