



Foto de Steve Johnson en Unsplash

T.
TEATRO
& MÚSICA

Sara Joffré y la búsqueda de una dramaturgia peruana

CARLOS VARGAS SALGADO

En un artículo aparecido en el volumen *Fifty Key Figures in Latinx and Latin American Theatre* (Hernández & Santana [eds.], 2022), la desaparecida crítica estadounidense Laurietz Seda nos recuerda la vigencia y el valor de la obra de Sara Joffré:

Sara Joffré should be recognized as one of Latin America's most important theatre practitioners. She was a trailblazer playwright and director, an avid researcher and critic, but overall, she was an unselfish artist that was always encouraging and advising young playwrights, directors, and actors to showcase and publish their work, and loved seeing others shine on their own. (p. 93)

En su ensayo dedicado a la autora peruana, Seda hace justicia al trabajo de Joffré ubicándola entre las cincuenta figuras estelares del teatro latinoamericano y latino, pero también deja en claro que la crítica en torno a su obra literaria y teatral está aún en sus primeros momentos y requiere mayor desarrollo. Coincido con Laurietz Seda en que los aportes de Sara Joffré, aunque conocidos¹, necesitan pasar al momento de considerarla como una de las figuras capitales para el desarrollo del teatro en el Perú y América Latina, tanto por su extensa y reconocida obra como autora como por su trabajo como editora, crítica, investigadora y promotora del teatro en nuestro país. Un balance apropiado del caudal de legados de Sara Joffré al teatro en el Perú la colocará en la línea central de quienes han contribuido de manera más consistente y efectiva a lo que llamamos el *teatro peruano contemporáneo*, compartiendo el espacio con autores como Sebastián Salazar Bondy, y colectivos como Yuyachkani y Cuatrotablas.

1 Sara Joffré ha llamado la atención de la crítica académica desde hace varias décadas. Robert J. Morris le dedica un artículo ("El teatro de Sara Joffré", 1975) y segmentos especiales en su libro *The Contemporary Peruvian Theatre* (1977). Del mismo modo se pueden encontrar los trabajos de Kristen Nigro ("Filling the Empty Space, Women and Latin American Theatre", 1996) y Gustavo Geirola (*Arte y oficio del director de teatro en América Latina*, 2004). Más recientemente destacan los trabajos de Laurietz Seda, "Memoria y conciencia del Perú: el teatro de Sara Joffré" (2016), así como su artículo citado arriba. También, la sección "Sara Joffré: mis razones no son tus razones" en el libro *De cuerpos y soledades* (2021), de Alfredo Bushby; y mi propio trabajo "Sara Joffré, Soul of the Peruvian Theatre" (2016) para *The Brecht Yearbook* 40.



Sara Joffré

Sin embargo, la imagen multifacética de Joffré parece conspirar contra el reconocimiento más definitivo de su obra². La amplísima vida creativa de Joffré se desarrolló en tantos planos y con tanta relevancia que es difícil imaginar otra experiencia tan enriquecedora para nuestro teatro como la suya. Por ello, considero que la mejor forma de articular una comprensión de la importancia de su obra es apreciarla en contraste con su explícito compromiso en la construcción de una dramaturgia peruana. Tanto su labor como impulsadora de festivales de alcance nacional, dedicados a autores de nuestro país, como la edición continuada de varias generaciones de dramaturgos

2 Además de lo que en este artículo se desarrolla, Joffré también hizo aportes centrales como directora del grupo Homero Teatro de Grillos (1968-1985), difusora de la obra de Bertolt Brecht, traductora de libros de teoría, maestra de dramaturgia, crítica en el diario *El Comercio*, y cronista del teatro hecho en muchos lugares de la nación, no solo en los circuitos profesionales sino también en los universitarios y escolares.

peruanos desde mediados de los años setenta hasta poco antes de su muerte, son ejemplos evidentes de ese proyecto. Pero lo es también su propia obra dramática, que arranca en los años sesenta y recorre e interactúa con el desarrollo del teatro en el Perú por algo más de cincuenta años. Esta obra dramaturgica original, polisémica y vigente se despliega a su vez en dos grandes ramas: el teatro dedicado a las audiencias típicas, adultas, así como el teatro dedicado a la formación de público infantil. De esta forma, la labor de Joffré en torno a la promoción de la dramaturgia se propone en una continuidad creativa como autora y como persona de teatro, y es esta doble perspectiva la que quiero proponer en este artículo.

