

Subalternidad y violencia política en el teatro peruano

El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales*

MANUEL LUIS VALENZUELA MARROQUÍN**

Abstract

SUBORDINATION AND POLITICAL VIOLENCE IN THE PERUVIAN THEATRE. THE ARRIVAL OF THE PEASANT AS A POINT OF REFERENCE FOR CHANGE IN THEATRICAL DISCOURSE. *The violent political process spurred by the Communist Party-Shining Path in Peru in 1980, created a context in which popular artists, suffering hardship and repression in those decades, brought the peasant into their discourses. But, at the same time, they made a proposal in favor or against the insurgents in those years. They reached a stage in which the subversive groups generated a theatrical proposal on which the esthetic and political relations could be analyzed. This article highlights this, describing the particular proposal of the theatre produced by Shining Path.*

Key words: *peasant theatre, subordinated classes, peasantry, popular art, jails, Shining Path, Victor Zavala Cataño*

Resumen

El proceso de violencia política iniciado en Perú en 1980 por el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) produjo un contexto en el cual los artistas populares, inmersos en las duras condiciones represoras de esas décadas, insertan al campesino en sus discursos, pero al mismo tiempo asumen propuestas en favor o en contra de los insurgentes de esos años. Se llega a una etapa en la que, incluso, los grupos subversivos generan una propuesta teatral sobre la cual se puede analizar la relación entre estética y política. Este artículo apunta a ello, describiendo la particular propuesta del teatro que produjo Sendero Luminoso.

Palabras clave: *teatro campesino, clases subalternas, campesinado, arte popular, cárceles y Sendero Luminoso, Víctor Zavala Cataño*

Introducción

La *subalternidad*, término acuñado por Antonio Gramsci, intenta explicar la intensidad de la dinámica social y cultural de los grupos marginados y subordinados en las sociedades capitalistas. Gramsci, cuyo esquema teórico sirve de base para el estudio de las culturas populares, apuntó con su trabajo a comprender cómo una clase subalterna puede asumir una postura hegemónica, concluyendo que las clases subalternas únicamente pueden transitar hacia la hegemonía cuando den solución a sus propios conflictos y los grupos disgregados que las componen se integren para generar un solo bloque social. Según este autor, las primeras muestras de este proceso de cambio pueden percibirse en la superestructura, es decir, en los planos cultural, político, ideológico, moral, los cuales pueden transformar la estructura económica.

* Artículo recibido el 03/09/10 y aceptado el 25/02/11.

** Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional Federico Villarreal. Av. Nicolás de Piérola s/n, Campus Universitario. Cercado de Lima, Lima, Perú <manuelluisvalenzuela@hotmail.com>.

Señala, además, la existencia de dos grupos sociales que conviven en las sociedades capitalistas: los hegemónicos y los subalternos. Los primeros son aquellos que detentan el poder económico, político y social, y que por consecuencia toman las decisiones para el manejo de la sociedad. El grupo subalterno, por su parte, genera respuestas a la iniciativa de los grupos hegemónicos. Gramsci se preocupa por ubicar a estos últimos en la lucha de clases y destacar su presencia a lo largo de la historia. Él apunta:

Las clases subalternas, por definición, no se han unificado y no pueden unificarse mientras no puedan convertirse en Estado: su historia, por tanto, está entrelazada con la de la sociedad civil, es una función disgregada y discontinua de la sociedad civil y, a través de ella, de la historia de los Estados y los grupos de Estados (Gramsci, 1979).¹

Los grupos subalternos suelen estar supeditados a y ser dependientes de los sectores hegemónicos, pero en medio de esa dependencia existen etapas de resistencia y, por ende, aparecen productos culturales que lo demuestran. De tal suerte, pese a que la cultura de las clases subalternas se produce como respuesta a los estímulos de la cultura dominante, debe quedar claro que los grupos subalternos –y por tanto su producción– no buscan permanecer en el anonimato ni en situación de subordinación, sino que sus creaciones de respuesta y resistencia a los modelos establecidos aspiran a cambiar su condición marginal.

Carlo Ginzburg expone que los discursos oficiales buscan describir a los excluidos como seres diferentes ajenos al orden social, encontrando en el discurso de las clases subalternas la única alternativa para conocer la realidad de los hechos que están comprometidos con su época. Rechazar el discurso de los excluidos, dice el teórico italiano, es negarse al análisis y a la interpretación:

Se cae en éxtasis ante una enajenación absoluta, éxtasis que no es más que eludir el análisis y la interpretación. Las víctimas de la exclusión social se convierten en depositarias del único discurso radicalmente alternativo a las mentiras de la sociedad establecida; un discurso que pasa por el delito y la antropofagia (Ginzburg, 1999: 15-16).

Este enfoque teórico ayuda a establecer referentes sobre el sujeto subalterno, entendido como aquel que emerge de entre las marginalidades o las conductas excéntricas. Fuera del centro de la cultura hegemónica, este sujeto logra transformar patrones cultura-

les para afianzar una propia identidad y genera cambios de los extremos culturales hacia el centro mismo de la cultura. El término subalterno hace referencia a distintos tipos de individuos que tienen en común una condición de dependencia y marginalidad de los grupos dominados.

A ello se debe añadir que las creaciones artísticas son resultado de su época, como bien sentenció José Carlos Mariátegui y, como tal, nadie escapa a su momento histórico ni a su posición de clase. Si se agrega que el sujeto creador está adherido a una ideología, los productos culturales de dicho sujeto se encuentran influenciados por su momento, ideología y condiciones para la creación. Maurice Godelier establece que:

Lo ideal no se contrapone a lo material, puesto que pensar es poner en movimiento la materia, el cerebro: la idea es una realidad, aunque una realidad no sensible. Lo ideal consiste, pues, en lo que hace el pensamiento, y su diversidad corresponde a la de las funciones del pensamiento (1989: 181).

A finales de la década de 1970 comenzó un fenómeno llamado *posmodernidad*, el cual intenta reemplazar el rigor científico de la ciencia al realizar estudios sobre las subjetividades. Este fenómeno nos ha sumergido en una crisis teórica que intenta dar explicaciones de lo que no existe, negando la historia y considerando que la realidad es una construcción ideológica, y ha llevado a los estudiosos de la cultura a preguntarse: ¿qué pasó, en qué momento y cómo la ciencia dejó de ser ciencia?

El filósofo Slavoj Žižek hace una ardua crítica de la posmodernidad y del concepto de multiculturalidad con todas las variables que éstos encierran. Para este autor, el *multiculturalismo* no es más que la lógica cultural del capitalismo moderno que se encuentra siguiendo una lógica posmoderna (Žižek, 1998).

Ahora bien, se debe desagregar estos dos aspectos y su estrecha relación con el estudio y análisis del hecho teatral. Por un lado, al negar la historia y resumir toda la realidad a una construcción ideológica, la posmodernidad intenta comparar los acontecimientos por los que pasan los hombres con un discurso, por ello, para los posmodernos, todo se reduce a un discurso o relato que se construye en el interior del individuo. Desde esa perspectiva, la historia tiene diferentes versiones, no de clase sino de individuos. Esta postura borra de un plumazo la exhaustividad sistemática y analítica de las ciencias. A ello se debe sumar un componente básico y pocas veces mencionado: la negación de la política y la ideología. Dentro de la

¹ <<http://www.gramsci.org.ar/8/46.htm>>.

propuesta posmoderna se intenta recurrir a un falso discurso de tolerancia e igualdad; se considera que la polarización de clases que los marxistas y estructuralistas planteaban como alternativa de cambio social no es factible, y se afirma que no es necesario el cambio social –he allí un fundamento político oculto–, pues la postura posmoderna apela al continuismo del modelo hegemónico. El segundo aspecto se encuentra en el multiculturalismo; la posmodernidad niega la existencia de una ideología y una política en las relaciones sociales actuales, como parte de una postura conservadora en favor del modelo hegemónico, particularmente de la globalización como propuesta tardía del capitalismo. En el caso de la negación de la ideología, la posmodernidad señala que la ideología es un hecho individual y que debe respetarse la manera de ver el mundo de cada uno de los individuos, pero este artículo se arriesga a afirmar que el multiculturalismo aparece como la ideología del capitalismo moderno. Para el capitalismo actual, la lógica de integración de modelos económicos y de tolerancia de características de comportamiento en diferentes sociedades sólo es una excusa ideológica para la inserción de su modelo económico en todo tipo de lugares. La relación entre la globalización como etapa superior del capitalismo y el multiculturalismo como ideología de esta propuesta es clara.

