

Hernando Cortés: el dramaturgo, un historiador emocionado

Entrevista de Jaime Urco

Sobre *La Ciudad de los Reyes*

En la parte inicial de este texto haces mención a distintas formas de la degradación humana: hombres babas, lupanar, estiércol. ¿Ya no pertenecemos al linaje humano, como hubiera dicho Carlos Germán Belli?

La *Ciudad de los Reyes* anuncia en su Prólogo que los actores van a conducir al espectador a través de Lima moderna; naturalmente, en su ámbito social, que es lo propio del drama. Pero aunque los personajes aparecen en ambientes y lugares distintos de la ciudad, se advierte de inmediato que los conflictos son expresión del enfrentamiento de dos clases sociales: pobres y ricos. Los primeros son los sojuzgados, los explotados; los otros son los señores, los amos, los explotadores. Por las condiciones de vida en que se desenvuelven, los pobres son presentados como basura, desecho humano; pero los ricos son también porquería, inmundicia, por su categoría moral. De modo que la caracterización peyorativa de baba, lupanar o estiércol vale para los unos lo mismo que para los otros pero por razones diametralmente opuestas; sin pretender denostar la naturaleza intrínseca del hombre: no se trata de 'condición humana', en el sentido que le da Belli, sino de condición social.

De acuerdo a lo que les sucede a los personajes en esta obra podríamos creer que todos tenemos un precio. Es decir que no hay virtud (como en el cuadro titulado "Abuse usted de las cholas"), descendencia (la pareja que vende a su

hijo en el primer cuadro), ideal (intento de honestidad del Comandante en el cuadro último) que no puedan ser adquiridos como cualquier otra mercancía. ¿No te parece una visión cruel de nuestra sociedad?

Vivimos en una sociedad capitalista, basada en el dinero, en la cual todo se valoriza en términos económicos. En consecuencia, si las mercancías tienen un precio, no nos debe llamar la atención que los profesores cobren por impartir sus conocimientos o que los fieles de las distintas religiones contribuyan económicamente al sostenimiento de sus respectivos cultos. Lo que en realidad nos espanta es que se monetaricen asuntos u objetos no susceptibles de ser valorados crematísticamente. Pero preguntémosnos qué pueden hacer los padres con un hijo al que no pueden alimentar, curar, educar, vestir porque su exiguo presupuesto no les permite ni siquiera mantenerse a sí mismos. Y el intercambio saludable —digámoslo así— consiste en dar su hijo a una familia que podrá subvenir a las necesidades del niño con creces y que además les facilita un dinero que les ofrece la oportunidad de arreglar el despertador, comprarse una chalina, etc. gastos tan deleznable que resulta cruel —y ahora sí la calificación es justa— que sean para ellos anhelos largamente acariciados. Si de este primer cuadro, "Los niños están a la venta", pasamos al quinto titulado "Se hace labor social", donde el Hombre de Negocios especula con la prostitución y la corrupción política para obtener millones, nuestro espanto puede desembocar en indignación. La chola del cuadro "Abuse usted de las cholas" es el personaje más puro y virtuoso —empleando el término en su tradicional sentido cristiano— de toda la obra pues se defiende de los incontables abusos que se cometen con ella —tanto sexuales como pecuniarios, médicos, laborales y sobre todo y especialmente abusos contra la dignidad humana— con una entereza y valentía que aprendió en esos años y que la harán librarse de toda persecución para salir triunfante con el hijo que nadie podrá arrebatarse. "¡No me iban a abusar de mí porque sea una pobre chola, caracho! ¡Aunque me muriese de hambre, me quedé con mi criaturita!". Mientras que el Comandante del último cuadro, "El terrorismo se apodera de la capital", es un pusilánime y un asesino que no sólo dispara alevosamente contra los estudiantes sin una orden superior, y eso lo tiene "aterrorizado", sino que acepta encubrir su crimen bajo un cargo diplomático que lo recompensa de sus acciones.

La obra plantea la existencia de tres reyes (blanco, negro, indio), aunque finalmente esta presencia se reduce a sólo dos posiciones: los reyes vencidos (negro e indio) y el rey vencedor (blanco). ¿Está esto indicando que el elemento racial es muy importante como clasificador social?

El rey negro y el rey indio forman parte de las clases desposeídas. El rey blanco es el Goliath poderoso designado como tal por los actores en

el Epílogo. Y, desde luego, ello proviene de la realidad social. ¿Quién se atrevería a sostener que no existe discriminación racial en nuestro país? Dos ejemplos bastan: indios y negros están impedidos de presentarse como postulantes a las escuelas de oficiales de la Marina y la Aviación. Sólo se les permite entrar en la oficialidad de la Policía. Y hasta hace pocos años, en los documentos de identidad se 'aclaraba' a qué raza correspondía el sujeto: blanco, negro o mestizo. En una de mis obras grandes, *Los conquistadores*, estrenada por el Teatro Nacional en 1977, hay un cuadro, publicado independientemente en la revista *Textual* del Instituto Nacional de Cultura, en que se representa una corrida de toros con indios en vez de caballos e indias en vez de toros alanceados. En un momento dado, uno de los personajes, Nicolás de Ribera —que será más tarde el primer alcalde de Lima—, enardecido y furioso contra uno de los indios, no encuentra mejor forma de descargar su cólera que injuriándolo con las palabras: "¡indio, indio, indio!", expresando cómo desde los primeros momentos de la conquista los españoles consideraron al indio un ser inferior, una especie de animal, como comenta el dominico de los cuadros de Cajamarca y de Lima. Prejuicio que en nuestros días se ha modernizado con la palabra "cholo", también peyorativa.