LA OBRA DRAMÁTICA

La obra dramática de Sara Joffré se compone de veinte textos de teatro para adultos, un número similar de obras para niños, y alrededor de quince textos escritos a pedido para espectáculos unipersonales. A la fecha, se han publicado la mayor parte de las obras para adultos en dos volúmenes recopilatorios: *Obras para la escena* (UNMSM, 2002) y *Siete obras de teatro* (UIGV, 2006). Con respecto al teatro para niños, ha sido publicado en los volúmenes *Vamos al teatro con Los Grillos* (Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1968), *Teatro para la escuela I y II* (Ed. Homero Teatro de Grillos, 1984 y 1989), *Cuentos de teatro para niños* (Banco Central de Reserva del Perú, 1998) y *El que hace salir el sol: teatro en la escuela* (Ornitorrinco, 2010)³. Respecto a los textos de unipersonales, todos inéditos a la fecha, entre ellos se cuentan varios proyectos trabajados para actores y colectivos, como aquellos escritos para el reconocido actor Edgard Guillén (*Sarah Bernard o las memorias de mi vida*, *Domestic Shakespeare*, *Una mirada desde el jardín de los cerezos*)⁴. Por razones de espacio, en este acápite deseo concentrarme solo en la dramaturgia para adultos.

El trabajo autoral de Joffré arranca en 1962 con el estreno de *En el jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma*, por el grupo Alba, en el Club de Teatro de Lima. El novelista Ciro Alegría escribió un comentario en aquella oportunidad afirmando que las obras de Joffré tenían “evidentes méritos y nos permite(n) asegurar, entusiastamente, que al teatro peruano le ha nacido una autora de calidad” (*Diario Expreso*, febrero de 1962)⁵. Aunque inicialmente la obra de Joffré se inclinó más hacia

3 En el caso de Joffré, la obra para niños arroja luces sobre sus preocupaciones sociales y culturales, en una larga secuencia de adaptaciones (muchas de aliento brechtiano) de cuentos de hadas; o en la recopilación de mitos y leyendas populares peruanos. En todos estos trabajos flotan preguntas sobre la razón de la injusticia humana, los medios de administrarla, el rol del poder. Sin embargo, la preocupación temática no resta la capacidad de textos que, siendo dedicados a niños, tienen una capacidad lúdica muy evidente.

4 Hay un recuento bastante amplio de la obra escrita y publicada por Joffré en el trabajo de Mediavilla (2015), en el “Anexo 1: Noticia bibliográfica Sara Joffré” (p. 319 y ss.).

5 También hay una nota laudatoria a esta puesta en *La Crónica*, firmada por Alat (Alfonso La Torre), “Teatro de Sara Yofré”, del 7 de febrero de 1962.

una dramática simbolista e introspectiva, con imágenes en donde lo lúdico y lo onírico predominaban, el talante de crítica social de la autora se dejaba ya advertir con la presentación de pesadas realidades de desigualdad e incluso marginalización social a los que se enfrentaban sujetos urbanos, principalmente niños. *En el jardín de Mónica* ha devenido, con justicia, un clásico de nuestros teatros, y es puesto en escena con mucha frecuencia.

La escritura teatral de Joffré cambia a raíz de su viaje a Europa (Inglaterra y España, 1963-64), en donde se pone en contacto con mucha de la dramática europea contemporánea, como la obra de Bertolt Brecht⁶. Brecht resultaría siendo una influencia incuestionable en la obra posterior de Joffré, aunque ella parece haber tomado del autor alemán, esencialmente, el afán de la historización, así como el compromiso con la realidad contemporánea. Las obras de Joffré no hacen uso sino ocasional de una dramática épica, distanciada, y siguen, por el contrario, un derrotero predominantemente realista.

Así, la segunda etapa de la producción de Joffré tiene un cariz de discusión social. En este período podemos considerar, en sus versiones definitivas⁷, *Se administra justicia* (1968), *Se consigue madera* (1968), *Pre-texto* (1968), *Una obligación* (1974), *Los tocadores de tambor* (1974), *Una guerra que no se pelea* (1979). Para este momento de su producción, Joffré ha reorientado el estilo de sus obras —son ahora más naturalistas—, así como su ubicación, pues la mayor parte presenta un espacio identificable con el Perú. Desde luego, como advertía en su momento el crítico Robert J. Morris, los nuevos terrenos que exploraba Joffré no afectaban “la innegable unidad filosófica de sus obras” (1975, p. 55).

