

Dramaturgias desde (sobre) el olvido. Innovaciones estéticas e ideológicas en la dramaturgia peruana de la década de 1960

Dramaturgies on (about) oblivion. Aesthetic and ideological innovations in 1960's Peruvian dramatic writing

Qunqaymanta chansa kawsay. Allin kawsay, hinallataq musuq ruway puririchiy kay chansa kawsay Perú suyumanta rikurimuqpi, waranqa isqunpachak suqtachunka watapi

Ernesto Barraza Eléspuru

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú

ebarraza@cientifica.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1450-0271

Resumen

Durante la década de 1960 surgió en el Perú una generación de autores dramáticos cuya propuesta puso, por primera vez, al personaje marginal en el centro de la escena peruana. La incorporación del universo marginal condujo a la inclusión de nuevos personajes, espacios, problemáticas y, sobre todo, nuevos puntos de vista que se distanciaban de las convenciones a las que el público y la crítica peruana venían acostumbradas. Al proponer este cambio de paradigma, autores como Hernando Cortés, Juan Rivera, Víctor Zavala, Sara Joffré, César Vega y Grégor Díaz desarrollaron una dramaturgia en la que destacan importantes innovaciones formales, estéticas e ideológicas. Este artículo propone un análisis de las piezas dramáticas de los autores citados —principalmente de las de Díaz, pues se le considera el más representativo del grupo—, con el objetivo de identificar sus influencias, comparar y contrastar sus dramaturgias.

Palabras clave: teatro peruano, siglo xx, dramaturgia peruana, marginalidad y teatro

Abstract

In the 1960s, a generation of dramatic authors emerged in Peru whose work displayed the socially marginalized character front and center for the first time in the local scene. The incorporation of the marginal universe led to the inclusion of new characters, spaces, problems, and, above all, new points of view that distanced themselves from the conventions that the Peruvian public and

critics were accustomed to. This shift meant that authors such as Hernando Cortés, Juan Rivera, Víctor Zavala, Sara Joffré, César Vega and Grégor Díaz developed a dramaturgy where important formal, aesthetic and ideological innovations stood out. This paper provides an analysis of dramatic pieces by the aforementioned authors—mainly those of Díaz, whom we consider most representative of the group—in order to identify their influences and compare and contrast their dramaturgies.

Keywords: Peruvian theater, 20th century, Peruvian dramaturgy, marginality and theater

Huñupay

Waranqa isqunpachak suqtachunka watapi chansay kawsay puririchiqkuna rikurimun; chay ukupi, llaqtaq qipanpi tiyaq runakuna chayraq rikurimun. Llaqtaq qipanpi tiyaq runakuna rikurimusqanmanta chansa kawsaypiqa satawan chayna runakuna ruwayninkunawan rikurimun; hinallataq, chaymantapacha uk qawariykuna rikurimun. Kayna uk qawariy puririmuqtin, Hernando Cortes, Juan Rivera, Víctor Zavala, Sara Joffré, César Vega, hinallataq Gregor Díaz chay chansa kawsayta puririchimunku, musuq ruwaykunawan. Chaymi kay qillqaqa tanqamun, allinta mastarispá, chay chansa kawsaymanta llapallan ruwaqkunamanta; yapayapaykuspa, Díazpa ruwasqanta, iamyantatas ruwasqa, maykunamansi tanqan, chaykuna.

Huntasqa rimaykuna: Perú suyupa chansa kawsaynin, iskay waranqa wata, llaqtan qipanpi runa tiyaq, chaynsa kawsaypa ruwakuynin

Fecha de envío: 21/5/2023 **Fecha de aceptación:** 12/8/2023

Introducción

En julio de 1969, el Teatro La Cabaña estrenó la obra *Los del 4*, obra primigenia de Grégor Díaz, que el año anterior había ganado con este texto el primer premio en el “Concurso Nacional de Dramaturgia”, organizado por la Sociedad Hebrea del Perú (Díaz, 1988). La trama se desarrolla en 1940 y narra los conflictos generacionales de una familia de clase media que vive en el número cuatro de un callejón. Tras el estreno, la crítica de la época destacó, casi de inmediato, cómo a partir de esta familia Díaz ofrecía un retrato de miles de peruanos atrapados en la periferia de una ciudad —y una sociedad—, víctimas de un círculo vicioso que los condena y del que es aparentemente imposible escapar. El diario *La Prensa* (1969,

p. 17) calificó la obra 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”. El reconocido crítico de teatro Alfonso La Torre (1981, p. 100) destacó el nivel de realismo de la obra en su columna del diario *El Comercio*, donde señaló que los personajes son “de precaria instrucción, en el trance de sobrevivir a una humillante miseria”. Y agregó que “Grégor Díaz se adecúa a este nivel vivencial, y la medida de su compromiso con la realidad es mostrarla tal cual es”. Por su parte, Winston Orrillo, en su artículo titulado “La realidad sube a la escena”, publicado en la revista *Oiga* el 18 de julio de 1969, dijo a propósito del estreno:

De repente escuchamos un ruido familiar para la inmensa mayoría de clases populares: Tan, Tan, Tan... ¡La basura! Sí, el ruido, irregular y hosco, del camión de basura que blasona los amaneceres tantos y tantos..., como estos de la habitación cuatro del número 4 de un callejón como las hay por millares en Lima. Y empieza la obra. Y nosotros pensamos que es natural que 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 sorpresiv[o], se ha trepado a la escena y se aparece ante nosotros, desafiante y aguda.