Uno de tus personajes sostiene que el mal de Lima (y por extensión del Perú) es el indio (una raza vencida) y que la solución hubiera sido su exterminio en los principios de la conquista. ¿Está vigente esta mentalidad racista intolerante?

En la primera versión que escribí de *La Ciudad de los Reyes* —que fue estrenada en Lima por el Club de Teatro en 1967, bajo la dirección de Reynaldo D'Amore— habla un personaje llamado El Autor que hacía comentarios marcadamente irónicos. Posteriormente lo eliminé pues desconcertaba al público. Entre el tercer y cuarto cuadros, El Autor recogía la idea del exterminio de la población indígena quechua, idea bastante extendida entre las clases media y alta del Perú. Como humor negro pasó a formar parte del texto de *Los conquistadores*; como ironía de carácter entró en el texto de *Estación Desamparados*, comedia que actualmente se halla en período de edición. Por otra parte, no me parece que el indio sea una raza vencida. Los españoles hicieron todo lo posible por esclavizar y embrutecer al indígena. Pero a pesar del aparato estatal y represivo que desplegaron durante tres siglos, continuado y a veces agudizado por el rey blanco del Perú republicano, lo cierto es que los indios se han rebelado y sublevado siempre que hallaron un resquicio de evasión. Y después de todo, la guerra no ha terminado. David venció a Goliat en el Libro de Samuel porque tenía de su parte la justicia y la razón.

¿Por qué Lima como símbolo del Perú? ¿No es esto reforzar el centralismo?

En primer lugar, debemos dejar el análisis del fenómeno social a los historiadores y sociólogos. El escritor se alimenta más de experiencia que de ciencia. Cuando recoge un tema, un argumento, unos personajes para ubicarlos en el microcosmos que es la escena teatral, sólo puede echar mano del medio social que él conoce. Y entonces, reordena la realidad. Pero el proceso de decantación se realiza *per se*, en la trastienda oscura de la conciencia, por así decir. El creador nunca podrá determinar por qué escogió un asunto en vez de otro, por qué surgieron de entre bastidores del alma determinados personajes, con determinada psicología, con determinada vida, con determinados conflictos y por qué el azar los localizó en determinado universo físico. Incluso Luis Pirandello que planteó lúcidamente este problema del proceso de la creación —particularmente en *Seis personajes en busca de autor*—, no fue capaz de develar el misterio. Cuando “se hace la luz” todo cobra vida propia conduciendo al autor por donde la creación misma dirige su rumbo. Puedo decir, eso sí, cómo nació en mí la idea. En 1958, a mi llegada a Lima después de diez años de permanencia en Europa, me encontré desprevenidamente ante este panorama: surgían nuevas industrias, como la pesquera, la farmacéutica, la industria química; se creaban fuertes organizaciones sindicales de maestros, bancarios, metalúrgicos; la pauperización del campo y las consecuentes migraciones hacían aumentar colosalmente la población de Lima (un poco más de medio millón en 1940 —año en que inicié mi instrucción secundaria— hasta dos millones en el año 1960). Nacían, en consecuencia, decenas de barrios periféricos miserables que como un cinturón estrangulador ceñían la ciudad, colándose también por resquicios sin construir de las urbanizaciones centrales. Los habitantes de estas poblaciones paupérrimas comenzaban a invadir calles y plazas en busca de trabajo, como vendedores ambulantes o simplemente como limosneros. La crisis económica se patentizaba en aumentos progresivos al combustible, a los transportes y a los alimentos. Los paros y huelgas se multiplicaban en todo el territorio de la República. La ciudad de Lima, llamada tradicionalmente la Ciudad de los Reyes, reflejaba en forma ostensible esta situación social, económica y política. Intenté pues dar ese panorama general de los distintos grupos sociales ciudadanos y de sus problemas.

La Lima de la que hablabas hace 28 años, ¿se condice con la actual: informal, con un altísimo número de provincianos que han formado lo que se denomina cultura chicha?

