

observa la herencia del colonialismo en Mariátegui, respecto a chinos y transafricanos contrastantes con su anticiollismo. Arguedas al contrario, como lo apunta Ward, exalta el mestizo cultural y muestra los aportes de la transculturación.

El último capítulo, “Liberalismo, economía y nación”, no se queda en una reflexión económica, sino que evoca de forma inesperada y atinada algunos aspectos de una de las obras más olvidadas de Ricardo Palma, sus *Anales de la inquisición*; demuestra cómo la Inquisición fue una burocracia antes de la letra, tan eficiente como una tela de araña de la que resultaba imposible escapar, tejida con murmuraciones malévolas.

Terminaré con esa referencia de Ward acerca de González Prada y uno de sus sainetes, en que remitía al filósofo ilustrado Montesquieu, autor de *El espíritu de las leyes*, defensor de la separación de los tres poderes, ejecutivo, legislativo y jurídico, antes de la Revolución Francesa. Ward observa con humor negro la proximidad espacial y los vínculos administrativos entre el Museo de la Inquisición y el Congreso del Perú.

En pocas palabras, *Buscando la nación peruana* es un trabajo muy juicioso, de lectura imprescindible para abordar la complejidad y vastedad de la cultura peruana letrada, e intentar acercarse a esa utopía que es “la nación peruana”.

Isabelle Tanziñ-Castellanos
Université Bordeaux-Montaigne

Vargas Salgado, Carlos. *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)*. Arequipa: Centro de Investigación y Desarrollo Cultural del Sur (CIDECSUR); Latinoamericana Editores; Aletheya EIRL, 2020. 266 pp.

Los estudios sobre el teatro peruano contemporáneo son tan escasos —comparativamente— como los de la poesía peruana contemporánea. El que ha realizado Carlos Vargas Salgado es una valiosa y reflexiva respuesta ante un momento peculiar del discurso escénico nacional que intentó decir y expresar en medio del conflicto armado su verdad artística mancillada por el miedo instalado en las conciencias de los peruanos de entonces.

Ese momento influenciado por la violencia política, que abarcó dos décadas cruentas bajo el reino del miedo, tuvo diversas respuestas artísticas, tanto en sus formas escénicas, matices temáticos y recursos expresivos, aunque todas parecen marcadas por las tensiones de la época, la crítica humanística o la victoria de la esperanza solidaria y democrática.

Si bien es cierto que el estudio se ocupa de un momento angustiante de la vida peruana, que sirvió para gestar sugestivas expresiones de una realidad nacional desplomada en las calles de Lima y aterrorizada en la serranía andina, posee una perspectiva sincrónica-diacrónica, dada su intención ideológica de encontrar una explicación de carácter histórico a los sucesos que reportó la praxis artístico-teatral de aquellos crueles años y su intención de contribuir a una visión integral del estado ante-

rior y posterior de la dramaturgia peruana.

El libro no está organizado en capítulos, sino por una relación de temas y tópicos que sugiere una evidente estructura. Los cuatro primeros apartados abordan la memoria cultural, el conflicto armado interno peruano, las políticas culturales, el teatro como archivo de la memoria y el perfil heterogéneo de la producción dramática nacional. Lo fundamental de todos ellos radica en la relación que se establece entre praxis teatral, violencia política y memoria cultural, en un contexto marcado por lo heterogéneo de sus manifestaciones y la constitución de una posible memoria histórica y cultural *sui generis*, surgida en esos tensos años de la vida peruana. Son, en síntesis, el marco teórico del estudio realizado por Carlos Vargas Salgado.

Los siete siguientes apartados analizan un mínimo corpus de obras teatrales y privilegian algunas categorías, autores, grupos y eventos pertinentes a su enfoque de estudio. Entre los autores estudiados figuran: Sara Joffré, Lieve Delanoy y Alfonso Santistevan. En cuanto a grupos: *Yuyachkani*, *Barricada* y *Ensayo* de la Pontificia Universidad Católica de Lima. Dedicar varias páginas a la Muestra Nacional de Teatro en Andahuaylas realizada en 1988 y a los espectáculos: *Antígona* (2000) del poeta José Watanabe y *Kamikaze* (1999) de César de María.

Al final inserta un Colofón que - a modo de conclusión- traza una perspectiva innovadora acerca de la tarea central de una crítica teatral peruana y latinoamericana con enfoques autónomos que discutan las categorías occidentales, a partir de la

propia experiencia artística surgida en esos aciagos años del miedo y la violencia política.