Esta cita de las palabras de Orrillo se usó para presentar la obra de Díaz como parte de la compilación *Teatro selecto hispanoamericano*, que en 1970 publicó la editorial Escelicer en Madrid. Los editores Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo recurren a la reseña de Orrillo para dar cuenta de la impresión que causó esta obra en el público peruano y la crítica que asistió a la primera función de *Los del 4*. Estos no solo habrían estado poco acostumbrados a ver representados en el escenario de un teatro espacios y personajes marginales con sus problemáticas —que tal vez encontraban demasiado ajenas—; sino que, como señala Orrillo, también se habrían mostrado reacios a ellos. En este impacto y en las renovaciones que Díaz y otros dramaturgos peruanos de su generación llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo xx es que se centra este artículo.

Díaz forma parte de una generación de autores dramáticos peruanos que, como pretendo demostrar a lo largo de estas páginas, contribuyó a la propuesta de un

cambio en la hoja de ruta en la tradición teatral peruana, durante las décadas de 1960 y hasta entrada la década de 1970. Parto de la hipótesis de que este grupo de dramaturgos introdujo al personaje marginal y su problemática en la escena peruana. Pero, como se verá, los autores analizados en esta investigación —y sobre todo Díaz— desarrollaron, también, una dramaturgia que propone importantes innovaciones formales, estéticas e ideológicas en el teatro peruano. 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 y hacen eco de la condición migrante de los personajes de las obras cuya lengua materna no es 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.

Recordemos que hasta mediados del siglo xx, sobre todo en el teatro limeño, abundaban las adaptaciones de obras extranjeras y temáticas que poco tenían que ver con la realidad del país (Hopkins, 1988, pp. 289-196). Por otro lado, el teatro escrito en el Perú ofrecía, sobre todo, una visión del país desde la cómoda mirada de la capital y dejaba de lado —casi por completo— las otras realidades y problemáticas que componen un territorio tan diverso en su composición social y geográfica. En consecuencia, la mayor parte del teatro peruano producido en Lima no miraba lo que sucedía fuera de la ciudad. No hablaba de la situación de los pueblos alejados de las principales ciudades de la costa, del universo andino, de la vida del campesino y de las vicisitudes a las que se enfrentaba. Mucho menos ofrecía una visión de las regiones, todavía más alejadas, de la selva peruana. Si bien, durante el siglo xix, autores como Manuel Ascencio Segura (1805-1871) o Felipe Pardo y Aliaga (1806-1968) habían introducido el costumbrismo en la escena peruana —uno defendiendo la cultura popular y el otro criticándola— y durante la primera mitad del siglo xx dramaturgos como Nicolás Yerovi (1881-1917), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) o Enrique Solari Swayne (1915-1995) habían hecho lo propio, lo cierto es que, entrada la década de 1960, una inmensa mayoría del teatro peruano era tan centralista como la sociedad peruana (Barraza, 2022, p. 1).

En los textos de la generación de dramaturgos a los que me referiré a continuación se pone en evidencia la intención de una defensa férrea de la situación de un sector de la población peruana con el que estos autores se habrían sentido profundamente

identificados y al que encontraban casi imposible no referirse, dados los importantes cambios que la sociedad había sufrido entrada la segunda mitad del siglo xx. Como sabemos, a partir de la década de 1940, el Perú atravesó uno de los cambios demográficos más grandes de su historia republicana. A mediados del siglo pasado empezó la ola migratoria más grande de la historia del país. Miles de peruanos emigraron del campo a las ciudades de la costa, principalmente a Lima. Entre 1876 y 1940 la población del país había aumentado de poco más de dos millones a más de seis y, para 1972, esta cifra alcanzó los doce millones. Como consecuencia de este proceso, para 1950, la costa peruana ya reunía el 39 % de la población del Perú y Lima alcanzó los dos millones de habitantes en 1961 (Contreras y Cueto, 2014, pp. 205-206). Los autores que nos ocupan habrían respondido, en parte, a este fenómeno y su propuesta dramática sería consecuencia, entre otras cosas, del cambio demográfico y las repercusiones sociales que derivaron de este. En el nuevo contexto, un teatro que siguiera dándole la espalda al país ya no habría sido posible. En consecuencia, los dramaturgos de la década de 1960 asumen el punto de vista del personaje marginal, en su mayoría migrante, que habita en una urbe inmensa, despiadada y totalmente indiferente con los que llegan a ella ilusionados por la posibilidad de un cambio de vida y un futuro más prometedor que el que les ofrece su tierra natal.

Se trata de una dramaturgia en la que es posible definir aspectos afines, que van más allá de ubicar por primera vez en el centro de la escena nacional el universo marginal, lo cual supuso la inclusión de nuevos personajes, nuevos espacios, nuevas problemáticas, pero sobre todo de nuevos puntos de vista que se alejaban de las convenciones de la época. Como veremos más adelante, las innovaciones propuestas por esta pléyade de autores se encuentran claramente influenciadas por el teatro épico de Bertolt Brecht. Se evidencia, también, la introducción de una nueva perspectiva ideológica que busca la reivindicación de un sector de la población y el cambio social desde el arte. Estos autores habrían bebido, asimismo, de las corrientes indigenistas surgidas en el Perú y en toda Latinoamérica; de ahí la herencia de elementos de la narrativa andina que se puede identificar, también, en muchos de sus textos.