Pero ¿cómo relacionar las lógicas políticas e ideológicas de la posmodernidad con los hechos teatrales? El investigador Fernando de Toro considera que la posmodernidad originó la posteoría que él define como:

una nueva forma de conceptualizar la cultura y sus objetos de conocimiento. Al mismo tiempo, “post-teoría” implica la convergencia simultánea de teorías precedentes de diversos campos epistemológicos con el propósito de analizar objetos culturales desde una pluralidad de perspectivas. Así post-teoría también implica interdisciplinariedad y transdisciplinariedad (1999: 218).

La posteoría y la transdisciplinariedad se encuentran estrechamente relacionadas, pero a esos conceptos se debe agregar la multidisciplinariedad y la integración de las artes en las nuevas propuestas teatrales. El fenómeno posmoderno ha generado nuevas formas de ver la realidad y también de producir arte; se apela a propuestas artísticas que integran danza, teatro, música, poesía, audiovisuales y otros, pero se han negado principios de construcción dramática como los conflictos antagónicos entre personajes, lo cual es un evidente reflejo de la propuesta de tolerancia multicultural. Se han roto los límites entre las disciplinas artísticas y se da paso a la integración de las artes, sumado a los intentos de integrar todas

las sangres en el concepto de multiculturalismo, que intenta cubrir la discriminación a partir de un supuesto discurso integrador –el grupo peruano de danza y teatro Integro es uno de los mejores ejemplos de lo expuesto–. Todas estas formas de expresión posmoderna no son más que copias o relaciones directas con los modelos culturales establecidos por Occidente o Europa; es decir, relaciones de dependencia y dominación. Ahora, desde la lógica de análisis de los hechos culturales como evidencias de sus condiciones materiales, económicas y políticas, se debe tener en cuenta que las obras posmodernas sólo son reflejo de condiciones particulares vinculadas con el capitalismo moderno, y que evitan mencionar las condiciones y situaciones de conflicto social.

En el Perú, el teatro ha servido como herramienta para conservar la memoria y la evidencia de la resistencia cultural; las obras de teatro son las relaciones sociales entre conquistadores y conquistados.

El mejor ejemplo lo encontramos en la innumerablemente representada *Tragedia y muerte del Inca Atahualpa*, que intenta imponer la imagen colonial sobre la del conquistado, tanto en fondo como en forma, pero que se ha transformado según como se conserva la memoria y como se generan resistencias en torno a la visión de la conquista.

En esta etapa, surge teatro creado por criollos y por indios, donde narran versiones diferentes de su realidad, donde cuentan la historia desde su perspectiva de clase; es decir, la narración viene con distintas perspectivas, pero la que intentamos rescatar es la de las mayorías: *la historia contada desde abajo*. Ahora bien, debemos recordar que el indio fue separado y marginado de la sociedad occidental que se establecía en América, incluso llegó a ser diferenciado políticamente del resto de la vida colonial con la creación de la llamada república de indios y el aislamiento de los conquistadores con la fundación de la república de españoles. En el caso de los criollos, la separación política no los incluyó, por lo que se convirtieron en habitantes que no encontraban una identidad que asumir, pues ni indios ni europeos los aceptaban como parte de su grupo. La siguiente cita, de Simón Bolívar, nos amplía la percepción de los criollos en ese momento:

No somos ni indios, ni europeos, sino una especie de mezcla entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles [...] siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar a estos a los del país y que mantenemos en él contra la invasión de invasores (Bolívar, 2006: 18).

Estas divisiones sociales originan, entre otras, respuestas artístico-culturales de cada grupo marginado.



Se convierten en creaciones de sujetos subalternos que se dirigen a sectores subalternos y que son vistas por los sectores dominantes como creaciones subversivas. No es un secreto que durante la Colonia, luego de la muerte de Túpac Amaru II, se prohibió la representación de obras teatrales que hicieran alusión al tema, ya que las representaciones eran realizadas por los sujetos subalternos –y cualquier manifestación proveniente de ellos es considerada como subversiva– (Millones, 1992).

Durante el proceso de violencia política de los últimos 20 años del siglo xx, el Partido Comunista del Perú, conocido como Sendero Luminoso (PCP-SL), produjo obras teatrales que contenían un mensaje político y en favor de su lucha armada. Su teatro fue clasificado por Hugo Salazar, según el concepto acuñado por Augusto Boal, como *teatro de guerrilla*, pero podemos señalar que se trató de un teatro subalterno respecto a la condición de los cánones establecidos y a su situación de clandestinidad y marginalidad (Valenzuela, 2009). Cabe apuntar que las propuestas teatrales de los años de violencia transformaron las percepciones del mundo andino y de sus personajes en función del desarrollo del conflicto.

El presente artículo propone como hipótesis que las obras de teatro desarrolladas en las circunstancias de represión, propias del proceso de violencia política peruano, surgieron como respuesta a una serie de cambios políticos y sociales que inducía a grupos subalternos y hegemónicos a desarrollar una alternativa de expresión. Por ello se encuentran productos culturales que responden a intereses de clase y condiciones objetivas y subjetivas. En el caso del campesino, su valor simbólico cobra singular importancia, pues para esos años se consideraba que Sendero Luminoso lle-

vaba en sus filas campesinos y sujetos marginales. Es así que la presencia del campesino era mal vista en la ciudad; en la escena teatral se prefería no caracterizarlo y, cuando se hacía, era caricaturizado. La evolución de la imagen del campesino en la escena nacional en un contexto de violencia política es motivo de reflexión en este trabajo.

Aproximaciones a la evolución teatral peruana del siglo xx

El teatro que se produjo en el Perú durante el siglo xx estuvo caracterizado por la organización de grupos y compañías teatrales, donde muchos de los teatristas² acogieron las propuestas que llegaban de Occidente; pese a ello, muchos otros grupos rechazaron estas innovaciones y decidieron apostar por continuar sus parámetros clásicos. En este contexto emergen colectivos como Cuatrotablas, Maguey y Yuyachkani, en Perú; Teatro del Cuerpo y La Rueca, en México; La Candelaria, en Colombia; y Macunaima, en Brasil, sólo por mencionar algunos que se originaron en esta época. Una particularidad de todos esos grupos es oponerse al modelo tradicional de hacer teatro, ya que su propuesta no sólo cambió los contenidos sino también la forma de hacer teatro, uno que emplea técnicas corporales novedosas y deja de lado el esquema tradicional de texto-emoción para reemplazarlos por la propuesta de acción-hecho. Estos grupos, cada uno con distintos temas, inician una nueva corriente de teatro latinoamericano.

Muchas técnicas que utilizan estos grupos son tomadas del *teatro del cuerpo*, creado por actores europeos opuestos al modelo de Stanislavski, porque los limitaba creativamente. La propuesta de cambio y resistencia a lo clásico lo convierten en un teatro en pleno proceso de transformación. Se debe agregar que los contenidos de las primeras obras no se distinguen por tener en común la representación de las clases de las que provienen los actores ni por tener en cuenta los contextos sociales en los que viven para apoyar a las mayorías oprimidas. Es decir, no existe una representación del teatro de resistencia.

