



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Joffré Gonzáles, C. (2008). *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica teatral peruana*. [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica teatral peruana.

Autor:

Clotilde Sara Joffré Gonzáles

Año:

2008

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Alfonso La Torre, teatro peruano, crítica teatral.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Joffré Gonzáles, C. (2008). *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica teatral peruana*. [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La presente tesis tiene como propósito presentar un estudio biográfico sobre Alfonso La Torre desde una perspectiva histórico-artístico, para ello, se divide el trabajo en cinco capítulos. En el primer capítulo se presenta un perfil humano sobre Alfonso La Torre, haciendo un acercamiento a su vida personal y su educación. En el segundo capítulo, se presentan los aspectos generales de la crítica como un apoyo y referencia con respecto al arte. En el tercer capítulo, se reúnen los comentarios y reflexiones de la crítica teatral. En el cuarto capítulo, se brinda un panorama sobre la crítica teatral en Perú. Por último, se desarrollarán los aportes críticos de Alfonso La Torres a través de su paso por diferentes diarios.

Palabras Clave: Alfonso La Torre, teatro peruano, crítica teatral.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE ARTE

Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica teatral peruana

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE

PRESENTADA POR LA BACHILLER

CLOTILDE SARA JOFFRÉ GONZÁLES

ASESORA DE TESIS: DRA. NANDA LEONARDINI HERANE

LIMA - 2008





Índice

Introducción	4
Capítulo I Alfonso La Torre. Perfil humano	12
Capítulo II La crítica como tal	19
Capítulo III La crítica teatral	27
Capítulo IV La crítica de teatro en el Perú	34
Capítulo V La crítica de Alfonso La Torre	43
5.1 Los Días de La República	53
5.2 La Página Cultural de La República con ALAT	63
5.3 Diario Ínfimo	65
5.4 Dos líneas de fuego	70
Conclusiones	73
Bibliografía	
a) Libros	81
b) Hemerografía	83
c) Entrevistas	85
Apéndices	
1) Relación de las críticas de Alfonso La Torre, publicadas en el diario <i>La República</i> a partir del 21 noviembre de 1981 al 3 de junio del 2000	88
2) Alfonso La Torre. Dos críticas “El baile de los Ladrones“ y “Galileo Galilei: la conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales.”	90
3) Tres Entrevistas	93



Introducción

Coincidió mi tiempo, con el tiempo de Alfonso La Torre.

Paralelamente su accionar en la crítica periodística nos enseñó a todos los que empezábamos en el teatro en los años sesenta del siglo veinte, cómo una labor constante y cierta puede ser el punto de apoyo para generar una voluntad de trabajo y despertar un espíritu de colaboración y confrontación.

Alfonso La Torre (ALAT) fue un gran motivador para los grupos de teatro que surgían en 1960.

Hasta casi fines de 1950 el teatro nacional estaba acostumbrado, en principio, a que su movimiento se viera representado o por compañías de teatro formadas dentro de un espíritu de teatro para ganarse la vida o como expresión cultural y elegante de los componentes de una clase media que aspiraba a ser clase alta.

En este panorama empieza a moverse el impulso crítico de Alfonso La Torre Rado.

Sus inicios, se encuentran en la vida cultural limeña, en los primeros años de la década que comienza en 1950.

Se le encuentra dibujando historietas para *El Comercio Gráfico* (equivale a decir *El Comercio de la Tarde* como se le llamaba al ir a comprarlo).

Hace también crítica de cine, pintura, y colabora activamente en la siempre insurgente vida teatral de la Lima capital.



Así colabora en las revistas *Cultura Peruana*, *Caretas* y acepta intervenir, como hasta el final de sus días, en todo evento relacionado con el desarrollo artístico donde se le invita solicitando su comentario y opinión.

Siempre serio, siempre atento y comedido, de modo pacífico y hablar pausado atraía la atención de quienes a veces se dejaban llevar por un entusiasmo mal expresado. Y justamente la voz y el modo de ALAT apaciguaban y convertían en serena discusión una justa intelectual violenta. Todo lo cual no significaba que optara por un condescendiente aceptar cualquier cosa propuesta. Más bien sabía llevar una polémica por los cauces significativos que debe tomar. Sin enredarse en un simple tener la razón. Y gracias a su apego total a la lectura, sus intervenciones solían contribuir a permitir que sus oyentes conocieran nuevos autores, nuevas propuestas y leyera a su vez por medio de sus documentados comentarios.

En el libro, *Teatro Peruano crítica*, Ediciones Homero Teatro de Grillos, la primera crítica fechada que se ubica es la del 16 de octubre de 1958.

Podríamos decir que como crítico en un diario ese es el año donde se puede marcar su ingreso a la crítica periodística. No sólo dedicada al teatro sino también en cine y arte en general.

Desde 1958, en periódicos, *La Crónica*, *El Comercio Gráfico*, *El Comercio Expreso*, La Torre, trabaja en cada uno de ellos por épocas hasta 1980. Es por ello tal vez que Aída Balta Campbell, en el libro de su autoría *Historia General del Teatro en el Perú*, en el acápite “La crítica y difusión de la actividad teatral” señala: “La crítica teatral periodística dejó en los ochenta de contar con el arduo trabajo de Alfonso La Torre, que abandonó su oficio de crítico por el de autor teatral...” (Balta, 2001:278)

Esta aseveración es equivocada, tal como se puede comprobar con facilidad a través del presente trabajo, en el cual se demuestra que Alfonso La Torre tuvo su época



más señalada tanto como trabajador estable en un diario, cómo por las facilidades y apertura que encontró para ejercer su labor a raíz de su ingreso al diario *La República*, desde el 21 de noviembre 1981 al 03 de junio 2000. Etapa en la que podemos leer tal vez los aportes mayores de su carrera crítica en el teatro.

El libro denominado *Teatro Peruano* (tomo V), con las críticas de La Torre cubría el periodo 1958 a 1980, y terminaba allí, porque fue editado en 1981, pero ello no significó que Alfonso dejara de seguir haciendo crítica.