En lo que sigue de este artículo propongo un estudio comparativo a partir de textos de los autores de esta generación, en cuyas dramaturgias se encuentra el personaje marginal como protagonista, con el objetivo de identificar recursos dramáticos análogos que permitan definir un tronco estético e ideológico común. El corpus propuesto incluye obras de Hernando Cortés (1928-2011), Juan Rivera

Saavedra (1930-2021), Víctor Zavala Cataño (1932-2021), Sara Joffré (1935-2014), César Vega Herrera (1936) y el ya citado Grégor Díaz (1933-2011), a quien considero el autor más representativo de la generación, por lo que le dedicaré un apartado individual. Vale decir que para la selección de los autores he usado también, como un criterio, que se trate de escritores que se hayan dedicado exclusivamente —o casi— al teatro. En ese sentido, la decisión de no incluir a otros coetáneos que hayan incursionado principalmente en otros géneros ha sido consciente. De igual forma, cabe destacar que las aproximaciones historiográficas al periodo en que este grupo de autores estuvo activo son casi inexistentes. En consecuencia, su propuesta dramática ha permanecido injustamente en las sombras. Se trataría, como señala Paz Mediavilla (2015, p. 217), 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”. Por esta razón, los propios textos de los autores operarán como las fuentes primarias de este estudio.

Dramaturgias de la exclusión en la década de 1960

En 2016, en un foro sobre la educación teatral en el Perú, organizado por el Centro Cultural Peruano Británico, el dramaturgo e investigador Gino Luque aseguró que, en el Perú, “cada generación de teatro peruano piensa que está inventando el teatro por primera vez”. Lo dicho por Luque, sin duda, guarda relación con lo poco que se ha estudiado la historia del teatro peruano y con lo acostumbrados que estamos los peruanos a borrar nuestro pasado. Tal vez es por este motivo, también, que tradicionalmente se han considerado solo las propuestas de los grupos de creación colectiva surgidos en el Perú desde la década de 1970 como el ejemplo más conspicuo de renovación, capaz de conducir al teatro peruano por nuevos caminos ideológicos, estéticos, reinventando, también, sus modos de producción. Es poco usual, en cambio, hablar de una renovación desde el texto, que surgiera del impulso de autores dramáticos. Al señalar esto, no estoy negando el valor de los grupos de creación colectiva. Todo lo contrario. Sin embargo, considero que en las obras de Díaz y de los escritores de su generación encontramos una dramaturgia peruana que desafía los preceptos aristotélicos y propone reglas propias; pero que, además, como ya señalé, destaca por una propuesta estética e ideológica que se diferencia muchísimo de los textos que, incluso hoy en día, componen el canon de la dramaturgia peruana en el ámbito académico y que, en tal medida, se trata de un grupo de dramaturgos que buscó renovar concienzudamente el teatro peruano, en un periodo anterior al surgimiento de la creación colectiva.

Es importante destacar que estos autores se formaron y crecieron como dramaturgos dentro de un periodo de efervescencia teatral en el que una generación de artistas escénicos se vio beneficiada de un contexto sin precedentes en la historia del teatro peruano. Los dramaturgos de la década de 1960 se dedicaron casi exclusivamente a escribir teatro. Quizás esto responda a que la mayoría tuvo formación en teatro. Muchos fueron alumnos egresados de la Escuela Nacional de Arte Dramático, fundada recién en 1946. Algunos incluso viajaron fuera del Perú para continuar sus estudios en otras escuelas latinoamericanas o europeas, un hecho también sin precedentes en la formación de los dramaturgos peruanos hasta entonces. Este fue el caso de Díaz, que estudió unos años en la Escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Pantigoso, 2004, p. 107) o de Cortés, que viajó a España a estudiar en la Universidad de Salamanca y que luego tuvo contacto con el Berliner Ensemble de Brecht (Villagómez, 2021). Otros autores formaron parte de agrupaciones universitarias como el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fundado en 1948, o el Teatro de la Universidad Católica, creado en 1961. Algunos trabajaron de la mano de agrupaciones independientes que surgieron en ese periodo, como el Club de Teatro de Lima, fundado en 1963, del que Díaz fue un importante colaborador; Histrión Teatro de Arte, creado en 1960; u Homero Teatro de Grillos, que surgió en 1963, del que Joffré fue una de las fundadoras y con el que impulsó importantes proyectos, como la publicación de textos sobre teatro peruano, mesas de diálogo y la revista *Muestra*, que siguió publicándose, gracias a su esfuerzo personal, hasta pocos años antes de su muerte en 2014 (Hernández, 2006, p. 14). Todas estas agrupaciones se habrían fundado gracias al impulso que surgió del apoyo que se dio a las artes escénicas por parte del Estado Peruano durante el gobierno del presidente Bustamante y Ribero entre 1945 y 1948. A este gobierno se debe no solo la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD, hoy Ensad), sino la formación de la Compañía Nacional de Comedias y la institucionalización del Premio Nacional de Teatro (Balta, 2000, p. 181). Se trató, también, 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 de 1960 estudiaron a Stanislavski, entraron en contacto con las teorías del teatro épico de Brecht, conocieron el realismo de Tennessee Williams y el teatro del absurdo de Beckett, por ejemplo. 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 (Peirano, 2015, p. 24). Posteriormente, en la medida en que sus obras convivieron con el periodo del surgimiento del teatro de creación colectiva en el Perú y en toda Latinoamérica, no solo vieron surgir a los grupos de creación colectiva, sino que habrían estado, también, al tanto de los postulados de Augusto Boal o Enrique Buenaventura, entre otros importantes pensadores latinoamericanos, precursores de este movimiento. No habría que perder tampoco de vista la influencia de los movimientos revolucionarios que surgieron en América del Sur durante la mitad del siglo xx (Balta, 2000, p. 185). Al respecto, quizás sea Alfredo 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. Así se habría generado el ambiente propicio para que el grupo de dramaturgos en los que se centra este artículo se hicieran la pregunta: ¿existe el teatro peruano? La respuesta, dice Aída Balta (2000, p. 185), la habrían dado ellos mismos a través de sus textos dramáticos.