Las historias en esta etapa se insertan en discusiones sobre la crisis de la sociedad peruana contemporánea, en ambientes casi hiperrealistas. En *Se administra justicia*, una mujer acude a un juzgado de la sierra peruana ante el abuso sexual de que fue víctima su hija menor, cometido por un policía, y se le obliga a pagar una coima. Pero el violador es atrapado por atacar a la hija de un hombre más rico. Una turba mata al vejador, y la mujer acude nuevamente a pedir la devolución de su dinero, pues ya no necesita de la justicia. El sistema político corrupto, el racismo de origen colonial y un orden patriarcal ubicuo son los enemigos centrales de la protagonista. En *Una obligación*, el tono se hace más amargo y angustiante: vemos a una familia a punto de perder sus propiedades por un lanzamiento mientras un niño completa tareas escolares que hablan de un país

6 Mediavilla (2015) y Geirola (2004) también recogen una anécdota contada por Sara Joffré en varias entrevistas, en la cual la autora peruana atribuye su viraje hacia el teatro social al encuentro (y cuestionamiento) que le hace una jovencísima Montserrat Roig (1946-1991) durante la estancia en Europa: “Le di un librito con dos obras mías” y me dijo: ‘¿Y esto qué tiene que ver con tu país?’. Me golpeó”.

7 Casi todos los textos dramáticos de Joffré tuvieron varias versiones, e incluso varias publicaciones y títulos. En este sentido, he optado por seguir la datación que la propia autora realizó en las ediciones de *Obras para la escena* (UNMSM, 2002) y *Siete obras de teatro* (UIGV, 2006), ambas al cuidado directo de la autora.



Niña Florita (2004), por el grupo de teatro Aviñón de Arequipa

que no se parece en nada a la realidad. Por su parte, en *Los tocadores de tambor*, quizás la más ambiciosa de las piezas de esta etapa, se combinan elementos absurdistas con otros de la realidad local peruana (plazuelas rurales, uniformados, burócratas), a través de la historia de un músico que, aunque admirado, pasa luego a ser incomprendido, acosado y finalmente expulsado de la comunidad cuando su arte deja de ser *útil* para los intereses económicos o políticos de los poderosos.

La orientación del trabajo dramaturgico de Joffré había ya cambiado notoriamente cuando los años más difíciles de la violencia política (1980-1992) pusieron en cuestión la forma en que se producía y consumía productos culturales, así como el espacio que el teatro podía ofrecer para la reflexión de una tragedia en ciernes. Como he recordado en otro lugar (Vargas Salgado, 2020, p. 15), el más importante crítico teatral de ese momento, Alfonso La Torre, llegó a verbalizar en 1986 la magnitud del desafío para los teatristas peruanos, al anotar: “la realidad nos autoriza a escribir como Brecht ... y debemos hacerlo antes de que todos amezcamos en un cementerio clandestino” (2007, p. 59).

Es posible imaginar que autores de teatro con intereses sociales, como Sara Joffré, vivieron la experiencia de la violencia conectándola con una búsqueda de soluciones estéticas a problemas históricos. Pero también es cierto que la extensión de la violencia fue tal que complicó la presencia de voces independientes o críticas. La propensión a

la construcción de *bandos en conflicto* generó persecuciones y recortes a la libertad de expresión. Tal vez por ello las obras alrededor de esta época urgente resultaron, por momentos, demasiado metafóricas o incluso oblicuas en sus intenciones de discutir el presente. Aunque una lectura más detallada, en perspectiva, presentará en el tejido de lo dramático las claras huellas de la crisis peruana de fines del siglo xx.

La obra *Al fondo hay sitio* (1984), por ejemplo, es un fresco urbano que anuncia la disolución del contrato social a través de exponer el trabajo infantil. De igual forma, el ambiente social enrarecido de los *años de la violencia* se halla perfectamente expuesto en *Pañuelos, banderas, nubes* (1989). En la trama, una pareja se encuentra fortuitamente en un viaje a Tingo María, atravesando *zonas de emergencia*, solo para descubrir las trampas de su pasado familiar, con un claro aliento trágico. También la persecución constante, la delación y el miedo quedaban mostrados con precisión, y la irrupción de la policía y el desenlace violento eran parte de una cotidianidad a la que se enfrentaban los peruanos.