Si bien los actores se reunían a entrenar sus cuerpos y educar sus voces con métodos novedosos que transformaban los esquemas de las escuelas clásicas, lo importante era el tipo de asociación que conformaban: se organizaban en asociaciones llamadas “teatro de grupo” o “grupos de teatro”, que dejaban atrás la antigua estructura de “compañía teatral” donde se

² Aunque el término admitido por la Real Academia de la Lengua Española es “teatrero”, hemos optado aquí por “teatrista”, de particular uso en la jerga dramaturgica, y alejado del tinte peyorativo que sí expresa el primero.

representaban obras con fines económicos. La mayoría de las compañías teatrales reproducían los éxitos europeos, y, en caso de representar a dramaturgos peruanos, únicamente lo hacían con obras que reflejaban la realidad de las familias de la aristocracia peruana y en cuya temática no se exponían las necesidades de las mayorías sociales. Asistir a una obra de teatro implicaba usar un traje adecuado para una ocasión especial, comprar una entrada a un precio elevado y terminar el ritual tomando helados en el jirón de la Unión. Pero incluso los actores de aquellas obras no pertenecían a las clases altas, sino que debían interpretar esas obras a cambio de un beneficio económico. Las compañías de teatro no buscan representar la realidad, sino distraer de ella al espectador.

Los grupos de teatro, por su parte, decidieron emplear los hechos de la realidad cotidiana para dar rienda suelta a su proceso creativo llegando a expresarse mediante códigos de comunicación alternativos a los parámetros y consensos tradicionales, los “directores y grupos de teatro necesitan y reclaman una lectura diferente” (de Toro, 1999: 131). A partir de esta alternativa teatral surgen las primeras explicaciones teóricas a este fenómeno del nuevo teatro latinoamericano. Las obras dejan de elaborarse en función de las clases dominantes y ahora se escenifican producciones dirigidas a los sectores populares; se abandona la típica sala teatral y se intervienen artísticamente locales sindicales, mercados, plazas públicas, parques, comunidades campesinas, entre otros espacios; se prescinde de los autores tradicionales y se comienza a leer a otros dramaturgos; prima el carácter colectivo del grupo, pero, sobre todo, el teatro deja de cumplir una función de entretenimiento para asumir una responsabilidad social, por lo que el artista ya no es considerado un mero objeto decorativo y se convierte en actor social con responsabilidad histórica.

En la actualidad, la gran mayoría de los grupos de teatro procede de los sectores populares, es decir, que el nuevo teatro nacional está formado por los sectores emergentes que, organizados cada uno desde su perspectiva, producen obras con matices propios. Estos grupos no aspiran a permanecer al margen de la sociedad ni a establecerse como un grupo subalterno, sino que apuntan a transformar su condición por la de un grupo que constituya un modelo a seguir. Pero, al mismo tiempo, se cuenta con un teatro que proviene de los sectores económicamente empoderados y que se dirige a ellos; sus producciones cuentan además con diversas salas tradicionales y muchas veces reproduce obras que son copias de versiones extranjeras. Así, en más de una ocasión, algunos de sus actores o directores han señalado que sus obras pretenden mover a la reflexión social, aunque lo cierto es que éstas

dejan ver un sello de clase alta. Al ser la mayoría de sus integrantes de las clases altas, el costo de las producciones es elevado, las salas teatrales donde exponen sus trabajos están ubicadas en lugares exclusivos y el costo de las entradas supera las expectativas de cualquiera. A ello debemos agregar que se trata de un fenómeno cíclico: existe el caso de grupos teatrales que en la década de 1970 se oponían al modelo imperante, se presentaban en las plazas y los parques, tocaban temas sociales y experimentaban con elementos tradicionales y modernos para producir un teatro de resistencia, pero ahora, a pesar de que sus salas se ubican en distritos de clase media, las entradas a sus espectáculos tienen el mismo precio que las de aquellos de los grupos hegemónicos, el contenido de sus obras ha cambiado y su oposición a los modelos hegemónicos ha desaparecido.

Arte e historia: el nacimiento del teatro campesino

En el Perú, desde mediados del siglo xx, se vivió un periodo de convulsión social, polarización de las clases sociales, conflictos políticos y económicos, que produjeron creaciones artísticas marcadas por un claro contenido político que luchaba por la defensa de las mayorías.

Las expresiones artísticas de resistencia a los modelos hegemónicos han sido frecuentes. Uno de sus principales antecedentes fue la escenificación de la zarzuela *El cóndor pasa* en 1912, que actualmente sólo es recordada por la música que alegorizó dicha obra y que cobró fama en la década de 1970. *El cóndor pasa* denunciaba las condiciones laborales de los trabajadores mineros en la ciudad altoandina de Cerro de Pasco (4 400 msnm) desde una postura de defensa del indio. Sus autores, Daniel Alomía Robles y Julio Baudouin, fueron parte de la Asociación Pro Indígena, una agrupación de intelectuales peruanos que se convirtieron en promotores del indigenismo peruano de aquellos años. Cabe mencionar el carácter colectivo de la obra y su fuerte oposición a la hegemonía de los capitales estadounidenses que desplazaban a las inversiones inglesas en esa época (Toledo, 2011). Luego de dicha representación no se encuentran evidencias formales de un teatro de resistencia de tanta trayectoria y reconocimiento masivo. Únicamente se sabe de las constantes representaciones campesinas y obreras que se han realizado para pequeños sectores de manera espontánea y con mucho apego a la tradición.

En 1969, el dramaturgo peruano Víctor Zavala Cataño publicó la compilación de obras de teatro titulada

Teatro campesino, la cual otorga una nueva alternativa a la dramaturgia, pues produce un teatro con temática clasista que inserta a los sujetos subalternos como protagonistas de su historia y los presenta como protagonistas de la lucha de clases. En este teatro, el campesino combate las condiciones que lo oprimen y logra salir adelante en defensa de sus derechos; es decir, aparece como un personaje que se resiste ante la opresión, organiza a los distintos grupos de campesinos y revierte su condición marginal, tal como teorizó Gramsci. De esta manera, Víctor Zavala elabora una dramaturgia que denuncia los abusos hacia el campesinado, pero también plantea alternativas a su condición de subordinados.

Este conjunto de obras es escrito durante una etapa de convulsión social y política previa a la Reforma Agraria. Publicadas luego de la misma, estas obras reciben la influencia de las revoluciones que se desarrollaban en toda América Latina, ya que el inicio de los años setenta viene acompañado de todo un espíritu de revoluciones que triunfan en diversas partes del mundo, y de los postulados marxistas-leninistas como una propuesta teórica de la revolución. Zavala Cataño menciona sobre esta coyuntura que:

Teatro campesino [...] No es un hecho aislado, ni producto de la creación individual. Es, más bien, reflejo del movimiento social del país en el cual las mayorías populares, y muy especialmente las masas campesinas, cumplen papel de fuerza principal del desarrollo histórico de nuestra sociedad (1983: 7).

Por aquellos años, el gobierno del general Juan Velasco abrió relaciones con los países del bloque socialista y estos gobiernos se encargaron de difundir muchos libros que traían las propuestas marxistas. Se trataba de textos a precios económicos que tuvieron gran influencia en las mentalidades de los jóvenes, donde se explicaba una manera distinta de ver la realidad, una forma científica de hacerlo a partir del uso del materialismo histórico.

Tal coyuntura hace que los jóvenes de esa época, procedentes de los sectores marginados y de la clase media, pongan atención a los problemas del país, desde la óptica marxista. La lectura de las obras de Mariátegui se vuelve constante. Los jóvenes consideraban que era necesario implantar un modelo político autoritario para crear una nueva sociedad, asumiendo como necesidad imponer la dictadura del proletariado a partir de la dirección de un partido.