El diario *La República*, de Lima-Perú, es fundado el 16 de noviembre de 1981. Alfonso ingresa muy pronto a hacerse cargo de su tarea crítica y otra vez vuelve a cumplir su destacada labor, no solo con la crítica sino ya con una cobertura más amplia, hecho que le otorga el ser director de la página cultural y editorial. Consiguiendo un espacio materialmente más amplio y las facilidades que se le brindan en este joven diario que se inicia con fuerza.

En el quinto capítulo, de la presente tesis, acápite 5.1, denominado “Los años de la República” se detalla todo lo que significó su posición estable y con los medios suficientes a su alcance para desarrollar la proeza de mostrar con su labor cómo sí es posible darle un lugar al trabajo artístico del propio medio, estadía que fue la más importante dentro de su vida laboral, ya que Alfonso trabaja en este periódico desde 1981, hasta la fecha de su muerte

La última crítica que publica en *La República* lleva la fecha sábado 3 de junio 2000 con el título: “Galileo Galilei: La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales por Alat.”

Esta es otra de las virtudes de publicar crítica y una razón agregada y por las cuales el trabajo crítico debe permanecer vivo y vital. En la crítica no se fabula. El crítico puede acertar o no en sus apreciaciones, pero para la constatación y el registro



histórico su testimonio es ineludible e incontrastable. Vale por sobre todas las cosas como registro. Y mucho más en un lugar en donde se dé el caso que existan investigadores que no investigan y más bien se conforman con adivinar, predecir o “voltear” lo que leen para pretender una originalidad que decididamente no alcanzan.

El compendio que hice para el V Tomo de la colección *Teatro Peruano-críticas*, a través de los años ha crecido en importancia, tanto porque se realiza muy poco trabajo de investigación para el teatro peruano, como porque el paciente desempeño de Alat así registrado se convierte en una fuente de aprendizaje y enseñanza del manejo del espíritu crítico.

La recopilación de lo que Alat siguió publicando de 1981, en adelante, la información de las fechas y títulos que abarca este periodo de otra veintena de años nos lleva a asegurar ya en forma matemática, que el desempeño de Alfonso fue como mínimo de más de cuatro décadas de consecuente seguimiento de nuestro teatro.

El examen de cada puesta teatral, al que imprime su dedicación acuciosa y apasionada, tal como lo demuestran sus artículos cuyos títulos registramos en el capítulo V de nuestra investigación, son la prueba contundente de un trabajo sin parangón en el devenir del teatro del país.

Todo esto y muchísimo más de lo que podemos expresar con palabras, pero que se hace claro y diáfano a través de la obra de Alfonso, constituye la razón de ser de este trabajo.

Mis objetivos al realizar la presente tesis, incluyen en primer lugar, mostrar el aporte hecho a la crítica teatral peruana por Alfonso La Torre, durante el ejercicio de más de cuarenta años de la profesión de periodista, en la que destaca por sobretodo su labor crítica.



Él inicia su trabajo de crítica teatral en la última década de los años cincuenta del siglo XX. Encuentra, un ambiente enrarecido por un sentimiento de sumisión, cofradía, equivocada complacencia , tal vez hecha con la mejor intención para no desalentar los no muy numerosos intentos de hacer teatro en nuestro medio.

En el capítulo V, dedicado en su totalidad a examinar la crítica de Alfonso La Torre, se pueden apreciar sus aportes en el desempeño de la crítica teatral.

Luego de la muerte de Alfonso La Torre perdimos no solamente al crítico obstinado y tenaz que se complacía en brindar con generosidad su tiempo para ofrecer un panorama crítico realmente abierto, perdimos también al crítico teatral como profesional, aquel cuya crítica tiene un lugar ganado dentro del periódico en que trabaja con una remuneración además.

En segundo orden este trabajo quiere colaborar a constituir el testimonio histórico, con referencias fidedignas, probadas a través del análisis y la investigación con las fuentes de la época o épocas referidas, sobre el teatro del Perú.

La metodología que apliqué es de carácter histórico-artístico, ya que he recurrido a las fuentes en que se tornan las críticas mismas cuando han sido publicadas, teniendo todas como sustento la base del arte teatral. Lo descrito se realizó en cinco etapas. La primera está dirigida a la búsqueda y reunión del material escrito sobre crítica hecha y publicada por Alfonso La Torre. En la segunda etapa se recogen testimonios de personas relacionadas a Alfonso La Torre.

Durante la tercera etapa, a partir de la revisión de las críticas, he señalado los temas teatrales que tocan las críticas: comedias, dramas, teatro para niños. Una vez organizado el material, procedí a realizar la última etapa que consiste en la redacción final del texto.

Este trabajo está estructurado en cinco capítulos.



El primero trata del perfil humano de ALAT. En el cual se darán los datos recogidos a partir de la vida personal y de sus alcances en el campo de su educación, matrimonio, y todo acontecimiento que contribuya a conocer al hombre cuya labor motiva nuestra atención.

El segundo capítulo, se refiere a los aspectos generales de la crítica como un apoyo y referencia con respecto al arte en general. Contando con ejemplos y precisiones extraídos de diversos autores y críticos que han escrito sobre el particular.

En el tercer capítulo, se recurrirá a reflexiones y comentarios tomados de la propia crítica teatral en variadas fuentes, tal como ha sido enfocada por especialistas, teóricos y artistas dentro del arte del teatro.

El cuarto capítulo dará un panorama sobre la crítica de teatro en nuestro país, mencionando datos y referencias con respecto al desarrollo, avance y retrocesos de lo que ha significado la crítica para el arte teatral en el Perú.

En el capítulo quinto y final se enfocará la crítica de Alfonso La Torre, su paso por diferentes diarios de la capital, el contenido de sus críticas, la importancia de las mismas y la permanencia productiva y eficaz de ALAT con la tarea a la que se comprometió.