Pero la más significativa de las obras de este tiempo es *La hija de Lope* (1992). La fallida expedición del conquistador Lope de Aguirre en busca de El Dorado (1566) sirve para que Sara Joffré plantee una discusión sobre los límites de la violencia, las utopías milenaristas y el cuestionamiento del autoritarismo. Pero el ejercicio dramático de Joffré se distancia de una narración biográfica optando por *deshistorizar* la peripecia de Aguirre, ubicando a los personajes en un tiempo posterior a su muerte. Gracias a las posibilidades ficcionales del teatro, la obra se estructura como un juego de alternancia de tiempos y de espacios que se suceden en desorden, o se superponen. El drama busca desapegarse de los confines trágicos de los sucesos históricos, y *congelarlos* como escenas de valor independiente, antes que como una evolución de personajes naturalistas. De hecho, el tiempo muerto que inicia y cierra la pieza reclama una lectura *distanciada* de los hechos narrados. Fuera de la historia, que acontece como una calamidad, los personajes han vuelto a escena únicamente para relatar los hechos de forma desapasionada y aleccionadora. Son agentes de una memoria de los hechos que selecciona, modifica y simboliza el pasado, sometiéndolo a las exigencias de un presente continuo que convierte a los personajes en agentes de acciones cuya base histórica (real) no pueda ser alterada. Una lectura alegórica de *La hija de Lope* en relación a los horrores de la violencia social podría resultar sugerente, pero no llegaría a hacer justicia al grado de profundidad con que discute los hechos el texto de Joffré. La autora tiene como objetivo *desapegarse* del tránsito histórico, por lo que, si la obra es alegórica, lo es más acerca de la forma en que la memoria histórica es construida.

La última etapa del trabajo dramático de Joffré, además de retomar varias líneas que había anticipado en las décadas anteriores, se conecta con la discusión de las cuestiones de género en la historia y la contemporaneidad. Así sucede en *La madre*

(1994)⁸, un aclamado monólogo de una actriz reflexionando sobre la condición de la maternidad, y los límites de la libertad individual, en tono distendido y cuestionador. *Camille Claudel* (1999) es una evocación acerca de la gran artista francesa y su perpetuo choque con el campo artístico dominado por hombres en la Francia del siglo XIX. Por último, la presentación de la situación paradójica de la mujer y el poder en el Perú de inicios de la República, a través de las peripecias de Flora Tristán (*Niña Florita*, 2002), o el relato de un grupo de monjas arequipeñas en 1827 que enfrentan un juicio por comer un cadáver humano, en paralelo con la historia de un grupo de bailarinas de cabaret que han asesinado al alcalde de Lima, en *Aparecen las mujeres* (2007)⁹.

Otro de los intereses de Joffré tiene que ver con la construcción de la memoria y la percepción de la historia, como elementos que necesitan ser repensados constantemente, que toma la forma de una evocación filosófica en *Camino de una sola vía* (2002), a la vez que es un homenaje a la figura y las ideas de Walter Benjamin; o vuelve a usar la narración de lo histórico como dispositivo de recusación y crítica en *Bagua, ni Grande ni Chica* (publicada en 2016), que es un fresco sobre la política de exclusión de las poblaciones indígenas peruanas a través de la reconstrucción de los hechos reales de violencia ejercida por el Estado durante el Baguazo, en el 2009. Completan este fructífero momento *Especies* (2007), acerca del abuso de menores, y *Diáspora* (2007), sobre la migración peruana a los Estados Unidos.

LA OBRA CRÍTICA, EDITORIAL Y DE PROMOCIÓN DRAMATÚRGICA

En 1955, Sebastián Salazar Bondy afirmaba que “tiene el hombre del Perú sus propios mitos y, por ende, tiene su propio drama, su propia tragedia, su propia comedia”¹⁰ explicando de esa forma la razón para ser un dramaturgo, incluso en un país sin teatros. Sara Joffré dialoga con esa misma idea, reconociendo la obra de Salazar como un punto inicial en que “se empieza recién a aceptar, a jugar, con el matrimonio de las dos palabras: Teatro Peruano” (1993, p. 19). De allí en adelante, buena parte del trabajo crítico, de investigación, de organización y de edición de Joffré se abocó a dar cuenta de la existencia de una dramaturgia nacida y cultivada en el Perú.

La labor editorial de Sara Joffré en relación a la dramaturgia nacional ha sido impresionante y fundamental. Se inicia con la serie de publicaciones *Teatro peruano*, que llevó al frente de Ediciones Homero Teatro de Grillos, en diez diferentes volúmenes, entre 1974 y 1985. La serie incluyó la edición y publicación de alrededor de treinta

8 Para un detenido análisis de esta obra se puede consultar Mediavilla (2015, pp. 64 y ss.).

9 Un análisis detallado de esta pieza, *En el jardín de Mónica y Una obligación*, se encuentra en el trabajo de Bushby (2021).