Esto motiva a que Zavala exponga los problemas del campesino peruano en el teatro, pero no como problemas de un campesino en particular sino el problema del campesinado en general. Este detalle es

importante porque lo hace desde las mayorías y desde el sector más abandonado y marginado del país. El carácter colectivo y de integración de los diversos grupos de comuneros relegados se asemeja a la propuesta de acción de Gramsci sobre los sujetos subalternos, quienes deberían integrarse en un frente que luchara políticamente en oposición a los modelos establecidos y no solamente ofreciera reacciones a los estímulos de ellos.

Los personajes del *teatro campesino* carecen de nombre propio y de una identidad individual. Cada personaje es mencionado de acuerdo con su representación colectiva; es decir, cada conjunto de personajes representa una clase social: los hombres de campo en oposición a las clases dominantes, una suerte de simbolización de la lucha de clases a partir de un discurso subalterno. Los personajes antagonistas son representantes de la explotación de una clase social sobre otra. En su temática, el teatro campesino expresa acciones, y no sensaciones, para que el mensaje llegue al espectador claramente y no subjetivado por lo emocional, dejando de lado el estilo del teatro de emociones que estaba en auge en aquellos tiempos. Se abren así las puertas al teatro de la acción y del hecho. Zavala Cataño nos comenta en una entrevista realizada en el 2009:

[las emociones] sirven para un tipo de teatro, pero para un teatro con contenido social y político ya no... yo no reflejo el problema de un campesino que le duele la barriga o tiene el corazón mal, yo reflejo el problema de un campesino como representante del campesinado, como conjunto, y ¿cuál es el problema del campesinado? Pues la semifeudalidad, la explotación... (entrevista a Víctor Zavala Cataño, 2009).

Un elemento de este teatro es la ley de la contradicción, expresada por el marxismo en la lucha de clases, siendo en absoluto casual, pues hay que tener en cuenta que al momento de escribir este texto el país pasaba por una de las etapas más críticas de desigualdad social y de constantes enfrentamientos entre clases. Zavala describe todo este proceso en sus obras y deja ver en ellas sus influencias políticas.

El campesinado estaba oprimido por las condiciones tanto materiales como políticas de la época. De este modo, el problema de la tierra era una constante del discurso contenido en el teatro campesino, donde su creador planteaba un arte que reflejara el problema campesino; arte que transmite el hecho social a través del hecho artístico.

La significación del campesinado como clase mayoritaria y factor fundamental de nuestra realidad se manifiesta



a través de formas ideológicas que reflejan el peso del problema de la tierra, y sus secuelas sociales y políticas, en la realidad de nuestro país. El teatro como hecho artístico no puede sustraerse a presentar (o representar), en forma viva y directa y con los medios expresivos que le son propios, esa caracterización real y concreta de nuestra sociedad. Así puede explicarse el surgimiento de Teatro Campesino a fines de la década de 60, de muy especial importancia para el movimiento de las masas del campo peruano (Zavala Cataño, 1983: 7).

Víctor Zavala es egresado del antiguo Instituto de Arte Dramático del Perú y, al mismo tiempo, es un hombre de campo nacido en la comunidad indígena de Huamantanga. Él no escribe por lo que su imaginación le indica o por lo que los medios le dicen sobre la realidad campesina o agraria, sino desde la perspectiva del campesino. No escribe desde el enfoque del occidental que intenta compadecerse del indio, sino desde la visión del campesino. Se trata del primer intento de hacer que el hombre de campo ingrese al teatro, convirtiendo al teatro campesino en un *teatro indigenista*. La perspectiva desde la que el autor produce hace que el discurso indigenista sea diferente a

todos los trabajos anteriores, pues él escribe desde un punto de vista de clase privilegiada sobre el tema del campo: como el campesino que expresa su postura ante la sociedad.

El indigenismo plasmado en la literatura, la pintura, la poesía, se presenta como una corriente en la que los artistas toman como tema al indio y sus problemas, pero no expresan el pensamiento de éste, porque los que escriben no son hombres del campo. El indigenismo no es la voz del indio, es la voz del escritor que ve al indio como al *otro*, pero no un *otro* al que pretende comprender para integrarse a su sistema, sino para insertarlo al modelo económico que le convenga y así hacer del indio parte de la maquinaria indispensable para la producción. Las elaboraciones de los indigenistas intentan mostrar “la verdad” sobre el indio, su auténtica forma de ser, aunque ésta es una verdad construida a partir del juicio de valor que ejerce el indigenista. De tal suerte, podemos afirmar que el indio del discurso indigenista anterior al teatro campesino es una construcción de ideas que varían según las condiciones de cada momento histórico.³ “En el caso particular del indigenismo esta metodología desmonta el supuesto –basado en una falacia–

³ El indio que Narciso Aréstegui describe en la novela *El padre Horán* no es igual al indio que Mariátegui describe, ni a las propuestas de los liberales, ni mucho menos similar al indio que puede comprender Arguedas. En el caso de Zavala, el

de que la literatura sobre el indio requiere evaluarse o comprenderse según el grado [en] que un escritor realice una descripción exacta de la realidad del indio” (Kristal, 1991: 11). Con esta idea se puede comprender que el indigenismo trató de dar testimonio de lo real, pero de la realidad que cada uno concibe como correcta.

Es necesario marcar diferencias entre los términos campesino e indio. Zavala usa campesino y no indio, ya que considera que el término indio es despectivo y no refleja el tipo de actividad al que se dedican estos hombres; el campesino no sólo lo es por su trabajo, sino porque es un hombre que vive en y por el campo. El respeto que el campesino tiene hacia la tierra y al trabajo colectivo se ve reflejado en cada una de sus obras. Si bien es cierto que la inclusión del hombre de campo no es nueva para la pintura o la literatura, sí lo es para el teatro. Lo novedoso de esta expresión artística es el accionar del campesino; podemos afirmar que se trata de un teatro de tipo indigenista pero no en el sentido peyorativo, sino en uno que reivindica al indio o al campesino, como lo indica Zavala.

El campesino peruano no ha ingresado como personaje al teatro nacional. La novela lo ha acogido hace mucho tiempo, la poesía ha recogido sobre todo sus quejas, hasta el cine ha pintado ya, con cierto colorido turístico, el ambiente indígena del hombre de campo peruano. El teatro es la isla a la que la imagen del trabajador agrario no ha podido arribar aún. O cuando ha llegado no ha sido él mismo, sino un fanteoche, un “indio”, un “serrano”, un “cholo”, un “animal”, en fin, dentro de una concepción despectiva de la realidad [...] Nuestro teatro ha incidido principalmente en la conducta de la pequeña burguesía de la ciudad. Los personajes del pueblo, especialmente los del campesinado, no han podido subir a escena todavía (Zavala Cataño, 1983: 7).

El teatro de Zavala tiene como intención presentar al campesino ante un público mayoritariamente urbano que no toma conciencia total de la presencia del hombre del campo y su importancia en el desarrollo nacional, pero, sobre todo, mostrar al campesino y los problemas de desigualdad social, los cuales eran ajenos a la vida social y cultural del país.

El campesino aparece en el teatro de Zavala como un individuo capaz de decidir sobre su propio destino, aquí queda de lado la personalidad sumisa descrita por muchos autores indigenistas, se trata de un campesino con capacidad de expresar qué lo aqueja y qué

lo hace feliz. No es un campesino en concreto, abarca a todo el campesinado, que se expresa en el personaje; por lo tanto, éste se convierte en símbolo representativo de la condición campesina.