La bibliografía está compuesta por libros que en su mayor parte no han sido producidos en el Perú, pues hay un verdadero vacío en cuanto a estudios sobre el teatro peruano y aún más profundo es este vacío en lo que respecta a la crítica teatral. En cuanto a libros peruanos sobre crítica de teatro han sido muy útiles, sobretudo por su carácter de únicos, dado a la poca producción de esta clase de estudios, tanto la edición de los primeros veinte años de crítica de Alfonso La Torre, en el libro *Teatro Peruano Crítica*; luego *Críticos Comentaristas y Divulgadores*. Constituyendo una labor pionera en este tipo de investigación.



Por su lado la hemerografía está centrada en los artículos de ALAT, así como otros publicados en revistas y diarios que tratan el tema de la crítica en general.

Para las entrevistas he escogido a Antonieta Quiñónez, su esposa, con quien se casó en 1952, fue su compañera de estudios en la Universidad Católica y lo apoyó y atendió hasta el día que La Torre fallece. Ella misma murió el 22 de mayo 2007, habiéndome brindado la última entrevista en febrero del mismo año. Eso en lo referido a la vida personal.

Julio Ortega y Carlos Vargas Salgado, son los entrevistados en el aspecto de la crítica teatral dentro de la labor de Alfonso La Torre. Y, aunque en la actualidad ambos se encuentran en el extranjero, pertenecen y han pertenecido al teatro peruano. Julio Ortega, conoció a Alfonso a comienzos de los años sesenta, es autor teatral, trabaja en la Brown University, en Hispanic Studies. Julio Ortega como alumno de la Pontificia Universidad Católica, como autor de teatro, luego como colaborador del diario *La República* tuvo así además contacto directo profesional con Alfonso La Torre.

Carlos Vargas, hombre de teatro. Si bien, hace dos años se encuentra estudiando en la Universidad de Minnesota, ha desarrollado su labor como teatrista en la ciudad de Arequipa. Apreció a La Torre leyendo sus críticas. Pronto tuvo la oportunidad de conocerlo ya que Alfonso, en su interés de estar presente donde se hiciera teatro asistía a las Muestras Nacionales dondequiera se hiciesen dentro del Perú y en ellas la figura de Alfonso era un símbolo cuando se trataba de hablar de crítica.

Debo expresar mi agradecimiento a mi asesora de tesis Doctora Nanda Leonardini; a Antonieta Quiñónez, esposa de Alfonso La Torre, quien siempre me atendió amablemente, confiándome datos queridos y respetados por ella tanto cuando me aceptó la entrevista en junio 2000, con Alfonso ya enfermo y luego en enero 2007, cuando ella misma se encontraba sufriendo de una feroz artrosis.



A los trabajadores de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, cuya cordialidad y atención siempre recordaré con aprecio, pues agregaron simpatía a mi revisión de los archivos buscando lo publicado por Alfonso La Torre en *La República*.



Capítulo I

Alfonso La Torre

Perfil Humano

Alfonso La Torre Rado nace en el pueblo de Acomayo (Cusco), el 13 de octubre de 1927. Viene a Lima luego de concluidos sus estudios secundarios. Ingresaba a la Escuela de Periodismo de la Pontificia Universidad Católica, en donde conoce a Antonieta Quifónnez con quien contrae matrimonio el 13 de abril de 1951. Al año siguiente el 9 de abril de 1952, nace Liliana, única hija que fallece joven, el 20 de agosto 1986, a los 34 años.

Alfonso demuestra el gran golpe que fueron para él la muerte de su madre primero y la de su hija años después; notamos el cambio los amigos y quiénes lo visitábamos en *La República*, donde trabajaba en aquella época. Lo veíamos diferente, ya no mostraba esa quietud, esa tranquilidad, esa paciencia para escuchar a todos los que iban a consumir su tiempo. Seguramente algunos amigos más cercanos sabían de su dolor, pero, él no contaba por lo que estaba pasando. Se intuía en él un estado de amargura y cansancio, que luego se dejó advertir con fuerza en las palabras de sus propios comentarios periodísticos publicados en el espacio de Opinión, del diario *La República*.

Un sábado 10 de setiembre de 1983, recibimos una confidencia muy personal: “Mi madre, mi hermana, mi familia”, publicada en la página de Opinión, es una



verdadera confesión que puede sorprender a quien conoce a este periodista discreto y parco, se confía a su público, lo trata directamente diciendo:

Hace poco, murió mi madre.
Acaba de morir mi hermana Rebeca.
Nada hay más personal e incommunicable que el dolor.
Nada tan personal e incommunicable como la muerte...

Pero él se atreve ante desconocidos, tratando de romper esta imposibilidad porque es importante a su deseo de conseguir un oído atento y generoso para un dolor insoportable.

Luego de permitirse esta dolorosa entrega ya no se encuentra nada parecido en varios años.

Intenta varias denominaciones, para dar un nombre especial dentro de Opinión, otorgar cabida en esta página a la vivencia diaria, con la que no quiere llegar solo con su opinión sobre el quehacer cultural. En una persona tan discreta como Alfonso, resulta fuerte recibir esta entrega dolorosa como quién busca consuelo en un oyente lejano.

“Lo Crudo y lo Cocido”, es otro título que Alfonso La Torre intenta a mediados de 1985.

Tomado del título del libro de Claude Levi Strauss, publica bajo esta denominación diversos comentarios. Pero en los primeros meses de 1986, se decide por lo que será su espacio de confidencia con el sugerente título de “Diario Ínfimo”. Y así es como en “Diario Ínfimo” se producen importantes confesiones que aparecen requeridas por profundas instancias personales, intercaladas con los sucesos del quehacer humano que comenta con su ojo crítico (“El ojo ajeno”).

Es en este aparte público e íntimo donde el 15 de abril de 1988, se permite hablar de Lilianita, como él y su esposa la llamaban.

