

Prólogo

El proceso que me llevó a la realización de este trabajo de investigación fue bastante complejo. Lo primero que quiero dejar claro es que el “culpable” de todo fue el profesor Jesús Benítez Villalba. Enseñaba en el Departamento de Literatura Hispanoamericana por entonces, y tuve la suerte de coincidir con él en ese momento de mi vida. Lamentablemente, hace ya dieciocho años que nos dejó. Cuando hablo de su “culpabilidad” entrecomillada me refiero a que, si de algo fue culpable, fue de abrirme el apetito por la investigación y aumentar mi amor por la literatura. Al terminar mis cursos de doctorado, entre las pocas cosas que tenía claras, es que quería que fuera él quien dirigiera cualquier trabajo de investigación que pudiera iniciar. Así decidí que el estudio debería inscribirse en el ámbito de la Literatura Hispanoamericana, que era su especialidad y en el Departamento de Literatura Hispanoamericana, que era donde él trabajaba por entonces.

Por otra parte, también tenía claro que la materia que quería estudiar era el teatro. No sé exactamente por qué pero desde que tengo memoria me ha interesado. Me recuerdo muy niña con los piececillos colgando en los cajones de la última planta del teatro Infanta Isabel de Madrid –ciudad en la que nací y en la que he vivido la mayor parte de mi vida–, porque no tenía suficiente dinero para pagarme una entrada normal. En fin... en ese momento, no podía pensar en profundizar en otra materia que no fuera el teatro.

Y ahí comenzaron las dificultades. No estuvo Jesús precisamente muy contento con mi decisión porque no era especialista en teatro, así que enseguida me aclaró que sólo podíamos estudiar “los textos”, era imposible pensar en adentrarse en cualquier otro rasgo teatral. Me explicaré. En aquel momento había un conflicto de competencias entre la Facultad de Filología y la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). La RESAD era la escuela a la que había que acudir si querías especializarte en artes escénicas porque los estudios de teatro (interpretación, dirección, etc.) todavía no estaban incluidos en los planes oficiales del Ministerio de Educación como carrera universitaria. De modo que estudiar el teatro como representación y teniendo en cuenta la puesta en escena, el tiempo de la representación y la recepción nos estaba vedado en ese momento a los filólogos.

Respecto a esto, María del Carmen Bobes Naves, en su “Introducción” [1997] nos habla sobre el rol del espacio escénico en la recepción de la experiencia teatral y concluye que el sentido de una pieza teatral resultará de la interacción entre los significados poten-

ciales que el texto encierra en sí mismo, la configuración espacial de la puesta en escena y el contexto histórico y social en el que ésta se inscribe. Este concepto, en aquel momento, resultaba muy moderno para nuestra Universidad. Pasaron algunos años hasta que se empezaron a realizar estudios teatrales en los que se incluían las puestas en escena y la recepción. Mediante acuerdos con la RESAD, primero y después con la creación de una nueva cátedra que ha permitido realizar este tipo de estudios, actualmente, por fortuna, no existen esos problemas. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la *Historia del teatro español* [2003], dirigida por Javier Huerta Calvo, en la que se ha introducido no sólo la representación con todos sus aspectos físicos como la música, el espacio y la escenografía sino también la interpretación de los actores, la recepción del público y la evolución y desarrollo de la teoría teatral.

Y así, muy poco a poco, comenzó la historia de esta tesis doctoral. Tras una serie de conversaciones y búsquedas, Jesús me retó (no sé si para hacerme desistir): el teatro hispanoamericano menos estudiado era el peruano... y esto, junto con algunas circunstancias personales que avivaron mi interés por la cultura peruana, me llevó a embarcarme en el estudio del teatro contemporáneo en Perú.

Aparte de las restricciones académicas ya descritas, las restricciones más claras eran las de orden práctico. Realizando el estudio en Madrid, había problemas reales para estudiar puestas en escena y recepción. Tenemos que tener en cuenta que en el momento que se inicia esta investigación el mundo de la comunicación por internet estaba prácticamente naciendo y el planteamiento de guardar materiales como puestas en escena, etc. en soportes audiovisuales para la investigación tardaría años en llegar a ser una realidad. Si se quería estudiar teatro que incluyera la puesta en escena y el momento de la recepción había que trasladarse a Perú. Y, por otro lado, como ya he explicado, había que solicitar de manera especial que nos admitieran el estudio en la Facultad de Filología.