TEATRO CAMPESINO estableció el rompimiento con la imagen fanteoche 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 tratando de elevar a lo típico, en el sentido brechtiano (Zavala Cataño, 1983: 7-8).⁴

Teatro campesino devino modelo a seguir por los teatristas peruanos de las décadas siguientes. La responsabilidad y la reflexión social se volvieron un discurso cotidiano de las producciones de los grupos de teatro de los setenta. La influencia de la literatura política, la coyuntura nacional y el reflejo de los problemas del campesinado hicieron que se tuviera en cuenta el modelo de Zavala para ser reproducido por el sector de la sociedad dedicado a este arte.

Producciones tales como “Allpa Rayku” del grupo Yuyachkani, “Allá en el alto Piura” del grupo Octubri Qanchis, “Atusparia” del grupo Septiembre o “Jaradoshu” de Aureo Sotelo y “Fiebre de Oro” del Taller Escena Contemporánea muestran que hoy en día la corriente campesina es lo más representativo del teatro popular y que, como tal, se encuentra en pleno proceso de maduración de su contenido y sus formas expresivas (Zavala Cataño, 1983: 8).

Este tipo de teatro se comenzó a reproducir en todo el país, y fue uno de los tantos elementos que propiciaron en los jóvenes un espíritu contestatario al régimen militar de aquellos años. Entre los artistas de finales de los setenta se creó una mentalidad de revolución, pero una revolución desde el arte, es decir, usar su arte como arma para conseguir el cambio y la movilidad social. *Allpa Rayku*, de Yuyachkani, siguió el estilo del teatro de Zavala y se convirtió en el motor de este proceso de formación de un compromiso social por parte de los artistas.

Las actividades teatrales, que en un inicio fueron sólo de entretenimiento, son ahora manifestaciones del sentir popular. Los grupos tienen distintos orígenes de clase y se empiezan a constituir a partir de la inquietud de aficionados que se relacionan con los actores en espacios diversos. El teatro de esta época abandona el escenario tradicional e incursiona en

indio o campesino es descrito desde él mismo. El discurso de Zavala es la voz del campesino que habla públicamente y en voz alta.

⁴ Zavala apunta que, para Brecht, lo típico es todo hecho o personaje históricamente significativo.

espacios alternativos como organizaciones culturales o religiosas, sindicatos o juntas vecinales. La incursión de los grupos en nuevos espacios y la participación de aficionados van entonces ganando seguidores en esa época, pero esta propuesta no es novedosa, pues también tiene sus orígenes en el teatro campesino.

Entre 1975 y 1978 comenzaron a formarse los grupos de teatro como una alternativa del arte de grupo, de arte colectivo. Son grupos en los que lo económico trasciende el interés profesional. Los jóvenes dedicados al teatro en este periodo, intentan crear una nueva forma de vida a partir de la vivencia y la creación colectivas.

Alumnos y ex miembros decidirían, en su momento, dar curso a un nuevo organismo grupal. El teatro de grupo es una alternativa de proyecciones profesionales ajena a intereses comerciales. Profesionalización implica, por un lado, exigencias en cuanto a eficiencias y, por otra parte, supone asumir el teatro como medio de vida (Hopkins Rodríguez, 1986: 135).

Esta colectividad motivó la creación del grupo Teatro Campesino, que el propio Zavala dirigía, cuyas obras serían estrenadas tanto en escenarios tradicionales como en los espacios campesinos alternativos y con actores aficionados. *El Gallo* se estrenó en Jauja en 1970; *La Gallina*, en el teatro de la Universidad San Cristóbal de Huamanga y en una plazuela del distrito limeño de San Martín de Porres; *El Collar*, en Chacra Cerro Comas, también en 1970; las demás obras tuvieron un estreno y un desarrollo similares.

En la relación de estrenos cabe destacar el de "La Gallina" que se hizo en una plazuela de San Martín de Porres (Lima), el de "El turno" en el barrio del Altillo (Rímac), el de "La Yunta" en la comunidad campesina de Ahuac (Huancayo) y el del cargador en la ciudad de Ayacucho (Zavala Cataño, 1983: 9).

Esto tiene un significado especial, pues este teatro subalterno se dirige a los sectores subalternos y no pretende ocupar espacios del "otro". Se cumplen así los principios de clase que Gramsci señalaba al exponer que el sujeto subalterno produce y se hegemoniza dentro de su propia clase. Lo que debemos tener en cuenta es que, 40 años después, este teatro es accesible a todos los sectores, por la temática, la forma del mensaje y los precios, a diferencia del teatro que preconizan los modelos hegemónicos. Los grupos que buscan dar un discurso popular pero que siguen intentando alcanzar a los sectores hegemónicos no logran afianzar una identidad ni un público, ni logran establecerse; sus precios son inalcanzables para los sec-

tores populares; su forma aparece como un híbrido entre lo popular y lo hegemónico, que no expresa un mensaje claro. Hacerse de un campo, si no se prefiere una identidad y una visión de clase, sólo genera problemas tanto en la creación como en el producto.

Como referencia principal puedo exponer el siguiente testimonio de Víctor Zavala:

mi formación política se da con Mariátegui, en general por la realidad peruana si no leo a Mariátegui ¿qué voy a analizar?... yo ya tenía ciertos contactos [con el PCP-SL] pero no estaba involucrado... yo trabajaba en Ayacucho y allí es donde me desarrollo más políticamente, entre el 74 y 75, ya tenía la base... Ayacucho era un centro donde había un conjunto de jóvenes con mucho interés social... una obra no se hace en la base cero en cuanto a formación social ni teatral, lo que manda es la formación política e ideológica con que se enfrenta la realidad que vas reflejar... tienes que ver la realidad desde el punto de vista de clase (entrevista a Víctor Zavala Cataño, 2009).

Revolución y teatro

La propuesta de Zavala era revolucionaria para su época, pero no contó con mayor apoyo ni con seguidores de esta línea teatral. Su propuesta es única en el teatro peruano y marcó un hito en la inserción de los discursos campesinos en la escena nacional. Cabe mencionar que este teatro es parte del proyecto político que Zavala abrazaba.

El teatro campesino mostraba, en síntesis, la intención de que el campesinado pudiera revelarse contra la opresión del sistema conservador que detentaba el poder. La idea de subversión expuesta en las obras de Zavala no está aislada de una propuesta política e ideológica particular. El autor de dichas obras fue uno de los principales cuadros políticos de Sendero Luminoso, una organización maoísta que optó por iniciar una lucha armada en el Perú, la cual tenía como objetivo la destrucción del Estado peruano, para lo que ellos denominaron la construcción de una "República Popular de Nueva Democracia". Lo que buscaba esta organización era generar vacíos de poder con la finalidad de que esa ausencia fuera remplazada por las autoridades que ellos designaban.

La ideología y la política maoístas son evidenciadas en las obras del teatro campesino, incluso Sendero Luminoso llegó a producir teatro en las comunidades campesinas y en las cárceles donde ejercía control, con mucha influencia de las óperas revolucionarias de China, pero sobre todo de las obras de Zavala. El teatro aquí aparece como herramienta pedagógica que colabora con una postura política particular.

Durante los años de violencia política, el principal escenario de guerra fue el campo, donde se realizaron las incursiones senderistas que intentaron destruir todo tipo de patrón o rasgo del Estado. En contraparte apareció la violencia de las fuerzas armadas que eliminó a todo aquel que pareciera diferente o presentara un discurso opuesto al que ellas planteaban. Las desapariciones y ejecuciones extrajudiciales por parte del aparato represor del Estado fueron recurrentes. Debe señalarse que, en un significativo número de comunidades campesinas, la propuesta senderista caló al punto de convertirlas en lo que Sendero Luminoso llamó comités populares abiertos. Dichas zonas liberadas rechazaban la represión de las fuerzas armadas al grado de convertirse en lugares donde la propuesta senderista dejaba su condición clandestina y podía desarrollarse abiertamente. Al tenerse las condiciones objetivas disponibles para el desarrollo de esta organización aparecieron las creaciones culturales. En más de una ocasión se llevaron a cabo escenificaciones de obras teatrales que tenían como base el teatro de Víctor Zavala. Ahora bien, la transformación radical de la postura política e ideológica del grupo integrante de una comunidad que por mucho tiempo había vivido bajo un sistema de dominación y dependencia generaría que sus productos culturales se encontraran en relación con sus nuevas condiciones objetivas y subjetivas. Vale decir que los cambios en la superestructura producen un nuevo tipo de elaboración, pero que ésta está en función de la estructura dominante.

