

Teatro en regiones del Perú- inicios de siglo¹

Carlos Vargas Salgado

Toda reflexión sobre el teatro nacional reciente tiene una función central: contravenir una equívoca concepción que se propone separar las circunstancias de la actividad limeña respecto de la vida teatral de otras ciudades de la República, y que supone por razones extrateatrales, la ausencia de continuidad y retroalimentación entre el teatro de la Capital y el de las provincias.

Este error se ampara en el escaso registro de las tradiciones teatrales de otras ciudades del Perú, algunas con expresiones espectaculares que podrían ser rastreadas hasta por centurias (Cusco, Huamanga) o con experiencias de innovación y vanguardismo contestatarios respecto a la Capital (Arequipa, Trujillo, Huancayo); así como en la autopercepción del teatro limeño al margen de las múltiples marcas culturales que las migraciones le han dado, y que son evidentes en el reciente teatro de grupo, de los conos y de los circuitos populares de la gran Lima, y en buena parte de las obras de autores no limeños afincados en la capital 1. Así, podemos anticipar que el teatro de las últimas décadas en las regiones del Perú se ha construido en su relación con Lima, sea para seguirla en su derrotero no siempre preciso, sea para negarla reafirmando o construyendo nuevos rumbos de investigación y experiencia. De la misma manera, es evidente que buena parte de los nuevos colectivos teatrales de la capital, ahora asimilan y filtran temáticas, textos y marcas espectaculares venidos de tradiciones provincianas, cuando no de grupos de fuera de Lima.

Por ello, la descripción del teatro peruano reciente implicará la revisión de un mayor número y registro más diverso de discursos escénicos, venidos de distintos puntos del territorio, para incorporarlos al discurso general de la teatralidad peruana, en pie de igualdad, en constante diálogo con las vanguardias y la innovación espectaculares, en viajes constantes desde y hacia todos los puntos del territorio².

Teatros regionales o teatro en las regiones

Ciertamente buena parte de la actividad teatral en las ciudades del Perú coincide en la búsqueda de consolidación de sus alternativas regionales. Sin embargo, es difícil darle todavía el nombre de teatros regionales a experiencias creativas que con mayor o menor repercusión se han abierto paso en los últimos años en varias localidades, y que logran mantenerse al margen de toda forma de promoción directa.

Se podría decir que la vida teatral en las regiones depende casi con exclusividad de la autonomía creativa de sus productores independientes, sean éstos directores, colectivos o grupos, profesores de teatro, etc.; y que esta inicial actividad sigue el rumbo que esa autonomía les sugiere: a veces consolidando institucionalmente sus propuestas, a veces disolviéndolas cuando el fervor de los primeros años ha desaparecido.

En ese sentido, la problemática central del teatro en las regiones se concentra en la ausencia de suficientes espacios de formación, y en la inadecuada difusión y promoción de las crecientes poéticas teatrales de cada localidad. Salvo espacios formales como la Escuela de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez” de Trujillo, o la especialidad de Artes de la Universidad Nacional del Altiplano, Puno (con una especialización parcial en artes escénicas), el resto de la apropiación técnica hecha por los teatristas nacionales es esencialmente autodidacta, a través de su propia experiencia y de la asistencia a talleres, proyectos formativos de corta duración u ocasionales intercambios con teatristas de Lima o del extranjero.

De igual manera, el rol autogestionario de colectivos y productores independientes en las regiones alcanza a la organización de sus propios circuitos de difusión y promoción. Los colectivos, en especial, suplen la ausencia de una política cultural -no solo del Ministerio de Educación, también de Municipios y entidades regionales-, asumiendo la gestión de Casas, salas independientes, asociaciones, festivales y muestras; cubriendo así informalmente, por necesidad de existencia y solo en limitada forma, un rol que a todas luces corresponde al Estado.

Por ello se destaca en el teatro de las regiones del Perú la presencia de personas y colectivos que son el núcleo de la actividad, y única garantía de permanencia y crecimiento. Esta situación no es necesariamente mala, sobre todo si quisiéramos entenderla como una forma incipiente de profesionalización, pues podría llegar a convertirse en un motor de desarrollo cultural, si mediaran las necesarias políticas de promoción. Desde luego, de no aplicar alguna forma de incentivo no pasarán de ser rarezas, sorprendentes e incluso conmovedoras, pero sin efecto permanente en la vida cultural de nuestra comunidad.