Todo esto era demasiado complicado incluso para intentarlo, así que, había que estudiar textos, Perú era el país del reto —el menos estudiado, el menos conocido, el que más atraía en ese momento...— de modo que así comenzó esta larga carrera de obstáculos.

Algunos años más tarde Bobes Naves habla sobre la obra teatral, y se plantea la idea de que la representación escénica está incluida en el texto dramático. Nos ofrece la idea de que cada lectura de una obra de teatro es la posibilidad de una puesta en escena personal: "...sus dramas ofrecen, como todas las obras del género escénico, un Texto Literario y un Texto Espectacular, es decir, un texto con valores literarios perteneciente a la poesía escénica, que es semánticamente polivalente, como todos los textos literarios y en general los artísticos, que admiten varias lecturas, y un texto de carácter espectacular, integrado en el anterior, que diseña una virtual representación escénica, según el modelo de teatralidad del autor, y que también admite varias escenificaciones, de modo que cada Director puede darle formas diferentes, es decir, el texto dramático es un Texto Literario que se

presta a varias lecturas y un Texto Espectacular que se presta a varias escenificaciones” [2010: 57-58]. Esta idea de “puesta en escena” de cada lector de una obra de teatro se acercaba más a mi manera de entender el estudio del teatro.

Para no crear falsas expectativas, aclararé que este trabajo sobre teatro no nace con la intención de ser una recopilación del mayor número posible de entradas de autores y obras teatrales a modo de enciclopedia o diccionario. La intención es ofrecer una visión del teatro peruano contemporáneo teniendo como fundamento del estudio una selección de obras teatrales publicadas o escritas¹ desde la década del sesenta hasta el año 2000. La decisión de elegir este periodo se debe a la confluencia de factores sociales y políticos que se dan en ese momento, que me parecen lo suficientemente trascendentes para tomarlos como referentes. También porque, tanto al inicio como en el transcurso de esta investigación, era y sigue siendo un periodo muy poco estudiado. Finalizando los años cincuenta, Perú se encontraba política y económicamente en un momento crítico. El descontento de la población iba en aumento. En 1962, tras un golpe de estado de las Fuerzas Armadas, toma el gobierno una junta militar. En 1963 se convocan elecciones y toma el gobierno Fernando Belaúnde Terry. Una grave inflación y el comienzo de manifestaciones sociales violentas entre la población campesina, que estaba al límite de sus posibilidades, provoca un nuevo golpe de estado: el del general Velasco Alvarado, en 1968. Este proceso provocará un antes y un después en la sociedad peruana y será un paso más en el camino a la guerra civil que se sostuvo a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX en Perú.

Velasco Alvarado, “el cholo Velasco”, como se le conoció, estuvo en el poder aproximadamente una década, hasta 1975 y, para dar una idea de aquella situación, puedo decir que ya contaba entre sus filas con Vladimiro Montesinos –personaje importante

¹ Conviene aclarar este punto. Publicar en Perú nunca ha sido tarea fácil. Incluso bien entrado el siglo XX, la mayoría de los autores no tenían acceso a la publicación. Existen muchas obras que no vieron la luz hasta finales de la década del noventa y que fueron escritas en las décadas del cincuenta y sesenta. Otras muchas continúan sin ser publicadas. Un buen ejemplo de esto es la obra *La Noticia* del autor Coco Meneses, incluido en este estudio. Fue Premio Nacional de Teatro en el año 1958 y nunca ha sido publicada. Mediada la década del noventa, la revolución provocada por internet cambia todo el panorama. Comenzaron a aparecer algunas páginas web, como la *Página de los dramaturgos peruanos*, (consultada desde 1997, cambió su ubicación a <http://www.reocities.com/athens/3248/>, consultado en enero 2015) de César de María que dio la oportunidad de que muchas obras, que probablemente nunca salieran a la luz, fueran editadas. También Sara Joffré promoverá la página *Muestra online* (www.teatroperuano.com consultada desde el año 2000 hasta 2004), revista teatral que nació con el fin de que fueran siendo editadas obras de nuevos autores dramáticos. Además de publicar *online*, cada número salía también en papel. El modo de trabajo era en régimen de cooperativa; el autor tenía que poner una parte del dinero que conllevaba publicar en papel el número de la revista donde iba a ser publicada su obra. Se publicaron 22 números (2000-2011) que actualmente sólo existen en formato papel. Pueden consultarse en la biblioteca de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, EN-SAD, y en el Club de Teatro de Lima.