A continuación, describiré, brevemente, algunos aspectos puntuales en la propuesta dramática de cada uno de los autores que nos ocupan. En primer lugar, me referiré a Sara Joffré quien 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). Joffré pronto redirige su escritura dramática al realismo por el que apostaron los demás autores de su generación. Así, hallamos en su propuesta dramática varios puntos de confluencia con sus coetáneos. En primer lugar, destaca el punto de vista del personaje marginal; pero también encontramos otros aspectos que evidencian cómo la inclusión de este nuevo sector de la sociedad en el teatro 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 las diferencias de oportunidades sociales y económicas; pero sobre todo se trata de una dramaturgia que nos enfrenta a dilemas éticos que nos invitan a reflexionar sobre un concepto como la 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. Un buen ejemplo es la obra *Se consigue madera* (1968), en la que Lucas construye su casa con la madera de los cajones que roba a los muertos,

cuyos cuerpos tira 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).

Más confluencias con el teatro del absurdo encontramos en la propuesta dramática de Juan Rivera, quien presenta a través de sus textos 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 descontento (Oscátegui, 2014). Rivera hace igual uso del humor y, sobre todo, del sarcasmo para hablar de una realidad en crisis. Además, este autor se caracteriza por presentar conflictos de resolución imposible, una característica que, como veremos, podemos encontrar también en otros autores. El suyo es un universo caótico donde el restablecimiento del orden sería imposible de alcanzar según las condiciones dadas. Se trata de una dramaturgia de la fatalidad que es transversal a toda la generación. La idea del conflicto de resolución imposible se opone a los conceptos del drama aristotélico y se plantea, por ejemplo, en un texto como *Los Ruperto* (1965), donde se presenta a una familia exageradamente numerosa cuya madre tiene 384 hijos y no deja de reproducirse. Así, en clave absurda, se debate el problema del crecimiento demográfico y su relación con la pobreza y la falta de oportunidades. 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. 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 morirá 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...!

IVÁN. ¡El hambre es criatura nuestra! ¡De los hombres!

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

IVÁN. ¡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).

En obras posteriores a *Los Ruperto*, como *El espejo de las verdades aproximadas* (1969), *El crédito* (1969) o *La cosa* (1978), Rivera denuncia 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 destacan 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. 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 se suma la denuncia del 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 importarles lo que les pase a sus inquilinos.

Por su parte, Hernando Cortés presenta, sobre todo, una visión muy crítica de la sociedad limeña. Destacan en su propuesta dramática elementos del teatro épico, como la estructuración de sus obras en cuadros o 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. También serían prueba de la influencia brechtiana el carácter coral de algunas secuencias; y la inclusión de carteles, del baile y del canto. Podemos observar el uso de estos recursos en *La ciudad de los reyes* (1967), donde destaca, por ejemplo, el cuadro *Abuse usted de las cholos*, en el que una mujer andina se presenta en un teatro para narrar al público los abusos de los que ha sido víctima. Cortés recurre, además, a modismos del lenguaje 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 mí! ¡Palabrita, taitas! (Cortés, 1990, p. 20).

Llama la atención 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 igual forma, de la influencia brechtiana que también se deja ver en 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 —evidenciando su calidad de actores y rompiendo con la mimesis del personaje—, como se observa en este fragmento:

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 muldares 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 carácter narrativo del diálogo destaca, igualmente, en algunas de las secuencias de esta obra o en *Tierra o muerte* (1984), donde cuatro personajes permanecen encerrados en una cárcel durante los acontecimientos violentos de 1965

en Ayacucho. La inclusión del canto y el baile en la narración de los hechos que hacen los personajes, son también indicio de la conexión que se puede encontrar entre la obra de Cortés y una búsqueda de conexión con los modos de la tradición andina en su dramaturgia. Sobre esta relación se puede establecer un paralelo entre la dramaturgia de Cortés y los otros autores de la generación objeto de estudio de este artículo, y el análisis que hace Rafael Hernández (1984, p. 23) sobre el nexo entre la narrativa andina y el teatro épico en la dramaturgia de Víctor Zavala. Un estudio que vale la pena revisar para ahondar, con mayor profundidad, sobre este tema. Por otro lado, aunque las tramas de Cortés se desarrollan en el contexto urbano y, casi exclusivamente, en la ciudad de Lima, como muchos autores de su generación, sus textos hacen notoria la intención de dar cuenta de las claras diferencias de oportunidades entre la ciudad y el campo. Esto sucede, igualmente, en el mencionado cuadro *Abuse usted de las cholitas*, donde la condición de migrante y el origen andino de la protagonista determinan su situación de víctima.

De estas mismas diferencias sociales tratan, en gran parte, las propuestas dramáticas de César Vega y Víctor Zavala, cuyas dramaturgias se emparentan con la de Díaz, en tanto los tres son los autores que hacen mayor referencia hacia el mundo andino en sus textos. En Vega encontramos la firme intención de ofrecer una mirada totalizadora del país. El autor 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. El texto más representativo de Vega es, sin duda, *Ipakancure* (1969), donde dos amigos marginales comparten un cuarto en una pensión, una cama y hasta un pijama. Destaca en esta obra el carácter narrativo del diálogo, también de clara influencia brechtiana. Tal vez lo más llamativo en esta obra es que conocemos a cada personaje por lo que el otro dice de él, como sucede cuando Uno presenta Dos:

Dos. (*Al público*). Me parece verlo dando vueltas, sin dejar de mirar el letrerito 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 amigero. 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...” (Vega, 1985, pp. 108-109).