Poéticas teatrales en las regiones

A la luz de un creciente contacto escénico entre Lima y las regiones, los treinta últimos años han visto crecer la inserción al corpus del teatro peruano de grupos, autores y directores que desde otras regiones han abierto vías de exploración de la teatralidad, paralelos al teatro limeño 2. Aunque es necesario advertir que buena parte de los problemas señalados como específicos de las regiones, pueden ser aplicables también a algunos circuitos teatrales de Lima, periféricos o populares, alternativos al teatro que las condiciones económicas parece presentar como hegemónico.

Lo que podemos describir en las iniciales poéticas regionales es la presencia de una doble tendencia, o hacia el contacto, retroalimentación y, a veces, simple réplica del movimiento capitalino; o hacia la independencia creativa que limita la influencia limeña, la contesta o la complementa en múltiples soluciones desde el escenario. Esta doble tendencia es observable, en líneas generales, en consonancia con la existencia de iniciales tradiciones regionales, algunas interrumpidas en los últimos años, que se muestran con voces más o menos audibles. De esta manera, el movimiento teatral regional oscila y se replantea constantemente, tanto su situación de dependencia como en su recurrencia a una historia local de las representaciones escénicas.

Entre las localidades que poseen voz propia debemos mencionar los casos de Trujillo y Arequipa, y más recientemente, Huancayo. Podemos encontrar en estas ciudades activos movimientos locales, colectivos, autores y directores parcialmente organizados y presentes en la vida cultural de sus comunidades, y en gran medida

interesados en consolidar público, salas permanentes y espacios de formación.

Así, Trujillo ostenta una de las actividades teatrales más importantes fuera de Lima, con espacios de formación actoral, algunos encuentros y festivales anuales, y nuevos actores. En dicha ciudad, marcamos la presencia de instituciones como la Escuela de Arte Dramático, sobre todo cuando fue núcleo de propuestas vanguardistas a finales de los 80 (“Li...Be...Ta”), y de grupos institucionalizados en el presente como Olmo Teatro (Dir. Marco Ledesma), cuyo trabajo se afirma en la incorporación libre de técnicas diferentes que van desde la creación colectiva (“Democrac-crac”) hasta más recientes experiencias con el teatro de autor (“Tres Marías y una Rosa” de David Benavente, “A ver un aplauso”, de César De María). También colectivos como Trama, dirigido por Luis Vargas (“Una Historia para ser contada”, de Dragún), Teatro a Mano (“El Monte Calvo” de A. Jairo Niño), Ruta de Alegría, y sobre todo directores y teatristas independientes como David Calderón, Lucy Astudillo, Violeta Garfías, Olenka Céspedes, Jaddy Gamero, entre otros.

En Arequipa la inexistencia de salas y escuelas es suplida por la continuidad de los colectivos. Aunque a finales de los ochenta, encontramos muy activos a grupos tradicionales como Los Audaces, de los hermanos Frisancho que propugnaba la creación colectiva (“Tierra Marcada”), o compañías como Foro Estudio (dir. Eduardo San Román) que alentaba la indagación en dramaturgias de vanguardia (“Jacques y su Amo”, de Milan Kundera); es a partir de los noventa que se consolida una regularidad en el trabajo teatral, con grupos como Ilusiones, dirigido por Lilia Rodríguez, revisando audazmente autores contemporáneos (“El Público”, de García Lorca, “Esperando a Godot”, de Beckett); o Aviñón Teatro, recreando dramaturgias disímiles de carácter social (“Cómo Arponear al Tiburón”, de Victor Haïm, “Niña Florita”, de Sara Joffré). Entre los colectivos más recientes destacan el TEUNSA, Jouet, Cachureos, Artescénica Ccalapata, y actores y directores como Martha Rebaza, Mario Azálgara, Doris Guillén y Elard Meza, entre muchos otros.