décadas después como asesor del electo presidente Fujimori, y al que se ha vinculado con terrorismo de estado y violación de los derechos humanos—. La novedad del golpe militar de Alvarado, ya que Perú cuenta con un buen número de levantamientos militares a lo largo de su historia, es que era de ideología marxista. Toda la presión política y el desbaratamiento social vividos en ese momento se tradujeron en cambios sociales que se vieron reflejados también en la creación teatral. Fueron cambios que no toda la sociedad encajó de igual manera. Por ejemplo, las clases más desfavorecidas vivieron mejoras en su situación laboral. Como dice el dramaturgo Grégor Díaz en su panorama literario 1950-1980:

Con él, el soldado recuperó la propiedad de su sangre; la trabajadora del hogar, llamada “doméstica”, se hizo dueña de su cuerpo; obtuvo un tiempo para su descanso diario (dentro de la casa-trabajo) y media jornada (con salida) a la semana; y los reconocimientos sociales elementales y de salud, valores humanos que le eran ajenos. El campesino, con el lema “El patrón no comerá más de tu hambre” logró mayor remuneración y privilegios que se acentuaron con la expropiación y posterior cooperativización de los latifundios, llegando a la soberbia que los hizo flojos. Y, así como en los puertos, los malhabidos estibadores contrataban un “punto” para que, por menos de la mitad de su sueldo, hiciera su trabajo, en las cooperativas, los campesinos cooperativistas, contrataron su “punto”, al que llamaron “golondrino”. Triste realidad peruana que, en la eterna confrontación del martillo con el yunque, se aspire a tener el mango de la ignominia para golpear al más pobre² [1998: 174].

Pero no todos estuvieron de acuerdo con estos cambios que implicaron nacionalizaciones, expropiaciones y la generalización de las cooperativas como modelo de producción. Tampoco con que las alianzas políticas y económicas se establecieran con países de la órbita comunista. No se podía manifestar abiertamente la disconformidad con el poder establecido, de manera que, algunos autores dejaron de publicar hasta que la situación política cambió. Otros abandonaron el país durante ese periodo. Y también, en aquel complicado contexto, surgieron nuevas manifestaciones creativas: los llamados grupos de

² Este texto de Grégor Díaz pone de manifiesto la complejidad de la sociedad peruana, como veremos en el estudio de las obras teatrales, y que trata con mucha claridad el escritor Julio Ortega en su artículo “Identidad y cultura en el Perú” [1980]: “El componente social de la identidad tiene, además, un sustrato étnico. Y también aquí el Perú se muestra agudamente conflictivo. El conjunto ideo-afectivo e ideológico del racismo en el Perú está todavía por estudiarse, pero es comprobable su complejidad activa. En la sociedad nacional la mayor o menor distancia racial del sujeto frente a los estereotipos devaluados, definirá su percepción. Pero, reveladoramente, esa percepción discriminadora carece de autoconciencia étnica: de allí que el sujeto discriminador sea a su vez discriminado por el estrato subsiguiente en la jerarquía piramidal. Por cierto que este comportamiento no es privativo de la sociedad nacional y está asimismo presente en la estratificación social del mismo mundo campesino”. Abundando en este tema, pueden consultarse los trabajos de Karen Spalding [1972], Fernando Fuenzalida [1970] y Enrique Meyer [1970].

teatro de creación colectiva. Este nuevo modo de hacer y entender el teatro aflorará en los diferentes puntos del territorio peruano. El campesino toma la palabra. Por primera vez es el centro de la escena. Como veremos, este nuevo modelo teatral se desarrolló de una forma espectacular e incluso eclipsó durante un tiempo a los autores individuales que volverían a poblar la escena teatral peruana a partir de los años noventa. Eso sí, de forma paralela a la creación colectiva que, todavía hoy, continúa siendo una manifestación importante en el contexto del teatro peruano.