Sendero Luminoso se convirtió en esa estructura dominante que antes habían ocupado los hacendados o los dirigentes comunales; no transforma las relaciones sociales sino que asume la dirección de la comunidad; pese a imponer un nuevo sistema de autoridades, los principios de organización continuaron siendo los mismos, sólo se había cambiado el ente rector. Es por ello que las obras que se representan en dichos espacios alentaban la lucha armada senderista. Sendero Luminoso empleaba el teatro como un recurso de educación masiva, mediante el cual retransmitía los discursos y directrices de sus dirigentes. A pesar de no conocerse alguna línea política que estipulara el papel de los artistas en la revolución senderista, es un hecho que la dirección central de Sendero Luminoso supo emplear el arte como una herramienta que colaborara con la guerra. El líder de dicha organización, Abimael Guzmán, años después de su captura señaló:

El teatro ha expresado su bondad, su papel educador y movilizador reflejando la vida material de ese entonces,

su base, su guía, pero expresa limitación de forma artística, los personajes carecen de plasticidad, expresión corporal, voz teatral y teoría que no puede soslayarse [...] el arte es para el pueblo y para influir sobre las grandes masas populares, el arte debe ser comprensible, accesible a ellas... (Guzmán, 1995).

Además cabe comentar que, durante el conflicto, diversos artistas populares se plegaron a Sendero Luminoso como una opción de cambio social en el Perú; prueba de ello es la aparición del Movimiento de Artistas Populares (MAP),⁵ que nunca tuvo una filiación directa con Sendero Luminoso, pero cuyas actividades estuvieron en función de la guerra.

Los artistas con afinidad al PCP-SL comienzan a mencionar que se estaba creando un *arte de nuevo tipo*. Uno de ellos lo define como: “un arte que tiene un carácter de clase y se pone al servicio del pueblo, que su contenido llev[a] un mensaje aleccionador y que guí[a] las propuestas revolucionarias”.

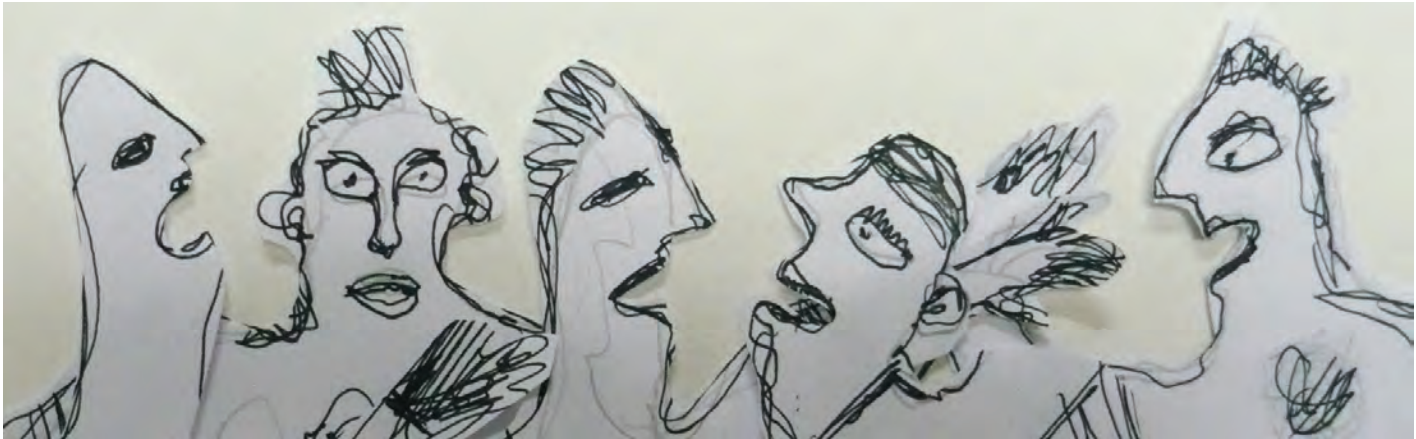
El arte de nuevo tipo tiene acentuada influencia de Georg Plejanov, al plantear que el artista es resultado de una época y un momento, y que cumple un papel en la sociedad. Los simpatizantes de Sendero consideraban que su arte debía colaborar con una determinada línea política. Una de las características principales de las creaciones senderistas radica en su similitud con las propuestas artísticas de la Revolución Cultural China. Incluso se menciona que algunas escenificaciones teatrales senderistas que se presentaron en la isla El Frontón tienen parecido con las óperas revolucionarias de los maoístas chinos, que adaptaron de la ópera de Pekín.

La Revolución Cultural China y las propuestas de Mariátegui sirvieron de modelo para el arte de nuevo tipo, en el cual los artistas tenían que producir un arte que se encontrara al servicio del pueblo y que reflejara la realidad nacional a partir de la visión clasista, tomando como premisa la forma del arte burgués, pero con contenidos que ayudaran al espectador a reflexionar sobre su condición de oprimido, con el fin de lograr la movilización popular.

Para Sendero Luminoso, el arte deviene complemento de su propuesta; considera que su mejor arma fue la ideología y el arte, una manera de reproducir su modelo ideológico. Un artículo de *El Diario* da fe de lo expuesto:

El arte se enmarca en la segunda tarea de movilizar, que cumplen cabalmente aun estando en manos de sus enemigos [...] se toman conocidos huaynos, marineras,

⁵ En una investigación anterior se desarrolló la relación entre el MAP y Sendero Luminoso y su papel durante el conflicto armado interno (Valenzuela, 2010).



vales y tonderos con nuevos contenidos hasta llegar a la creación de nuevos ritmos de optimismo desbordante (*El Diario*, 1988).⁶

En un trabajo anterior (Valenzuela, 2009) indicamos que Sendero Luminoso usa expresiones artísticas conocidas como base material, las cuales luego son transformadas en su contenido. De este modo, obras de arte son reconstruidas y repensadas con el propósito de llegar en algún momento a una etapa de creación propia donde los *artistas revolucionarios* construyan su arte de nuevo tipo. Este arte se caracteriza por tomar la forma del arte burgués y cambiar su contenido por discursos altamente políticos. Uno de los informantes nos dijo que “se trata de un arte puesto al servicio de la clase”.⁷

El teatro urbano

Al igual que en toda Latinoamérica, las condiciones económicas obligaron a los actores a llevar su arte a las plazas públicas con el objetivo de generar algunos ingresos. Las obras escenificadas en la calle presentaban cuentos y narraciones de la tradición oral andina, así como obras sobre la llegada de los migrantes andinos y los problemas de racismo y discriminación. Uno de sus principales exponentes fue Jorge Acuña, quien se inició como un narrador de historias y terminó como uno de los mejores mimos de la época.

