

Testimonios de vida en el teatro

TUC

50 AÑOS

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores

Capítulo 10



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

Testimonios de vida en el teatro.

TUC 50 años

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores

© Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Avenida Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono (51 1) 6262000

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Cuidado de la edición:

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Diseño de cubierta y
diagramación de interiores:

Charo Velásquez

Foto de carátula:

Francisco Adrianzén Merino. *Peligro a 50 metros* (1970)

Todas las fotografías reproducidas en este libro pertenecen al archivo del TUC,
salvo indicación en pie de foto.

Primera edición: octubre de 2011

Tiraje: 800 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2011-08650

Proyecto editorial: 31501361101432

ISBN: 978-9972-42-968-2

Impreso en Cecosami Pre Prensa e Impresión Digital S.A.

Calle Los Plateros 142, Ate.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

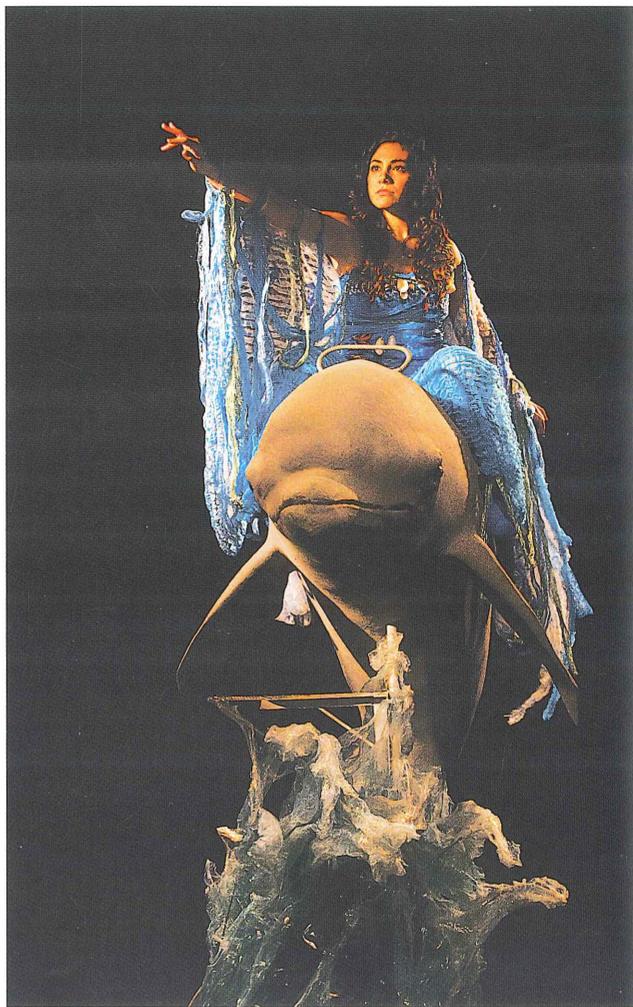
Más que una afición, un compromiso

Desde que tengo uso de razón, he sentido una gran atracción por el teatro, y esto lo atestigua mi participación en cuanto se le asemejara durante los años de colegio. Sin embargo, es claro que comencé a tomar conciencia de su significado en abril de 1964, cuando empezaron las clases de la Facultad de Letras de la Universidad Católica del Perú, en la Plaza Francia del centro de Lima.

Hasta entonces nunca había pensado en el teatro como una actividad que mereciese mi atención preferencial como estudiante universitario. Entre los muchos encuentros que tuve en el patio de la Facultad de Letras, hubo uno que me cambió la vida. Fue con Jorge Santistevan, entonces estudiante de derecho, con quien había compartido algunas experiencias en el teatro del colegio jesuita en Lima, al que él había llegado poco tiempo antes desde el colegio equivalente en Arequipa.

Santistevan insistió con mucho entusiasmo en que me inscribiera en la pequeña escuela del TUC, el Teatro de la Universidad Católica, que ya estaba por cumplir tres años de actividad, y me invitó a verlo actuar en el montaje de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Ricardo Roca Rey en el Teatro Municipal de Lima. Yo no podía creer que él hubiese sido tan consecuente con su interés por el teatro y llegado a actuar en el teatro más importante de Lima junto a dos estrellas como Ricardo Blume y Saby Kamalich. Recuerdo bien esto, porque hoy me asombra la poca inteligencia con la que yo era capaz

JORGE DEUSTUA



La vida es sueño, de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Peirano (2007). En la foto se aprecia a la joven actriz Paloma Yerovi en el papel de "Agua".



Luis Peirano Falconí ingresó al TUC en 1964. Es considerado uno de los directores más importantes del teatro peruano. Ha dirigido, numerosas obras de teatro y dos autos sacramentales: *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, ambos de Pedro Calderón de la Barca.

50 años TUC
UNITEATRO
1964-2014

de ver el teatro, a pesar de mi interés privado, casi íntimo y furtivo, por tratar de entender qué significa esto de actuar en la vida y en las tablas.

Me percaté a media mañana de un feriado, el primero de mayo, Día del Trabajo, que esa era la fecha del examen de admisión a la escuela del TUC. La semana anterior me había inscrito y recibido dos papeles *bulky* con impresión a mimeógrafo que había llevado cada día en el bolsillo de la camisa para estudiarlos en el bus de ida y vuelta entre mi casa en Barranco y la sede de la universidad en la Plaza Francia. Un papel era para los primeros versos de

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega, que recuerdo bien todavía, y otro tenía el primer monólogo de *El avaro*, de Molière.

Llegué con las justas al viejo local en la casona de Riva Agüero y pude dar mi examen y una entrevista para ingresar a la Escuela. La liviandad con la que yo me presenté contrastó muy fuertemente con la seriedad con la que me trataron, lo que me dejó perplejo. Ese día tuve mi primer aviso de un proceso de cambio muy grande sobre mi idea del teatro, que se ratificó cuando empezaron las clases la siguiente semana.

Durante los tres años siguientes, compartí los estudios en la Facultad de Letras con los de la Escuela de Teatro con gran entusiasmo. El jirón Camaná era una suerte de columna vertebral de la actividad académica de la Universidad Católica y yo caminaba varias veces al día entre el local central, hoy Instituto Riva Agüero, en la calle Lártiga —así se llamaba la cuadra cuatro de dicho jirón—, y la Plaza Francia, donde estaba la Facultad de Letras. Todos los días me detenía casi obligatoriamente en la calle Amargura —que es el nombre de la cuadra nueve del jirón Camaná— porque allí se había mudado el TUC, frente a las escuelas de periodismo, educación y decoración, al viejo y casi destruido local de Radio Excelsior.

Mi descubrimiento del teatro como una actividad que, además de ser gratificante y divertida, era sumamente seria, muy demandante, de profundo sentido interior, con una exigencia de disciplina desconcertante en principio y muy alentadora después, me llevó a una transformación personal muy grande. Fue recién allí que tomé conciencia de la importancia del teatro en la formación personal y en sus implicancias y sentido social. La presencia de Ricardo Blume fue un factor clave en el desarrollo del esfuerzo colectivo que allí se desplegaba y que lo llevó a que, en muy pocos años, se hubiese constituido en un centro de formación y de producción de capital importancia.

El ejemplo de mis compañeros universitarios de teatro no podía ser mejor. Como llegué luego de tres años de trabajo, no tuve más que integrarme con rapidez al grupo, aunque no sin poco esfuerzo, porque la Escuela, que había sido más breve para los primeros en llegar, empezó a tener mayor exigencia y atención. Antes de que acabara el año 1964 y yo cumpliera dieciocho años, Blume me invitó a participar en el montaje de *El servidor de dos amos*, de Carlo Goldoni, con un pequeño papel que no tenía nombre porque no existía como tal y figuraba en el reparto bajo el apelativo general de criados o servidores.

Los ensayos de esta obra, como sucedió con las anteriores, permitieron a los miembros del TUC conocer el local y la gente de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), porque se estrenó allí en setiembre, luego de nueve meses de ensayos. Falté al primer ensayo general, pues ese día murió repentinamente mi hermana Soledad y tuve que asistir al entierro. Al día siguiente me reincorporé al elenco y estuve en

el estreno de la obra, como debe ser. Debo señalar que el tiempo de ensayos duraba tanto porque era la ocasión en la que Blume enseñaba todo lo necesario para enfrentar el teatro, incluido el papel que nos tocaba. Bajo esta lógica las clases de la Escuela continuaban y adquirían mayor sentido en los montajes y se prolongaban a lo largo de las funciones de cada temporada, porque luego de cada función los actores recibíamos notas escritas del maestro y, ocasionalmente, volvíamos a ensayar con el objeto de aprender más y mejorar los resultados.

La Escuela de Teatro fue un complemento extraordinario para mis clases en la Facultad de Letras. Lo solía comentar con Onorio Ferrero, el notable y sabio profesor de Historia de la Cultura, a quien le sorprendían mis preguntas sobre el concepto de la teatralidad en el oriente, a propósito de las diferencias con nuestra formación occidental y cristiana. Contrariamente a lo que alguien podía esperar del teatro, al que se lo vincula a la conversación diletante, el café, al trago y la bohemia, encontré en el teatro de la universidad un lugar favorable y muy tranquilo para el estudio, de menor bullicio incluso que la propia biblioteca.

El estreno de *El servidor de dos amos* en setiembre del 64 fue mi bautizo en el teatro «profesional», porque ese era el estatus que reclamábamos para la calidad de nuestro teatro, aunque bien sabíamos, y lo repetía Blume con frecuencia, que nosotros éramos «amadores» —que es lo que quiere decir «amateurs»— y no podíamos abandonar nuestras profesiones. Entonces los alumnos de la Escuela eran todos alumnos de una facultad y se nos hacía firmar un acta de compromiso en la que señalábamos que no descuidaríamos los estudios regulares por el teatro. La gran mayoría de los que se quedaron —porque muchos llegan al teatro pero se van rápidamente— cumplió su promesa y, llegado el momento de mayor exigencia profesional, dejaba el teatro, planteándose así el dilema que Blume denominaba «de la escolita de primaria», por el cual perdía inexorablemente a sus mejores alumnos teniendo que empezar una y otra vez el proceso de formación de nuevos hombres y mujeres de teatro.

Nuestro propósito era —lo aprendí rápido y lo he hecho mío hasta hoy— no solamente aprender el teatro y hacer buenos espectáculos teatrales, sino también contribuir a la dignificación de la profesión

“Nuestro propósito era no solamente aprender el teatro, sino también contribuir a la dignificación de la profesión del actor”.



El servidor de dos amos, de Carlo Goldoni, dirigida por Ricardo Blume (1964). Entre los actores figuran Silvio de Ferrari, Madeleine Zúñiga, Jorge Santistevan, María del Pilar Díaz, Roberto Cores, Ana María Teruel, Jorge Chiarella, Siegfried Espejo, Enrique Urrutia y Violeta Cáceres.

del actor; lograr que nadie se avergonzara de su amor al teatro y de la posibilidad de optar por dedicarse profesionalmente a él, y que la sociedad lo reconociera y obviamente le garantizara la posibilidad de un empleo con el prestigio y remuneración adecuada a sus logros. Lo tuve desde entonces muy claro y a ese objetivo me ha gustado contribuir siempre.

Para entonces yo era un universitario que, si bien

había renunciado al protagonismo en la política, no había dejado de lado mi vocación por entender y cambiar la sociedad en la que vivía, razón por la cual había decidido estudiar sociología en la recientemente fundada Facultad de Ciencias Sociales. Había conseguido un trabajo a tiempo parcial como asistente del editor de la página cultural del diario *El Comercio*, donde compartía responsabilidades con Alberto

Chirif, Jorge Chiarella y algún tiempo después con Felipe Adrianzén, los tres compañeros de universidad y, los dos últimos, también del TUC.

Se sucedieron esos años varios montajes teatrales en los que nunca dejé de participar, especialmente como actor pero también como promotor y organizador. Fueron muchas las ocasiones en las que pude plantearme en qué consistía esto de actuar, de hacer teatro. Mi memoria más fuerte de hoy tiene que ver con mi experiencia más privada de entonces.

Con el objeto de enseñar de manera práctica labores distintas a la actuación, se abrió un ciclo llamado de «teatro íntimo», en el que presentamos *La resurrección*, de W. B. Yeats, con la dirección de Jorge Chiarella, donde tuve el papel de «el Hebreo»¹. En esta obra se hacen una la poesía y el teatro, la metáfora adquiere una fuerza viva, más fuerte que nunca antes para mí, pero a partir de personajes que no son individuos reales, con nombre propio, sino que aluden a un tipo, a una cultura, a una raza, a una religión, a un prototipo en realidad.

Algo parecido me sucedió en los ensayos del *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, cuya primera lectura, en sonoro verso castellano anterior al Siglo de Oro, me produjo por primera vez la sensación de algo tan incomprensible como irrepresentable.

Desentrañar la teatralidad de un texto literario escrito para el teatro se convirtió desde entonces en una preocupación permanente. Los ensayos fueron una prueba de que sí se podía. Claro, Blume había hecho antes varios autos sacramentales y venía de España; por tanto, sabía cómo hacerlo. ¿Es cuestión simplemente de oficio o hay una memoria de la teatralidad que está mucho más allá de aprenderse un texto de memoria? Creo desde entonces firmemente en ambas cosas, pero esta fue mi primera intuición de lo segundo, la confirmación de que había una memoria sobre el cómo hacer las cosas en el teatro que venía de muy atrás y que no estaba precisamente en los libros. El TUC presentó el *Auto de la Pasión* por Semana Santa, en el teatro Segura, con la dirección de Ricardo Blume.

Una de mis pruebas de fuego fue, sin duda, tener que aceptar, en el verano de 1966, el papel del galán en lo que llamábamos el elenco del TUC, que

lo conformaban, en buen romance, los que ya tenían cierta experiencia y no tenían problema en inscribirse para postular a los papeles del siguiente reparto. Esto suponía que no tenían problemas de viaje, exámenes, trabajos atrasados, enfermedades o lo que fuera, porque una vez que te comprometías no podías faltar a un ensayo y debías cumplir tu compromiso hasta la última función, so pena de no volver más por el lugar.