En 1975 se produjo una huelga policial que originó saqueos y revueltas populares. Fue el inicio de la caída de Velasco. Un nuevo golpe militar, el del general Francisco Morales Bermúdez en ese mismo año, deja fuera del gobierno al general Velasco, en principio para continuar con las políticas iniciadas por su antecesor, aunque posteriormente él tomó sus propios derroteros. Velasco murió en 1977 y, pese a que la situación económica del país era muy grave, fue aclamado públicamente en su entierro. Las decisiones políticas y económicas durante este segundo gobierno militar llevan al país a una situación límite que conllevaron manifestaciones masivas y una huelga general que paralizó al país. En 1979 Morales Bermúdez, viéndose incapaz de seguir controlando la situación, constituyó una Asamblea Constituyente, con las fuerzas políticas con que contaba el panorama político en aquel momento [De Gregori, 1993], que promulgó una nueva Constitución. En 1980 se convocan elecciones democráticas, tras doce años de gobiernos militares. El presidente Belaúnde, depuesto por el golpe del general Alvarado, es elegido presidente y vuelve al poder en 1980, a un país muy desgastado tanto económica como políticamente. El periodo que va de 1980 al 2000 podemos decir abiertamente que fue un periodo de guerra civil. Un periodo duro que, como veremos, marcó a la sociedad y a los autores en ese momento.

En 2001 se creó La Comisión de la Verdad y de la Reconciliación (CVR)³. Organismo peruano encargado de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en Perú durante el periodo entre los años 1980 y 2000. Con ello se inicia un proceso de vuel-

³ Informe final. Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, 2003. También se puede consultar en <http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/> (consultada enero 2013). Fue creada en junio de 2001 por el presidente provisional Valentín Paniagua, que convocó a diferentes miembros de la sociedad civil. Fue presidida por Salomón Lerner Febres, entonces rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Investigó la violencia ejercida por el grupo terrorista Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), intentó profundizar en las causas de esa violencia y en la dura represión militar contra estos movimientos terroristas, que cobró principalmente víctimas civiles en este fuego cruzado. Para ello, recogió el testimonio de 16.985 personas y organizó 21 audiencias con las víctimas de la violencia, a las que asistieron más de 9.500 personas. El Informe Final se hizo público el 28 de agosto del 2003, ante el presidente peruano Alejandro Toledo.

ta a la normalidad política y social. Volveremos sobre esto al estudiar la influencia que tuvo este proceso histórico, político y social en el teatro.

Una vez decidido el periodo temporal surgió otro gran reto: encontrar información sobre ese momento histórico y conseguir las obras que se iban a incluir en el estudio. No fue una tarea fácil. La cercanía temporal con el objeto de estudio conlleva este tipo de problemas. En las bibliotecas que estaban a mi alcance en ese momento (Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana –ICI–, Biblioteca Nacional, o el Centro de Documentación Teatral) encontré algunas obras teatrales de autores peruanos publicadas a principios del siglo XX⁴ y algunas de la década del cuarenta al cincuenta⁵, algunos diccionarios literarios del Perú y algunos estudios históricos que me ayudaron a tener un conocimiento global de la historia y del teatro en Perú, que no tenía, pero no me facilitaron mucha información ni obras del periodo elegido. En las Historias de la Literatura Hispanoamericana consultadas, el teatro peruano no es materia en la que se incida especialmente. Se citan algunos autores que publican hasta la década del cincuenta. Hago hincapié en este punto de la publicación ya que no es tema menor en Perú. Sólo se recopilan en este tipo de estudios a autores que han logrado ser publicados y que son autores que despuntan en otros géneros literarios además de haber escrito alguna obra teatral. Como son, por ejemplo, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Solari Swayne o Sebastián Salazar Bondy.

La labor de recopilación de las obras de teatro fue laboriosa ya que en ese momento, como ya he explicado, no eran obras recogidas en los manuales. De hecho, la mayoría de ellas permanecían inéditas. Comencé contactando con personas que me ayudaron y apoyaron en esa primera fase, como Carlos Meneses (Coco Meneses, como se le conoce más familiarmente). Él comenzó su labor literaria en los cincuenta, y me ayudó dándome ideas, algunos nombres, direcciones... hablándome de su experiencia de escritor. El problema, nuevamente, era que no manejaba información sobre los escritores de las generaciones inmediatamente posteriores, entre otras cosas porque él salió de Perú justamente en la década del sesenta.

En un momento en el que veía que la labor desde España iba a ser prácticamente imposible, unos amigos viajaron a Lima y "...buscando entre los estantes inmensos de la famosa librería Studium", como figura en su dedicatoria, me trajeron el volumen III de la obra de Rolan Forgues [1988], *Palabra viva: hablan los dramaturgos*, que me ofreció un panorama de lo que se estaba escribiendo en teatro, a través de entrevistas a los autores,

⁴ Obras de Felipe Sassone, José Carlos Mariátegui, José Chioino, Guillermo Ugarte Chamorro, Manuel Bedoya, Abraham Valdelomar.