El tiempo estancado es otra de las características de esta obra de Vega. Mientras los personajes “se narran”, pareciera que el tiempo no pasa, ya que su situación no cambia. La acción dramática ha sido suprimida y ha dado paso al relato cuyo tránsito es atemporal. Este es un aspecto que también podemos encontrar en otros dramaturgos de la generación, pero sobre todo al teatro de Díaz. Otro aspecto que emparenta la dramaturgia de este autor con la de Díaz y 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.

De estos tres autores, Zavala elabora una propuesta dramática con una mayor carga de denuncia social y claramente dirigida a la militancia política. Vale decir 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. En la dramaturgia de Zavala destaca 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, como ya he señalado, la que permite establecer, gracias a la investigación previa de 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.

Grégor Díaz: la dramaturgia del marginado en la ciudad

Como señalé al inicio, me referiré con mayor profundidad a la dramaturgia de Díaz, pues lo considero el dramaturgo más representativo de su generación.

En Díaz destaca la incorporación de nuevos ambientes en el teatro peruano. El autor 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 Lima, a causa, principalmente, de la ola migratoria ocurrida en el Perú desde mediados del siglo xx. De esta manera, se ven por primera vez en los escenarios del país los callejones de un solo caño, las barriadas de la periferia de la ciudad y las unidades vecinales que empezaron a construir los sucesivos gobiernos que intentaron solucionar el problema de la vivienda. Es así que, por ejemplo, el diario *La Crónica* publicó el 19 de julio de 1969, sobre el estreno de la mencionada *Los del 4*, que esta pieza “constituye una radiografía de la clase media limeña en su sector más popular. En el clásico callejón se sufre y se goza, se ríe y se llora, pero se viven las frustraciones del medio”. En efecto, desde la puesta en escena de *Los del 4*, se evidencia la capacidad de Díaz para mostrar, a través de la representación de espacios hasta entonces poco convencionales, la lucha de los menos favorecidos, como señala otro artículo publicado en el diario *La Prensa* el 9 de junio del mismo año, donde se resalta la importancia de un nuevo teatro que fija 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”. Al contraponer la propuesta de Díaz con el “vanguardismo en boga”, la nota pone en evidencia el carácter innovador y la propuesta de ruptura en su obra y la de sus coetáneos. El carácter testimonial de la puesta se sustentaría en la configuración del espacio escénico cuyo ambiente el autor describe como “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” (Díaz, 1970, p. 515).

En *Los del 4*, el espectador peruano veía por primera vez sobre un escenario una precaria habitación de la clase obrera limeña. Pero en otros textos, así como Díaz 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 obras como *Sitio al sitio* (1978), en el que los protagonistas son dos limpiacarros y una prostituta que disputan con sus pares un lugar para subsistir en cualquier esquina de alguna calle de la gran ciudad.

Por otro lado, la obra de Díaz se encuentra teñida de una atmósfera de desesperanza que se percibe como un bucle en el que están atrapados —condenados— los marginados de la ciudad en su teatro. Este aspecto se pone de manifiesto, por ejemplo, en las tres historias que componen *Cercados y cercadores* (1972). Está en el tiempo indefinido en el que dos jóvenes mendigos, 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*; en el remolino verbal con el que se cierra la historia que narra el abuso sexual del que son víctimas por parte de sus respectivos jefes, María y Rosa en *Cercados*; y en la imposibilidad de Rosa y Jorge para tomar acción frente al hecho de haber tenido que regalar a su hijo en *Los cercadores*. Esta misma atmósfera/discurso es la que expresan los personajes convertidos en sub hombres en *Réquiem para Siete Plagas* (1979), cuando anuncian que han sido expulsados de la ciudad; en los abusos que narran los migrantes Cayetano y Mauricio en *Harina Mundo* (1990) 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, en su viaje de la sierra a la costa. Se percibe, también, en la mirada triste con la que el niño en *El mudo en la ventana* (1984) observa la vida desdichada de sus vecinos Él y Ella, una pareja que ya no se soporta a causa de la miseria en la que vive. Se hace sentir en la rabia contenida con la que los obreros de construcción civil en *La huelga* (1972) 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 en *Sitio al sitio*. 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 4*. Se trata, en definitiva, de un recurso que expresa el pesimismo del autor enmarcado en una proclama fatalista.

Es de este discurso de la desesperanza que se desprende la necesidad del autor de componer dramas en los que el cambio de fortuna no está en manos de los personajes, pues este depende de un cambio estructural mayor que se desprende de la necesidad de una transformación social a todo nivel; de ahí el carácter ideológico de la propuesta de Díaz. Los obstáculos que se presentan actúan como una camisa de fuerza social que los personajes son 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 —los marginados de la ciudad— puedan tomar acción en sus manos. En definitiva, su futuro no depende de ellos. Por eso sus personajes se presentan, en casi todos los casos, incapaces de resolver un conflicto. Se trata de un teatro donde la fatalidad y el desamparo serían los verdaderos protagonistas.