Se trataba de *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, que seguramente es una de sus obras menos conocidas. Blume la escogió luego de leer con nosotros varias otras obras clásicas porque, entre otros factores, se ajustaba bastante al número de actores —hombres y mujeres— del que se disponía en el mencionado elenco.

El papel de don Juan de Cardona era ciertamente para los que ya habían hecho papeles de «don» en montajes anteriores. Por ejemplo, en *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, o *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. El galán, al que yo había visto y luego servido como criado en *El servidor de dos amos*, de Goldoni, era Hernán Romero, pero ya no estaba disponible porque había sido el primero de los varios —muy pocos en esos años en realidad— que optaron profesionalmente por el teatro. Humberto Medrano o Mario Pasco ya eran jóvenes abogados de éxito dedicados a su profesión.

De modo que Blume me dio el papel a mí, que estaba por cumplir recién veinte años, que si de algo presumía era de informal y campechano, y tenía todavía acné juvenil. Tremenda tarea. Cuando escucho referirse al teatro como el arte de aprender una forma de comportamiento, es decir, de asimilar una forma de hablar, de caminar, de moverse, recuerdo esta etapa de mi vida, porque tienen alguna razón los que dicen que esto es el teatro y porque, aunque no lo sea todo, sí es parte del teatro tener la capacidad de responder a las exigencias del personaje al que te toca darle vida. El teatro, y especialmente el arte de la actuación, son mucho más que esto, claro, pero son también esto; y ese fue el momento de mi vida en el que tuve que dedicarme a entrenar más fuertemente que nunca y a ensayar ciertos tipos de habilidades corporales y mentales que me permitieran realizar el personaje. Las técnicas de dominio corporal y vocal puestas al servicio de un personaje que no se parece en nada a tu esquema corporal y vocal cotidiano son

¹ El Griego (o el Egipcio en otra versión), el Sirio y el Hebreo, son tres personajes distintos que discuten sobre la naturaleza de Cristo a propósito de su resurrección.



Los empeños de una casa, de sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Ricardo Blume (1963). En la foto aparecen los actores Humberto Medrano, Violeta Cáceres, Ana María Teruel, Ana María Izurieta y Hernán Romero.



En la foto superior derecha, Violeta Cáceres y Ana María Teruel.

El director Ricardo Blume, Daniel Ulloa, Humberto Medrano y Violeta Cáceres en un ensayo de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz.



fundamentales y buena parte del entrenamiento de los actores en la historia del teatro ha consistido precisamente en eso.

Don Juan no tenía mi esquema corporal ni mental. Es más, el «esquema» sobre el que yo actuaba regularmente y que yo podía aportarle era bastante diferente y, en cierta medida, le era opuesto; era, pues, un «anti-esquema». Con ese trabajo empecé a desarrollar un método de aprendizaje y enseñanza de la actuación que desarrollaría más tarde en la Escuela. Sobre esa base comencé a pensar sobre las dificultades de lo que Stanislavsky llama la construcción

del personaje y a cultivar pensamiento y experiencia para mi técnica de actuación. Fue el descubrimiento personal de lo que todos los maestros investigadores del teatro conocen como la definición de una técnica personal para el trabajo en escena. Las escuelas modernas de actuación son una gran ayuda, como la tutoría de algún actor mayor con experiencia, pero no hay enseñanza y menos receta que puedan reemplazar a este descubrimiento personal de incuestionable importancia para el trabajo del actor.

Como don Juan de Cardona estaba tan lejos de mi yo corporal, verbal, mental, histórico y espiritual,

LUIS PEIRANO

el trabajo que Blume me obligó a hacer entonces me pareció muy semejante al de cualquier disciplina de entrenamiento físico y mental. Por primera vez, comprendí que para el teatro se ensaya, sí, pero también, e incluso antes, uno se entrena. En breve, tuve que aprender a hablar y a caminar de una manera muy diferente a como lo venía haciendo. Fue un proceso de varios meses para un cambio que me pareció total. No puedo juzgar los resultados porque no me vi y, en todo caso, no soy capaz de tener todavía hoy el desenfado autobiográfico que supone hacerlo. Pero aprendí en carne propia que actuar es también alterar a voluntad tu imagen externa, no por un mero ropaje, que también tiene su importancia, sino por la estructura corporal que recibe el vestuario. Esta vez el personaje era muy elegante y tenía hasta tres trajes diferentes, diseñados por Marco Leclère.

Mis lecturas de Stanislavsky tuvieron aquí un asidero diferente y, de alguna manera, contestatario, porque este trabajo, con todo lo importante que fue, con todo lo que avancé y recibí de mi maestro y mis compañeros de trabajo, no me parecía suficiente. Todavía puedo decir páginas enteras del texto de mi personaje, e incluso de algunos otros personajes, lo cual sorprende a mis compañeros de entonces, pero en el fondo yo lo que quería es que alguien se acuerde de él y, sobre todo, siempre quise una nueva oportunidad de hacerlo mejor.

Mis siguientes trabajos en el TUC fueron menos dolorosos, pero igualmente desafiantes, porque Blume nos pedía cada vez mayor participación y opiniones sobre las obras que debíamos hacer. Nos planteaba la demanda de hacer teatro latinoamericano y especialmente teatro peruano. Eran tiempos, además, en que había cierto reclamo y exigencia por salir de la «torre de marfil» en la que se puede convertir la universidad para llevar el teatro adonde se pudiera.

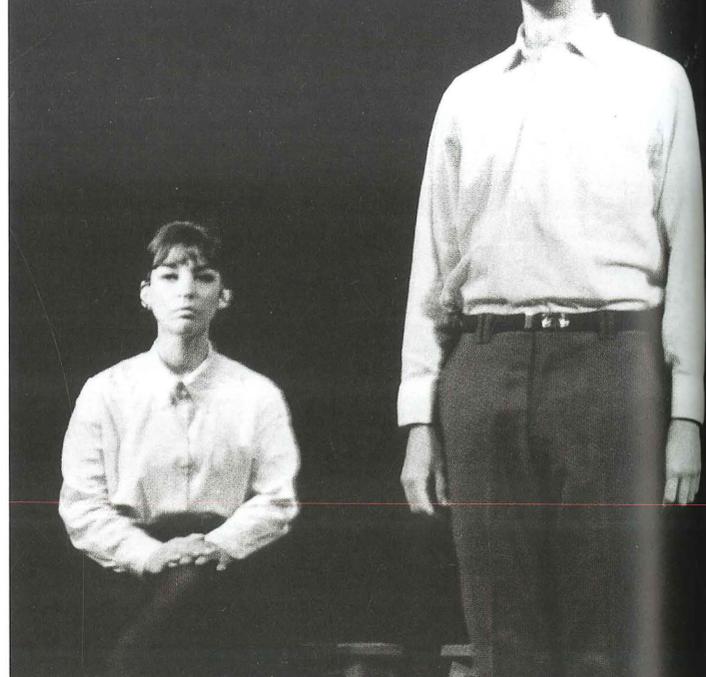
Éramos entonces los estudiantes de ciencias sociales, Ana María Becerra, Edith Montero y yo, quienes, de alguna manera, queríamos hacer un teatro más relacionado con los problemas de la vida del país. Distinguirnos como escuela y como creadores que tenían una manera de ser, de pensar y de sentir fue casi una imperiosa necesidad de entonces.

Fue así que nos encontramos estudiando las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, que constituyeron la base de nuestro primer programa de

Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, dirigida por Ricardo Blume (1966).

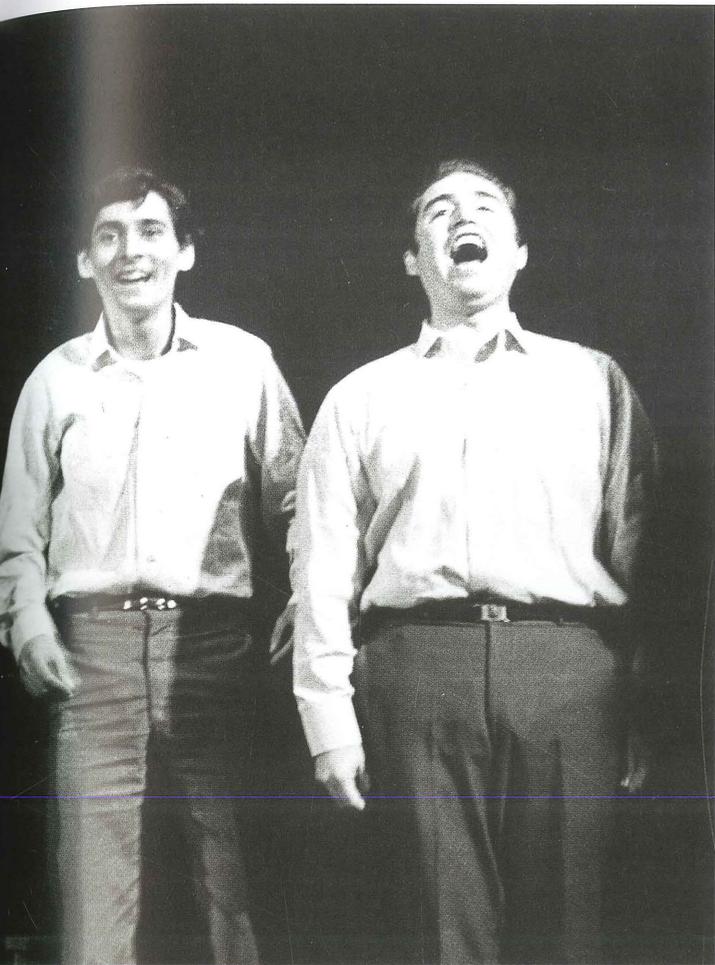
En la foto aparecen la actriz Ruth Escudero, Luis Peirano, Gustavo Bueno y Enrique Urrutia.

Esta obra del teatro de difusión fue repuesta en 1969 con la dirección de Luis Peirano.



difusión. Hicimos solamente *Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en el África del Sur*, la *Historia de un flemón (originalmente un absceso)* y la *Historia del hombre que se convirtió en perro*, dejando de lado *Los de la Mesa 10*, que me encantaba porque había hecho algunas escenas en la Escuela y, además, porque era una historia de amor. Violeta Cáceres, Jorge Chiarella, Enrique Urrutia y yo conformamos el primer elenco que salió «de gira», primero por los diversos locales de nuestra propia universidad, pero luego a otras universidades, colegios y hasta a la cárcel de Lurigancho. Años después, retomaríamos este montaje con algunos cambios en el reparto.

La respuesta del público fue extraordinaria, razón por la cual pensamos que la ocasión era buena para hacer una encuesta después de las funciones, cosa que hicimos en varias oportunidades, sin conseguir realmente ninguna información más importante de la que pudimos percibir de las reacciones directas de los espectadores durante la función. Fue esta la primera vez que escuché frases involuntarias de alguno de los asistentes que daban cuenta de su emoción por el destino de los personajes. «Así es», «eso me pasó a



pañero un poco mayor en la Facultad de Letras, poeta, narrador y crítico con notable capacidad de ficción que no dejaba de alcanzarnos textos con vocación de escenario. Cuatro obras cortas compusieron el espectáculo que solamente tuvo por título: *Pasos, voces, alguien...*

Para entonces, ya teníamos cierta experiencia con los personajes prototipo o aquellos con aspiración simbólica, pero estos textos nos ponían en una línea de inocultable vínculo con la obra de Samuel Beckett. Entonces leímos a Beckett y recogí todas las preguntas para hacer el papel de VOR, preso resignadamente en una campana imaginaria en la que ROV buscaba desesperadamente la salida.

Es un lugar común señalar que los grandes dilemas del teatro son los mismos a lo largo de la historia. Ya lo habíamos aprendido al leer a los clásicos, confirmando que el ser humano sigue siendo básicamente el mismo desde los tiempos de Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega y Molière, y muchas de las historias que

El valiente Oshta, de Cota Carvallo de Núñez, dirigida por Alicia Saco (1966).

En la foto se observa a la actriz Ruth Escudero, quien protagoniza a Oshta, acechada por el puma, interpretado por Luis Peirano.

mí», «sí, pues, no comprenden», son algunos de los comentarios que no olvidaré jamás, especialmente de los presos de Lurigancho y del público en provincias.

Ya en las funciones de *El valiente Oshta*, de Cota Carvallo de Núñez, que dirigió Alicia Saco y que llevamos a varias salas de Lima, había yo disfrutado y sufrido la reacción espontánea de los niños que, dependiendo del lugar, su edad y nivel educativo, son capaces no solamente de hablar o insultar al personaje que no les gusta, sino hasta de subirse al escenario a intervenir. No sucede igual con el público adulto, aunque también he vivido las excepciones, pero los actores llegan a percibir bastante bien, dependiendo de las características de la sala, el tipo de atención del público.

No hay nada más vital para un actor que sentir que su audiencia cierra el círculo de su propuesta con su atención y encuentra alguna forma de hacerla evidente, a veces por medio del ritmo e intensidad de la respiración o el movimiento en los asientos. Sin la presencia viva de los espectadores, no hay acción dramática posible.

Sentida y acordada la importancia de estrenar autores peruanos, se presentó al TUC Julio Ortega, com-



cuentan son las mismas en versiones diferentes. Pero ahora lo sentíamos con autores nuestros con los que podíamos conversar, discutir, discrepar, y con relación a textos contemporáneos escritos y montados en otras latitudes.

El intruso, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La Ley* fueron las cuatro obras cortas con las que tuvimos una de las más largas temporadas en la sala de la AAA.