⁵ Alonso Alegría, Percy Gibson Parra, Juan Parra del Riego, Juan Rios, Bernardo Roca Rey, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne.

más cercano al que me brindaban las historias de la literatura y en la que estaban incluidos autores que cumplían con la condición temporal que me había planteado para el estudio. Por fin constataba lo que hasta ese momento era una intuición. Sí había un nutrido grupo de escritores de teatro que no habían dado el salto a las historias de la literatura, pero estaban escribiendo teatro. Es el caso de la autora Sara Joffré, por ejemplo, que captó mi atención inmediatamente. Su gran actividad teatral en todas sus variantes, su versatilidad –actriz, directora y autora, además de crítica teatral, investigadora, organizadora de encuentros literarios, etc. – la hacían una autora muy interesante para mi trabajo. También porque su labor teatral, comenzó a principios de la década del sesenta. La otra razón por la que me interesé en su trabajo fue porque el primer planteamiento de esta investigación era centrarla exclusivamente en la producción femenina. No fue así finalmente pero, el ponerme en contacto con Sara me dio la energía que necesitaba para continuar. Ella, que tenía una personalidad arrolladora, se mostró accesible, colaboradora en todo y me proporcionó su obra (parte de ella fotocopiada y, la mayoría, mecanografiada) para que pudiera estudiarla⁶.

Valoro mucho también el interés que manifestaron por la investigación autores como Felipe Buendía, que me facilitó alguna de sus obras para incluirlas en el estudio, o Mario Delgado, director del grupo Cuatrotablas, a su paso por Madrid. También tengo que citar aquí al que era cónsul del Perú en Madrid en ese momento, Ricardo Oré⁷, ya fallecido, que me animó y apoyó en todo lo que pudo para que el proyecto siguiera adelante.

En el año 1994 tuve la oportunidad de ir a investigar y trabajar a la Universidad Estatal de Ohio [Ohio State University –OSU–]. Me fue muy útil su biblioteca. Su organización permite que la mayoría de los libros no estén en depósito sino que son de libre acce-

⁶ Hoy, día 17 de diciembre de 2014, y en pleno trabajo de redacción de esta tesis doctoral, he recibido la noticia de la muerte de Sara Joffré. Justo el día en que ha comenzado una nueva era política con la voluntad expresada por el presidente Obama de levantar el bloqueo a Cuba por parte de los Estados Unidos. Menciono la casualidad histórica por razones sobre las que volveré en el apartado dedicado a Sara. No puedo dejar de expresar mi tristeza en este momento. Ella era una mujer llena de energía, que trasladaba a los demás. Se fue como ha vivido, muy discretamente y sin ningún deseo de notoriedad tras una vida de duro trabajo y esfuerzo en pro del teatro de su país. Reconocida labor por parte de la profesión que rápidamente ha hecho pública su tristeza y reconocimiento a toda una vida de trabajo por el teatro de su país. No ha sido así por parte de ningún organismo oficial que, para seguir con la tónica de todos estos años, todavía no ha manifestado su reconocimiento y sus condolencias.

⁷ Ricardo Oré, además de su labor como diplomático a lo largo de su vida, tuvo inquietudes literarias y además de poesía, escribió una obra teatral *La nave de la memoria*. Tenía interés en que yo contara con ella para esta tesis y quedamos en que me haría llegar una copia. Nos sorprendió su enfermedad fulminante que, en un periodo muy pequeño de tiempo se lo llevó, a los 52 años de edad. Su último trabajo como diplomático lo desarrolló aquí en Madrid. A partir de 2013, el grupo Cuatrotablas la ha llevado a escena en varias ocasiones.

so, de forma que se pueden hacer búsquedas directamente de las estanterías. Bucear en esas estanterías buscando libros que pudieran ayudarme a construir el panorama del teatro peruano, valorar si me interesaban o no, buscar directamente en sus páginas para decidir si llevármelo a casa (podía cargar con veinte o treinta libros a la vez, si lo juzgaba oportuno)..., manejar físicamente la *Latin American Theater Review* para extraer los artículos que pensaba podían ayudarme... Todo esto me proporcionó mucha información general y algunas obras nuevas que fueron ampliando mi conocimiento del tema. Aunque otra vez, por desgracia para mí, no encontré mucha información ni obras del periodo temporal elegido para el estudio.