10 En *Cultura peruana*, retomado luego en Joffré (1993, p. 19).

obras dramáticas, de autores como Gregor Díaz, Sarina Helfgott, Eva Luna, César Vega Herrera, Alberto Mego, Grupo Los Audaces, Walter Ventosilla, Áureo Sotelo, Juan Rivera Saavedra, César De María, entre otros¹¹. Fue editada de forma independiente, y ha llegado a ser la serie de teatro nacional más difundida a nivel internacional, pudiendo encontrarla en bibliotecas de varias partes del mundo.

Es importante anotar que entre los volúmenes de *Teatro peruano* se incluyeron también algunos trabajos de investigación crítica dedicados al teatro peruano. El volumen IV (1978), *Cuestionario: autores de teatro peruano*, está dedicado a entrevistas a once escritores para la escena llevadas a cabo por la crítica alemana Barbara Panse¹². El volumen V (1980) recopila críticas de teatro escritas por Alfonso La Torre y publicadas en medios desde 1958. El volumen VII (1982), íntegramente escrito por Sara Joffré, está dedicado al *Teatro universitario* en el Perú.

El trabajo editorial de Joffré sobre dramaturgia peruana resurgirá con la edición de la revista *Muestra* (editada entre el 2000 y el 2014), publicación que rezaba en su propia carátula el lema: “Con el interés de dar fe de nuestra dramaturgia”¹³. El principio

-
- 11 Una lista completa de los títulos: Vol. 1: Grégor Díaz (Trilogía *Cercados y cercadores: Con los pies en el agua, Los cercadores y Cercados*); Sarina Helfgott (*Dos monólogos: Carta de Pierrot e Intermedio*); Sara Joffré (*Una obligación*); Estela Luna (*Eva no estuvo aún en el Paraíso*); Juan Rivera Saavedra (*Los humanoides*). Vol. 2: César de María (*Miedo, La celda, Hoy saldremos a las doce, Del bolsillo ajeno*); Sara Joffré (*Pretexto, Se administra justicia, Se consigue madera, Los tocadores de tambor o Parábola sobre el servilismo*). Vol. 3: Grégor Díaz (*Cuento del hombre que vendía globos*); L. Gómez Sanches (*El gran giro*). Vol. 4: *Cuestionario: autores de teatro peruano*. Vol. 5: Críticas de Alfonso La Torre. Vol. 6: Grégor Díaz (*Réquiem para siete plagas*); Juan Rivera Saavedra (*Ascenso y declive de una maroca*); J. Schul (*Los aprendices de brujo*); César Vega Herrera (*Por la patria*). Vol. 7: *El teatro universitario*. Vol. 8: *Mimo*. Vol. 9: *La obra debe continuar / teatro breve de Alberto Mego*. Vol. 10: Walter Ventosilla (*El mariscal idiota*); Grupo Los Audaces (*Resurrección*); A. Díaz (*Pasta e' coca*); I. Contreras Aliaga (*El campeón*); A. Sotelo Huerta (*La justicia de los chupanos*); C. Vega Herrera (*Ipacankure*).
- 12 Contiene entrevistas a los autores Sara Joffré de Ramón, Estela Luna López, Alberto Mego Márquez, Juan Rivera Saavedra, Jorge Acuña Paredes, Alonso Alegría, Carlos Clavo Ochoa, Hernando Cortés, César De María, Mario Delgado y Estuardo Villanueva.
- 13 Paz Mediavilla (2015) nos entrega una lista de los números de *Muestra* que fueron coordinados directamente por Sara Joffré. *Muestra 1: Camille*, de Sara Joffré. *Muestra 2: Cristo Light*, de Eduardo Adrianzén. *Muestra 3: Carne quemada*, de Jaime Nieto. *Muestra 4: Vino la luna*, de Roberto Sánchez-Piérola y *La sirena sobre el iceberg*, de César De María. *Muestra 5: Dulces sueños*, de Ruth Vásquez. *La multa, El campesino, Nube negra sobre Lima*, de Sergio Arrau. *Muestra 6: Un verso pasajero*, de Gonzalo Rodríguez Risco. *Dos calculadores y El ocaso de la primavera*, de José Manuel Lázaro. *Muestra 7: Transitando*, de Alicia Saco. *Los ojos de Lázaro*, de Carmen Luz Bejarano. *La niña de cera*, de Martiza Núñez. *Muestra 8: Dos para el camino*, de César De María. *Historietas*, de Paco Caparó. *Muestra 9: Tiernísimo animal*, de Juan Carlos Méndez. *Muestra 10: Perdidos*, de Kareen Spano. *Las mujeres de la caja*, de Cecilia Podestá. *Muestra 11: Sobre el encierro y debajo*, de Roberto Sánchez Piérola. *Muestra 12: Tres historias del mar*, de Mariana de Althaus. *¿Cuál te gusta más?*, de Gustavo Cabrera. *Muestra 13: El dolor de tu ausencia*, de Jaime Nieto. *Muestra 14: Los hijos de los perros no tienen padre*, de Aldo Miyashiro. *Muestra 15: La cisura de Silvio*, de Víctor Falcón. *Muestra 16: Carmen y Una despedida imprevista*, de Daniel Dillon. *Muestra 17: Entre dos luces*, de César Bravo. *Refugio de ángeles*, de Fernando Flores Cuba. *Cuando el día viene mudo*, de Diego La Hoz. *Muestra 18: Asunto de tres*, de Gonzalo Rodríguez Risco. *Muestra 19: Demonios en la piel*, de Eduardo Adrianzén. *Muestra 20: Paralelos secantes e In nomine...*, de Juan Manuel Sánchez. *Muestra 21: Fe de ratas*, de Diego La Hoz. *El gran ojo*, de Paco Caparó. *Muestra 22: Tú no entiendes nada*, de Juan José Oviedo. *Ophelia*, de Walther Maradiegue. *El espejo de Mamma Mía*, de Martín Curinambe. *Muestra 23: Conversaciones sobre la felicidad*, de César Vera Latorre y *Ulises dos veces*, de Ricardo Morante. *Muestra 24: Naturaleza viva*, de Alfonso Santistevan. *Cuero negro y Fraternal*, de Jamil Nicolle e *Imaginario*, de Francisco Diego Mucha Reyes.