No habla de la muerte de la hija, como sí se atrevió a contar respecto a su madre y a su hermana. No es una crónica luctuosa, es evidente que no quiere declararla



ausente. A casi dos años de haberla perdido publica en Opinión “El ascenso a la alegría universal” donde combina el recuerdo de la hija con la significativa fecha de Vallejo

Ese libro, esa poesía, capaz de resistir las manos ansiosas de amor y de altura, de abismos y de dolor, unió a madre e hija en todos los instantes de una vida que fue y es una sola vida, una insondable y luminosa comunión, donde, más allá de toda palabra, la poesía de Vallejo convoca todas las vidas. Ese libro está aún allí, desmadejado y gastado, con su agua insondable siempre abierta, iluminándolas para siempre con el fulgor de un acendrado dolor que se empuja a la luz. (La Torre, 1988-B:25)

Cuando ante la pérdida tan grande se comprende el dolor, entonces todo este reclamo lanzado de esta manera, se hace coherente.

Así es necesario recordar a Alfonso y a Sebastián Salazar Bondy, nuestro querido autor teatral, yendo cada domingo a ver a “Los Grillos” en el *Art Center* de Miraflores, plenos años 60. Alfonso iba con Lilianita y Sebastián con Ximena. A través del teatro para niños también se cimentaron los mutuos sentimientos de respeto y estima, compartiendo esta afición que a la vez para ambos se tornó en profesión de fe.

Durante los primeros años de la década de los 50, Alfonso La Torre publica sus críticas en diversas revistas limeñas y en el diario *La Crónica*.

En *El Comercio Gráfico*, diario de la tarde de *El Comercio*, trabaja como dibujante, y publica allí comentarios sobre teatro hasta bien avanzados los años sesenta.

Se encuentran asimismo sus colaboraciones como crítico de artes plásticas, para estos menesteres utiliza el seudónimo de Seymour.

En *Expreso* durante la década del 70, su columna llevaba el nombre de El ojo ajeno, espacio que se convirtió en la obsesión de muchos, porque las críticas de ALAT no eran “complacientes” ni mucho menos “fáciles” y uno se pregunta cómo realizó su hazaña pero todos, todos hasta los que no lo querían, lo respetaban. Aún como aquel empresario que prohibió la entrada de ALAT a sus espectáculos, lo cual devino en una forma de homenaje, pues en efecto, lo que este hombre daba como producto teatral era



una mermelada para señoras en la hora del té y le ahorró a Alfonso muchas noches desperdiciadas.

Para completar esta parte dedicada al perfil humano de Alfonso La Torre, dentro de una investigación que se centra en él como crítico teatral, se hace necesario en esta descripción del personaje humano referirse a un registro hecho nada menos que por un paisano de Alfonso, Ángel Avendaño, un cusqueño, cuya colaboración ayuda a hacer más completa esta semblanza sobre Alfonso La Torre:

LA TORRE RADO, ALFONSO, Qosqo (Acomayo) 1928. Escritor. Estudió primaria y secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias. Periodismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ejerció el periodismo de crítica y opinión. Trabajó en diversos diarios y revistas de Lima, entre ellos: El Hombre de la Calle, Cultura Peruana, Expreso, El Comercio, Caretas, La República. También incursionó en la televisión haciendo crítica bibliográfica, cinematográfica y pictórica, con gran suceso. Obras: *En La Noche* 1958. *La Lira de Nerón*, 1979, *Sing Song* 1981. (Todos ellos cuento). *El Halcón y la Serpiente*, 1986.

La Rosa: un día en la vida de Santa Rosa de Lima, 1988. *Garcilaso, el Inka*, 1988. *Vallejo*, 1990 (Teatro). Además ha editado: *Recopilación de Trabajos críticos sobre Dramaturgia*, s/f. *Las Cartas Portuguesas*, 1982. *Las Máscaras de Shakespeare*, 1984 (Las dos últimas obras de teatro, especialmente escritas para la actuación de la actriz Ofelia Lazo). “Toda la literatura de Alat es una propuesta de reflexión acerca DE LA VIDA. La Torre aspira a captar los universos de la vida y la muerte en toda su apócrifa densidad. Su problema es la vida total. Las motivaciones que subyacen en la particularidad y la generalidad del existir. A partir de ese fatalismo temático-literario, los desasosiegos de La Torre quiere hacer literatura con el mínimo *minimorum* de palabras, con lo esencial e imprescindible de recursos morfosintácticos. De ahí la cohesión conceptual de sus escritos, su obstinación en exprimir todos los jugos semánticos de la palabra, en retorcerlos con manías de brujo hasta obtener inesperados y sorprendentes sintagmas paradigmas. (Avendaño, 1995:76)

Sean las palabras de Ángel Avendaño, una ayuda para complementar mi comentario.

Se hace imprescindible para esta semblanza anotar un recuerdo que ofrece un reflejo del momento en la cual aparece la primera señal evidente del mal que va a acabar con las fuerzas de este incansable trabajador de la cultura peruana.



Fue la coincidencia de encontrarlo el día que le dio lo que iba a ser su primer derrame cerebral. Mal que de allí en adelante lo aquejó y se convirtió en el gran problema de salud y por el cual muere.

Se trataba de una reunión concertada por una amiga común para leer y hablar de poesía.

La lectura la hacía una actriz especialmente citada para ello, Alfonso tenía la tarea de comentar y criticar los poemas.

El público de no más de veinte personas estaba compuesto por la dueña de casa, quien me había encomendado la conducción del pequeño programa que debía durar entre las once y las trece horas.

Alfonso estuvo bastante extraño durante la conversación y mostraba malhumor e impaciencia, solicitaba opiniones que después rebatía duramente en algunos casos. La verdad parecía otro, con un talante diferente, distinto al hombre enérgico, pero comedido, que conocíamos. La anfitriona en un determinado momento opinó que debía concluir la reunión. Así se hizo, pensando todos que nuestro crítico mostraba profundas señales de cansancio.

Casi de inmediato Alfonso, terminada su intervención, solicitó y se fue en un taxi donde le sobrevino el derrame cerebral.

Mejóro después de esta terrible sorpresa. Pero poco a poco se fue agravando el mal y su salud comenzó a decaer y con ella su rendimiento, a pesar de todos los esfuerzos que hacía por seguir cumpliendo su tarea.