Por desgracia, no es mi obra *La Ciudad de los Reyes* la que mantiene vigencia; es la situación social, económica y política la que permanece. La historia tiene un pasado, un presente y un futuro. El anhelo de todo buen dramaturgo debiera ser que su obra, que representa el presente, pasara

a devenir pasado, es decir, documento de lo que fuera denuncia. Y que esto se produjera lo más pronto posible. Pero la reacción y los políticos profesionales se encargan de dar a nuestra obra una obstinada vigencia. Lo que ocurre es que como la historia no se detiene, mientras la guerra anunciada en el Epílogo de mi obra parece hoy haberse iniciado, la Injusticia, la miseria y la represión retratadas en esos ocho cuadros se han agravado más allá de lo que fuera una tímida denuncia. En el Prólogo dicen los intérpretes: "... todos los hechos son históricos, nosotros no haremos sino presentarlos bajo el disfraz de los actores". Si en este momento quisiera dar un panorama completo de lo que es Lima en la actualidad, tal como pretendí hacerlo en 1963, tendría que añadir más cuadros a fin de copar todo el ámbito de la realidad. E igualmente cambiar varios de los textos. Por ejemplo, los cuadros seis y siete presentan a los pobres demasiado desguarnecidos en relación con la actual situación de obreros y empleados cuyos sindicatos se han fortalecido vigorosamente. Hoy en día, en Lima, ningún portero tiene que acudir directamente a los directores de su empresa para que aumenten su haber mensual ni se puede despedir a una dirigente sindical tan impunemente como pretende el Gerente en el cuadro "Guerra al sindicato". Existen ahora procedimientos más sutiles en esta prolongada guerra de clases.

La sociedad divide el espacio de acuerdo a los grupos de poder y no-poder. En la obra uno de los personajes piensa que por más dinero que tenga no podrá entrar en determinados lugares porque sabe que existe discriminación. ¿Qué sucede entonces con la movilización social, el reacomodo de los individuos en el corpus social?

Creo que la referencia concreta va a La Mujer del primer cuadro cuando le dice a su Hombre: "¿Nos dejarán entrar, zambo?", entendiéndose que se trata del chifa al que desean ir a comer. Y el Hombre responde: "¡No te muñequées, negra! Tenemos plata, ¿o no? Nos tienen que tratar como a los ricos". Primeramente, ellos pertenecen al nivel más bajo de la escala social. El Zambo es copiloto en un camión que viaja a la sierra pero quién sabe si será un trabajo estable. Y lo mismo le sucede a la Negra, que es lavandera. Indudablemente su temor parte de su situación social. Cuando han ido a un chifa es a comer "langoy", es decir, lo que el restorán reparte entre los pobres a las puertas de las cocinas, los restos que quedan en fuentes y platos de los comensales. A estos marginados sociales, que harían palidecer a los personajes de Dostoyevsky y de Gorki, la sociedad les ha inculcado una conciencia de sí mismos igual a la consideración que de ellos tienen las clases superiores. Esta humillación es lo peor. De ella nada podrá liberarlos. Tal vez sus hijos lo consigan. Los hijos que ellos ponen a la venta.

En el texto únicamente aparecen personajes envilecidos de una u otra forma (padres que venden a sus hijos, cholas que han sido violadas, futuro presidente que es usado por el poder político tradicional, etc.), ¿no hay lugar en Lima, en el Perú, para lo ético?

En el mundo real existen buenos y malos, igual que en el melodrama. Recuerdo *Los tres mosqueteros*, *El conde de Montecristo* —mi pasión a los doce años—, *Los miserables*, las novelas del gran Emilio Zolá, y recuerdo también las novelas norteamericanas de Faulkner, Caldwell, Steinbeck, Truman Capote, y a los novelistas latinoamericanos: Icaza, Rivera, Gallejos. En la literatura peruana, López Albújar, Arguedas, Matto de Turner. Recuerdo el cine negro norteamericano, las películas de acción, la literatura de terror y la polliclaca. Sería interminable la lista, y más bien son eufemistas quienes acusan o denuncian el sistema social como si éste fuera una cosa abstracta, con un procedimiento que no concuerda con la realidad, ni con ninguna ideología por espiritualista que ésta sea. Allí están, si no, para probarlo, el ángel y el demonio. Alejo Carpentier abogaba por esa distinción en la literatura ya que así estaban clasificados los hombres en la realidad. Por supuesto, estamos hablando del hombre como ente social. El error de *La Ciudad de los Reyes* fue tal vez no haber presentado a los buenos 'buenos' y limitarme a los buenos 'víctimas'. Y esto ocurrió así —intento una explicación— porque en aquellos días de mi reencuentro violento con la realidad de mi país no dirigí mi vista al reverso de la contienda para observar a los luchadores, a los que ya levantaban el brazo iracundo. Sin embargo, allí están los buenos en la comedia: a veces presentes, a veces aludidos. Los envilecidos son los que abusan de la Chola (excepto en la relación entre el niño Toño y ella donde no hubo ni abuso ni violencia): los padres de Toño, el tío de Lima, el que fungía de taita en su tierra. Los buenos son los padres del niño vendido en el primer cuadro que desean lo mejor para su hijo; bueno es el estudiante rabioso que no admite la violación del campus universitario por la policía; buena es la empleada de la fábrica que organiza un sindicato para enfrentar el abuso y la arbitrariedad; bueno es el pobre portero que no hizo sino pedir un pequeño aumento de sueldo y el empleado de la mesa de partes del ministerio que no puede vivir con el sueldo que recibe "oficialmente" y que debe vivir de la colma. En cambio, malos son —además de los nombrados— el General que pregunta a su consejero cuánto es lo que va a obtener en el "negocio" que le han propuesto los políticos profesionales por su candidatura. Malos, envilecidos, son El Hombre de Negocios y su mujer que no se detienen ante ninguna barrera moral para conseguir más dinero con tal de que no se haga ostensible el embrollo. Envilecidos son los dueños de perros y caballos en el sexto cuadro que no escatiman un centavo en gastos superfluos pero que se asustan ante un insignificante

aumento en el sueldo al portero. Y, sobre todo, malos, envilecidos, son el Comandante y el Prefecto que no dudan en mancillar el honor del estudiante asesinado después de haberlo victimado.