La hija de Lope (2017) por el grupo Los Tuquitos

de trabajo era el mismo de *Teatro peruano*, es decir, editar obras escritas por autores peruanos y producidas en los circuitos de teatro profesional e independiente. Y aunque nombres reconocidos aparecieron (Adrianzén, De Althaus, Santistevan, Sánchez Piérola o la propia Joffré), *Muestra* se abrió a autores que hacían sus primeras armas en la escritura para la escena. El resultado fue de una polifonía extraordinaria, evidenciando el excelente momento que pasaba la escritura teatral del Perú en ese momento. En el 2014, solo dos meses antes de morir, Joffré decide poner punto final a la edición de *Muestra* y, en una suerte de *happening* editorial, organiza el *funeral* de *Muestra* en la Casa de la Literatura (octubre). Franca, jovial, y provocadora, como siempre, en aquella velada Joffré nos legó también el desafío de pensar en todo lo que aún hace falta hacer por el teatro peruano¹⁴.

14 Un comité editorial retomó la publicación de *Muestra* en 2015. Por otro lado, al momento de su muerte, Joffré tenía completado un número de *Muestra* dedicado al origen de la Muestra de Teatro Peruano y su posterior alianza con el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). El material forma parte de los

Por otro lado, como ya se anticipaba en la serie *Teatro peruano*, el trabajo de *dar fe* de la dramaturgia nacional también alentó varios trabajos de investigación cuyo objetivo central era dejar registrada la recepción de puestas en escena que animaron la escena nacional. Joffré dedicó esfuerzo especial a antologar críticas de teatro, primero con el volumen dedicado a Alfonso La Torre (1980), ya mencionado, y luego con *Críticos, comentaristas y divulgadores* (1993), que recopila artículos de Sebastián Salazar Bondy, Juan Ríos, Luis Felipe Ormeño, entre otros, además de varios de la propia autora publicadas en *El Comercio*. Luego continuaría la recopilación de sus propias críticas en *Teatro hecho en el Perú* (2003). En 1997, edita junto a Yadi Collazos, María Reyna y Ricardo Morante *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*, documento que recoge las experiencias de cada uno de los organizadores del encuentro entre 1974 y 1996. En 2001, Joffré también publica *Bertolt Brecht en el Perú-teatro*, volumen dedicado a documentar la influencia del autor alemán en el teatro peruano, incluyendo noticia de sus primeras puestas, y entrevistas a directores y autores. Finalmente, *Alfonso La Torre, su aporte a la crítica del teatro peruano* (2012), el último de sus trabajos de investigación, está nuevamente dedicado a *Alat*, e incluye una recopilación de críticas aparecidas en medios hasta el año 2000.