En el teatro de Díaz no hay resolución posible para las circunstancias dadas; en tal medida, no hay tampoco héroes posibles, en términos aristotélicos. Los personajes de Díaz son todo lo contrario. Ellos expresan la confusión del ambiente hostil en el que habitan. Son, en su mayoría, empleados públicos, mendigos, vendedores ambulantes o desempleados que irrumpen en la escena nacional enfrentando, como indica Ráez (2008), “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 adverso ha designado para ellos. Pero, además, Díaz habría privilegiado la capacidad de sus personajes de representar a una clase social en desmedro de sus características individuales. Los personajes del teatro de Díaz, como también señala Ráez (2008), “actúan como seres representativos de su estrato social y no como caracteres o tipos profesionales”. Más que personajes, se trata de entidades que se presentan ante el público sin señas que las identifiquen como seres individuales. Es el caso de las citadas Rosa y María en *Cercados*, donde en la secuencia final una es la otra y, al mismo tiempo, cualquiera de ellas es su victimario y el victimario de la otra, a tal punto que, en la última secuencia de la obra, ya no se distingue cual es la voz que habla en el cuerpo de cada una:

MARÍA. (*Ella*). ¡Tengo experiencia como secretaria!

ROSA. (*Ella*). ¡Duérmete, que tengo que lavar tus pañales!

MARÍA. (*Ella*). ¡Háblele, don Renato, háblele!

ROSA. (*Ella*). ¡No sé manejar automóvil y no quiero aprender!

MARÍA. (*Ella*). ¡Quería sobrepasarse don Renato..., quería sobrepasarse!

ROSA. (*Ella*). ¡Mi sostén!

MARÍA. (*Ella*). ¡Mi blusa!

ROSA. (*Ella*). ¡Duérmete, Manuelito, duérmete!

MARÍA. (*Ella*). ¡Tengo que enviar dinero a Arequipa!

ROSA. (*Ella*). ¡Mi vestido, se lo ruego..., no me suba, don Jesús!

(Díaz, 1991, p. 94).

En *Cercados* el discurso de una se convierte en el discurso de la otra, y viceversa. Rosa y María se convierten en una especie de coro épico. Se trata, como señala Ruiz (2012, p. 330) al describir la concepción del actor en el teatro brechtiano, de personajes que aglutinan “diferentes perspectivas humanas, es decir, que presente no a un único individuo sino a la humanidad (o al menos a una parte)”.

Ancladas en el recuerdo y desprovistas de un objetivo claro, las dos mujeres habitan un espacio-tiempo difícil de definir que transita entre un pasado y un presente igualmente gaseosos. Y es que el universo desdichado de Díaz, se expresa también a través de estructuras fragmentadas y finales inconclusos, una premisa que se corresponde con la configuración de sus personajes. De esta manera, en *Harina Mundo*, encontramos, por ejemplo, que a excepción de los protagonistas, los demás personajes han perdido hasta el nombre; pero, además, las secuencias que conforman la estructura de la obra narran historias paralelas que van desarrollándose, cada una, según su propia lógica, como si se tratara de piezas independientes. La historia de Cayetano y Mauricio en *Harina Mundo*, de manera similar que la de María y Rosa en *Cercados*, se encuentra anclada en el pasado y el recuerdo continuos, mientras que el presente se construye a través de las voces de un grupo de empresarios que representan el universo que oprime a los protagonistas a través de discursos desestructurados que mantienen su propio orden. En otro plano se desarrolla, también en paralelo, la historia de Mujer 1 y Hombre 5, aquella que, como ya he señalado, destaca porque se narra a través del canto. Estas secuencias se presentan igualmente fragmentadas e interrumpen constantemente la trama principal introduciendo, una atmósfera a veces violenta y otras melancólica que rompe con la lógica del resto de la pieza.

De manera similar a lo que sucede con los personajes y las estructuras, las obras de Díaz operan a través de un diálogo con tendencia a lo narrativo y a desestructurarse en la medida en que la trama va avanzando. Se trata de réplicas en las que la lógica y la concatenación de datos son reemplazadas por la discontinuidad y la circularidad. Uno de los casos más destacados es el de *El buzón y el aire* (1989), donde dos mendigos sostienen un diálogo de sordos que devela una reflexión sobre la condición del hombre en las sociedades contemporáneas. En la obra, los personajes solo existen a través de lo que narran. Es en ese sentido que los personajes de Díaz son, también, personajes que operan como testigos de su propio drama. Su rol es, en cierta medida, el de narradores de su propia existencia, de sus carencias y de sus reclamos. Como señala Alan Boggs (1989, p. 7), en esta obra Díaz nos enfrenta a un drama cuya estructura constituye una atmósfera irracional en el que 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). Algo que se evidencia en el siguiente fragmento en el que 1 y 2 “dialogan”:

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).

Destacan, de igual modo, otros recursos que denotan la confluencia del carácter social del teatro de Díaz con ciertos elementos que hacen referencia al universo andino. Este es otro aspecto que, como ya señalé, queda pendiente por analizar con mayor profundidad y en el que, lamentablemente, no podremos detenernos con detalle en este estudio. A pesar de ello, me gustaría llamar la atención sobre dos aspectos finales. Por un lado, el uso del lenguaje autóctono y los modos de hablar particulares que definen a través del lenguaje la procedencia migrante de los personajes, como ya hemos visto que sucede también en las dramaturgias de otros autores de la generación. Ya he explicado cómo este recurso tendría un sentido reivindicativo, en la medida en que defiende el entorno cultural del que forman parte los personajes de su teatro. De otro lado, destaca también en la obra de Díaz la inclusión de cantos populares en la mayoría de las piezas. Tal vez sea, una vez más, la secuencia cantada de *Harina Mundo* la que destaca mejor este tema, pues la canción que narra el encuentro de los personajes Mujer 1 y Hombre 5 es, precisamente, un huaino.