Sobre *Tierra o muerte*

En la parte final de la obra, en un punto límite de violencia, surge la solidaridad entre todos los personajes. ¿Únicamente es posible la solidaridad en situaciones extremas como un mecanismo de sobrevivencia?

En escena están el Viajante, el Chivato y el Indio. El Chico, que es el cuarto personaje de la obra, está siendo torturado fuera de escena. Súbitamente se escuchan dos o tres tiros de revólver. Después de un larguísimo silencio, solloza el Indio que estuvo siempre de parte del Chico y el Chivato -amigo del Chico- empieza a leer, en el libro que éste abandonó en la celda, una frase escogida al azar pero que cobra significación dramática cuando la Encamada del Sargento que ha gritado de parto durante días y noches, transforma su grito en llanto del recién nacido. Con lo que la obra alcanza su final. Y parecería, en efecto, que también llega al clímax. A mi entender, el clímax se opera cuatro escenas antes, en el simulacro de batalla que realmente se está entablando afuera, tras de las puertas. La violencia es allí física, manifiesta, exacerbada. Quizá haga falta verla en el escenario a fin de comprender que lo representado no es un simple juego histriónico. Los actores participan con su cuerpo, con su voz, con su alma. De ahí la acotación de que la escena debe estar inspirada en el baile de las tijeras, baile de una violencia anímica y corporal casi sin paralelo con otras danzas folklóricas de la sierra peruana. Se señala, además, textualmente: "Esta última vuelta debe adquirir un ritmo violento y un canto fortísimo". Ciertamente, el Viajante en esa última escena de la obra se solidariza con los otros personajes en cuanto muere el Chico. Desde el principio fue un preso como los demás pero pudo mantenerse en situación de privilegio en tanto ingenuamente supuso que era intocable. El dolor, la angustia ante la muerte, el convencimiento de su debilidad -también a él pueden empezar a torturarlo-: todo ello influye en su ánimo hasta hacerlo sentirse identificado con los que sufren. Sabemos, desde todos los tiempos, que el dolor hermana a los hombres.

El personaje del Chico tiene a su libro como su más grande tesoro porque en él reside la verdad. ¿Podría entenderse que los cambios radicales sociales provendrán de la élite intelectual?

En cuanto se inicia la acción dramática de *Tierra o muerte*, vemos a un niño leyendo un libro que guarda celosamente, reproduciendo los

textos en la pared con el propósito de aprender a escribir. El libro en cuestión podría ser una simple cartilla escolar o un libro cualquiera, pero da la casualidad (?) de que al escribir, a través de toda la obra, en esa pared húmeda que exuda agua, textos coplados del libro, los espectadores vamos leyendo ciertas consignas que corresponden a los hechos de la realidad. Interpretan esa realidad, de manera que la acción exterior se ha producido antes de la lectura e independiente de ella. El Chico no representa a la clase intelectual puesto que es un semialfabeto. No hay intención de simbolizar nada en ese personaje. El es así. Es un quechuahablante y como tal nos parece un poeta o un visionario, por expresarse con imágenes y vivir inmerso en un mundo mítico y referirse constantemente a un líder o dirigente campesino, llamándolo don Almagro. En las pampas de Cangallo, dice la leyenda popular, los hombres y mujeres que montan caballos enanos -morochucos- son descendientes de los almagristas de los tiempos de la conquista. Las revoluciones políticas no provienen de la élite intelectual sino de las masas proletarias (obreros y campesinos) sustentadas por el pensamiento filosófico de la época, llámese Enciclopedia para el caso de Francia y América Latina; llámese marxismo para el caso de Rusia y China, por hablar de los más destacados. En la práctica, la conducción de las masas recae en un líder de la clase intelectual, sea éste Robespierre, Bolívar, Lenin o Mao Tse Tung, quien recoge el sentir de esas masas. La batalla que se está librando en el exterior de la celda de *Tierra o muerte* puede ser interpretada ideológicamente con el auxilio de las frases del libro, pero yo me inclino a pensar que tales frases se refieren más bien a las batallas que se llevarán a cabo en la guerra por venir.

El uso de la cárcel como símil de la sociedad (en ninguna hay libertad ni derechos) ¿hace que sea indiferente saber si uno está fuera o dentro, como lo llega a decir uno de tus personajes?