Sin embargo, a pesar de la magnitud de su trabajo editorial y de creación, uno de los legados más conocidos de Sara Joffré sigue siendo la iniciación de la Muestra de Teatro Peruano (1974). Con toda certeza, la Muestra de Teatro Peruano puede ser considerada aún la actividad teatral más importante en Perú, y su propia historia ha sido un calco de la vida social del país por casi cincuenta años.

La Muestra empezó con reuniones de discusión (29 de julio y 30 de agosto, 1974) entre autores, críticos y grupos de teatro acerca de la necesidad de dar espacio a los autores nacionales, a los que sucedió un encuentro de puestas en escena entre los meses de septiembre y diciembre de mismo año. Ambas actividades fueron organizadas por Sara Joffré en el local del teatro Los Grillos (El Callao). En la primera muestra participaron los colectivos Pequeño Teatro, Yego, Yuyachkani, Aquí y ahora, Los grillos, así como la actriz Aurora Colina¹⁵. La propuesta inicial de Joffré era responder a la pregunta de si era posible hablar de *teatro peruano*, entendiendo por él no solo la ejecución por parte de actores y directores nacidos en el país, sino la creación de una dramaturgia que expresara la cultura nacional. “¿Existe un teatro peruano?”, no era una pregunta retórica ni tampoco ingenua. Se trataba de indagar en las constantes en que se expresaba la nacionalidad de nuestra cultura. La pregunta se encuentra alineada perfectamente con el pensamiento de críticos culturales y pensadores como Antonio Cornejo Polar, Jorge Basadre o Mariátegui, y escritores como José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy.

trabajos de investigación que dedicó Joffré al teatro nacional que a la fecha permanecen inéditos.
15 Una nota preparada por la propia Joffré (1974, p. 93) da cuenta del inicio de la muestra.

La operación conceptual que Joffré proponía, sin embargo, no se articulaba de manera teórica. Era un interés concreto, *práctico*, en responder a la pregunta. Desde ese punto de vista, la pregunta abrigaba también un anhelo. En sus propias palabras: “La primera *Muestra de Teatro Peruano*, buscó abrir un espacio diferente, claro, pensante para el autor nacional y para que el público se acostumbre a ver a un autor nacional” (Collazos et al., 1997, “Presentación”). En este sentido, el germen de la Muestra de Teatro Peruano ya portaba la complejidad de una “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar). Por ello, al retar a la experiencia teatral de su tiempo desde bases identitarias, la autora y directora logró remover la esperanza por el contacto y la formación de una tradición nacional.

Después de cuatro encuentros realizados en la zona metropolitana de Lima, entre 1974 y 1979, el siguiente momento para la muestra se articula en la respuesta de las provincias a menudo postergadas del panorama teatral nacional. En 1979, el grupo teatral Taller Dramático Ollanta (Cajamarca) “se lleva” la muestra a su ciudad. Este segundo paso demuestra que la inicial pregunta de Joffré empezaba a ser respondida también en un nivel territorial: si existía un teatro peruano, este debía registrar la teatralidad que se expresaba en diferentes confines de la república, en diálogo con las tradiciones culturales de los Andes y la Amazonía. Seguirían después muestras en Iquitos, Cerro de Pasco, Cusco, Tacna, Huancayo, Arequipa, Huánuco, entre otras. De esta forma, el encuentro pasó a congrega grupos de varias regiones, deseosos de responder con su presencia a la totalidad de la peruanidad, a través del teatro.

Como consecuencia de lo anterior, hacia 1985 se crea el Movimiento de Teatro Independiente en Lima, y se sientan las bases de una división regional de la actividad teatral gestionada por los grupos en otras ciudades. Del mismo modo, se comenzó a aceptar como natural que la muestra se convirtiera en una especie de fiesta popular, con *carguyocs* que asumían el compromiso comunitario de organizarla en sus localidades. Cada una de esas regiones empezaría a elegir representantes para una muestra nacional, a través de muestras regionales, una estructura que ha conseguido sobrevivir hasta la fecha. La Muestra de Teatro Peruano sigue siendo un encuentro bianual que recoge de forma amplia las experiencias teatrales del país.

REFLEXIONES FINALES

Me interesa avanzar algunas ideas acerca de la trascendencia de la obra de Joffré en la escena teatral peruana contemporánea. La presencia de la autora ha sido fundamental en el sistema teatral peruano, pues ha permitido discutir constantemente los alcances de la inclusión (de género, como es evidente, pero también de procedencia geográfica y de extracción social) en el mismo sistema, y ha promovido la apertura de espacios igualitarios, en particular para los teatros independientes y de provincias.