Reflexiones sobre una propuesta casi inconclusa

En el programa de mano del estreno de *Los del 4* en 1969, Díaz señala: “nos percatamos de que se ha roto la barrera del dolor —estoy hablando del dolor 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). A lo largo de estas líneas he querido demostrar cómo la obra de los autores de la generación de 1960 parece justamente transitar entre la risa y el dolor, así cómo se ubica entre el realismo y un nuevo planteamiento estético que, poco a poco, fue delineando un teatro que propone nuevas rutas para la dramaturgia peruana. Se trató, como he señalado, de una generación que buscó concienzudamente construir un discurso que se pudiera llamar propio para el teatro peruano. Lamentablemente, como también he querido hacer notar, la mayoría de los autores y sus textos no tuvo la repercusión que, sin duda, merecía; y, en consecuencia, este discurso, que podríamos llamar “del marginado en la ciudad”, ha permanecido en la sombra, como sentencia Mediavilla. Como mencioné al inicio del artículo, el surgimiento de los grupos de creación colectiva y de nuevos modos de producción a partir de finales de la década de 1970 podría considerarse una de las causas. Muchos de los grupos surgidos desde la década de 1960 empezaron a trabajar en sus propias creaciones y los textos de dramaturgia de autor habrían sido cada vez menos solicitados. Como señala el dramaturgo y estudioso del teatro peruano Alfonso Santistevan (2022), una rápida mirada a la programación de las Muestras de Teatro —creadas por Homero Teatro de Grillos en 1974, con el objetivo de impulsar el teatro independiente— daría cuenta de cómo la creación colectiva habría desplazado rápidamente al teatro de autor, por lo que el proyecto de la generación del sesenta habría quedado hasta cierto punto inconcluso. Es preciso recordar también que, a pesar del gran valor de su propuesta dramática, la mayoría de los autores a los que me he referido se mantuvo en lo que podríamos llamar una periferia escénica que no llegó a instalarse en el circuito institucional peruano de la época. La mayoría de sus obras se estrenaron en salas universitarias, en un ámbito independiente y hasta cierto punto marginal como sus personajes.

A pesar de lo señalado, el análisis de las obras y el contexto en el que estos autores escribieron la mayor parte de su producción dramática permiten entender cómo esta es reflejo de las urgencias que, desde diversos ámbitos, reclamaban atención en aquellos años y su obra cobra vigencia cuando reparamos en que la mayoría de estas problemáticas aún urge de solución por parte del Estado. En ese sentido reside la importancia de estos textos y la pertinencia de su estudio en el contexto peruano actual. A través de sus tramas y personajes, los dramaturgos de la década de 1960 denuncian diversas circunstancias que aquejaban al ciudadano popular y marginal de la segunda mitad del siglo xx en el Perú, pero esas mismas parecen describir

muchas de las situaciones por las que atraviesa la sociedad peruana actual. En muchos aspectos, la situación del Perú parece no haber cambiado demasiado, a pesar de los acontecimientos históricos, sociales y culturales. Este es el enfoque con el que he sugerido observar el corpus compuesto por los principales textos dramáticos de la generación que ha sido objeto de estudio de la presente investigación.

Cabe resaltar también que, sin duda, algo de la huella del teatro escrito en la segunda mitad del siglo xx por los autores de la generación de 1960 pervive hoy en el trabajo de artistas escénicos peruanos, sobre todo en las compañías independientes, en las que también se manifiesta la herencia de los grupos de creación colectiva que, desde mi punto de vista, dieron continuidad a la propuesta de los autores a los que me he referido, como ya he señalado. Sus modos de creación y producción fueron otros, pero el espíritu de denuncia, el acento en las problemáticas del personaje migrante y marginal y la firme convicción de definir, desde la escena, un teatro al que se pueda llamar verdaderamente peruano, son características que comparten. Y en ese sentido considero que se retroalimentan, aunque esta última arista es, sin duda, un aspecto que aún hay que investigar con mayor profundidad y que queda como tarea pendiente.

A pesar de que los textos de los autores a los que me he referido son hoy poco conocidos, salvo en círculos académicos muy particulares, la voz de los autores de la generación de 1960 resuena hoy en las creaciones de los artistas escénicos peruanos contemporáneos que, tal vez sin saberlo, nos nutrimos de ellos en nuestro intento de seguir inventando el teatro peruano. Pero, sobre todo, sus reclamos se escuchan en los diálogos de las obras que escribieron. Se revelan cuando en *Ciudad de Reyes* de Hernando Cortés, un grupo de actores habla de “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 y residencias” (Cortés, 1990, p. 12). Se oye en la voz del padre cuando dice: “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”, en *Los Rupertos* de Juan Rivera (1989, p. 77). Cuando, en *Ipacankure* de César Vega (1985, pp. 121-122), un personaje le dice al otro: “Nos parecemos, yo tampoco tengo futuro. Mientras soy, voy siendo un poco. Y nada más. Se puede decir que, en potencia, estamos muertos, hermanito”. Nos los recuerda el coro de *Se consigue madera* de Sara Joffré cuando varias voces al unísono defienden a un hombre