Una literatura realista, es decir, bien enclavada en la realidad, no elude el empleo de tropos y metáforas. Tenemos los textos del librito del Chico, su forma de expresión particular, una cierta atmósfera de alucinación, la Mujer que da a luz al final, el simulacro de batalla, etc. Pero si la obra en su totalidad partiera de una metonimia cárcel/sociedad, estaríamos entonces en una indirecta y alejada relación con la realidad histórica, que estaría en contradicción con mi propósito. La falta de libertad en la sociedad peruana sólo afecta a las clases explotadas. Los derechos de la burguesía están socialmente protegidos. Los personajes de *Tierra o muerte* son seres vivos, peruanos, retratos de la realidad nuestra, que por pertenecer a las clases menos favorecidas de la población pueden en cualquier momento perder su libertad, ser torturados, vejados y asesinados impu-

nemente. En estos últimos años, nos hemos enterado con harta frecuencia de tales injusticias. Cuando El Chivato le pregunta al Chico cuánto tiempo lleva en el calabozo, éste le responde literalmente: "No me recuerdo ya". EL CHIVATO.- ¿No es la primera vez? EL CHICO.- No, pero ya la cuenta la perdí. EL CHIVATO.- ¿Siempre es por lo mismo? EL CHICO.- ¿Cómo será pues? Nunca sé cuando estoy adentro ni cuando estoy afuera.

Aclarando: como si hubiera querido seguir diciendo: "Cual es la causa de que me encierren". Tampoco sabe si se acentuarán los adverbios: "cuándo está adentro y cuándo está afuera". El Chico ya ha perdido realmente la cuenta de las veces que ha estado encerrado. Si acaso quiséramos darle un sentido metafórico a la frase, ésta sería: "Mi papel en la vida consiste en responder no en el interrogatorio y en ese sentido *no me importa si estoy adentro o afuera*". Pero todo esto referido exactamente al Chico que es quien sufre en carne y hueso su destino. Aunque psicológicamente él esté un poco fuera de la realidad por ser un alucinado o un perturbado mental o un místico del sufrimiento.

¿Por qué se plantea la lucha entre la urbe y el campo? El Viajante (personaje urbano) está enfrentado al Chico, al Chivato y al Indio. Incluso llega un momento en que el primero representa el poder del Estado represivo y los segundos funcionan como agentes del cambio social.

Aquí también como en *La Ciudad de los Reyes* y como en la sociedad donde vivimos, las gentes se hallan divididas en dos clases: propietarios y no propietarios. Naturalmente, el Viajante no es un propietario por su origen, pero tiene una conciencia de clase burguesa manifiesta frente a los otros personajes. El supone que existe una jerarquía social entre las clases y que él pertenece a la clase superior en tanto que los demás son cholos, indios, serranos. No por haber nacido en Lima sino por espíritu pequeño burgués. Esta idiosincrasia del peruano la conocemos bien. Entonces trata de imponerse, de mandar, de organizar el lugar para no juntarse con la plebe. Los demás lo dejan hacer y se divierten con ello; primero, porque la gente del campo serrano tiene una gran dosis de humor e ironía y, segundo, porque el importante señor Viajante está tan jodido como ellos y ellos lo saben. Pero el Viajante no puede representar el poder del Estado pues eso no se conllevaría con su solidaria conducta final. Quizá, y para mayor abundamiento, diremos que el enfrentamiento es entre dos culturas: la andina y la hispánica, con el Chivato representando el mestizaje.

Los finales de estas dos obras anuncian una nueva era. ¿Qué ha cambiado en estos 28 años?

En los diez últimos años la cuenta conocida y comprobada de muertos por razones políticas alcanza a 3,000. Sin hablar de los que no han sido publicados. Esta cifra podría por sí sola encerrar la respuesta. Yo seguiré anunciando la nueva sociedad mientras ésta no llegue. Esto significa que todas mis obras grandes por el hecho de ser históricas o pretender serlo se constituyen en una denuncia que dejará de ser tal y se convertirá en documento de época en cuanto las estructuras sociales cambien radicalmente. Lima, como toda urbe moderna, ha agudizado sus contradicciones. Las condiciones de vida para las clases populares han devenido insostenibles en tanto que han aparecido nuevos modos de explotación del hombre y una inflada clase media que exhibe sus riquezas con insolencia. Los mendigos de la década del sesenta son ahora delinquentes; los perros, carniceros. La especulación financiera, una torre de Babel. Los políticos de las ánforas, unos ineptos cuando no unos granujas. Lima es ya Babilonia—Mahagonny donde se abren casas de juego por doquier ante los atónitos ojos de los indigentes. Sin embargo, también la guerra anunciada en *La Ciudad de los Reyes* se ha enardecido. Las marchas de protesta, las huelgas, las concentraciones son reprimidas con violencia. Ya no hay lugar para la ironía que campeaba en aquella Ciudad de los Reyes de 1963. Hoy en día, no hace falta hurgar mucho la superficie, la porquería está a la vista, la piel es carne viva. Por otra parte, *Tierra o muerte* en actuales lecturas presenta una interesante ambigüedad en relación con los hechos estrictamente históricos pues las luchas guerrilleras que tuvieron lugar en 1967 se confunden con las que surgieron a partir de 1981. Pero el teatro y la literatura no son remedo o reproducción de la realidad de un momento dado. Mi convencimiento de la vigencia de una obra teatral descansa en la factibilidad que tenga para cubrir el fenómeno social en tanto las contradicciones históricas no cambien. La lucha armada ha recrudecido desde 1981, se ha extendido a todo el territorio. Y lo que queda expuesto en *Tierra o muerte*, aun con rápidas referencias a 1967, puede reflejar perfectamente lo que está sucediendo en estos últimos años.