Si no hacemos las obras que escriben los autores peruanos nunca tendremos teatro peruano, repetía Blume, y por esta razón hicimos casi de inmediato *La señorita Canario*, de Sarina Helfgott, que era una historia de amor dentro de un conflicto familiar de alguna manera propio de los sectores medios emergentes. José Miguel Oviedo, uno de los más brillantes jóvenes escritores del momento, discípulo y amigo del entonces recientemente desaparecido Sebastián Salazar Bondy y a la sazón crítico de teatro del diario *El Comercio*, tituló su nota: «Lágrimas de azúcar», y empezó su crítica con la siguiente frase: «El Teatro de la Universidad Católica quiso celebrar los cincuenta años de la fundación de su universidad estrenando *La señorita Canario*, de Sarina Helfgott». La primera frase de su crítica, simplemente, ya daba cuenta de lo que era su opinión sobre la obra y de la pugna que existía y existe entre los escritores peruanos. Yo tuve la responsabilidad de armar la página cultural en esa oportunidad y recuerdo que llamé desde la redacción a Ricardo Blume para leerle la crítica y consultarle si debía publicarla o retenerla un tiempo, a lo que me respondió de inmediato que no debía hacer otra cosa que publicarla al día siguiente, sin dilación alguna. Nunca como en esa oportunidad tuve presente el papel de la crítica en la creación artística, por más que como asistente en esa página recibía muchas colaboraciones e incluso tuve la osadía de escribir alguna, aunque nunca sobre nada que tuviese que ver con el teatro.

Por esa época fui tentado por mi jefe a escribir crítica de teatro, porque además las pagaban mejor y el dinero me era cada vez más necesario. Recuerdo que cuando comenté el asunto con mi madre —a quien nunca le gustó que yo hiciera teatro—, dijo suavemente: «¿Cómo, tú no eres del gremio? No se puede ser, pues, juez y parte. O haces teatro o escribes crítica de teatro, pero no las dos cosas». Mi mamá no fue a la universidad, pero tenía un razonamiento contundente.

Los años sesenta cuentan con la visita a Lima de muchas compañías europeas de gran calibre, tales como el Old Vic, de Londres, con la legendaria Vivian Leigh; el Piraiikon Theatron, dirigido por Dimitri Rondiris, trayendo como protagonista de *Electra* a la actriz Aspasia Papathanasiou; el Deutsche Kammerspiele; la Compañía de Robert Hirsch y Jacques Charon de Francia; el Basil Rathbone de Inglaterra; y actores de gran calidad como Marcel Marceau, Vittorio Gassman, entre otros.

Un visitante singular fue José Osuna, importante director español que vino invitado por Rubén Lingán, director del entonces Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (INSAD), para que montara *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Tuvo dos temporadas, en el Municipal y en el teatro La Cabaña, llevando como protagonistas a Elvira Travesí, Alfredo Bouroncle, Gloria María Ureta y Ricardo Blume, entre otros miembros del largo reparto.

El año 1967 la Pontificia Universidad Católica del Perú cumplía cincuenta años de vida institucional y una de las actividades programadas fue la invitación oficial al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile para la presentación de tres obras de autores chilenos.

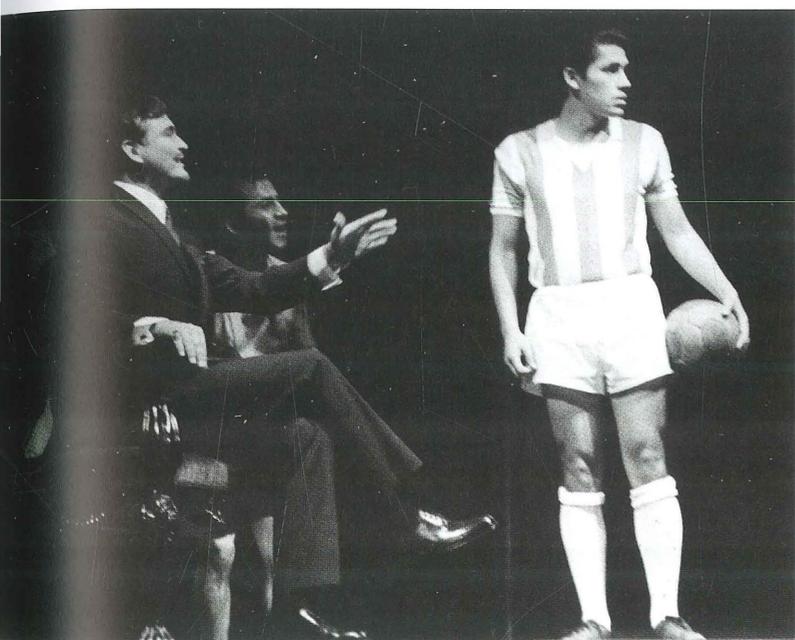
En el teatro Segura, durante dos semanas del mes de octubre, se presentaron sucesivamente *El Tony Chico*, de Luis Alberto Heiremans; *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz; y *La niña en la palomera*, de Fernando Cuadra. Como es obvio, llegó una tropa de actores, técnicos y directores de primer nivel que cumplieron una de las temporadas más célebres del teatro peruano en esos años. Eugenio Dittborn —el director fundador del TEUC—, Bernardo Trumper y Fernando Colina, entre los directores, dieron también una serie de charlas para la gente de teatro, que fueron más bien conversaciones en las que se discutió un poco de todo con gran apertura.

Estando ellos aquí, yo cumplí 21 años, recién la mayoría de edad en ese entonces, aunque ya me sentía bastante adulto. Sin embargo, los montajes del TEUC me enseñaron que recién estaba comenzando a vivir para el teatro y me quedaba muchísimo por aprender.

El último montaje que hicimos en el TUC bajo la dirección de Ricardo Blume fue *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, que se estrenó en el teatro La Cabaña. Fue un montaje muy celebrado



La señorita Canario, de Sarina Helfgott, dirigida por Ricardo Blume (1967). En la foto, Jorge Chiarella, Edith Montero y Luis Peirano.



La señorita Canario, de Sarina Helfgott, obra representada por el TUC en 1967. En la imagen podemos distinguir a Blanca Berghusen, Violeta Cáceres y Ana María Teruel, entre otras actrices.

El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzzani (1968). En la foto aparecen los actores Noé Villalobos y Felipe Adrianzén.

por la crítica en el que yo tuve el papel del Narrador, una especie de vagabundo que era un poco el testigo de cómo el millonario loco de Enésimo Lupus era capaz de tener una colección de seres humanos sobresalientes por alguna razón. Tenía así a un gran actor —que encarnaba, por supuesto, a Hamlet—, una bella bailarina, un científico, una bestia humana, entre otros, a los que se sumaba, al final, la pieza de lujo que le faltaba: un aclamado jugador de fútbol de un club de segunda división muy querido por el barrio, club que se había visto obligado a rematar a su centroforward para pagar sus deudas. Como este se niega a permanecer en cautiverio, genera una rebelión que fracasa y por la cual deberá pagar con su vida, al amanecer.

Tuvimos tanto éxito que fuimos seleccionados para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales, en Colombia. El nuestro era un

montaje sumamente bien ensamblado en el que alternaban los protagonistas de la historia con comparsas que alegraban y avivaban mucho el espectáculo. Su maquinaria de relojería era sin duda un atractivo que otorgaba al espectáculo una gran vitalidad. De los montajes en los que yo había participado, este fue en el que menos me esforcé, lo digo como autocrítica y con pena, porque ese año 68 mi padre andaba muy enfermo y yo enfrentaba una crisis vocacional y afectiva que me tenía muy alterado.

Mi mayor preocupación en esa oportunidad estuvo en seguir la construcción del espectáculo. Como mi personaje era una especie de espectador desde el proscenio o desde las escaleras que comunicaban con la platea, me entretenía en ver lo que sucedía en el escenario y cómo se armaba el espectáculo. Me dediqué más en este caso a mirar cómo Blume dirigía a los actores que a otra cosa. El concepto de

espectáculo es clave para entender el teatro, porque buena parte de lo que se hace para ganar la atención e impactar en una audiencia se sustenta aquí. Definir y regular bien el grado de espectacularidad de una acción teatral es sumamente importante. Uno puede potenciar muchísimo el valor de una acción teatral, pero también la puede ahogar o anular si no hay una buena definición del carácter y el estilo del espectáculo.

Por lo demás, fue una ocasión en la que pude dar rienda suelta a una de mis grandes predilecciones, que es observar al público. Lo he hecho como director años más tarde, durante las funciones, ubicado detrás de la escenografía donde podía ver directamente a la audiencia sin que esta me vea, teniendo a los actores de por medio, y he aprendido mucho del alma humana observando, a la vez que la actuación de los actores, las reacciones de los miembros de la audiencia.

Como es obvio, tuvimos que hacer un gran esfuerzo para hacer posible la gira a Manizales, porque viajar con más de veinte personas entre actores y técnicos es complicado si no hay un apoyo especializado. Recuerdo bien que Blume le pidió a Jorge Semino, uno de los pocos técnicos tramoyistas, heredero de la mejor tradición en el Teatro Municipal, que nos acompañara. Todo estuvo listo para partir y estábamos todos muy entusiasmados, pero el 3 de octubre fue el golpe militar de 1968 y todo parecía desbaratarse.

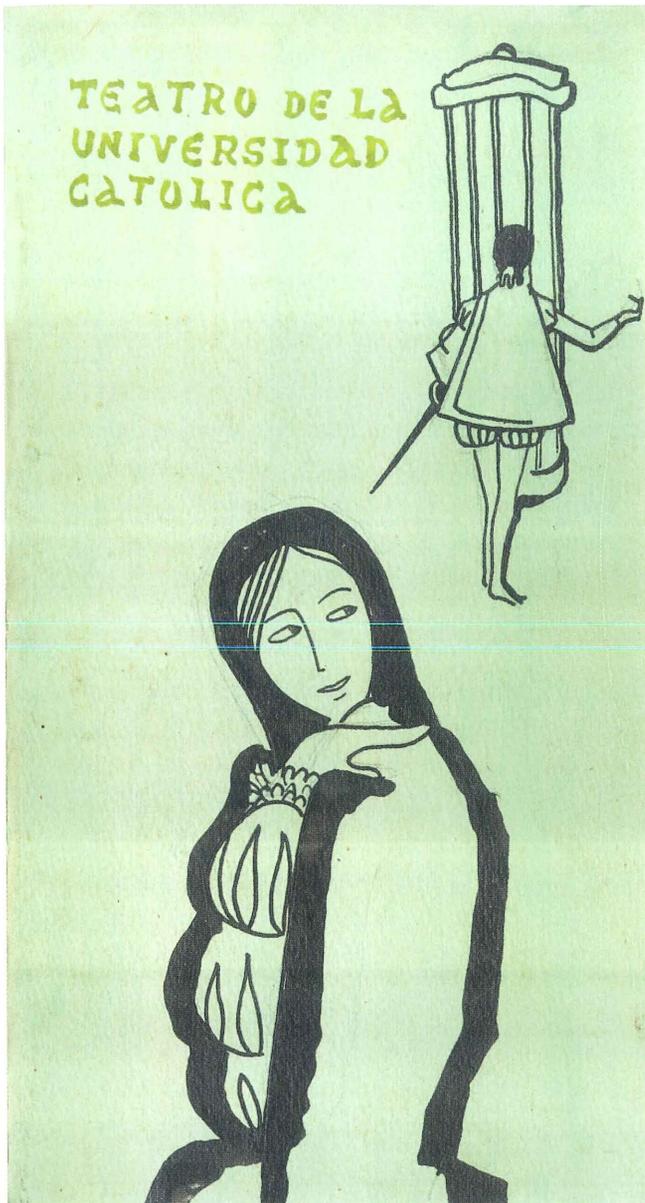
Durante la mañana del día siguiente estuve con varios de mis compañeros de la Facultad de Ciencias Sociales en la Plaza San Martín, protestando por el golpe, huyendo de las bombas de gases lacrimógenos y de los palos de la policía, en lo que teníamos ya bastante entrenamiento. ¿Cómo podríamos viajar a hacer teatro en Colombia en esa situación? La orden de los mayores fue, sin embargo, contundente: la función debe continuar, no podíamos faltar a nuestro compromiso de asistir a este primer festival —que luego adquiriría mucha fama— y, si podíamos hacerlo, debíamos viajar. Pocos días después, partimos los 28 actores y técnicos hasta Bogotá, donde pasamos una noche y seguimos al día siguiente a Manizales. Fue mi primer viaje fuera del Perú, y fue para hacer teatro.

El cambio acelerado: los setenta empiezan en el 68

Comprar un diario en el extranjero, en este caso en Manizales, Colombia, y leer una noticia imposible sobre el Perú, es una de las experiencias más fuertes que recuerdo de mi vida juvenil. Fue así que nos enteramos de la toma de las instalaciones de la Brea y Pariñas en Talara por el Ejército del Perú y la nacionalización de todas las propiedades de la IPC, la International Petroleum Company, el 9 de octubre de 1968, a los pocos días del golpe y al día siguiente de nuestra celebrada presentación en el Primer Festival de Teatro Universitario.

Al día siguiente de nuestra presentación, *La Patria*, el diario más importante de Manizales, tituló en primera plana: «Perú salvó el Festival!». Nunca había firmado autógrafos para los espectadores luego de la función y mucho menos había sido detenido en las calles para hacerlo. Algunas tiendas nos ofrecían descuentos cuando notaban que éramos de la compañía de teatro del Perú. No cabíamos en nuestro pellejo de satisfechos y felices pero, aún así, el jurado no nos dio, el día de la clausura del festival, ningún premio, a pesar de las rechiflas y protestas del público, que estaba encantado con nosotros.

La razón para no darnos premio alguno nos la explicó luego Atahualpa del Cioppo, quien fuera parte del jurado y que luego volvió a Lima, entre otras cosas porque estaba preparando el montaje de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, con el TUNI, el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería. «Ustedes hacen un teatro muy convencional, centrado excesivamente en el texto y en la palabra, y el jurado decidió premiar montajes de vanguardia, donde la acción teatral está más centrada en el trabajo corporal e integral». En pocas palabras, esto es más o menos lo que nos dijo Del Cioppo y esta idea figuraba en el acta del jurado. El primer premio se lo otorgaron al montaje de *Guárdese bien cerrado en lugar fresco y seco*, de Megan Terry, dirigida por Danilo Tenorio, con el Teatro Experimental de Cali, el TEC, que era el grupo del maestro —en Colombia más que en ninguna parte del mundo se les llama así a los directores de teatro— Enrique Buenaventura, uno de los padres del teatro latinoamericano de creación colectiva que venía dando ya mucho qué hacer por esos lares.