Continuó asistiendo a *La República*, en donde trabajó desde 1981, y siguió como trabajador hasta el día de su muerte, asistiendo ayudado por Antonieta, su esposa, la cual lo llevaba de Magdalena, donde vivía, al jirón Camaná cuadra 3, donde está ubicado dicho diario.



En la época en que ya estaba grave (junio 26, año 2001) lo visité, en casa de su cuñada; estaba acomodado en el primer piso para evitar el esfuerzo que demandaban las escaleras de su propia casa.

Increiblemente disminuido, aún conversaba; fue atento y amable, hablando muy bajito y moviéndose muy penosamente.

La visita fue motivada por la necesidad de conversar con él acerca de su última crítica aparecida en *La República* el día sábado 3 de junio 2000.

Se trataba en efecto de su postrera participación como crítico dentro del teatro. El título de la misma es: “Galileo Galilei: La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales.”

Era la crítica de la puesta en escena de *Galileo Galilei*, pieza estrenada por el Teatro de la Católica, con la dirección de Luis Peirano, en abril 2000.

La reunión con Alfonso, concertada por teléfono pues había la duda de si él podría mantener una conversación sin molestias, era con la finalidad de pedirle su parecer para publicar su crítica en el libro *Bertolt Brecht en el Perú*.¹

Se pudo conversar y sí todavía algo intercambiamos. Muy queda y lentamente se refirió a su estado y firmó la carta de autorización que conservo como un recuerdo del amigo que ya veinte años antes había visto con agrado la publicación del primer volumen de sus críticas.

La crítica de Galileo, anteriormente señalada, no refleja para nada perturbación alguna ni en la comprensión ni en el análisis; el estilo de Alat se mantiene firme y a través de ella no se podría vislumbrar el avance de su enfermedad.

Señalemos aquí únicamente el primer párrafo de su comentario:

Las referencias teatrales a la obra original de Bertolt Brecht, “Galileo Galilei”, son todavía hoy tan dominantes que muchos rememoramos durante el

¹ El libro fue publicado en el año 2001 por el Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú y la crítica en referencia aparece en la página 71.



espectáculo protagonizado actualmente por Alberto Isola, el que hace casi medio siglo caracterizó el actor inglés Charles Laughton. Si, al mismo tiempo, recordamos que Orson Welles, otro excepcional actor, se propuso como meta encarnar a Galileo Galilei de Brecht, en una traducción literal del alemán, comprenderemos que una de las altas cumbres de todo gran actor contemporáneo es hacer vivir a Galileo, ambición ésta que ha cumplido rotundamente Alberto Isola. Hay que tener en cuenta la complejidad del personaje y lo que significa que un actor logre meterse bajo su piel; en efecto el novelista y poeta italiano (1792) Tomás Grossi declaró que Galileo “es la mente más grande de todos los tiempos.” Además Indro Montanelli en su libro “La Italia del siglo XVII”, declara a Galileo, autor de “Il Saggiatore”, como el **escritor de las páginas más hermosas en prosa del siglo XVII**.² (La Torre, 2000:21)

Un solo párrafo y cuántas referencias, cuántas ideas, cuántas inquietudes nos ha transmitido. Apreciamos lo que ya conocemos y nos impele a ir a buscar los datos que nos faltan. Además analiza las razones del por qué se escoge a Brecht, si bien eso lo sigue desmenuzando y determinando en los cinco hermosos acápites que conforman esta crítica.

Es por todo lo que esbozamos aquí, que la lectura de aquello que Alat publicaba era buscado como material didáctico, crítico, polémico e informativo.

Su última crítica de teatro, a sólo un año y seis meses de concluir su vida, y nadie diría leyendo sus apreciaciones que se trataba ya de un hombre cuya vida declinaba.

Qué conmovedoramente sencillo resulta ver extenderse en un papel blanco de letritas negras, semejante a una gran mancha de tinta que se agranda, incontenible y se detiene por fin reseñando la aventura de 75 años de un hombre.

² Las negritas son del autor.



Capítulo II

La crítica como tal

Alguna vez sus amigos y también biógrafos y comentaristas han afirmado que Walter Benjamin tenía la intención de hacer un libro con citas únicamente “Pero su mayor ambición era la de producir una obra que consistiera únicamente de citas.” (Arendt, 1972:472).

Es verdad que sería muy agradable que los libros se pudieran leer como conversaciones entre amigos mencionando el origen y procedencia de lo que traemos a colación, pero sin que tengamos que ir a las notas e interrumpir el hilo de qué y el cómo.

Vale pues expresar al inicio del presente capítulo una total anuencia a la propuesta de Walter Benjamin, que él no llegó a ver cristalizada, tal vez porque interrumpió su existencia abruptamente por mano propia en Port Bou, cuando aún era joven. Esta referencia es una somera crítica a la imprescindible necesidad de continuar haciendo citas y llamadas.

Hablar acerca de la crítica en general lleva inevitablemente a recordar a Walter Benjamin.

Y hay que recurrir otra vez a Hannah Arendt citándola:

En los párrafos introductorios al ensayo sobre las *Afinidades Electivas*, Benjamin explica su concepción de la tarea del crítico literario. Comienza por distinguir entre un comentario y una crítica (sin mencionarlo, quizás sin darse cuenta, empleaba el término *Kritik*, que en su uso normal equivale al oficio del crítico, tal como lo usaba Kant al hablar de la *Crítica de la razón pura*). La crítica”, decía, “se ocupa del contenido de verdad de una obra de arte, el comentario se ocupa de su tema. La relación entre los dos está determinada por



esa ley básica de la literatura según la cual el contenido de verdad de la obra es tanto más pertinente cuanto más discreta e íntimamente está ligado a su tema... (Arendt, 1972:473)

Un crítico peruano, muy riguroso, dedicado exclusivamente a la crítica poética y literaria, Camilo Fernández Cozman, inicia el primer capítulo de su libro *Las huellas del aura: La poética de J.E. Eielson*, diciendo:

La crítica y la poesía de Eielson.
Ninguna crítica seria puede obviar la sistematización de las interpretaciones y de los enfoques anteriores a ella misma. Si lo hiciera, desconocería profundamente el estado de la cuestión y caería en el vacío. De ese modo la crítica perdería sus indudables lazos históricos con la tradición. Es más, no podría dialogar con la tradición. Y toda verdadera crítica es dialógica. No impone caprichosamente una metodología ni ve únicamente a través del cristal oscuro de un solo método. (Fernández, 1996:23)

Los conceptos que se expresan en las líneas precedentes, pueden constituirse en una pauta excelente para situar a su vez la idea con la cual se entiende en este estudio el vocablo crítica.