preso por robar madera del cajón de un muerto para construir su casa, diciendo: “nosotros estamos vivos, no tenemos casas, no tenemos flores alrededor, y tampoco tenemos seguridad” (Joffré, 2006, p. 85). Se hacen presentes cuando, en *El despojo* de Víctor Zavala (1984, p. 101), un campesino le dice a su hijo: “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?”. Se revelan en las voces de los personajes de Grégor Díaz, cuando José dice: “la línea del tranvía dividía Surquillo de Miraflores. Hacia el mar, los ricos; al otro lado, nosotros” (Díaz, 1991, p. 106) en la obra *Cercadores* o cuando Lechuza, en *Sitio al sitio*, le pregunta a Folleque: “¿cuándo estudiamos secundaria en la nocturna, alguna vez pensaste que ibas a terminar de cuida carros?” (Díaz, 1991, p. 60), y en las palabras de Pedro, cuando en *Con los pies en el agua* le pide a su amigo Juan: “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 me quedó, como el barquito de la paloma de velas blancas, con la rama empújame hasta que llegue al mar...” (Díaz, 1991, p. 86).

La propuesta dramática de esta generación de autores destaca por la estrecha y concienzuda relación que se teje entre las innovaciones estéticas que formula a través de una innovadora propuesta dramática y el carácter de denuncia social que se expresa en las dinámicas de exclusión que pone en evidencia a través de sus obras. Su dramaturgia 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 pisa el asfalto de la ciudad; la falta de educación en los pueblos alejados de la sierra 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 ido la escuela, como se plantea, por ejemplo, en *Los del 4* (1968) o *Cercados* (1972). Se trata de un discurso que pone el ojo en estas dinámicas y que ofrece una mirada bastante crítica al capitalismo y la modernidad. Sin duda, estas obras y sus autores merecen ser revalorados. Su inclusión en el corpus oficial de la historia del teatro peruano —tarea todavía pendiente de escribir— tiene carácter de urgencia.

Referencias bibliográficas

- Balta, A. (2000). *Historia general del teatro en el Perú*. Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres.
- Boggs, A. (1989). *Experimental techniques in three plays by Gregor Díaz*. [Tesis de maestría, Texas Tech University].
- Bushby, A. (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.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2014). *Historia del Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Cortés, H. (1990). *La Ciudad de los Reyes*. Banco Central de Reserva del Perú.
- Díaz, G. (1988). Hoja de vida. <https://sites.google.com/site/gregordiazd/vida>
- Díaz, G. (1970). Los del 4. En O. Rodríguez-Sardiñas y C. Suárez Radillo (eds.), *Teatro selecto hispanoamericano* (pp. 514-604). Escelicer.
- Díaz, G. (1991). *Teatro peruano. Quince obras. Gregor Díaz*. Lluvia Editores.
- Díaz, G. (1990). El buzón y el aire. En *El buzón y el aire/El mudo de la ventana* (pp. 11-18). Instituto Nacional de Cultura.
- Díaz, G. (1972). *La huelga*. Causachun
- Díaz, G. (1990). *Harina mundo*. [Inédito]. <https://sites.google.com/site/gregordiazd/obras>
- Díaz, G. (1982). Réquiem para Siete Plagas. En *Teatro peruano* (pp. 7.31). Tomo 6. Homero Teatro de Grillos.
- Hernández, R. (1984). *Aproximaciones a la dramaturgia de Víctor Zavala Cataño. influencias en la estructura dramática del teatro campesino*. Centro de Estudios de Teatro Peruano.
- Hernández, R. (2006). Prólogo a dos voces. En *Teatro peruano. Siete obras de teatro. Sara Joffré* (pp. 13-32). Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Hopkins Rodríguez, E. (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). Forma.
- Joffré, S. (2006). Siete obras de teatro. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- La Crónica*. (19 de julio de 1969). Los del cuatro: éxito de la cartelera teatral (p. 14).
- La Prensa*. (15 de julio de 1969). Los del 4 ¿Teatro peruano? (p. 17).
- La Torre, A. (1981). *Colección teatro peruano*. Tomo V. Los Grillos.

- Mediavilla Martínez, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Orrillo, W. (18 de julio de 1969). La realidad sube a la escena. *Oiga*, p. 29.
- Orrillo, W. (19 de noviembre de 1971b). El teatro desde Segura hasta nosotros. *Oiga*, pp. 33-37.
- Oscátegui, M. A. (2014). Juan Rivera Saavedra, una vida dedicada al teatro. *Pacarina del Sur*, 5(19). <http://www.pacarinadelsur.com/nuestra-america/figuras-eideas/942-juan-riverasaavedra-una-vida-dedicada-al-teatro>
- Pantigoso, M. (2004). *Reynaldo entre tablas: cincuenta años del Club de Teatro de Lima*. Hozlo.
- Peirano, L. (2015). *Una memoria del teatro (1964-2004)*. Lima. [Tesis del Programa de Doctorado y Maestría por Destacada Trayectoria Académica y Procesional, Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Ráez, E. (2008). Los imaginarios escénicos de Grégor Díaz. *El Consueta*. <https://elconsueta.blogspot.com/search?q=Los+imaginarios+escénicos>
- Rivera Saavedra, J. (1989). *Los Ruperto*. Latina.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. ArtesBlai.
- Vega Herrera, C. (1985). Ipakancure. En *Teatro peruano*. Tomo X. Homero Teatro de Grillos.
- Villagómez, A. (2021). Hernando Cortés y el teatro como acción histórica. *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 49. <http://www.pacarinadelsur.com/29-misc/indices/405-hernando-cortes-y-elteatro-como-accion-historica>