Boleto de preventa de *Auto de la Pasión*, obra que se presentó con el coro de la AAA interpretando *El Mesías*, de Haendel (1972). Dirigió Ricardo Blume.

Programa de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón (1963). Dirigió Ricardo Blume.



El reclamo artístico de entonces era por un teatro menos anclado en convenciones y repeticiones, menos signado por el logos y la palabra, y que buscara escudriñar en el alma humana mediante una aproximación que partiese del uso del cuerpo del actor. Se nos sindicó, por oposición, de tradicionalistas, convencionales, clásicos. Yo sentía que nos querían calificar, en realidad, de pequeño-burgueses, de poco artistas. No era poca cosa tampoco, éramos el teatro de una universidad católica frente a un jurado bastante secular y revolucionario: una gran contradicción para muchos de nosotros que buscábamos precisamente perfilar nuestra juvenil vocación revolucionaria. El regreso a Lima provocó una serie de cambios, el más importante de ellos fue la renuncia de Ricardo Blume a la dirección del TUC.

El Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales fue uno de los hitos más altos de esa época del TUC y, a propósito de ese festival y de la crisis que vivía el país, confluyeron varios factores que hicieron cambiar el derrotero de nuestras vidas. Mi papá murió a fines de ese mes de octubre. El año académico estaba por terminar y a mí no se me ocurrió nada mejor que «exonerarme» de sus exámenes finales. Luego, decidí irme a Santiago de Chile en carro con tres amigos, con quienes teníamos la idea de entrevistar a políticos y escritores y ver qué hacía el teatro de la Universidad Católica de Chile, que había estado el año anterior en Lima y, ¿cómo no?, tratar de pasarla bien, cosa que, honestamente, creo que fue lo que mejor hicimos.

En Santiago de Chile pude encontrar a los actores del Teatro de la Universidad Católica de Chile, especialmente a Ramón Núñez, Héctor Noguera, Raúl Osorio, Pablo Sandoval, entre otros, todos jóvenes profesionales de muy buen entrenamiento actoral. No alcancé a ver a Fernando Colina porque estaba en Dallas, donde había estudiado y trabajado antes y donde, hacia el tiempo final de mi viaje, en febrero de 1969, murió sorpresivamente.

La influencia de Colina y los actores que fundaron el Taller de Teatro Experimental fue muy importante para muchos de mi generación desde la visita del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile en 1967. Esto se prolongó hasta mi regreso a Lima, porque traje los textos de un espectáculo del que me habían hablado y que me hubiera gustado ver, denominado *Peligro a 50 metros*. Este había sido

dirigido por Fernando Colina el año anterior y concordaba mucho con lo que yo quería hacer en el teatro para alejarme del teatro clásico y más convencional en busca de uno más libre, sin vestuarios de época ni escenografía, y menos aún «decorados» —como se solía decir—, término que yo detestaba de manera un tanto visceral.

Mi impresión en Chile sobre el sentido de la profesión del actor en relación con el ciudadano común y corriente fue muy fuerte. No era solamente que había más instituciones y grupos y que la gente iba de manera más espontánea a las funciones de teatro, sino que había una mucha mayor relación entre lo que se discutía en las obras y la vida social y política. A esto contribuían muchos factores, entre los que destacaba una muchísima mayor homogeneidad cultural de lo que habíamos estado acostumbrados a ver.

En Chile comprobé más claramente por qué Blume había seguido tan puntualmente los consejos de Eugenio Dittborn para organizar el TUC. Había varias escuelas universitarias de teatro, con dedicación, organización y un orden realmente admirables, y contaban con un público mucho más habituado a asistir a los diferentes espectáculos de cartelera. Había, como resulta obvio, una cartelera mucho más rica y sugerente, y entre las compañías de éxito figuraba la de José Vilar. Los grupos universitarios e independientes, con mucha mayor pretensión que simplemente entretener al público y hacer una buena taquilla, eran, sin embargo, bastante más numerosos.

A mi regreso encontré el panorama social y político muy cambiado, porque algunos amigos estaban apoyando de alguna manera al autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y porque me esperaba Humberto Medrano, flamante presidente-director del Teatro de la Universidad Católica que, además de extraordinario abogado tributarista, buen actor y mejor persona, es un hombre de grandes capacidades de organización y gestión, quien me dijo: «Tú te haces cargo de la Escuela, no hay alternativa».

No hubo manera de decirle que no y lo hice llamando como refuerzo a Gerard Szkudlarski, profesor polaco, intérprete, literato y gran amante del teatro que había estado muy cerca de nosotros los meses anteriores. Seguían en la Escuela como profesores Pablo Fernández, Salvatore Munda, Eugenia Ende y Gastón Vergara.

Empecé a trabajar como profesor y director de la Escuela antes de acabar mis estudios, porque al final del año anterior había echado algunos cursos por la borda y entonces no había un curriculum flexible ni mucho menos sistema de créditos. Me fue bien en ambos proyectos porque ya no trabajaba en *El Comercio* y tenía más tiempo para el estudio.

Por ese entonces fue que el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería estrenó *Ubú Rey*, con la dirección de Atahualpa del Cioppo. Él había visitado antes al Perú, en 1966, para hacer por primera vez en nuestro medio *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, con un elenco compuesto por primeras figuras del teatro nacional y bajo el patrocinio del Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (IN-SAD).

Aquella vez, el TUNI presentó un clásico del nuevo teatro contemporáneo: *Ubú Rey*, de Alfred Jarry. Yo no entendía entonces cómo traían a ese director tan importante para trabajar con los ingenieros, pero gracias a este proyecto superé este prejuicio; hay algunos ingenieros de gran sensibilidad y talento para el trabajo artístico, algunos con excelente formación, desempeño y gran éxito en el teatro.

La presencia de Del Cioppo fue muy importante porque echaba nuevas luces y nuevos bríos a nuestro teatro, especialmente por su experiencia como director de «El Galpón», uno de los más importantes grupos de teatro de la región y uno de los primeros en montar las obras de Bertolt Brecht en el continente. Al poco tiempo de su llegada, comentando una obra clásica que había visto, le escuché decir: «A los grandes autores no hay que tenerles miedo, pero sí mucho respeto». El teatro aparecía por primera vez, en el contexto teatral de alguna manera moderno en el Perú, no solamente como una propuesta creativa y técnica, sino fundamentalmente ideológica.

Estos son los tiempos en los que Brecht era la alternativa revolucionaria frente a la tendencia aparentemente conservadora del teatro, supuestamente encarnada en Stanislavsky, alguien de quien, por lo demás, se conocía entonces muy poco, tanto sobre sus postulados artísticos como acerca de su propia vida. La alternativa del teatro como lucha ideológica fue muy fuerte en los años sesenta y setenta. Del Cioppo contribuyó a ella, ciertamente, pero señalando en cuanto podía y desde aquella primera oportunidad, que la revolución no se hacía con el teatro.



Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, en el primer montaje original de Ricardo Blume (1966). Se repondría años más tarde con un elenco diferente. En la foto, Luis Peirano, Jorge Chiarella, Enrique Urrutia y Violeta Cáceres.

El nuevo teatro universitario: el nuevo TUC

En pleno verano de 1969 y sin tener ningún tiempo para elaborar una propuesta o algo semejante, un grupo de muchachos que habíamos sido alumnos de Blume empezamos a dirigir el TUC. Yo me concentré en la Escuela y en remontar las *Historias para ser contadas*, de Dragún, con dos actores nuevos: Ruth Escudero y Gustavo Bueno, con quienes continuamos nuestra gira por escenarios de colegios y universidades en lugares cercanos a Lima.

Pero es Marco Leclère, que venía de un *stage* en Francia, quien retomó los estrenos con un espectáculo compuesto por dos obras cortas: *Vietnam*, inspirado en una propuesta de Peter Schumann y el «Bread and Puppet Theatre», y *Los dos verdugos*, de Fernando Arrabal, uno de los dramaturgos españoles que había migrado a Francia y había tenido notable éxito en ese país con el llamado teatro pánico. Al poco tiempo, presentó una versión propia de *Escorial*, de Michel de Ghelderode, a la que le agregó una suerte de creación suya llamada *AntiEscorial*. Leclère había sido escenógrafo y diseñador de vestuario de muchos montajes del TUC y tenía gran vocación literaria y especialmente plástica, la cual canalizó en sus montajes de manera brillante.

A mediados de año, sentí la necesidad de complementar lo que enseñaba en el curso de actuación con los ensayos de una obra, y fue así que empecé a trabajar con los alumnos y la asistencia de dirección de Clara Izurieta —quien había sido secretaria de dirección en casi todos los montajes que dirigió Blume— el montaje de *Peligro a 50 metros*, integrado por *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando el piano*, de Alejandro Sieveking. Nuestra versión del proyecto de Fernando Colina en Chile nos tomó más de siete meses de ensayos y estrenamos en abril del año 1970. Los actores fueron: Ana Cecilia Natteri, Jorge Guerra, Edgar Saba, Juan Pedro Laurie, Ruth Escudero y Arturo Nolte. Todos ellos han permanecido trabajando hasta hoy con gran éxito en el escenario y han producido lo suficiente como para escribir varias páginas de la historia del teatro peruano.

Durante buena parte del año dimos funciones en la sala del TUC e hicimos pequeñas giras mientras se

ensayaba el siguiente montaje con los mismos actores y otros que se iban sumando de la Escuela. Una adaptación que hizo Alonso Alegría de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, tuvo también una gran acogida del público, especialmente de los estudiantes que pasaban permanentemente por la puerta del TUC en el jirón Camaná mientras circulaban entre las diferentes facultades.

Peligro a 50 metros supuso una serie de opciones que algunos críticos vinculaban a mi condición de estudiante de sociología, pero que en realidad respondían a una exigencia común por un teatro cada vez más comprometido con la realidad cotidiana que vivíamos. Parte de este trabajo se hizo bajo la forma del teatro documento, que en una primera instancia consistía en usar las noticias nacionales e internacionales de los diarios como tema o motivación de lo que sucedía en el escenario. Estas noticias obviamente iban cambiando cada semana, de modo que comprometí a Mario Zolezzi, un compañero de la facultad algo menor en años, para este trabajo al que se fueron sumando, en otras funciones, amigos de otras facultades.

De alguna manera nuestro teatro inició un proceso de participación de otros sectores dentro y fuera de la universidad. En ese entonces nos permitimos por primera vez aceptar en la Escuela a estudiantes que no eran estudiantes de nuestra universidad e incluso algunos de una edad un tanto mayor que el promedio común, como fue el caso del actor cajamarquino Tito Cacho.

Con *Peligro a 50 metros* fuimos en 1970, por segunda vez, a Manizales, al III Festival, el cual poco era más internacional y había dejado el apelativo de universitario. En esta ocasión repetimos el éxito, especialmente con una aprobación impresionante del público joven y universitario.

Desde el festival de ese año se habían suprimido los premios propiamente dichos, reemplazándose por menciones ejemplares dadas por el jurado. Nos dieron la segunda mención enfatizando el trabajo corporal y verbal y, muy especialmente, el trabajo de grupo. La primera mención fue otorgada a un montaje experimental de *Las criadas*, de Genet, hecho por un grupo profesional argentino-polaco.

Uno de los éxitos del III Festival de Manizales fue el que logró el espectáculo *Terceiro demonio*, hecho por el Teatro de la Universidad Católica de Sao Paulo

“El reclamo artístico era por un teatro que buscara escudriñar en el alma humana mediante una aproximación que partiese del uso del cuerpo del actor”.



Los cachorros, de Mario Vargas Llosa, dirigida y adaptada por Alonso Alegría (1970). En la foto aparecen Marfil Francke, Juan Pedro Laurie, Jorge Guerra y Arturo Nolte.

(TUCA), que por lo demás tenía ya mucha fama porque había ganado en años anteriores el Festival de Nancy, Francia, con *Vida y muerte severina*, de Joao Cabral de Melo Neto, con música de Chico Buarque, y bajo la dirección de Silney Siqueira, espectáculo que además llegó a Lima por esos años.

Terceiro demonio del TUCA tenía la dirección de Mario Piacentini y estaba compuesto por un grupo sustantivo de actores y músicos que lograban una articulación sorprendente. Insistían en que no tenían influencias de nada ni nadie que no fueran sus propias raíces brasileñas y su inconsciente creativo. Los animamos a pasar por Lima de regreso al Brasil y fuimos sus anfitriones durante una semana. Se presentaron en octubre en la sala de la AAA con gran éxito.

No había texto propiamente dicho en su propuesta y los actores quedaban al final completamente desnudos en la más impactante de las imágenes del teatro de entonces. Las vinculaciones que los espectadores hacían con *Hair*, el musical, donde sucedía algo similar, o las que hacíamos los más amigos con respecto al Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina, o al propio Grotowski, eran desestimadas, señalando que no conocían a Grotowski. Esto último venía muy a propósito, porque Jerzy Grotowski, uno de los grandes revolucionarios del teatro contemporáneo, asistió como invitado de honor del festival y dio varias charlas, conferencias y talleres.

Nosotros nos habíamos preparado leyendo todo cuanto había sido publicado de la obra de Grotowski

y teníamos una gran expectativa de llevar un taller con él, cosa que no fue posible por esas cosas que suceden en los festivales: nos asignaron el teatro Los Fundadores, un enorme escenario de más de veinticuatro metros de boca y una capacidad de bastante más de mil espectadores, el día anterior a nuestra presentación, programando además, para el mismo día, nuestro taller especial con Grotowski. Optamos, como es obvio, y con las disculpas del caso, por el compromiso con nuestro trabajo y el público, y fuimos a ensayar en un escenario absolutamente distinto al que habíamos usado hasta entonces, que no tenía más de ocho metros de ancho en el proscenio.