Hablando de la crítica en general existen multitud de opiniones que no siempre coinciden y más bien se contraponen de crítico a crítico y en lo que piensa de ella el público en general y los artistas que la reciben.

La crítica literaria en América, se afirma que tuvo como primer mentor al peruano clérigo y literato don Juan de Espinosa Medrano:

En Latinoamérica se afirma fue el primer crítico literario.
El Lunarejo
Así apodábase el clérigo y literato don Juan de Espinosa Medrano, natural de Apurímac, Perú. El apodo de Lunarejo, le venía por los lunares que marcaban su rostro. Fue también autor teatral, pero su Apologético sobre don Luis de Góngora y Argote, se considera la mayor de sus hazañas y por la que es reconocido como el primer crítico literario en América. Estamos hablando de los años de la primera mitad del siglo XVII. (Cevallos, 2007:17)

Como este es un recuento no cronológico sino referencial, señalamos que hubo otro peruano 300 años más tarde, que desarrolló lo mejor de su producción en México. Se trata de Juan Acha quien en el acápite denominado “El crítico y sus actividades” en el capítulo tercero de su libro *Crítica del Arte*, asevera:



Si existen varias clases de críticos, es porque cada uno se dirige a un público diferente y porque tiene fines e instrumentos distintos. Al echar una ojeada a la amplia gama de nuestros países, nos encontramos, en primer lugar, con los comentaristas sociales y los culturales, en cuyas actividades periodísticas y no críticas utilizan rudimentos artísticos. Ahí están, al lado de estos pseudo críticos, los literatos quienes sin reparos ni vergüenza, y como una suerte de entrenamiento profesional, ocultan su falta de cultura visual y conceptual con el siempre seductor y entretenido, pero estéril, buen escribir. ¿Cómo esperar de nuestros literatos una buena crítica de arte, si ellos vienen de una crítica y teoría literaria muy débil y rezagada? De vez en cuando nos sorprenden con magníficas interpretaciones iconográficas-metáforas y subjetivismos mediante, pero sin las preocupaciones conceptuales tan indispensables hoy en día. Nos falta en los diarios, desde luego, los críticos especializados con sus diferentes públicos, modalidades y niveles de calidad: los masivos, los académicos y los conceptuales.”

Así escribía con mucho derecho y mayor autoridad Juan Acha, en 1992. No sólo se refería al Perú, estas cosas ocurren en muchos lugares, aquí el crítico se refiere a un fenómeno común a América Latina.

Han pasado quince años, ¿esto ha cambiado?

Casi se podría asegurar que no. Mas bien es probable que esto se ha profundizado.

Este comentario de Juan Acha que se expresa así tomando en cuenta los años ya transcurridos en la crítica del siglo veinte, contribuye a resaltar la calidad del trabajo que se decidió a emprender y por el cual batalló durante toda su vida adulta Alfonso La Torre, imponiendo un estilo y una coherencia en este panorama que de forma innegable sabe retratar Acha.

Pero como estamos en el momento de traer a colación las consideraciones de la crítica en general, sigamos en nuestro breve recorrido, y continuemos apuntando lo que a través del tiempo se ha dicho de la crítica en sí.

Veamos por ejemplo lo que un autor, conocido y respetado por una amplia mayoría, nos decía sobre la crítica según su óptica. Sí, anotemos la opinión de Bertolt Brecht, del libro *El Compromiso en Literatura y Arte*, leamos lo que nos refiere acerca de “la actitud crítica”:



Sería un craso error considerar la crítica como algo muerto, improductivo, propio de barbiluengos, por decirlo así. Esta interpretación de la crítica es la que el señor Hitler desea propagar. En realidad la actitud crítica es la única productiva, la única digna del hombre. Significa colaboración, avanzar, vivir. Un auténtico goce artístico sin actitud crítica es imposible.

Hoy día, en que nuestra existencia desnuda se ha convertido desde hace tiempo en una cuestión política, no podría haber lírica si la producción y el consumo de lírica dependieran de la posibilidad de descartar los criterios procedentes de la razón. Nuestros sentimientos (instintos, emociones) están completamente encenagados; se encuentran en conflicto permanente con nuestros instintos desnudos.

La crítica no echa a perder para nada el goce, a menos que el criticar consista en un censurar malhumorado. Sin la capacidad de gozar críticamente, la clase proletaria no puede tomar posesión de la herencia cultural burguesa. El sentido histórico, sin el cual esta clase no puede entonces disfrutar, es un sentido crítico, esto ha de saltar a la vista. Hay que poder percibir la antigua perfección, ya nada queda de esta perfección, que ahora se ha vuelto insípida en el sentido moral de la palabra. (Brecht, 1984:293)

En el *Diccionario de la Real Academia Española* (2007), se señala que de acuerdo a su etimología la palabra crítica viene del latín *criticus* y este del griego *Kriticós* “que juzga” así como *Krinum* “arte de juzgar la bondad, la verdad y la belleza de las cosas”.

Probablemente la crítica más antigua sea la que recayó sobre la *Biblia* por eruditos, conociéndose esta crítica como alta: la que juzga la relación de los hechos bíblicos con la historia de la humanidad, y la baja crítica aquella que se entretiene en los asuntos lingüísticos y textuales.

Nosotros continuaremos el camino indagando opiniones ajenas.

Aquí tenemos un nombre conmovedor por su pericia y efectividad en materia de crítica Roland Barthes, francés, del siglo veinte el que nos dará su versión sobre el tema según su libro *Écrits sur le théâtre*:

La crítica no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquella los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; da una lengua a la pura habla que lee y da un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia.