En el caso de Jorge Acuña podemos afirmar que se trata de la profesionalización del arte de la calle. A pesar de realizarse sin ningún tipo de ensayo para ese espacio, en comparación con el de otros actores, su trabajo no perdía calidad técnica; su trabajo llegó a colectivizarse con su familia y tuvo muy buena acogida, por lo que ha quedado en el recuerdo de uno de nuestros informantes, quien comenta:

A Acuña lo he visto cantidad de veces, creo que hasta tenía sus cuentos que repartía a veces pidiendo colaboración, creo que él anunció en una de sus presentaciones que había publicado sus libros de todos sus cuentos... me acuerdo de “La bandera” que siempre la ha representado. Lo he visto también con su hijo. Lo he visto con su carrito. He visto aparte de Jorge Acuña que era la narración allí. He visto la presentación del mimo, el efecto familia trabajando permanente. He visto artistas como Suárez, que también era mimo, pero en él encontraba lo que no encontraba en Acuña, la versatilidad, el movimiento corpóreo, su sensibilidad para representar cosas; ahora sabemos que está en Italia, han venido sus alumnos acá. Pero de él no tengo lo de Acuña, que era con cierto mensaje, un trabajo más político.

Entre los grupos que se formaron en Lima por aquellos años, el uso de espacios no tradicionales como la calle se vuelve una manera diferente de experimentar las relaciones público-espectador. El público no va en busca del espectáculo, sino que el

⁶ El periódico *El Diario* fue un matutino ilegal que actuaba como vocero de Sendero Luminoso. La edición de 1988 de donde recojo la cita no está completa y por lo tanto no está compaginada, a pesar de ello este periódico era de un tiraje frecuente y contaba con una sección de política donde se criticaban las acciones del Estado y comunicaban las acciones de Sendero Luminoso, y una segunda sección que se dedicaba a los deportes y cultura, es de esta última de donde extraigo la cita.

⁷ *La clase* es un término que utiliza el PCP-SL y todas las agrupaciones políticas de la izquierda para referirse al grupo social integrado por el proletariado. Para Marx, el proletariado está conformado por los trabajadores asalariados de las industrias. En el caso del PCP-SL, “la clase” amplía el término proletario e integra a todos los grupos sociales que son explotados por lo que el PCP-SL llama el “viejo Estado”.

grupo lleva el espectáculo al público; este detalle hace que los grupos deban tener propuestas muy llamativas para establecer contacto con la audiencia y ésta pueda quedarse el tiempo que dure la obra, colaborando con un donativo al finalizar.

Para los setenta, la crisis económica provocó que muchos grupos de teatro se vieran obligados a buscar espacios urbanos para hacer incursiones de su arte, pues era la única alternativa para obtener ingresos con su trabajo artístico. Fue una época donde la coyuntura de las revoluciones latinoamericanas es parte del contexto de la creación. El teatro campesino había influido en el uso de la calle como espacio de representación y en la reflexión sobre el problema del campesinado. El teatro de la calle siguió esta tradición.

Todas estas creaciones populares son resultado de una visión de clase de la coyuntura nacional. Aunque la coyuntura es la misma, el nivel de percepción no lo es, ya que depende de cuál es la visión de clase para saber quién produce la obra y quién la percibe. La percepción y la creación varían de acuerdo con la opción política, la situación económica y social de cada participante.

La coyuntura condiciona la creación de forma y contenido del arte, pero el artista responde con su obra según su posición de clase. En esos tiempos, los sectores populares salieron a las calles y brindaron un mensaje de acuerdo con su condición económica; tenían como público objetivo a desempleados, miembros de sindicatos de la zona y personas que transitaban rumbo al Palacio de Justicia. La temática de las obras contenía una visión de clase desde los sectores populares de donde provenían el artista y el público, manifestando cómo percibían el país. El desempleo, la violencia, la represión del Estado, las huelgas, la corrupción y la burocracia estaban en los temas cotidianos de estas obras. Algunos grupos usaban estos asuntos para burlarse de la situación, intentando así aliviar el malestar de la coyuntura; otros, con sus mensajes claros, buscaban la reflexión social y la movilización popular; pero todos coincidían en ubicarse en un espacio público por la necesidad económica.

Los actores de la calle que tenían participación política dejaron las plazas limeñas y se insertaron en los locales sindicales y organizaciones de base para realizar trabajo político mediante el teatro. Su trabajo consistía en brindar mensajes de concientización a los espectadores (el teatro se utilizaba como herramienta pedagógica para adoctrinar o afianzar comportamientos políticos). Los grupos relacionados con la izquierda peruana recurrieron al teatro como un medio para dar a conocer sus planteamientos políticos. Mu-

chos de ellos pasaron de la propuesta de investigación teatral a la convivencia y al desarrollo de talleres. Sin embargo, los actores fueron desplazados de la calle debido a la violencia desatada en ese entonces.

Los actores sufrieron la represión como consecuencia de su profesión porque, para el Estado, todo individuo con capacidad de aglutinar gente es peligroso para sus fines de control. La participación de los actores era reprimida por el Estado; incluso fueron perseguidos durante varios años hasta ser detenidos; muchos actores asumieron estas detenciones como parte de su vida cotidiana. Jorge Acuña menciona:

Estuve hospedado hasta 1980 (en comisarías) y el 20 de mayo me embarqué hacia Suecia. Fui citado el 10 de mayo a la prefectura por trabajar en los parques, laboré en la plaza San Martín durante 12 años, como ya me conocían me presenté. Fui llevado detenido a todas las comisarías interdiario, he dormido en los calabozos mil noches. Eso era para mí una especie de hotel de lujo de varias estrellas, las estrellas de los oficiales.⁸

Esto no sólo se vivía en Lima; en el interior del país se comenzaba a vivir etapas de represión constante a los artistas de la calle. Muchos adoptaron una suerte de nomadismo que no sólo los llevó a diversas plazas o parques limeños, sino también al interior del país, donde recogieron historias y una nueva visión del país.

Los caminos del nuevo teatro

Para la década de 1980, la violencia política generó otro tipo de escenario para los ciudadanos y los artistas. Las creaciones dejaron de lado los temas de las luchas del campesinado y la opresión de los hacendados, pues ya había pasado más de una década de la Reforma Agraria y las condiciones eran otras. Los constantes atentados y la inseguridad ciudadana hacen que el teatro producido por las clases hegemónicas tenga dificultades para ser representado. Las voladuras de las torres de alta tensión causaban apagones que cancelaban las funciones, y el público comenzó a ausentarse de las salas por temor a ser víctima de los atentados o de la represión policial y militar de aquellos años. Muchas salas fueron clausuradas y otras elevaron sus costos debido al escaso público. Por su parte, el teatro de los sectores subalternos también sufrió los embates del terror, pero su capacidad de adaptación y transformación le permitió mantenerse vigente. En las plazas públicas se

⁸ Jorge Acuña cit. en el diario *La Primera*, 8 de febrero de 2009, p. 15.

prohibió cualquier tipo de espectáculo que convocara gente, puesto que las aglomeraciones eran consideradas peligrosas para la seguridad pública. Entonces los actores decidieron incursionar en otros espacios y su arte llegó a los conos de la ciudad, colegios, iglesias y diversos centros de agrupación.

La temática de las obras comenzó a variar. Los grupos hegemónicos percibían el problema de la violencia y, al verse afectados, iniciaron representaciones que tocaran el tema, pero fueron rápidamente reprimidos, lo cual ocasionó un hecho evidente: muchas compañías de aquella época se desintegraron y sus miembros pasaron al olvido. Sólo pocos permanecieron en el espectro teatral. En el caso de los grupos subalternos, las condiciones fueron otras, incluso algunos fueron invitados a participar en apoyo de los grupos subversivos, como animadores culturales. Estos grupos no se amilanaron e iniciaron una fuerte etapa creativa en la cual emplearon un lenguaje simbólico que no evidenciara su postura en favor o en contra del proceso insurreccional, pero que les permitiera continuar con su labor creativa.