La aceptación de *Peligro a 50 metros* por el público, el jurado y los directores de otros grupos fue extraordinaria y nos colmó de alegría. Allí conocí, en el mismo escenario, luego de los aplausos, a Carlos Giménez, argentino que era un *enfant terrible* y que había fundado Rajatabla en Caracas; a Ricardo Camacho, líder de un fuerte movimiento teatral contestatario; y reconocí, entre otros, a Mario Delgado, joven actor peruano que trabajaba con Giménez y que poco tiempo después fundaría Cuatrotablas.

Esta vez en el Festival de Manizales solamente tuvimos objeciones de tipo ideológico, que me parece importante traer a la memoria por lo ilustrativas que son del debate que cruzaba el teatro y la creación artística en general. Recuerdo dos que me impactaron mucho. La primera era sobre el atrevimiento de poner en el mismo escenario al comandante Ernesto «Che» Guevara, desaparecido hacía dos años en la guerrilla de Bolivia, y al Presidente de EE.UU., Lyndon Johnson, aunque fuese acusando el golpe de la muerte de John F. Kennedy. La segunda se refería a una escena en la que se jugaba con el elogio exagerado, críticamente, por cierto, al perfil casi divino del Presidente Mao. «Tú no haces eso sin darte cuenta, Peirano, te sugiero que te cuides y no vuelvas a hacerlo», me amenazó un colega, director paraguayo, del que no retengo el nombre, pero sí muy bien su expresión al decírmelo. Pero nada pudo opacar nuestra alegría.

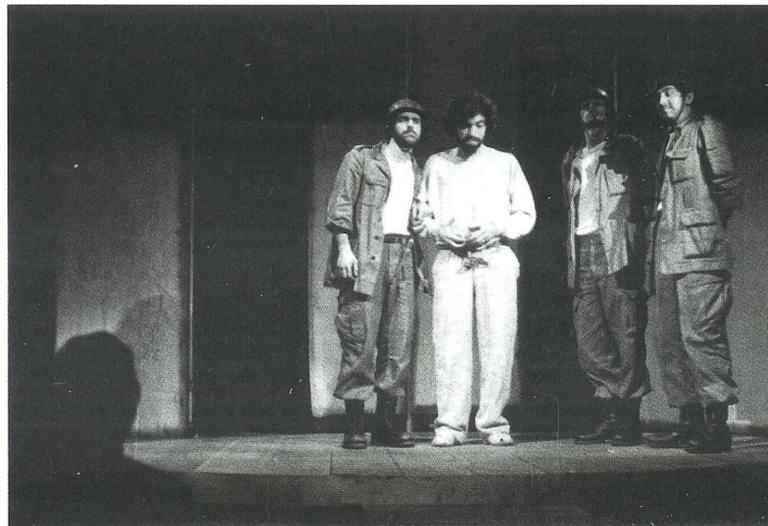
Cuando volvimos a Lima, decidí poner en práctica un proyecto que venía acariciando hacía tiempo, que era montar una obra de Bertolt Brecht. Pensé en primer lugar en *Galileo Galilei*, descartándola por insuficiencia de recursos de diferente tipo. Pero esta era la obra que yo quería hacer. Recordaba muy bien la

recomendación de Atahualpa del Cioppo: «A los clásicos, e incluyo a Brecht, no hay que tenerles miedo, pero sí respeto».

Habíamos estudiado mucho las obras y los textos teóricos de Brecht, llegando a ser tan amigos como críticos de su propuesta. Por esto, nos interesaba especialmente el Brecht más joven y el más viejo; es decir, el joven que todavía no había asumido la dureza de sus postulados y era un impulsivo creador, así como un espartaquista apasionado; y el viejo, el que estaba un poco de regreso luego de una larga experiencia de exilio por varios países, incluidos los Estados Unidos. Leímos con mucho detalle *Baal* y *Un hombre es un hombre*, e incluso conversé con Hernando Cortés, uno de los hombres de teatro de más talento y mejor formación en el teatro peruano, para que la dirigiese, pero la vida se empezó a complicar, no tuvimos recursos para contratar profesor ni director, y decidimos que la dirigiera yo mismo con los estudiantes y miembros del TUC.

Los años setenta, que habían empezado temprano, habían desencadenado una serie de sucesos teatrales. Uno que me parece muy importante señalar fue el de Yego, teatro comprometido. Se llamaba Yego por ye-ye, go-go, aludiendo al ritmo de moda entre los muy jóvenes y a su afán de decir sobre el momento que se vivía. Era un grupo de jóvenes de extracción diversa —algunos venían de hacer teatro en la Universidad Agraria y otros incluso del colegio— dirigido por el joven profesor Carlos Clavo Ochoa, que presentó un espectáculo llamado *Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años*. Este fue, sin duda, el montaje que llamó más la atención de los veedores internacionales europeos que pasaron por Lima. Luego de una presentación de *Peligro...*, tuve ocasión de conversar con uno de ellos, del cual lamentablemente no recuerdo el nombre, pero me parece que era del Festival de Nancy, donde invitaban al TUC con frecuencia, pero adonde nos era imposible asistir por falta de recursos y porque la mayoría de nosotros estaba en clases o trabajo en esa época del año.

Yego, teatro comprometido, fue la experiencia original para varios jóvenes que se dedicarían luego íntegramente al teatro. Teresa Ralli y Miguel Rubio, quienes fundarían luego Yuyachkani, fueron dos de ellos. Premunidos de los tres tomos de *Escritos sobre teatro* publicados el año 1971 por Nueva Visión,



Un hombre es un hombre, de Bertolt Brecht, dirigida por Luis Peirano (1971). En las fotos, Edgar Saba, Arturo Nolte, Gustavo Bueno, Siegfried Espejo y Jorge Guerra.

en Buenos Aires, y que conocimos de inmediato en Lima, empezamos el montaje de *Un hombre es un hombre* e incorporamos al elenco de las obras anteriores a algunos de los viejos del TUC (recuerdo muy especialmente a Fredy Espejo) y algunos nuevos alumnos de la Escuela. Fue una experiencia centrada en probar las teorías de Brecht, la técnica del distanciamiento, y en montar el espectáculo de manera propia y original.

Nos tomamos mucho tiempo para este montaje, especialmente para ejercitar con Jorge Guerra —en quien recayó la responsabilidad de hacer Galy Gay, el protagonista de la obra— la capacidad de actuar refiriéndose al personaje en tercera persona, a la vez que asumiendo su interpretación. Genoveva Elguera, Siegfried Espejo, Ruth Escudero, Edgar Saba, Arturo Nolte, Alfonso Bermúdez, Óscar Zumarán, Pedro Barrionuevo, Joaquín Vargas, José Antonio Ramos y Fernando Fernández integraron el elenco. Samuel Adrianzén y Pedro Martínez siguieron trabajando conmigo en las luces y el sonido, respectivamente. El equipo estaba cada vez más eficientemente constituido. Fueron semanas muy interesantes y educativas en las que nos dedicamos a estudiar a Brecht con entusiasmo y que produjeron un espectáculo que encontramos digno de mostrarse.

Iniciado el año 1972, algunos de los más jóvenes miembros y colaboradores del TUC empezaron a interesarse fuertemente por lo que llamábamos teatro de difusión, —que salía a las llamadas «barriadas», luego rebautizadas «pueblos jóvenes»—, y convocaron al montaje de *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, del TEC de Cali. En este sentido respondían, de manera propia y original, al movimiento universitario nacional, que pedía mayor

compromiso a sus integrantes. Estos son los años en los que Víctor Zavala Cataño, dramaturgo premiado y reconocido que se hizo más tarde militante de Sendero Luminoso y que hoy está en la cárcel, lanzaba su teatro campesino, especialmente sus obras *El gallo* y *La gallina*. Eran también los tiempos en que Jorge Acuña, egresado de la ENAD, decidía actuar permanentemente en la Plaza San Martín, denunciando al teatro burgués que se hacía en los teatros.

En esos momentos se hacía cada vez más necesario tratar al teatro no solamente como arte, sino como comunicación, tema en el que estábamos entusiastamente de acuerdo pero que yo intuía ameritaba bastante más reflexión. Con un pie en la sociología y otro en el teatro, yo no me sentía incómodo, salvo cuando sentía que uno u otro apoyo de cada pie se me alejaba. Decidí estudiar en los Estados Unidos, donde esperaba tener el tiempo y mayores recursos para explicarme esta relación tan especial entre el teatro y la vida y cómo ella se hacía presente en la preocupación sociológica.



Samuel Adrianzén, luminotécnico de la mayoría de las obras del TUC hasta 1983, junto a Luis Peirano y Clara Izurieta.

Regreso a la crisis y fin del proyecto militar

Regresé al Perú a fines de julio de 1974, un día antes de la toma de los diarios por el gobierno del general Velasco, de modo que puedo decir que llegué para ver el principio del fin de su proyecto revolucionario. Venía de hacer estudios de posgrado en sociología y comunicaciones y había trabajado bastante tanto la dimensión artística y cultural en los medios como la ideológica y política, de modo que volvía a un lugar donde la discusión y el enfrentamiento en estos campos se hacían particularmente interesantes. Volví a mi universidad, a tomar a mi cargo algunos cursos que me había puesto a preparar desde el último semestre que estuve en la Universidad de Wisconsin, en Madison.

Mi regreso al teatro peruano fue muy lento, paulatino y sin pretender participación alguna en el TUC, de cuyos miembros recibí mucho cariño por el regreso, pero en principio ninguna posibilidad de trabajar con ellos. Me costó trabajo aceptarlo, pero lo entendí porque ya no eran mis alumnos y asumían con mucha convicción y compromiso su propia línea de trabajo. Las cosas habían cambiado y el teatro en general estaba muchísimo más claramente politizado de lo que yo hubiese imaginado. El teatro de difusión, es decir, el que se hacía fuera de las salas convencionales, preferentemente en los pueblos jóvenes, había tomado un lugar protagónico.

Los vínculos de la Escuela del TUC con la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), con la cual nosotros no habíamos tenido mayor contacto, eran bastante estrechos. Allí enseñaban también entonces algunos profesores de la escuela del TUC, lo cual era muy favorable porque acercaba a la ENAD al ámbito universitario y a la misma vez hacía evidente una actitud más solidaria y comprometida por parte de la universidad con los sectores populares urbanos de la gran ciudad.

No pude menos que celebrar el avance realizado y mantenerme al margen.

Por otra parte, dos de mis antiguos alumnos más cercanos eran miembros del grupo Yuyachkani, el mismo que, fundado poco tiempo antes, se perfilaba ya como uno de los grupos más activos en la búsqueda de un teatro comprometido. A las pocas semanas de mi llegada, fui a ver *Puño de cobre*, su primer

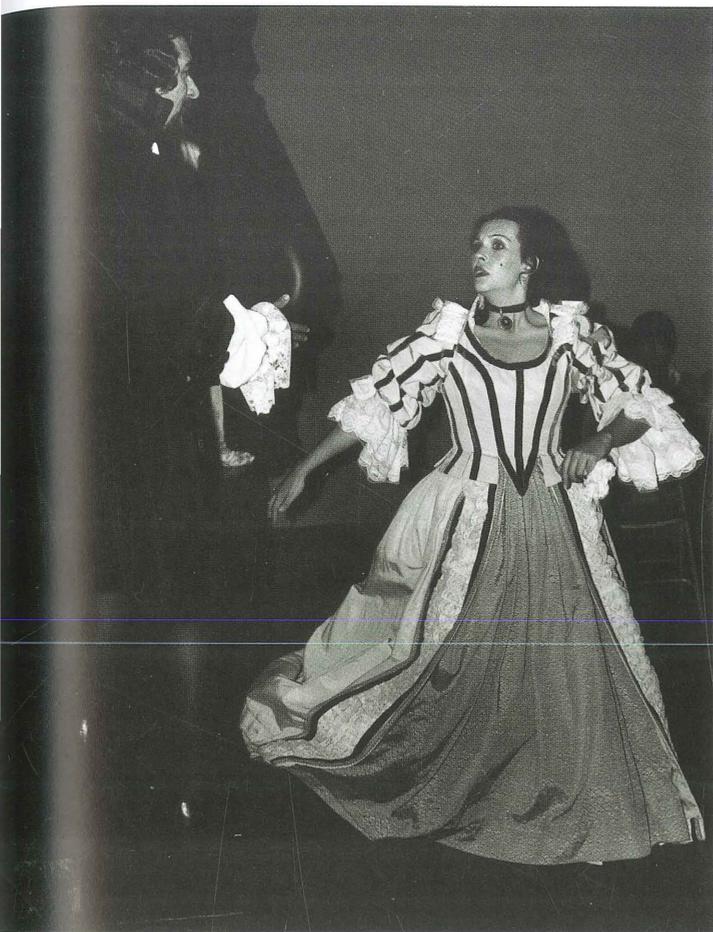
espectáculo, preparado luego de una investigación y presencia en las protestas de los mineros de Cerro de Pasco y que se presentaba en la Primera Muestra de Teatro Peruano.

La primera invitación que tuve aquellos años a participar de las actividades del teatro de difusión en el TUC vino a propósito de unos talleres sobre teatro campesino que se hacían, en buena parte, motivados por el crecimiento del movimiento campesino contrario a la reforma agraria, liderado por la Confederación Campesina del Perú (CCP), y especialmente por la reciente toma de tierras en Andahuaylas.

El teatro de entonces se vio gratificado y renovado por lo que se hacía también en el campo de las comunicaciones. Un ejemplo de esto fue el trabajo de dos actores de extraordinaria dedicación y compromiso con la comunicación y el teatro: Pipo Ormeño y Beto Montalva, que hicieron para la escena una versión propia de *El beso de la mujer araña*, del escritor argentino Manuel Puig. La razón de su éxito la definió muy bien Miguel Rubio, director de Yuyachkani: «ellos se juntaron no para hacer una obra de teatro, sino para crear una poética teatral que les permitiera ubicarse en el mundo». Helena Huambos hasta ahora repite cuando le preguntan por su experiencia con ellos que «Pipo tenía la inteligencia poética y Beto la fuerza, la energía sin la cual es imposible perseverar y hacer teatro en el Perú o en cualquier parte».