El año 1994 también me trajo la ocasión de conocer personalmente a Sara Joffré —ya nos conocíamos a través del correo—. Fue durante mi estancia en Estados Unidos. El Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Cincinnati organizó un congreso sobre teatro femenino en español, *A Stage of Their Own: Spanish, Latin American and U.S. Latina Women in the Theatre* [Mediavilla, 1995] y allí nos encontramos⁸. Fue en este congreso donde ella eligió estrenar su obra *La madre*. Sara, como tenía por costumbre, iba cargada con algunos de sus libros y me regaló *Críticos, comentaristas y divulgadores* [1993] y *Teatro peruano. Cuestionario: autores de teatro peruano* [1978] que en aquel momento contenían información pionera sobre el teatro que se estaba haciendo en Perú desde finales de la década del cincuenta y que me abrió caminos para continuar con la búsqueda de las obras de teatro que me interesaban para el estudio.

Poco a poco y a través del correo —en principio correo ordinario, después correo electrónico— fui contactando con autores que me facilitaron sus obras para mi trabajo de investigación. Años después, el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana que se celebró en Madrid, en Casa de América, en el año 2005 y del que formé parte como miembro del equipo organizador⁹, me trajo la oportunidad de conocer a otros autores que me facilitaron su obra, como Alonso Cueto, Fernando Ampuero o Santiago Roncagliolo, por ejemplo.

A la par de todo este proceso de búsquedas, hallazgos y toma de decisiones, me encontré con otra dificultad que me hizo perder mucho tiempo en las primeras fases del trabajo: la necesidad de periodizar el objeto a estudiar. A lo largo de toda mi formación tanto antes como durante la etapa universitaria, la forma de acercarse al estudio literario pasaba por realizar una periodización cronológica de los autores y una estructuración por temas, formas, generaciones o cualquier otro elemento aglutinante. Este planteamiento,

⁸ Se publicaron, cuatro años después, las actas del congreso: *Un escenario propio/ A Stage of Their Own* (Actas Selectas). Ed. Phyllis Zatlin y Kirsten Nigro. Ottawa, Girol, 1998, 2 volúmenes.

⁹ <http://www.omni-bus.com/congreso/>. (Consultada febrero 2015).

además de sus limitaciones evidentes hoy en día, con la literatura peruana resultaba muy complicado de aplicar y me llevó mucho tiempo entender y, después aceptar, que no podía hacer periodizaciones como a las que estaba acostumbrada. Cada autor peruano es único y es difícil ponerlo en un grupo. Me atrevería a decir que hay tantas culturas peruanas como peruanos hay. Estudiosos de la literatura peruana, como el profesor Cornejo Polar, ha llegado a la conclusión de que no es sostenible la imagen de la literatura peruana como un sistema único integrado, sino como una pluralidad, cuando dice, "... la pluralidad literaria sería así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana" [1983: 43]. También el profesor Carlos García Bedoya, en su estudio para una periodización de la literatura peruana, abundando sobre el tema, pone sobre el tapete la dificultad de estructurar la literatura peruana dada la complejidad de su sociedad:

La nuestra no es una literatura armoniosamente unitaria, y no podía serlo, pues surge de una realidad social desgarrada, fruto del choque violento entre dos culturas, en la que una –la occidental española– impone su dominación por la fuerza a la otra –la andina quechua–. Nuestra literatura es, pues, desde su origen, plural. Pero por más distancia que exista entre lo occidental y lo andino, ya desde el comienzo se han producido fenómenos de interrelación y mutua influencia entre ambos. Lo occidental y lo andino se articulan para formar una totalidad, pero una totalidad conflictiva. Es la historia la que une esas dos polaridades de nuestra realidad, tejiendo entre ellas multitud de lazos, cada vez más densos y complejos [1990: 53].

Mi punto de vista, obviamente, es externo y mis criterios se basan en la lectura de la crítica, de las obras literarias y en la observación. Será el referente histórico-político, como veremos, el que nos marque los cambios que se irán reflejando en los autores y en sus manifestaciones dramáticas.

Agradezco al profesor Javier Huerta Calvo que haya aceptado la dirección de esta tesis doctoral y haya hecho posible que finalmente vea la luz.