La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la



obra. Lo que puede es “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra. Si lee “la fille de Minos et de Pasiphae”, su papel no consistirá en establecer que se trata de Phedre (los filólogos lo harán muy bien), sino en concebir una red de sentidos... la crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos... (Barthes, 2002:66)

Barthes nos recuerda también “La crítica no puede decir “cualquier cosa.”

Sería maravilloso que esto último fuera una premisa que no se pudiera eludir cuando se ejerce la crítica; más bien es conocido que no se da tal en la realidad. Pero aquí estamos repitiendo testimonios de parte.

Roland Barthes señala con una sentencia asimismo que: “la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella.”

Sería posible continuar citando testimonios, porque a pesar de todo lo que se vilipendia a la crítica ha sido motivo de muy hermosas composiciones y grandes textos.

Charles Baudelaire poeta, literato, crítico él también, recibe de Walter Benjamin un homenaje crítico en el libro *Sobre algunos temas en Baudelaire*, un estudio crítico que es pieza fundamental y cuya lectura es un imperativo matemático para todo aquel que se interese por la crítica. Ante la imposibilidad de citar todo el texto, sólo permítanme repetir las últimas frases con las cuales Benjamin termina el libro sobre Baudelaire:

Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la “experiencia del shock”. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como un astro sin atmósfera. (Benjamin, 1999:78)

Y gracias a Benjamin invocaremos aquí al crítico de los críticos por excelencia, que no se detenía ante ningún tema, pero tampoco decía “cualquier cosa” es menester se hable aquí de Frederich Nietzsche.

Y es que la aventura de Nietzsche y toda la polémica que suscitó su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, podría muy bien ser el ejemplo de la crítica de la crítica.



Un apasionado joven que en 1869 cumplía 25 años, es nombrado catedrático de Filología en la Universidad de Basilea gracias a las recomendaciones de su maestro Ritschl, que supo adivinar en su alumno el enorme talento que lo impulsaba. Pero ni el talento del alumno ni su seguramente libre intención al haber elegido la filología, justificaban desde el punto de vista académico al profesor que avaló su nombramiento. Al publicarse *El Nacimiento de la Tragedia, en el espíritu de la música*, tuvo en Wagner –en quién estaba prácticamente inspirada– y en Rodhe dos entusiastas defensores. Y claro que Nietzsche los necesitaba.

Muchos años más tarde –1994– en el libro *F. Nietzsche y la polémica sobre El Nacimiento de la Tragedia*, Luis De Santiago Guervós reproduce las comunicaciones intercambiadas y analiza los pormenores de la que fuera una real contienda donde el papel y las letras se cruzaban como espadas desenvainadas para herir con saña a los contrincantes; podremos ver que nadie ahorra nada para poner al rival donde creía que debería estar.

Y es que no se trataba sólo de resaltar que Nietzsche había recibido una cátedra de filólogo no siéndolo, ni de señalar que había fantaseado a su gusto con la historia griega, sino se quería también ser “honestos” y “justos” ubicando en su sitio a quién había usurpado un lugar que por derecho pertenecía a otros.

Los participantes en la contienda son: Friederich Nietzsche, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff.

La edición, que construye el libro utilizando los textos que surgieron, corresponde al trabajo de investigación de Luis De Santiago Guervós y el libro está dividido en: Reseña, para la Revista *Litterarische Centralblatt* (no publicada en su tiempo); Comunicación en la Revista *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (26 de mayo



de 1872), “Pseudofilología” (Leipzig, 1872) que corresponden a la pluma de Erwin Rohde.

El libro de De Santiago Guervós incluye además los textos de Ulrich von Wilamowitz-Mollendörf *¡Filología del Futuro!* (Berlín, 1872) y *¡Filología del futuro! Segunda parte* (Berlín, 1873).

Richard Wagner figura con su Carta abierta a F. Nietzsche (Revista) *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 23 de junio de 1872.

Estamos hablando de una polémica en el idílico siglo diecinueve con la intención de dar pautas sobre los caminos en los que puede entrar la crítica cuando sus participantes están dejando la vida en esta génesis de una disputa académica.

En la introducción al libro Luis De Santiago Guervós nos dice: “En toda disputa académica intervienen siempre, además de hechos científico-históricos que son objeto de debate y de discusión, motivos y causas extra científicas que interfieren pasionalmente su desarrollo y objetividad.” (De Santiago, 1994:9)

Este apunte es plenamente descriptivo de lo que sucede en la crítica. Son muchos los que se rasgan las vestiduras pidiendo críticas puras, objetivas no pasionales, considero esto una pretensión muy difícil de satisfacer mientras la crítica la realicen seres humanos y mientras los seres humanos sigan siendo lo que son.

¿Qué cuerdas tocó *El Nacimiento de la Tragedia*, de Friederich Nietzsche en los círculos filológicos, filosóficos y musicales de la época?.

Luis De Santiago anota:

Su libro, esa “polifonía contrapuntística” que pretendía seducir a los oídos más duros, venía a consagrar, como en una profesión de fe, la meta de sus esfuerzos; con él quería expresar que toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de “iluminar la propia existencia”, pues, en última instancia, “la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético”. Para que la filología clásica sea creativa, Nietzsche piensa que debe convertirse en una “filología filosófica”, entendiendo por filosofía una



actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto del saber. (De Santiago 1994:10)

Y aquí hay una llamada repitiendo el texto de Nietzsche:

Gran perplejidad:

la filosofía ¿es arte o ciencia?. Es un arte en sus fines y en sus productos. Pero su medio de expresión, la exposición por medio de conceptos, es algo que tiene en común con la ciencia. Es una forma de la poesía. Imposible de descifrar. Será preciso inventar y caracterizar una categoría nueva. (Nietzsche, 1980:439).

Las palabras de Nietzsche son tan claras y justas para definir además lo que debe ser también la crítica.