Sobre el teatro

¿Cuál es el objetivo del teatro popular?

El teatro de los grandes períodos de la historia fue siempre popular. Los griegos y los romanos construyeron sus grandiosos anfiteatros con el fin de concentrar a las grandes masas de ciudadanos. No cabía en cabeza alguna que un habitante no asistiera a la temporada de teatro. Y todos sentían el teatro como parte de la historia de su propia vida. Es decir, el pueblo entero participaba en los espectáculos. La Edad Media dio lugar

al nacimiento de la competencia artística entre los diversos gremios de artesanos. Los sastres, los plateros, los alfareros, los carpinteros pugnan por mostrar sus mejores cualidades artísticas en la confección de vestidos, escenarios y utilerías que integraban el espectáculo del burgo. Los españoles del Siglo de Oro, desde los más pobres hasta los más pudientes, llenaban los corrales de Madrid, Sevilla o Valencia. Sólo así se comprende que Lope de Vega haya podido estrenar más de dos mil comedias. Los ingleses isabelinos se enorgullecían de sus teatros a uno y otro lado del Támesis donde acudían los aristócratas, los *gentlemen*, los espadachines y hasta los asesinos a sueldo. Los tipos populares de las comedias isabelinas eran entresacados de las multitudes londinenses que relan de sí mismas a mandíbula batiente. La Comedia dell'Arte italiana – etapa de gloria para la historia de la cultura– fue el más bello espectáculo popular de un arte creado por las masas para regocijo de las masas. Todavía el teatro de la Revolución Francesa –representado en las grandes salas de París y que tanto contribuyó para que los sectores populares pudieran enterarse de sus derechos y libertades– participaba de esta categoría de teatro popular. Pero insensiblemente comenzó a encerrarse al teatro en salas elegantes y ornamentadas, distribuyéndose las localidades de acuerdo a las clases, para el mayor placer de la burguesía, y reduciéndose el número de espectadores. El lenguaje se refinó, las formas se estereotiparon, los sentimientos se retorizaron y las masas se alejaron del teatro. La burguesía desterró de la cultura y del arte a quienes no pertenecieran a las élites. Excepcionalmente y por cortos años el pueblo recuperó sus derechos en Alemania con la instauración de la República de Weimar –finales del XIX– hasta el advenimiento del nazismo en 1933. Como consecuencia de este plan burgués el teatro entró en un callejón sin salida. El polaco Jerzy Grotowsky se hizo célebre con espectáculos con un máximo de 50 espectadores por función. A partir de la década del 60, el mundo vuelve los ojos a Latinoamérica para observar qué es lo que aquí se está gestando: un nuevo teatro para las mayorías. La eclosión más formidable producida en la cultura desde los tiempos del renacimiento del saber y la ciencia, el arte y la diversión allá por el siglo XV. El teatro latinoamericano inunda el mundo. Existen más de cinco mil publicaciones periódicas de teatro en nuestro continente. En cada una de las muestras que se organizan en las capitales departamentales del Perú se presentan alrededor de treinta nuevos grupos de teatro. Imaginemos cuántas personas han estado interesadas y comprometidas con el teatro en nuestra patria el pasado año próximo. Preguntémosle –si ello fuera posible– a Max Reinhardt cuál fue su propósito al escenificar *El sueño de una noche de verano* ante 15,000 espectadores. Y

cuán conmovido se habría sentido ante este nuevo mundo teatral latinoamericano.

¿Se busca capturar a un espectador diferente no acostumbrado a ir a salas formales haciendo teatro en cualquier espacio?

Se ha producido un fenómeno cultural extraordinario. Las salas de teatro creadas por la burguesía de los siglos XVIII, XIX y mitad del XX han quedado anacrónicas. Actores y espectadores se han lanzado en busca de lugares insólitos para un nuevo teatro. Especialmente los lugares abiertos y descubiertos de las grandes ciudades, las calles convertidas en los lugares preferidos de una cultura popular. El mundo de Latinoamérica al revolucionar el ámbito del teatro ha revolucionado por ende temas, formas, conceptos, técnicas y los ha puesto al servicio de las grandes multitudes. Como en la Edad Media, no importa ya qué espacio de la calle se emplee para concitar la atención a veces del simple transeúnte. Los europeos andan fascinados con lo que ocurre entre nosotros y contratan actores, directores, grupos de este lado del océano para "aprender".