Fueron los años del teatro político, de concientización, del teatro de creación colectiva, de experimentación y búsqueda. Pero fueron también, es necesario decirlo, los años del café teatro, de una suerte de escape de algunos actores y directores con ciertos recursos propios a pequeñísimas salas en las que en ocasiones se hacía teatro de calidad, pero que en su gran mayoría se dedicaban a la parodia, el *sketch*, la sucesión de chistes subidos de tono, matizados por canciones y algunos pequeños bailes. Este tipo de teatro se convirtió en una especie de gran tribuna contestataria del régimen militar en pleno proceso de desgaste. Fueron los años de gran éxito de Tulio Loza con personajes como el cholo Nemesio Chupaca y Camotillo el Tinterillo —tanto en la televisión como en el café teatro—, personajes que lo convirtieron en uno de los cómicos de incuestionable lugar en nuestra historia del teatro, como lo fueron también en su tiempo Carlos «el cholo» Rebolledo o Teresita Arce, la chola Purificación Chauca. También fueron años de

“Bien valía la pena montar el *Tartufo*, de Molière, para alertar sobre la hipocresía”.



El *Tartufo*, de Molière, dirigido por Jorge Guerra (1977). La obra se presentó en un local de la PUCP en la avenida Bolivia, conjuntamente y en forma alterna con *La excepción y la regla*, de Bertolt Brecht, dirigida por Marcelino Duffau. En la foto, Gloria Zegarra en el papel de Elmira, con Luis Peirano como Tartufo.

éxito y dinero para la pujante Compañía de Comedias de Oswaldo Cattone, que empezó con pequeñas producciones en el entonces Corral de Comedias —antes cine Excelsior y hoy teatro Británico— y que se ha mantenido más de treinta años haciendo teatro sin interrupción alguna en el teatro Marsano.

Fue en el año 1977, y como consecuencia de los talleres de discusión en el TUC, que pensamos que bien valía la pena montar el *Tartufo*, de Molière, para alertar sobre la hipocresía y las falsas caretas de las que había que cuidarse. Jorge Guerra fue quien hizo la propuesta y me pidió que actuara bajo su dirección, cosa que no había hecho en por lo menos siete años, salvo pequeños papeles al interior de talleres en las universidades de los Estados Unidos. Fue así que, con mucha voluntad —aunque limitada pasión y recursos de tiempo— asumí el papel de este fatal

y encantador protagonista. Siempre lamenté el poco tiempo disponible que contamos para el trabajo creativo a pesar de las largas semanas y aun meses que he ensayado algunas obras de teatro, especialmente como director. Incluso los actores profesionales, forzados a ganarse la vida de alguna otra manera, llegan cansados a los ensayos y son permanentemente distraídos de su trabajo creativo, y mi caso no fue la excepción.

La propuesta de Jorge Guerra seguía de alguna manera a la del director francés Roger Planchon, en el sentido de hacer de *Tartufo* no un individuo obviamente falso, cucufato y desagradable, sino, por el contrario, un personaje amable, atractivo y con toda la capacidad de encandilar a quien quisiera creerle. Los mecanismos de identificación con el personaje eran relativamente claros, pero no así los recursos que exigían una manera de materializar su apariencia y comportamiento, tanto física como espiritualmente. Recurrir a la imagen y formas de acción de aquellas personas de profunda vivencia religiosa en las que yo veía honestidad y entrega en su conducta diaria, fue un recurso fundamental. A varios ilustres amigos y profesores cercanos debería yo pedir disculpas por usar sus imágenes y formas de comportamiento en este trabajo.

No sé cuánto logré realizar en el personaje y lamentablemente no hay otra manera de saberlo que la memoria de quienes lo vieron. Tuvimos buenas críticas, pero debo lamentar que pocas notas de crítica teatral tienen mayor validez para reconocer en el Perú los aciertos y desaciertos. He visto en el teatro peruano notables actuaciones y producciones con malos comentarios periodísticos y también al revés, la mayor parte de las veces debido a la ignorancia o falta de formación de los llamados críticos, como a una infaltable costumbre en todas las profesiones —de la cual no se libra el teatro— de criticar con criterios malsanos y poco edificantes el trabajo de los demás.

Durante la temporada que teníamos de *Tartufo*, en la gran sala del segundo piso de una casona propiedad de la Universidad Católica en la avenida Bolivia, volvió a Lima Alberto Ísola, quien había estado estudiando en el Piccolo Teatro de Milán y el Drama Centre de Londres. Con él y Jorge Guerra nos planteamos entonces una alianza muy singular que en principio estuvo dedicada al estudio y a la enseñanza

en la escuela de teatro del TUC. Nuestras sesiones de «enseñanza mutua» tenían como meta producir teatro juntos en algún momento pero, mientras tanto, definimos nuestro esfuerzo como el de producir un conocimiento y espíritu común, y enseñarnos mutuamente todo lo que sabíamos de teatro, de arte, de humanidades y de la vida en general, pero sobre todo de teatro. Dicha tarea fue muy fructífera y dio lugar a muchos cuadernos de trabajo. Pensábamos y, especialmente, sentíamos que algo fuerte se venía el año 78, aunque no sabíamos muy bien qué podía ser. Podía ser la democracia y, en realidad, al poco tiempo esto se habría de definir con un consenso nacional de rechazo al gobierno que se hizo explícito en el célebre paro general del 19 de julio y la convocatoria a elecciones de una asamblea constituyente; sin embargo, nos preocupaba también la posibilidad de otro régimen que, bajo cualquier excusa, impusiera una nueva dictadura.

El nacionalsocialismo era un tema permanente de discusión entre los que estudiábamos con interés la rica producción teatral en los tiempos previos a la Alemania nazi a través de la literatura dramática alemana de principios de siglo y también de los espectáculos de cabaret y el teatro de provocación y burla, especialmente los trabajos de Frank Wedekind y Carl Sternheim.

De este último autor, hasta entonces desconocido para mí, Alberto Ísola nos propuso estudiar la trilogía denominada *Escenas de la vida heroica de la clase media*, de la que yo escogí la segunda de estas obras, titulada *Die Hose* o *Los calzones*, para proponerles un montaje. Mi fascinación por el expresionismo alemán y su capacidad de producir situaciones límite de crítica social sumamente atractivas encontraba en estos textos de Sternheim una notable satisfacción.

Con *Los calzones: escenas de la vida heroica de la clase media*, pasamos de la etapa de estudio a la de producción. Nuestra intención fue formar ya entonces un grupo profesional independiente. No obstante, como los tres enseñábamos en el TUC y no había entonces propuestas de montaje institucional, Gustavo Bueno, entonces presidente del TUC, nos pidió que lo hiciéramos dentro del marco institucional a fin de fortalecerlo. El proyecto profesional independiente debió esperar en beneficio de nuestra alma máter.

Esta fue la primera vez que Alberto Ísola asumió un papel como actor, cosa que había hecho solamen-

te como alumno en las escuelas europeas a las que asistió. Como le era particularmente difícil la tarea, ensayamos su personaje Scarron —el escritor romántico que persigue hasta su casa a la protagonista, la señora Maske, a cargo de Mónica Domínguez, una de las alumnas de mayor talento de ese entonces en la escuela del TUC—, usando el texto en inglés, del cual él mismo hizo luego la traducción base.

Jorge Guerra hizo el papel del señor Maske; Alicia Morales el de la vecina, la señorita Deuter; Víctor Prada, el rol del judío Mandelstam; y Gustavo Bueno, el breve papel de El Extraño, que aparece solo al final y que yo mismo tomé a mi cargo en varias oportunidades en las que Gustavo debió ausentarse. La temporada con la obra de Sternheim en el viejo local de la calle Amargura fue un éxito muy grande y, como la sala era pequeña y quedaba tanta gente fuera cada función (en ocasiones tanta gente fuera como la que lograba entrar!), terminamos dando funciones absolutamente todos los días de la semana. La demanda del público por entradas nos lo exigía y la seguridad de no poder extender la temporada por mucho tiempo, porque Alicia Morales estaba ya en su séptimo mes de embarazo, nos ponía un plazo perentorio de fin de temporada.

Nadie como Antón Chejov para pintar un cuadro teatral de la descomposición de un orden social, de las gentes y las cosas, y la aparición de otro orden nuevo, tan impreciso como inevitable. *La gaviota* fue una propuesta de Alberto Ísola que estrenamos con su dirección el mismo año 1979 y cuya temporada se prolongó hasta el verano siguiente.

Fue una de las últimas veces que yo prometí —sin cumplir mi promesa, por cierto, sino hasta diez años más tarde— que no volvería a subir a un escenario como actor nunca más en mi vida. Hice el papel de Boris Alexevich Trigorin, el escritor amante de Arkadina, la madre de Kostia, el novio de Chaika, la protagonista, y quien luego huye con ella y causa de alguna manera su fracaso.

Fue una buena temporada, pero confieso que abandonar a mi familia los domingos de verano en la playa para volver hasta el centro de Lima a vestirme de terno y corbata, chaleco, pipa y sombrero, para hacer una función ante cien personas, que es cuanto cabía en la sala del TUC, ponía a prueba al límite máximo mi vocación por el teatro.



Los calzones, de la trilogía *Escenas de la vida heroica de la clase media*, de Carl Stenheim, dirigida por Luis Peirano (1978). Entre los actores que participaron en la obra figuran Alicia Morales, Jorge Guerra, Víctor Prada, Mónica Domínguez y Alberto Ísola. En la foto: Mónica Domínguez y Jorge Guerra.

Así como los años setenta en el Perú habían irrumpido desde el 68, y el mundo entero, en realidad, vivía precipitando una serie de cambios que tuvieron como protagonistas al movimiento estudiantil y popular —y, en algunos casos, como el del Perú, a las Fuerzas Armadas—, los años ochenta llegaron lenta y dosificadamente, combinando la aceptación del fallido proceso reformista con el regreso a la democracia.

Si bien uno de los más importantes fracasos había sido el de la reforma educativa, el campo de la cultura y de la creatividad artística fue un escenario realmente activo y propicio a muchos cambios. Es así que el número de grupos de teatro popular se había multiplicado mucho, especialmente en las ciudades del interior

del país y en los barrios marginales de las grandes ciudades. Algunos estiman que existían alrededor de cuatrocientos grupos de teatro y, al margen de la cifra exacta, es un hecho que el teatro popular tuvo su época más floreciente en aquellos años. Sobre el tema hay tanta discusión como poca documentación, pero es un periodo digno de estudios específicos.

Era el año 1979 y el gobierno militar llegaba lentamente a su fin. Queríamos algo diferente, necesitábamos trabajar propuestas teatrales más propias sin por eso renegar de nada. Buscábamos un nuevo teatro latinoamericano que no echara por la borda lo que se había hecho en la historia del teatro universal, pero que fuese más propio. No pretendíamos entonces ni siquiera que fuese teatro de temática exclusivamente



92-93

Ubú Presidente, de Juan Larco y dirigida por Luis Peirano (1980). En la foto, Alberto Ísola en su inolvidable representación de Ubú. Lo acompañan Jerry Galarreta, Ramón García, Blanca Rodrigo, Víctor Prada, Roberto Ángeles y Mario Pimentel, entre muchos otros

peruana, sino que fuese más nuestro, más cercano, y eso era para nosotros lo latinoamericano. Necesitábamos romper, otra vez, con el teatro tan fuertemente europeo que habíamos venido haciendo los últimos años, pero «sin botar al niño con el agua sucia», como nos decíamos el uno al otro forzando la expresión británica.

Para entonces ya nos habíamos hecho amigos de Juan Larco, que desde su regreso al Perú había trabajado en la reforma educativa, en el sector tal vez más interesante y productivo de la misma, que era el de extensión educativa y de educación no formal. Lo había conocido cuando el equipo de educación de DESCO que yo dirigía fue contratado por el Ministerio de Educación para hacer un trabajo de evaluación de la reforma educativa con acento en la situación de los maestros, el llamado «magisterio peruano» que, liderado por el Sindicato Único de Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP), se había opuesto frontalmente a la reforma.

Cancho, como le decíamos, era un entusiasta del cambio social y no le quitaba el cuerpo al calificativo de revolucionario, a pesar de su carácter más bien tranquilo, su reposado ritmo de vida y su amor por las artes, especialmente por el teatro. Su manera

de ver y de comentar era muy singular y productiva. Siempre pensé que Larco hubiese podido ser el crítico teatral que el teatro peruano necesitaba, pero mejor aún, uno de los dramaturgos que necesitábamos. Decía que ya había pasado su tiempo y su hora, pero el talento y la pasión por el teatro lo llamaban permanentemente a los teatros y a tratar de colaborar con sus protagonistas más activos. «Hagamos teatro, Cancho, ya no te metas tanto en política», le insistía yo. Fue así que un día de setiembre de 1979, luego de discutir un artículo mío sobre las opciones para corregir el desastre de la reforma de la prensa —que aparecería en el primer número de *QueHacer* que habríamos de lanzar en octubre—, me dice, casi de soslayo, tímidamente: «Tengo interés por escribir una versión del *Ubú Roi*, de Alfred Jarry, pero ubicando la acción no en Polonia, como en el original, sino en Chipaltenango». «¿Pero dónde queda eso, Cancho?», le pregunté. «Pues en el mismo lugar donde quedaba Polonia para los franceses a finales del siglo XIX, muy lejos y muy cerca, aquí nomás o en ninguna parte. Ya estoy empezando, pero no tengo mucho tiempo [...]». Me alegró tanto su idea y primera respuesta que no lo dejé terminar: «Listo, Cancho, en la siguiente reunión leeremos la primera escena».

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

ubú presidente

Buffonada continental en cinco actos, un prólogo y un epílogo, de Juan José

JUEVES A
DOMINGOS
a p.m.