Pero tal vez la ciudad que ha llamado más la atención en los años recientes es Huancayo, debido a la presencia emblemática de Barricada y Expresión, dos colectivos de propuesta compleja y

renovadora, y que coinciden en la presencia de elencos técnicamente virtuosos y directores/autores con claras opciones poéticas. Barricada, dirigido por Eduardo Valentín, plantea una temática andino-migratoria (“Voz de Tierra que llama”) coordinada con una necesidad de repensar la historia (“Cáceres, el enigma de la guerra perdida”), absorbiendo gran parte de las innovaciones espectaculares del tercer teatro. Expresión, vertebrado por la dramaturgia de María Teresa Zúñiga, recrea un mundo absurdo y reconocible (“Zoelia y Gronelio”), en singular confluencia con temas universales de cuestionamiento sobre la condición del artista (“Mades Medus”). La ciudad también ha visto desarrollarse el trabajo de Llaqtaymanta, grupo de tendencia más andina, y actores y directores como Dina Buitrón, Jorge Miranda, Edith Vargas.

Por otra parte, encontramos ciudades en las cuales la actividad teatral ha mostrado picos altos y caídas, momentos de mayor desarrollo a los que han seguido épocas de contracción. En el Cusco, a las generaciones anteriores fuertes y variadas con grupos y directores como Kapuli, Yawar Marca, TEUQ, Luis Castro, Hugo Bonet, Rodolfo Rodríguez, con influencia en la vida teatral actual, han seguido propuestas nuevas, entre las que merece destacarse Punto Aparte (“Por una flor”), Retama (“Cazador de gringas”, “Chaskoso” de César Vega H.), Volar Distinto, fundado por Miguel Ángel Pimentel (“En el borde”, de M. de Althaus, “Enroque”, creación colectiva), Palindromo, y teatristas como Hugo Salazar Rodríguez, Milagros Del Carpio, Tania Castro, Óscar Contreras, Yovana Góngora, entre otros. En Ayacucho, donde por evidentes razones la actividad se vio relegada en las décadas últimas, es destacable el impulso innovador que le han dado agrupaciones como Yawar Sonqo (“Danza Macabra”, “Qantu”, creaciones colectivas), y más cercana en el tiempo Avefénix, dirigida por Iván Flores (“Espantajos”, “El grano de mostaza”). Otros grupos y teatristas ayacuchanos son Qatariy y Daniel Quispe Torres. Finalmente, en Tacna, después de grupos y nombres de fuerte presencia en los ochenta (Grupo Teatral Tacna, Asocap, Pepe Giglio, Raida Callalle), el nuevo tiempo se abre con la poética casi absurdista de Edgar Pérez Bedregal y su grupo Rayku (“La leyenda de los gigantes”, “¿Cómo?”), seguida por la opción por el clown del grupo Másdenosotros, y la muy novedosa inclusión del grupo Deciertopicante (“Oshta y el duende”).

Hacia el norte, nuevamente, encontramos la emergente actividad en Chiclayo, con agrupaciones como Huerequeque, dirigido por Jorge Adhemar Vásquez, abocado a desentrañar una temática regional (“Dioses, olvidos y diablicos”), e indagar en la literatura universal (“El Príncipe Feliz”, adaptación del cuento de O. Wilde); el grupo Mueca, incorporándose a la requisitoria de la historia oficial (“La Invasión de los Barbudos”, creación colectiva); y los proyectos individuales, como los de los mimos Chocho Tello y Carlos Ylma. En Cajamarca, el bastión de trabajo teatral lo representa Algovipasar, dirigido por Roger Sáenz. El grupo ha experimentado la creación colectiva de temática histórica (“Extraña raza”), así como el teatro de autor de raigambre social o de denuncia (“Sitio al sitio” de Grégor Díaz).

Una mención particular merece la actividad teatral en la Amazonía. Aunque ésta se ha visto animada por profesores y directores independientes, como Duller Vásquez y Marina Díaz alrededor de las aulas universitarias (en particular en Iquitos), ciertos colectivos han tomado representatividad probablemente por su participación en encuentros y muestras. Así, tenemos el caso de Ikaro, dirigido por Julio César Flores, cuya formación en el grupo Raíces le ha permitido elaborar una síntesis entre trabajo corporal e investigación cultural, que comienza con leyendas y mitos amazónicos (“Atituyanemu Renu”) y desemboca en “Conjuros al Viento”, uno de los unipersonales mejor logrados del teatro regional. Participando de similar interés encontramos a Rafo Díaz, en una cuidadosa apropiación del texto de César Calvo “Las tres mitades del Ino Moxo”. Algunas otras expresiones regionales incluyen grupos como Urcututo dirigido por Pedro Vargas, Yurimaguas, dirigido por Pepe Ordóñez, la Hormiga de Tarapoto, Tres más uno de Iquitos, y teatristas como Daphne Viena y Rubén Manrique.