¿Es pertinente hacer un teatro popular en salas estándar o se debe salir a lugares inusuales como una plaza, un sindicato, etc.?

El futuro podrá juzgar si este fenómeno del espacio escénico tuvo una duración y un alcance suficientes para impulsar el desarrollo del teatro y de la cultura de una manera permanente y para influir en las creaciones y manifestaciones teatrales venideras.

¿Qué opinas de la creación colectiva?

Nosotros, los latinoamericanos, hemos elevado este principio anulando la tradicional tríada: actor, director y dramaturgo; tal como si en la pintura se distribuyese la creación artística entre el que inventa el tema y el color, el que organiza las formas y el que pinta la tela. Sófocles fue un laureado actor y también un excelente director. Los hombres de teatro del medioevo cumplían con todos los oficios teatrales. Shakespeare era director de su compañía y un aplaudido actor. Lo mismo ocurría con el español Lope de Rueda. Y en el maravilloso renacimiento italiano los actores improvisaban el texto ante el público. No podemos olvidar que este teatro que ahora se ha dado en llamar "creación colectiva" no es de generación espontánea. Tiene antecedentes bien establecidos en la historia del teatro occidental. Por lo demás, si observamos el procedimiento de la creación colectiva veremos que consiste en lo siguiente: el espectáculo teatral es una unidad compuesta esencialmente de autor del texto

escrito o prescrito y de los ejecutores escénicos, es decir, como indica Etienne Souriau en su *Correspondencia de las artes*, su condición física particular. Pero esta síntesis que es connatural al teatro implica varios factores que no pueden ser dispersados estéticamente en el momento mágico de la representación. Nadie puede señalar sus límites. De modo que el misterio total es creación de todos los elementos sin distinción ninguna. Incluyendo los factores anestéticos. Nos preguntamos: ¿esto no conforma una creación colectiva en el sentido más real del término? En cuyo caso la creación colectiva no habría dejado de existir nunca pues estaría integrada en la definición misma del arte teatral.

¿Qué opinas del teatro corporal que anula o se desentiende de la palabra?

Me voy a permitir un chiste. Me parece mudo ese teatro. Un teatro que funciona exclusivamente para un público de sordos. No soy partidario de la pantomima. Muchos grupos de teatro hacen giras por países de idiomas extranjeros y uno se pregunta cómo hacen asequible su mensaje. Posiblemente viajan con piezas de pura expresión corporal. Yo me he introducido recientemente en un teatro que concede importancia sustantiva al movimiento mimico, al ejercicio corporal, pero sobre la base de la palabra. La técnica china de mímica y voz influyó sobremanera en la formación del actor del teatro épico de Bertolt Brecht. O el texto hablado corrobora al gesto o, viceversa, el cuerpo en su movimiento completa a la palabra. A simple vista nos daría la impresión de una cacofonía, una cacosomía, más claro, una tautología. Lo reiterativo porque sí. Sin embargo, me viene a las mientes ahora el estilo cinematográfico de Robert Bresson quien hacía que un texto parlante describiera lo que el público estaba viendo realizado por el actor. La dimensión que adquirirían ambos términos era mayor que la suma de sus componentes. En consecuencia, me parece que uno sin el otro no pasan de una existencia precaria. Más me molesta un hombre haciendo esfuerzos inútiles por hablar que un hombre parálitico intentando caminar. La palabra es el don divino, la música, el canto, la poesía. No debemos renunciar a ella. La pantomima es un frívolo pasatiempo. Las ideas sólo se pueden transmitir por la palabra.

En una entrevista señalas que tu teatro tiene el punto de vista del proletariado. ¿Crees aún vigente esta ideología ahora que Europa del Este o la juventud china de la plaza Tiananmen están renegando de ella?

A cada una de las edades en que tradicionalmente se divide la historia del Occidente corresponde, como es lógico, una cultura y un teatro de concepción diferente con una forma de manifestación concorde. Son sociedades organizadas de manera diferente con intereses diferentes.