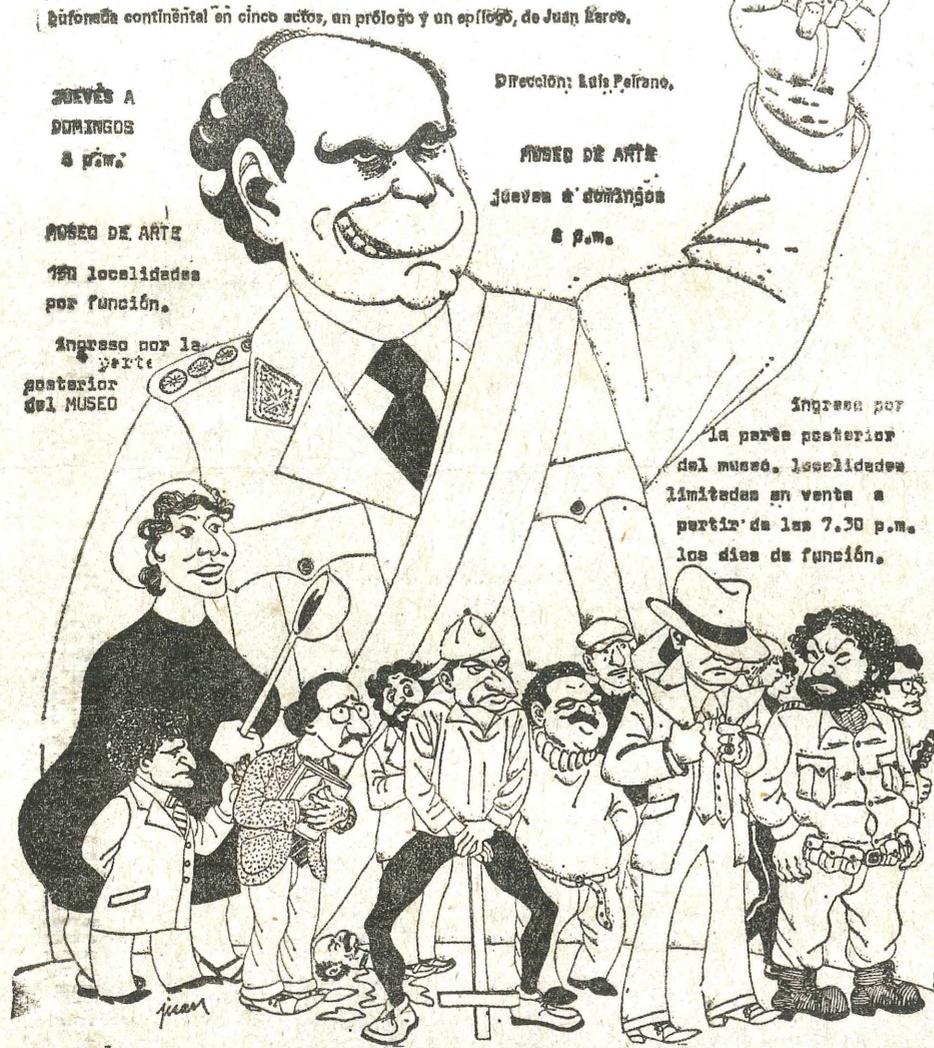
MUSEO DE ARTE
150 localidades
por función.

Ingreso por la
parte
posterior
del MUSEO

Dirección: Luis Peirano,

MUSEO DE ARTE
jueves a domingos
a p.m.

Ingreso por
la parte posterior
del museo. Localidades
limitadas en venta a
partir de las 7.30 p.m.
los días de función.



ULTIMAS FUNCIONES DEL ESPECTACULO de la
ESCUELA DE TEATRO... Camaná 975 - LIMA

COMO HOBBY, ¿NO?

VIERNES A DOMINGOS a p.m.

"Perfecto
en su
concepción y
deslumbrante
en su ritmo".
Mario Vargas
Llosa sobre
el montaje
de *Ubú
Presidente*.

Caricaturas de los
personajes de
Ubú Presidente
realizadas por Juan
Acevedo y que fueron
empleadas en los
afiches publicitarios de
la obra.

Así empezó la historia de *Ubú*, a la que se sumaría luego con mucho entusiasmo Alberto Ísola y, más tarde, con gratísima sorpresa para todos, José María Salcedo, en su primera incursión como actor teatral.

El público de Lima había visto *Ubú Rey* en versión de Atahualpa del Cioppo en 1969. Pero ya habían pasado más de diez años y esta propuesta sería muy diferente porque sería una obra nueva, a partir de la de Jarry. La propuesta de Cancho buscaba honrar el original con modelos de la curiosísima especie caribeña, recuperando para el teatro el peso e impacto de la figura del clown, que ciertamente fue uno

de los grandes aciertos del irreverente Jarry. El circo y la *commedia dell'arte* se integraban a situaciones y personajes clásicos en una mezcla agresiva y atractiva a la vez.

Empezamos los ensayos en el verano de 1980 con un elenco enorme del que fueron desertando muchos y al que fueron incorporándose otros pocos. Entre estos, recuerdo muy especialmente a Gianfranco Brero, que partió a Europa acompañando a su esposa Marisol, quien se había ganado una beca en Londres, y a Arturo Nolte y Jaime Lértora, quienes se incorporaron para hacer los varios personajes que hacía Gianfranco.

Fue una temporada larga de ensayos. El escenario en el que hacíamos los ensayos finales y donde habríamos de estrenar la obra quedaba en una esquina del salón posterior del bello edificio del Museo de Arte, convertido en depósito, que nosotros mismos limpiamos. Era una situación ideal porque nadie reclamaba ese espacio para el teatro, o alguna otra actividad. El espacio era nuestro día y noche, pero demandaba de mucha paciencia y disposición para trabajar allí. Estrenamos la obra el 11 de setiembre de 1980, entregando al público el afiche-programa que diseñó José María Salcedo con ilustraciones estupendas que nos regaló Juan Acevedo.

Tuvimos muchas satisfacciones con el estreno de *Ubú* y Cancho recibió su diez por ciento de la taquilla, que solamente aceptó cuando le dije: «Sebastián Salazar Bondy peleó mucho porque se reconociera el trabajo de cada uno de los que participamos en el teatro. De todos. No lo hemos de contradecir nosotros». Mario Vargas Llosa escribió sobre nuestra puesta: «[...] nunca tomé en serio lo del “arte pobre”, y sin embargo, hace algunos días, viendo la representación del *Ubú Presidente* de Juan Larco, por el Teatro de la Universidad Católica de Lima, aquella teoría cobró, de pronto, formidable veracidad. Es uno de los mejores espectáculos que he visto, perfecto en su concepción, deslumbrante en su ritmo [...]»².

El último trabajo de Cancho Larco con nosotros fue a principios del año 2000, cuando preparábamos un montaje de *Galileo Galilei*, de Brecht. Fue muy bueno porque nos ayudó a poner las cosas en su sitio con un dramaturgo que queríamos por igual, porque amar al teatro y a Brecht no significa sacralizarlo y dirigir sus obras siguiendo las indicaciones del *Pequeño Organon*. «Viva Brecht, abajo los dogmas en el teatro y, en su fuero personal, que cada uno crea en lo que quiera». Ese fue nuestro lema.

Desde 1983, empezamos con Ísola y Guerra la experiencia profesional con «Ensayo» (y esa es otra historia), pero el año 1992, me llamó el vicerrector de la Universidad Católica para decirme que ese año se estaba celebrando el 75° aniversario de la PUCP y si yo quería dirigir una obra de teatro por ese nuevo aniversario. Me negué muy suavemente. Nunca olvidaré su cara de sorpresa. Claro que tuve que enmendarme y decirle finalmente que sí, pero no sin antes explicarle mi primera respuesta. «Las autoridades de la universi-

dad se acuerdan del teatro solamente para aniversarios y tienen muy descuidado al Teatro de la Universidad Católica, que está lejos del campus en la viejísima casa del jirón Camaná. Ya es tiempo de que traigan al TUC y lo integren a las actividades regulares del campus. Ese fin de semana tuve que viajar a Piura, como todos los años desde 1975, a la Asamblea General del CIPCA, y lo hice con mi viejo profesor y amigo el padre Manolo Marzal S.J., que era miembro del Consejo Universitario. A él le solté todo el rollo: «El teatro no es solamente los aplausos en las fiestas excepcionales, así como el amor no es solamente el orgasmo». Le dije que en el colegio jesuita, donde él había sido mi profesor, me habían enseñado que el amor requería cuidado, inteligencia, ternura y otras virtudes que se requieren para tener buenos estrenos y aplausos, que quienes amábamos el teatro lo hacíamos con tenacidad, perseverancia y paciencia cotidiana. No sé si Manolo Marzal habló con el rector, de quien era muy amigo, pero el vicerrector —que luego fue rector por diez años seguidos— me prometió que haría todo lo posible por potenciar el teatro en la PUCP y que de todas maneras lo integraría a la vida universitaria en el campus, cosa que de verdad hizo algunos años más tarde.

Fue así que estrenamos un montaje de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, congregando actores y técnicos formados en nuestra Escuela, miembros activos durante buena parte de los más de treinta años que entonces ya había cumplido el TUC. Estuvieron también con nosotros dos viejos maestros, Luis Álvarez y Pablo Fernández. El primero tuvo no solamente un pequeño papel, sino también el encargo de ayudarme en el entrenamiento de los actores para decir el sonoro verso castellano, en el cual los viejos del TUC teníamos mucho más entrenamiento y técnica. Colaboró con nosotros también José Antonio Rodríguez, un joven profesor especialista en el teatro del Siglo de Oro, quien nos enseñó mucho sobre el teatro desde su punto de vista. Generó cierto escándalo en algunos que el galán de la obra fuese un actor de color y rasgos huancas. Otros lo celebraron. Los sonetos de *El perro del hortelano* fueron todos dichos con los acordes de valsos o boleros, teniendo como suave fondo musical la guitarra de Félix Casaverde. Estrenamos el 11 de noviembre de 1992 en el teatro Británico, en honor del 75° aniversario de la PUCP, y repusimos en junio de 1993 en el teatro

2 Mario Vargas Llosa. *El Comercio*, 3 de enero de 1981.



Historia de un gol peruano, de Alfredo Bushby, dirigido por Luis Peirano (2004). En la foto se aprecia a los actores Rolando Reaño, Alberick García, Aristóteles Picho y Paloma Yerovi. Esta obra participó en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo (2004). El TUC participó con esa obra en los festivales internacionales de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, y en el Festival de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia.

Larco, entonces a cargo de Alberto Ísola, director del grupo «Umbral».

Fin de siglo y el regreso a la universidad

La década del noventa fue probablemente una de las más cortas de nuestra historia reciente, porque se demoró en empezar y, casi de inmediato, tuvo que dejar espacio al advenimiento del nuevo milenio. Pero la sociedad peruana sufrió muchos cambios en esa década tan corta, no solamente por la instauración de un régimen neoliberal que abrió la economía a la globalización y privatizó muchas industrias y servicios, sino también por el mantenimiento y diversificación de la violencia que se arrastraba de la década anterior, así como por las respuestas que se dieron a la misma en todo orden de cosas. La instauración de una dictadura y de un sistema de corrupción que guardaba las formas democráticas fue, sin duda, la clave mayor desde la política. Pero la cultura y el teatro, en sus diversas manifestaciones, sufrieron sin dudas una serie de cambios muy importantes.

La fuerza que animaba a los grupos de teatro más activos y vitales de las décadas anteriores, como también a las compañías que sobrevivían, tuvo que redefinirse. El teatro de grupo, como tal, si bien se mantuvo heroicamente en algunas localidades, tuvo que dar lugar a nuevos planteamientos que no acababan de tomar forma definitiva y, en este sentido, se inició una etapa de crisis o transición. El propio grupo Ensayo, que habíamos fundado en 1983, se fue debilitando en los primeros años de la década del noventa y sus miembros tomaron opciones más profesionales, en el sentido de que les permitieran ganarse la vida, generalmente combinando varios trabajos en la televisión, la radio, la publicidad, la enseñanza, el periodismo, el cine y la gestión cultural.

Como es obvio, mi distancia con el teatro fue mayor en esos años, en los que no tuve estrenos mayores, salvo un caso muy especial, con Aristóteles Picho: un espectáculo unipersonal sobre *La casa de Asterión*, el breve texto de Jorge Luis Borges. Lo estrenamos en el local de IPAE en Monterrico, en setiembre de 1995, para el Congreso del Centro de

Psicoterapia Psicoanalítica de Lima, y seguimos dando funciones muy esporádicas en locales universitarios.

Una invitación de la BBC de Londres me permitió visitar, a mediados de 1995, a Mario Vargas Llosa, quien me contó, no sin algo de candor —que yo reconocí como propio de «un joven dramaturgo» (como lo he llamado algunas veces irreverentemente y abusando de su amistad)—, que había escrito una pieza para la radio con un título bastante original: *Ojos bonitos, cuadros feos*. Me dijo también, de inmediato, que ya la había producido la BBC-Radio y, que si me interesaba, la buscara allí. Por supuesto que al día siguiente fui en primer lugar a los archivos de la radio, y unos amigos me dieron un casete con la obra, traducida literalmente como *Pretty eyes, ugly paintings*. Lo que escuché me atrajo mucho y puso a funcionar mi imaginación de tal manera que le pedí me autorizara a estudiar la posibilidad de montarla en el teatro. Entonces me dio una copia de su versión original en castellano, y me contó que había sido producida antes por Radio Exterior de España. Fue así que empecé mi segundo montaje de una obra de Mario Vargas Llosa, que se estrenó en el teatro del Centro Cultural de la PUCP el 4 de julio de 1996.