El estudio se inicia con un acercamiento a la obra de Sara Joffré (Callao, 1935-Lima, 2014) para centrarse en *La hija de Lope* (escrita en 1992, puesta en escena por primera vez en 1994 y publicada en 1999). Dicha obra plantea “una profunda discusión sobre los límites de la violencia, las utopías milenaristas y el destino inútil del autoritarismo” (88). El análisis de Vargas Salgado elucida que la obra posee una fuerza alegórica que permite evocar el pasado reciente de violencia a través de un relato del pasado remoto. Además, sugiere que la obra plantea un carácter histórico de la violencia que arriba con la conquista, atraviesa la colonia y continúa en la república, a partir de un loable principio revolucionario, autonomista, utopista e independentista contra el poder, pero que se desvirtúa y termina en el más completo fracaso. De este modo, la “ira de Dios” de Lope de Aguirre se encuentra con la “cuarta espada” de Abimael Guzmán y se convierten en “proyectos excesivos, delirantes, instaurados bajo la égida temporal de su sola voluntad” (99).

A continuación, reflexiona sobre movimientos o grupos teatrales surgidos fuera de Lima, especialmente en escenarios que sufren directamente la violencia política como, por ejemplo, Huamanga, Huancayo, Andahuaylas. Destaca la participación del grupo ayacuchano *Yavarongo* y su obra *Danza macabra*. Luego recoge un valioso testimonio de Lieve Delanoy, actriz nacida en Bélgica que llega al Perú en 1977 y se instala en Parinacochas (Ayacucho/

Arequipa). De ella nos refiere la obra *De tanto volver* que con su carácter testimonial muestra una historia alternativa sobre la violencia armada peruana respecto de las versiones oficiales, a partir de una propuesta teatral que manifiesta los límites de la recuperación de la memoria cuando se utilizan esquemas del teatro moderno representacional.

El sexto estudio está dedicado a la obra de Alfonso Santistevan (Arequipa, 1955). Este dramaturgo representa al tradicional escritor individualizado, es decir, al autor que se opone al trabajo teatral grupal tan dominante en aquellos años 80. Sin embargo, Santistevan tiene vínculos muy estrechos con los orígenes del afamado grupo limeño Cuatrotablas. Según Vargas Salgado, su producción personal, desde sus aproximaciones temáticas, corresponde a “los fenómenos contemporáneos de violencia política en el Perú” (129).

El tema de las utopías es muy recurrente en un ciclo de la obra individual de Santistevan, principalmente en *El caballo del libertador* (1986), *Pequeños héroes* (1988) y *Vladimir* (1994). En todas ellas, Vargas Salgado sostiene que representan la idea que “las utopías sociales pueden ser territorios intermedios entre la repulsa a la violencia de Sendero y la resistencia al Estado opresivo” (142). También relaciona la obra de Santistevan, por los personajes que incluye, con el gremio magisterial, dado que muchos militantes senderistas fueron maestros de escuela.

El sétimo estudio revisa la muestra teatral de Andahuaylas de 1988, que focalizó un espacio simbólico de la violencia política por encontrarse entre dos fuegos: el de las

Fuerzas Armadas y el de Sendero Luminoso. También este pueblo andino representó un escenario de la evolución descentralista y desconcentrada de las experiencias teatrales peruanas en la segunda mitad del siglo XX.

El impacto de este encuentro, según Vargas Salgado, fue trascendental, dados el número de participantes, las recensiones, las discusiones críticas, la difusión en los medios y su carácter polémico, marcando un hito en la historia del teatro peruano contemporáneo.

Además, la muestra permitió que el Nuevo Teatro se viera como una fuerza cultural que irrumpía en el escenario nacional, enfrentando al teatro experimentalista, urbano, alejado de las comunidades andinas e ignoradas como eventual público receptor. En síntesis, la muestra de Andahuaylas evidenció los derroteros teatrales desenfocados de lo popular y las comunidades amenazadas por la violencia política y atrapadas entre los dos nefastos fuegos. Del mismo modo, por su continuidad regionalista, que llegó hasta el año 2000 – con la muestra realizada en Arequipa– el Movimiento de Teatro Independiente demostró la necesidad urgente de proponer una cultura inclusiva e intercultural, de temática diversa y superadora de las barreras centralistas capitalinas.

El estudio de Vargas Salgado continúa con la obra del grupo cultural Yuyachkani, que irrumpió en la escena teatral limeña en 1971 y se convirtió en el más importante del teatro peruano contemporáneo. Se concentra en *Adiós Ayacucho*, emblemática presentación de 1990, adaptada de la novela del mismo título

del crítico y escritor Julio Ortega (1942), que marca un hito de reflexión sobre la guerra interna y se convierte en una propuesta original de dramaturgia actoral. Muchos elementos teatrales son estudiados por Vargas Salgado, destacando los visuales como el vestuario y la danza, a fin de enfatizar una sugerente noción de espectáculo. En cuanto a lo temático, resalta la posición de denuncia de la obra, respecto de las violaciones de derechos humanos y ciertos presupuestos ideológicos de la dominación colonial, esbozando una sugestiva analogía con la visión del Guaman Poma de Ayala.