La sociedad esclavista de griegos y romanos centralizó el poder, la autoridad y los negocios en el ciudadano y su teatro fue el fiel reflejo de dicha organización. Obras, representaciones, infraestructura fueron instrumentos de los intereses del ciudadano que explotaba al esclavo. Con el nacimiento de Europa, a la caída del Imperio Romano, se fue gestando una sociedad feudal cuyo sustento era la religión gobernada por el clero y la Iglesia. El señor feudal explotó el trabajo del siervo. El Absolutismo más adelante tomó las riendas del Estado; monarcas y aristócratas devinieron entonces los personajes visibles o mediatos de las representaciones teatrales, en lucha con el explotado burgués. La burguesía apareció gobernando la escena a partir de la Ilustración y de la Revolución de 1789 en Francia. Las clases sociales que ejercían el poder fueron pues los sucesivos protagonistas de drama y representación escénica. Reproduciéndose siempre allí la lucha entre la cima de la sociedad y el ascendente que pugnaba por deponer al contrario. Estas luchas dialécticas de la historia —lucha de clases— no tuvieron por qué detenerse con el advenimiento de la burguesía al poder del Estado. Existe una clase social recientemente aparecida en la historia: la clase obrera. Y de sus pugnas y anhelos, de sus luchas contra la clase burguesa han dado testimonio cientos de dramaturgos desde hace unos 150 años. Pienso que el hombre ha buscado siempre su superación, su felicidad. Algunos de ellos convencidos de que ese anhelo de un mundo feliz sólo se halla detrás de la muerte aunque se empeñan por lograrlo en este mundo. Otros —más realistas— esperan conseguirlo antes de la muerte y luchan por esa felicidad para ellos mismos o, al menos, para sus hijos o para los hijos de sus hijos. Existe una tercera categoría de hombres superiores —no importa que sean médicos o sacerdotes de cualquier religión o carpinteros o campesinos o jueces— que creen y combaten por un mundo mejor para todos y por lógica se ponen del lado de los que sufren, de los explotados, de los desposeídos, en una palabra, del lado del proletariado. Este es un fenómeno social que se universaliza más cada día, se vigoriza y se ilumina. Los mismos burgueses acostumbran a injuriarse entre sí llamándose burgueses y se consideran una clase social decadente mientras que “los humillados y ofendidos”, día a día, van sacudiéndose de su miseria espiritual y haciéndose más aguerridos y entusiasmados. A mí me gusta estar del lado de la enseñanza; no de la desilusión.

Dramatizar la historia para oponer la verdad práctica a la verdad oficial que nos brinda la historia ¿que validez tiene?

El teatro tiene como misión primordial esclarecer los hechos de la realidad y para ello lo mismo se vale de un argumento actual, contemporáneo, como de un argumento histórico. Ya que todo es, al fin y al cabo,

historia. Leemos en la "Carta de Brecht a los actores-obreros de Dinamarca sobre el arte de la observación": "Representemos lo que ocurre a nuestro alrededor, las luchas todas que son cuadros históricos, pues es así como debemos mostrarlas en la escena". De tal modo que podemos "historicizar" cualquier argumento o fábula de ser útil a nuestro propósito. Mi opinión reiterada es que el dramaturgo es un escritor que se vale del escenario, con todo lo que patentiza, para hacer más asequible al público el mundo en que vive, esclareciendo la realidad histórica de hoy, de ayer y del mañana próximo, a través de una concepción dialéctico-materialista de la lucha de clases. Ya todos sabemos desde hace mucho tiempo lo que les ocurrió a los viejos historiadores peruanos que escamoteaban la verdad y nos obligaban a tragarnos embustes envueltos en acaramelada heroicidad. Todavía algunos de los libros escolares mantienen tales mentiras. Pero una fuerte reacción operada entre los historiadores e investigadores sociales de las últimas generaciones nos hizo conocer a todos la verdad sin tapujos ni medias tintas. Se empezó a poner en claro hechos y personajes del pasado de nuestra patria, a redescubrir la historia y a difundir la verdad. De la misma manera se rechazó la idea de que la enseñanza de la historia fuese tan sólo el relato de los hechos pasados. El educando tiene que aprender que la historia se vincula directamente con la actualidad y se proyecta en el futuro. El tiempo histórico de las naciones y de los pueblos cubre pues los tres momentos. De lo contrario, no se puede tener un concepto claro del proceso histórico y más bien se convierte a esta disciplina en algo anquilosado, muerto. Siempre se ha dicho, y lo suscribo entrañablemente, que el artista es un vidente de la historia en cuanto intuitivamente sabe combinar los hilos de la realidad de tal manera que puede leerse el futuro en ese tejido de la misma manera como el aviador observa desde la cabina de su nave la inminencia del desborde de un río y puede preverlo con facilidad. Quiero decir que el escritor, en mi opinión, es un historiador emocionado del presente, que sabe valerse del pasado y proyectar su obra hacia el futuro. La filosofía imperante en cada época de la historia, o sea, la concepción que se tiene del mundo y su realidad social rige con alternativas el pensamiento de todo hombre como la sangre en las venas. Es el subconsciente colectivo. Una concepción teocéntrica del mundo para el hombre de la Edad Media, una concepción humanista para el hombre del siglo XVI, la exaltación de los valores individuales en el siglo pasado. El hombre del siglo XX puede ver ahora el mundo y su realidad con el micro-macroscopio de la teoría de la lucha de clases. Los profetas del Antiguo Testamento no eran -igual que los zahoríes- otra cosa que grandes poetas cuyo tema de inspiración era la historia de su pueblo. Los magos o adivinos son también poetas que cuentan con una especie de saber o ciencia infusa que les permite conocer

con cierta aproximación el porvenir. Lo que ocurre finalmente es que el artista se está acercando cada vez más al sabio. Su ciencia infusa, su intuición las va trocando por una concepción científica de la realidad. Mi propósito ha sido y será siempre "historicizar" la realidad sin importarme cuándo hayan podido ocurrir las acciones y sin tener en cuenta de qué tema o argumento pueda valerme. Me preocupa especialmente el destino del pueblo peruano.