El teatro de Vargas Llosa me gusta y me parece sumamente atractivo para un director interesado en la creación de algo más que poner un texto en escena, cosa que no es desdeñable y que tampoco es tan fácil. Si bien tienen alguna razón quienes lo critican por carecer de la técnica y experiencia propia de la escena, tiene en cambio un peso conceptual combinado con un candor y entusiasmo por el teatro que me resulta fascinante, así como una gran fuerza de vida por lo que imagina, lo cual me parece un factor detonante para provocar en un director el interés y la fuerza necesaria para un montaje. Es, además, un autor sumamente útil y admirable para un director, porque lo apoya sin intervenir en su trabajo y mucho menos en el de los actores o técnicos, pues sus intervenciones son solamente con el director en conversaciones posteriores y a través de sugerencias a tener en cuenta. Lo sabía muy bien yo por *La Chunga*, montaje que estrenamos con Ensayo, en enero de 1986, en el que todos agradecemos su presencia e interés. A su vez, es un autor que acepta con la humildad de un dramaturgo de equipo las sugerencias que se le hagan a su texto, claro que hasta un límite que no atente contra su propia visión del texto.

Del grupo original de Ensayo solo quedábamos Samuel Adrianzén, Guillermo Vásquez, Aristóteles Picho y yo. Sylvia Blume hizo el vestuario y Jorge Guerra contribuyó a la escenografía, pero solamente aprovechando la casual presencia de ambos en Lima. Bertha Pancorvo, que se había unido al grupo a su llegada a Lima, repitió la asistencia de dirección que ya había hecho en *La casa de Asterión*. Los nuevos actores eran Hernán Romero, viejo compañero del TUC del año 1964 que nunca había trabajado con Ensayo, y los novatos Salvador del Solar y Mariana de Althaus. Este ya no era el mismo Ensayo, pero permanecía el mismo espíritu que teníamos en el TUC y, a la distancia, Alberto Ísola seguía dándome todo su apoyo, como también Alicia Morales, en ese momento ya directora ejecutiva del Centro Cultural de la PUCP.

¿Cuánto tiempo se puede mantener creativamente un grupo de teatro? Es la pregunta que se hace Jerzy Grotowski en uno de sus últimos escritos³. La historia del teatro universal da cuenta de las distintas formas de organización de quienes hacen teatro. Las familias de teatro, las compañías, los grupos de teatro, han tenido y mantienen un fuerte sentido sociológico y, de hecho, funcionan como categorías de análisis para entender la creación artística en el teatro. Para hacer teatro se hace indispensable una suerte de estructura grupal suficientemente sólida que haga viables los procesos de creación, desde la primera chispa creativa, pasando por los ensayos, el estreno y la temporada de funciones. Estas formas organizativas deben ser preferentemente estables en el tiempo, pero no pueden durar para siempre, salvo que sean cobijadas por instituciones de largo aliento, como es la universidad.

Con motivo de la celebración de los ochenta años de la PUCP, el rector, Salomón Lerner, propició que se presentaran hasta cinco montajes teatrales, cosa insólita que lamentablemente no se ha repetido. Fue así que en 1997 se dieron sucesivamente: *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov, dirigido por Ruth Escudero; *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigido por Edgar Saba; *Historia de un caballo*, de Mark Rozovsky, dirigido por Jorge Chiarella; y *Cristales rotos*, de

3 Grotowski, Jerzy (1992-1993). De la compañía teatral al arte como vehículo. *Máscara, Cuadernos latinoamericanos de reflexión escenológica*, n° 11 y 12, octubre /enero. //Richards (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba Editorial.

Arthur Miller, en coproducción con Ensayo. Pocas universidades en Latinoamérica pueden darse ese lujo.

Pero el rector Lerner se había tomado muy en serio el asunto del teatro y aceptó que se montaran todas las obras mencionadas. También aceptó el pedido de un grupo de antiguos alumnos para montar el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, que no se daba desde hacía muchos años en Lima, para cerrar los festejos del aniversario.

Mocha Graña, el legendario personaje fundador de la AAA y promotora de infinidad de proyectos de teatro y cultura, se sumó a la propuesta que movilizaría centenares de personas. Se estrenó en el atrio

de la Catedral de Lima el 18 de diciembre de 1997. El impacto que causó este montaje revivió en parte la tradición de la que había gozado muchos años atrás. El rectorado de la PUCP consideró pertinente volverlo a hacer para celebrar el cambio de milenio y fue así que se remontó, con varias funciones más, en diciembre de 1999, siempre con la colaboración principal de Lucila Castro de Trelles en la producción.

Con los actores de *El gran teatro del mundo* empezamos a planear nuevos montajes. En realidad, no hay mejor caldo de cultivo para nuevos proyectos en el teatro que el tiempo de intercambio entre ensayos y funciones. Fue así que desempolvamos el viejo



Un hombre es un hombre, de Bertolt Brecht, dirigida por Luis Peirano (1971). En la foto aparecen Ruth Escudero, Gustavo Bueno, Arturo Nolte, Jorge Guerra y Edgar Saba. Se representó en el local de Camaná, siempre a teatro lleno.

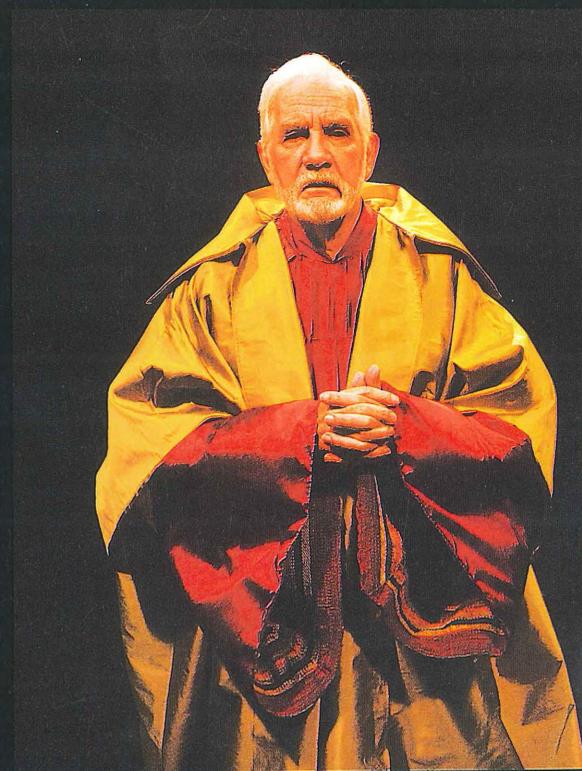
LUIS PEIRANO

La vida es sueño, de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Peirano (2007). La representación se realizó en el atrio de la basílica de San Francisco, en Lima, como parte de la celebración por los noventa años de la PUCP. Fotografías de esta página y la siguiente: Jorge Deustua.



Bertha Pancorvo como la Sombra, junto al elenco flamenco de Lourdes Carlín.

Teresa Ralli, como
el Fuego.



Ricardo Blume, como el Poder.

Lorena Peña, como la Tierra.

proyecto de hacer la historia de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, tantas veces postergado.

Consulté al rector, dadas las características de la pieza, la misma que puede ser interpretada como crítica al comportamiento de la Iglesia frente a Galileo, pero este me dio todas las garantías para hacerla. Contribuían a realizar esta puesta en escena las últimas intervenciones del Papa Juan Pablo II con respecto al personaje —pidiendo perdón a Galileo—, así como la declaración explícita del propio autor, ampliamente reseñada por nosotros, en la que señalaba que no había intención alguna de culpar a personas o instituciones, sino más bien señalar las dificultades en el pensamiento conservador para el desarrollo de la ciencia. De todas maneras, a pedido de los miembros del rectorado, postergamos el montaje para el año siguiente a fin de evitar herir algunas susceptibilidades dentro y fuera de la universidad. De modo que *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, se estrenó recién, venciendo muchísimas dificultades de todo orden, el 27 de abril del año 2000. Hicimos luego una gira a Arequipa, donde dimos cinco funciones en el Teatro Municipal, a teatro lleno, con motivo de un nuevo aniversario de la fundación de esa ciudad, en el mes de agosto.

La historia de nuestro montaje de *Galileo Galilei* puede rastrearse treinta años atrás y, en cierta manera, repite el proceso de elaboración del texto dramático sobre el que se sustenta. El Teatro de la Universidad Católica emprendió el trabajo sobre la obra de Brecht a principios de los años setenta y ha presentado textos de las diferentes etapas por las que pasó su teatro, desde *Un hombre es un hombre*, que mantiene vigentes los esquemas aristotélicos, a *La excepción y la regla*, *Los fusiles de la madre Carrar*, *Santa Juana de los mataderos*, *La boda*, *La ópera de dos por medio* y *El círculo de tiza caucasiano*, obras en las que su intención didáctica o su propuesta por un teatro épico eran la marca más notable. Durante todos esos años, *Galileo Galilei* fue nuestro referente como la síntesis del teatro brechtiano por su inteligente y creativo manejo de criterios más comprensivos e integrales en su dramaturgia.

En esta obra, a la manera de su protagonista, el autor emplea la racionalidad histórica y científica como criterio fundamental en el manejo del pensamiento y, por tanto, en la construcción de la historia. Pero añade los valores propios de su madurez como dramaturgo retomando valores clásicos del teatro de

todos los tiempos. Sin ser una tragedia, la obra de teatro sobre la vida de Galileo enfrenta los grandes dilemas de la misma. Su resolución no es, sin embargo, definitiva. El protagonista es apasionado en la búsqueda del conocimiento, pero es también temeroso y sensual hasta el límite de la cobardía. El Galileo de Brecht no es, por tanto, un héroe, como sí es, por virtudes y defectos, un auténtico ser humano.

A lo largo de las trece semanas de ensayo pudimos probar en el escenario lo mejor de las versiones que tuvo el texto en cada uno de sus tres estrenos: Suiza, en los años treinta; Estados Unidos en los cuarenta; y Berlín en los cincuenta, así como en traducciones diversas de cada uno de estos textos. Revisamos material testimonial, escrito, fotográfico y fílmico documental de varias de estas puestas. Para ello, contamos con el apoyo de diversos colaboradores entre gente de teatro, científicos, historiadores y teólogos.

El criterio conceptual y formal que utilizamos nos comprometió a presentar con la mayor austeridad y sencillez los dilemas vitales del sabio italiano en su búsqueda del conocimiento. Como el propio Brecht señaló en su tiempo, tuvimos muy presente que esta es una obra de teatro y, por tanto, no pretende el rigor específico de la historia como disciplina científica. El caso de Galileo aparece como una gran metáfora donde se acentúa la búsqueda de la verdad y las dificultades en el cambio de pensamiento a lo largo de la historia.

El equipo de realización de este montaje vivió una apasionada temporada de estudio y creación atendiendo a la capacidad de indagar en la naturaleza del ser humano que nos permite el teatro. La historia de Galileo avivó nuestra capacidad de asombro como una clave del trabajo creativo en la búsqueda de la verdad.

El Instituto Peruano de Administración de Empresas (IPAE), organizó su Conferencia Anual de Ejecutivos (CADE) del año 2000, y decidió convocar, en esa oportunidad, a concursos de música, cine y teatro. El jurado de la categoría Teatro estuvo integrado por Ricardo Blume, Alicia Saco, Ruth Escudero y por mí. El primer premio lo obtuvo *Historia de un gol peruano*; luego de abrir los sobres, se conoció que el autor era Alfredo Bushby, joven profesor de la PUCP que ya había ganado dos premios del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT) los años 1993 y 1996 con *La dama del laberinto* y *Perro muerto*,

respectivamente, pero nunca había visto una de sus obras sobre el escenario: no había estrenado. La más grotesca fatalidad para un gran dramaturgo.

Empezamos las lecturas en el mes de noviembre de 2002 y, de inmediato, en el verano siguiente, un proceso de ensayos sin fecha de estreno centrado en la definición de nuevas formas de construcción dramática, no lineal ni realista. Buscábamos recuperar lo mejor de los esfuerzos de creación, lejos de los condicionantes de un estreno regular. Alguna vez habíamos trabajado así, sin necesidad de contar con el apoyo de las ideas de Grotowski, quien explícitamente se ha referido a la enorme diferencia de ensayar con límites y fechas precisas, por lo demás muy comprensibles en una lógica empresarial⁴. Tal vez exageramos el concepto, porque luego de más de un año de trabajo, irregular aunque persistente, y del cambio de dos actores, decidimos hacer presentaciones progresivas.

Durante los meses de noviembre y parte de diciembre del año 2003, dimos funciones en algunos de los llamados barrios marginales de Lima, pero que ya son parte absolutamente integrada de la gran capital. Estrenamos en el teatro Vichama de Villa El Salvador, por solidaridad y cariño con esa ciudad en la que habíamos trabajado tantos años desde su fundación. Dimos dos funciones allí y luego fuimos a la Municipalidad de Comas, al Colegio Buen Pastor de Los Olivos, en el norte, y finalmente al Callao.

En los primeros días del verano de 2004 tuvimos una temporada en la sala de la Alianza Francesa de Miraflores, la que interrumpimos a fines de febrero para dedicarnos a un tercer montaje de *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, en el atrio de la Catedral de Lima, con motivo de la Asamblea Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo. El 24 de marzo de 2004 comenzamos la tercera temporada de nuestra versión de *El gran teatro del mundo* con varias modificaciones y cambios, algunos de cierta importancia y más o menos evidentes, y otros reafirmados en el texto de nuestra presentación.

Durante ese año 2004 confrontamos experiencias: entre hacer la obra del gran autor del barroco español y la que nos ofrecía un nuevo autor peruano en el nivel más experimental. *Historia de un gol peruano* fue recibida de la manera más atractiva por públicos muy diferentes. La experiencia en los

barrios populares, lejos del circuito tradicional, fue sumamente importante, porque nos permitió constatar la demanda por ver teatro y sorprendernos del nivel de atención con un texto no realista, difícil y desafiante. Algo semejante sucedió en la temporada en el local de la Alianza Francesa, aunque con posiciones más comprometidas a favor del público joven y universitario.

No pudimos dejar *Historia de un gol peruano*, como se hace generalmente con muchos montajes una vez que han tenido su temporada, y aceptamos una invitación a participar del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto, que se llevó a cabo en setiembre de ese año. Luego fuimos al Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz, Bolivia, en abril de 2005, y al Festival Internacional de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia, en el mes de setiembre. Pensamos que este montaje nos conecta con una siguiente etapa, nueva y diferente, en nuestro teatro.



Luis Peirano supervisa el armado de la escenografía de *La vida es sueño* (2007).