Como ha definido con propiedad el crítico chileno Hernán Vidal (2004), es esencial valorar los ejercicios de creación que se muestran como “espacios de resistencia en que se gestan nuevas solidaridades comunitarias entre los marginados, particularmente las mujeres, para oponerse a la autoridad tradicional que domina la cotidianidad” (p. 767). Considero que el espacio del teatro independiente peruano, nutrido por la presencia de autores y de encuentros como la Muestra de Teatro Peruano, ha concentrado una gran dinámica discursiva, participando de la teatralización de la memoria colectiva peruana, y de las poéticas y las técnicas más cuestionadoras del sistema social. El espacio del teatro independiente peruano se ha edificado en buena medida en base a las iniciativas independientes de autores y colectivos, unidos por una solidaridad antisistémica en que veía necesario replantear las fronteras de lo histórico, lo social y lo estético. En este contexto se destaca el trabajo constante y efectivo de Sara Joffré, como una práctica cuestionadora y enriquecedora del sistema teatral peruano. Su trabajo es una manifestación no solo de la libertad y compromiso que algunos artistas teatrales pudieron alcanzar gracias a desarrollarse en espacios independientes, sino también de la necesidad ineludible de incorporar voces diferentes y, muchas veces, contestatarias. En esa incorporación de las diferencias, en la creación de espacios para la presentación de las diversidades, es donde veo la mayor trascendencia del trabajo teatral de Sara Joffré, como autora, pero también como promotora e investigadora. Para una cultura como la peruana, que se debate cada día —a veces violentamente— en los desafíos de su identificación, aquellos que trabajan por impulsar espacios de encuentro, de reconocimiento y de reflexión sobre lo que somos, siempre tendrán reservado un lugar especial en nuestra memoria.

REFERENCIAS

- Bushby, A. (2021). *De cuerpos y soledades: la naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana*. Caja Negra.
- Collazos, Y., Joffré, S., Morante, R., & Reyna, M. (1997). *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lluvia Editores.
- Geirola, G. (2004). Entrevista a Sara Joffré. En *Arte y oficio del director en América Latina: México y Perú*. Atuel.
- Joffré, S. (1974). ¿Existe un teatro peruano? *Latin American Theatre Review*, 8(1), 93-94.
- Joffré, S. (1993). *Críticos, comentaristas y divulgadores*. Lluvia Editores.
- Joffré, S. (2002). *Obras para la escena*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Joffré, S. (2006). *Siete obras de teatro: teatro peruano*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial.
- Joffré, S. (2003). *Teatro hecho en el Perú (1991-98)*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, S. (2012). *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica de teatro peruano*. Ornitorrinco.
- La Torre, A. (2007). ¿Para qué sirve el teatro en el Perú? *Muestra. Revista de los autores de teatro peruano*, (15), 56-59.
- Mediavilla, P. (2015). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Morris, R. J. (1975). El teatro de Sara Joffré. *Letras Femeninas*, 1(2), 48-57.
- Nigro, K. (1996). Filling the empty space: Women and Latin American theatre. *Studies in 20th Century Literature*, 20(1), 251-270.
- Oleskiewicz, M. (1995). *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo xx*. Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Seda, L. (2018). Memoria y conciencia del Perú: el teatro de Sara Joffré. En R. Chang-Rodríguez & M. Velázquez Castro (Eds.), *Historia de las literaturas en el Perú* (Vol. 6, pp. 351-371). Pontificia Universidad Católica del Perú; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú.
- Seda, L. (2022). Sara Joffré (Perú, 1935-2014). En P. S. Hernández & A. Santana (Eds.), *Fifty key figures in LatinX and Latin American theatre (Routledge key guides)* (pp. 94 y ss.). Taylor and Francis. Edición de Kindle.
- Vargas-Salgado, C. (2001). Brecht en Arequipa. En S. Joffré (Ed.), *Brecht en el Perú-teatro*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Vargas-Salgado, C. (2016). Sara Joffré: Soul of Peruvian theater. En *The Brecht yearbook 40*. Camden House.
- Vargas-Salgado, C. (2020). *Teatro peruano durante el tiempo del miedo*. Aletheya; Latinoamericana Editores.
- Vidal, H. (2004). *La literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas*. Mosquito Comunicaciones.