La puesta en escena del dramaturgo español Lope de Vega en el teatro peruano de aquellos años tensos y violentos resulta interesante, pues varios grupos representaron obras del genio español del Siglo de Oro. Entre ellos, llama la atención de Carlos Vargas el grupo Ensayo/PUCP que realizó una versión de *El perro del hortelano* el año 1992 bajo la dirección de Luis Peirano. El drama lopesco se reactualizó por sus connotaciones sociales (movilización y arribismo). Estos aspectos proporcionaron una percepción de lo individual y no tanto de lo colectivo, sobre todo en la interpretación de la movilidad social.

El contexto peruano que sostuvo las actuaciones se centró más en la recepción de la inclusión social por la inserción de vales criollos de Felipe Pinglo en la escenificación. Esta música hizo ver cierta intención de "criollización" de los peruanos emergentes y movilizados hacia Lima por diferentes circunstancias. De este modo, el vals "El Plebeyo", por ejemplo, al acompañar el guion

teatral lopesco, adaptado por Peirano, se resemantizó.

El perro del hortelano también se apreció desde el arribismo social, por el debate que se daba al interior de la izquierda política peruana de la época, donde muchos militantes se ubicaron a un costado de la burguesía para ganar un espacio. De la misma manera, trató de representar a ciertos peruanos migrantes esforzados que llegaron a Lima y necesitaban ser incluidos en la propuesta del capitalismo popular o la formalización empresarial.

En consecuencia, la rebelión estética protagonizada por Lope de Vega en el siglo XVII, orientada por lo popular de su época, sirvió en el contexto peruano de los 80-90 del siglo XX, para reflexionar las debilidades sociales del país y la situación de marginación de muchos sectores que vivían la opresión de la criollidad aburguesada limeña.

El tema de los desplazados por el conflicto armado le sirve a Carlos Vargas para analizar *La voz de la tierra que llama* (1992), obra escrita por Eduardo Valentín y Digna Buitrón, integrantes del grupo huancaíno Barricada, representante del teatro independiente peruano. La obra maneja un elaborado discurso de "imágenes corporales, visuales y musicales" (216), que en la primera parte reportan elementos del retorno cultural y en la segunda se desarrollan artísticamente. La alusión a la migración forzada de la sierra andina hacia la costa urbana, se plantea desde la contradicción provinciano/capitalino en base a un juego de alteridades donde a voz de la tierra (*Pachamama*) es la que empuja e inspira el regreso al lugar de origen en la

protagonista que a través de la danza parece reconciliarse con su pasado lejano y cercano desde el presente forzado.

La performatividad dancística de la actriz es uno de los aspectos más impresionantes del espectáculo, pues logra una expresividad corporal extraordinaria que permite apreciar la pugna entre la memoria y el olvido. De otro lado, el lenguaje teatral busca en la danza un “vehículo de recuperación de la tierra, la memoria y la identidad” (226), tal como pretende José María Arguedas en su cuento “La agonía de Rasu Ñiti” y las reminiscencias del mito de Inkari y el movimiento decolonizador Taki Onqoy.

El estudio final trata sobre dos obras: *Antígona* (2000), escrita por el fallecido poeta José Watanabe y representada por el grupo Yuyachkani con la dirección de Miguel Rubio, y *La historia del cobarde japonés (Kamikaze)* (1999) de César de María (Lima, 1960) y dirigida por Roberto Ángeles. Ambas obras responden a “las preocupaciones del futuro peruano después de la violencia” (232) y se dieron en el ocaso de la dictadura fujimorista. La primera representa el conflicto como una lucha fratricida y una apelación al ejercicio del poder tirano, vinculando así el contexto griego antiguo con el peruano del momento. En la segunda también se muestra un enfrentamiento entre dos hermanos gemelos que luchan contra un enemigo común, pero uno de ellos se convierte en una especie de guerrero excesivo, sin límites. En esta obra, el autor pretende aludir a los motivos de la violencia y busca persuadir a quienes están fuera de los dos fuegos

perversos y sangrientos. Ambas presentaciones, posteriores a los hechos crueles de la violencia política, intentan referir la historia y reflexionar sobre el pasado reciente desde sus lenguajes artísticos.

Los estudios de Carlos Vargas Salgado constituyen un serio aporte a la crítica teatral peruana y trazan una lectura innovadora de los discursos escénicos sobre el conflicto armado peruano de los 80-90 y su papel en los tiempos del miedo de la sociedad y cultura peruanas. Es una contribución enérgica y denodada en la búsqueda de la verdad teatral y una forma de reconciliación entre las partes enfrentadas y la de los espectadores. Tal como lo aspira el colofón del texto, esclarecer la memoria ayuda a construir el espejo de la peruanidad, pero también a explorar la diversidad de discursos teatrales producidos en los tensos y violentos años del miedo, a fin de postular la renovación de la crítica teatral latinoamericana en una franca discusión con la teoría occidental, descolonizando prácticas artísticas y modelos de estudio.

José Gabriel Valdivia
Universidad Nacional
de San Agustín, Arequipa