Queda por delimitar en el futuro la expansión que el teatro logrará en zonas donde algunas iniciativas hoy se abren paso, muchas veces en forma fundacional. En Cerro de Pasco, con grupos como Japiri (“El viento y el fuego”, de Jorge Bravo), Cobrizo minero (“El Mariscal Idiota”, de Walter Ventosilla) y Cajaylu. En Puno con la experiencia de Yatiri (“Hatún Yachaywasi”) ahora retomada por la agrupación Pukupuku que dirige Gervasio Juan Vilca, también autor de

sus obras. En Huánuco, con Sobretablas (dir. Wilfredo Sotil), Aguas Vivas, y recientemente los grupos Histrión (“Diatriba de amor contra un hombre sentado” de G. García Márquez) y Colombina, dirigido por Edilberto Sacha. En Huaraz, con el grupo “Kuntur”, en Piura con “Pequeña Compañía”, en Huacho, Ilo y Chancay, y en todos los lugares en donde el temple y la perseverancia de nuestros artistas de teatro pueda establecerse.

Valor de la Muestra de Teatro Peruano

A manera de colofón, es menester destacar la función que han venido cumpliendo los espacios de intercambio como festivales, talleres y muestras. Aunque puede registrarse varias iniciativas para consolidar espacios de este tipo, por su mayor complejidad organizativa merece atención prioritaria la Muestra de Teatro Peruano.

Nacida por iniciativa de Sara Joffré en 1974, para brindar un espacio de mostración y reflexión sobre la dramaturgia peruana, la Muestra se convierte hacia 1979 en un encuentro descentralizado y gestionado por grupos teatrales. Con el paso del tiempo, comienza a perfilarse como un espacio privilegiado de intercambio de diversas formas teatrales y diversas regiones de la nación. Así, a mediados de los ochenta, el teatro de grupo, el teatro popular y el de vanguardia (tercer teatro) se mezclan de manera no siempre armoniosa con la problemática cultural de las regiones, en las que la necesidad de formación y difusión antes mencionadas se hacen evidentes.

Así, como consecuencia de la permanencia de las Muestras, se abre camino una incipiente organización de grupos, el Movimiento de Teatro Independiente-MOTIN (1985), cuya expectativa era nuclear la actividad teatral de toda la nación. Hacia 1990, se da forma a una organización de la Muestra de Teatro Peruano que contempla aún hoy la realización de seis Muestras regionales clasificatorias que dan cabida a espectáculos oficialmente invitados a la Muestra de Teatro Peruano. A la vez, se dio periodicidad bienal a las Muestras Nacionales.

Ciertamente, los avatares de la vida nacional han hecho su efecto en el Motin y la Muestra. Algunas veces se ha visto retrasada o poco difundida; sin embargo, sigue constituyendo el espacio de presentación más representativo de la escena nacional, en su esfuerzo

por nuclear propuestas libres y de todos los confines del Perú. Doblemente meritoria, si asumimos que se realiza precisamente como una expresión independiente de apoyos y se organiza empeñada solo en la palabra de los teatristas. Gran parte de la información que hoy conocemos sobre la teatralidad nacional se la debemos a la Muestra de Teatro Peruano, y en buena medida todavía dependemos de su capacidad de convocatoria para labrar en nuestra conciencia la existencia de un teatro peruano.

Aunque es probable que exista mayor actividad en lugares remotos y en zonas no urbanas, o a través de colectivos o personas en ciudades que no conocen el circuito de las Muestras; este tipo de encuentros son un punto de inicio que justifica su existencia. Por ahora, solo nos queda confiar en que algún día todas las partes de este enorme cuerpo que es el teatro peruano, podrán por fin articularse perfectamente.

Notas

¹ Originalmente aparecido en el Boletín del Instituto Internacional de Teatro-ITI(UNESCO), Lima, PERÚ.

² Entre los grupos podríamos citar a Yuyachkani, Cuatrotablas, Maguey, Vichama, Arena y Esteras, Yawar, La Gran Marcha. Entre los autores provincianos afincados en Lima: Gregor Díaz, César Vega Herrera, Áureo Sotelo, Delfina Paredes, José Enrique Mavila, Daniel Dillon, entre otros.