A pesar de la fuerte represión de los 20 años de violencia, en esta etapa surgió un sinnúmero de grupos de teatro, la mayoría integrados por jóvenes que egresaban o se retiraban de las escuelas de teatro. El tema de sus obras resaltaba los desencuentros de la familia en el contexto que se vivía, su desacuerdo con el autoritarismo y la falta de seguridad en las calles. Criticaban fuertemente al régimen opresor y no se subordinaban ante la represión de la época. Los jóvenes de todos los tiempos siempre han gozado de ese espíritu contestatario y aventurero que los hace arriesgarse a producir obras que se resisten a adecuarse al modelo. Por otra parte, los grupos que años atrás habían dado ejemplo de resistencia cambian su propuesta original por una más medida en contenido y forma, asumen trabajar sobre temas y problemáticas individuales, y las necesidades colectivas son dejadas de lado.

Los conos de Lima albergan a los exponentes del teatro peruano actual. Los festivales ya no son liderados por miembros de los grupos hegemónicos que participaban en ellos por su facilidad económica de desarrollar la producción, sino por los jóvenes de grupos que provenían de los conos de Lima y muchas veces de provincias; o sea, quienes en una época fueron los marginados, en las postrimerías de los noventa se convierten en los protagonistas de su propia historia teatral. Los festivales y encuentros teatrales comienzan a ser organizados por estos grupos, que en múltiples ocasiones son víctimas de la violencia de la época. De hecho, la represión le quitó la vida a muchos actores sólo por oponerse al régimen por medio de su arte.

Para principios del siglo XXI, un fenómeno teatral proveniente de los sectores subalternos de Lima sorprendió a Latinoamérica; en las calles del distrito limeño de Comas, un grupo de jóvenes que tienen en común su lugar de residencia y la vocación teatral decidieron emprender un gran proyecto teatral y de incursión urbana llamado Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (Fiteca). Este festival ha logrado reunir a grupos de teatro de todo el mundo y generar una incursión urbana en sectores populares del cono norte. El proyecto que se inició en el barrio de la Balanza de Comas ha cobrado tal vigencia que en su octava edición reunió a casi 50 000 personas.

La Fiteca es el mejor ejemplo de que los grupos subalternos que apuntaron a convertirse en hegemónicos lograron su objetivo mediante el trabajo colectivo y la organización en frentes de trabajo. El movimiento teatral a partir de la Fiteca ha dejado de ser protagonizado por los grupos hegemónicos tradicionales. Quienes ahora tienen la hegemonía en el mundo de las tablas son los alguna vez llamados grupos subalternos, y hoy dirigen el arte escénico de los nuevos tiempos.

Reflexiones finales

Como producto cultural, el arte examinado en este artículo deja percibir eventos particulares del proceso histórico de las clases subalternas. Así, queda evidenciada la superestructura de estos grupos en las expresiones ideológicas que encierran los textos. De igual forma, se observa que cada creación corresponde a un momento histórico y a distintas condiciones objetivas y subjetivas, como señalaran Mariátegui y Georg Plejanov. El teatro de las clases subalternas se erige como expresión artística consciente de la realidad y de su condición de clase.

El teatro campesino debe ser analizado como una propuesta teatral que expone la realidad de las mayorías, llama a la reflexión e incita a la movilización social. Este teatro ha sido escenificado en el Perú por los grupos subalternos y en espacios subalternos. No existen representaciones de estas obras en los sectores dominantes, pues su temática es de abierta oposición a los modelos hegemónicos. Puesto que intenta revertir las condiciones sociales de opresión y subordinación, se comprende que esta propuesta sea percibida como subversiva. Por su parte, los grupos económicamente más estables siguen produciendo teatro dirigido a ciertos sectores, pero su capacidad de llegar a los grupos masivos es reducida.

En el caso del teatro de la calle, los discursos campesinos son constantes, no sólo por la influencia del

teatro de Zavala, sino por la presencia del campesinado que migraba por las duras condiciones que se vivían en el país de aquellos tiempos. La llegada de personajes andinos al escenario limeño transformó las relaciones sociales y se incrementó la discriminación, pero, hasta ahora, la resistencia de las tradiciones como eje cultural de estos grupos permanece intacta.

La violencia política es un capítulo aparte en la vida nacional; sólo unas hojas dedicadas a este tema son un inicio para nuevos estudios. En aquella época, los discursos en favor del campesino eran considerados en favor de la propuesta subversiva de Sendero Luminoso; empero, no se puede afirmar que esta organización constituía un movimiento de apoyo al campesinado, sino que en sus luchas encontraba ciertas coincidencias.

Ahora, estos grupos son invitados a los festivales que organizan los otros sectores, es decir, se han invertido los papeles. Los grupos de los sectores que detentan el poder tienen mayor facilidad económica y capacidad de recuperación de su inversión en las presentaciones, mientras que los grupos de los sectores subalternos no cuentan con ello.

Bibliografía

- BOLÍVAR, SIMÓN
2006 *Carta desde Jamaica*, Linkgua Ediciones, Barcelona.
- DEGREGORI, CARLOS IVÁN
1990 *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima, 270 pp.
- ESPINOZA DOMÍNGUEZ, CARLOS
2008 *El escenario y la memoria. Testimonios de teatristas peruanos*, Canta Editores, Lima, 196 pp.
- FLORES GALINDO, ALBERTO
1988 *Buscando un inca*, Horizonte, Lima, 420 pp.
- GINZBURG, CARLO
1999 *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Muchnik Editores, Barcelona, 251 pp.
- GODELIER, MAURICE
1989 *Lo ideal y lo material*, Taurus Alfaguara, Madrid, 308 pp.
- GUZMÁN, ABIMAEEL
1994 *Opiniones particulares, iniciales, desarrolladas en el fragor de la lucha de ideas...*, manuscrito, Lima, 36 pp.
1995 *Documento realizado para analizar y desarrollar. Documento más avanzado*, manuscrito, Lima, 16 pp.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, EDUARDO
1986 "Teatro contemporáneo en el Perú: Teatro de grupo en Lima", en *Letras*, núm. 90, pp. 135-164.
- KRISTAL, EFRAÍN
1991 *Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. 1848-1939*, Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 224 pp.
- LAUER, MIRKO
1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, SUR Casa de Estudios del Socialismo/Centro Bartolomé de Las Casas, Lima, 128 pp.
- MÉNDEZ, CECILIA
2009 "El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva", en Pablo Sandoval (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, IEP/The South-South Exchange Programme for Research on the History Development (Sephis), pp. 207-258.
- MILLONES, LUIS
1992 *Actores de altura. Ensayos sobre teatro popular andino*, Editorial Horizonte, Lima.
- RÉNIQUE, JOSÉ LUIS
2009 "Indios e indigenistas en el altiplano sur andino peruano, 1895-1930", en Pablo Sandoval (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, IEP/Sephis, pp. 461-496.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, HUGO
1990 *Teatro y violencia*, Centro de Documentación Teatral, Lima, 53 pp.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY
1986 *(De)construyendo la historiografía* <www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/spivak.pdf>.
- TOLEDO, ERNESTO
2011 *El cóndor pasa: mandato y obediencia. Análisis político y social de una zarzuela*, Editorial San Marcos, Lima, 246 pp.
- TORO, FERNANDO DE
1999 *Intersecciones. Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Iberoamericana, Madrid, 232 pp.
- VALENZUELA, MANUEL
2009 *El teatro de la guerra: la violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*, Arteidea, Lima, 179 pp.
2010 "El arte de nuevo tipo y el teatro de Sendero Luminoso", en *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde adentro*, Arteidea, Lima, pp. 96-105.
- ZAVALA CATAÑO, VÍCTOR
1983 *Teatro campesino*, Escena Contemporánea, Lima, 2ª ed., 195 pp.
- ŽIŽEK, SLAVOJ
1992 *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* <<http://foro-itaca.wikispaces.com/file/view/Zizek,+Slavoj-+Goza+tu+sintoma.pdf>>.
1998 "El multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, pp. 137-188.

Diarios y revistas consultados

Cambio
Caretas
El Comercio
El Diario
El Peruano
La Primera
Marka