Esto es lo que se hallaba en ALAT cuando leíamos sus trabajos escritos evaluando los alcances conseguidos en el escenario. Las críticas de Alat también eran construcciones artísticas y científicas en lo que tenían de sustento para ir aplicando cada término y cada apreciación celosamente buscada.

La crítica tal como se debe practicar, también debe poner en el dilema de contemplarla a caballo entre arte o ciencia. Y cuando quien hace la crítica sabe usar el idioma la lectura inevitablemente nos resulta además provechosa en el plano personal.

Volviendo al libro que recoge la discusión sobre *El Nacimiento de la Tragedia*, es menester coincidir con los que quisieron demostrar que Nietzsche no había escrito un trabajo filológico, es indudable que tuvieron muchísima razón. Había hecho mucho más.

La lectura de *El nacimiento de la Tragedia desde el espíritu de la música*, es un libro imprescindible para quien se entusiasme por buscar un camino crítico.



Capítulo III

La crítica teatral

Como no es posible conocer y recurrir a todos los que alguna vez se decidieron por practicar este arte, esta filosofía, esta poética, tenemos, para referirnos a la crítica, que escoger dentro de lo que se ha podido apreciar y reunir investigando sobre el tema.

Dentro del ejercicio del trabajo en el teatro es posible encontrar en periódicos, revistas de espectáculos, y publicaciones dedicadas especialmente a la crítica sobre las puestas en escena, algunas “perlas” firmadas por críticos de larga trayectoria y gran reputación, que sin embargo parecen el producto de un espectador enfurecido.

Difícil de olvidar fue un comentario en el *Times* de Londres, referido a una representación donde había intervenido nada menos que quien luego fuera nombrado *Sir* por su trabajo como actor, el crítico en la reseña del día siguiente, le decía: “Si alguna vez, se necesitara llamar a alguien para que hiciese perfectamente el papel del hombre invisible, Alec Guinness, tal como ha actuado en esta pieza, sería el intérprete ideal.”

También en Londres, otro sorprendente ejemplo lo constituye una crítica a la obra *Peer Gynt* donde a la actriz que hacía el rol de Anitra el implacable crítico le dedicaba estas líneas: “la pelvis de la señorita.... representando a Anitra, fue el punto más resaltante de esta puesta.”



Anécdotas aparte, los críticos siguen escribiendo con pasión, rabia, inteligencia, tontería, en cualquiera de los medios donde se cobijen o se encuentren muy bien ubicados y recibiendo la credibilidad y el respeto de sus lectores o televidentes.

No todos los críticos son malos ni tampoco buenos. Esto es obvio. Los críticos pertenecen a la raza humana, es todo.

La mayor o menor eficacia al juzgar y opinar es una cuestión tan sutil, tan especial como las razones que llevan a los seres a amar, gustar, gozar, detestar, tanto las producciones artísticas como todas las experiencias en donde entren las insondables razones del gusto, la selección, la preferencia o el rechazo.

Para equilibrar este azar, existen las pautas y las condiciones propias de cada arte. Las condiciones mínimas y máximas dentro de las cuales se mide o evalúa a los intérpretes, el director, los artificios técnicos o su no presencia.

Los requisitos en el arte del teatro no son estáticos. Por épocas, años, siglos se ha exigido determinadas virtudes en la representación. Se han agregado y se han desterrado otras. La esencia en definitiva se mantiene casi intacta, porque el arte teatral es un arte que en la base de su concepción tiene como soporte, como piedra fundamental el frágil y magnífico cuerpo humano.

Así, todo es débil e incierto. Así también todo es profundo e inmutable. No es un arte dentro del cual las reglas están dadas y permanecen iguales.

Tampoco alguien ha conseguido lograr un acuerdo estableciendo en definitiva si sirven para algo los críticos y la crítica. Pero todos, todos, los que hacen un trabajo artístico, y casi puedo decir que en mayor grado los actores esperan o mejor dicho no esperan sino buscan ansiosos saber qué piensa "el otro" de su trabajo. Es una necesidad parecida al hambre. Tal vez absurda pero no por eso menos importante.



Así es que entremos al mundo de quiénes a través de ensayos, recopilaciones, nos han dejado comentarios y críticas ahora sí sólo sobre el teatro.

Harold Clurman es nuestro primer invitado; él en su libro *El Divino Pasatiempo, Ensayos sobre teatro*, dice en la introducción:

La crítica es, ha sido y será siempre lo peor de lo peor”, dijo George Bernard Shaw, el mejor crítico teatral de habla inglesa de la última centuria, cuando menos. Entendía que los críticos jamás darían satisfacción a todos, que invariablemente cometerían “errores” tremendos, que de tanto en tanto provocarían inevitablemente perjuicios y que sus efectos benéficos resultarían siempre empañados por serias dudas.

Al fin y al cabo, ¿qué es un crítico? Para el lector de diarios es alguien que escribe boletines que semejan informes para consumidores. Es una especie de heraldo, suerte de agente de publicidad que vive a costillas de los demás y cuya misión consiste en instruir al amante del teatro en lo que debe o no debe comprar. Su tarea es afirmar para sus lectores, en términos concluyentes “me gusta” o “no me gusta. (Clurman, 1977:9)

Clurman está expresando los lugares comunes con los cuales se define universalmente a los críticos y el trabajo crítico. Su libro está respaldado por años de constante labor –acertada o no– comentando el quehacer teatral. Termina su introducción que le lleva en total doce páginas con esta sabia reflexión:

Sin duda, en mis artículos y ensayos muchas veces he hecho picadillo de mis propias prescripciones. Como atenuante, sólo me cabe decir que aunque no estoy seguro de coincidir con un admirable crítico literario a quien oí decir hace muchos años, en una conferencia que ofreció en París, que “El artista tiene todos los derechos: el crítico, sólo obligaciones”, siempre tengo en cuenta esto.

En el 2002, Jean-Loup Riviére, bajo el título de *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*, publica un primer compendio de textos sobre el teatro de Roland Barthes en lengua alemana. Editado en el 2001 por Alexander Verlag, Berlín. En el 2002, se edita en francés *Écrits sur le théâtre, Textes réunis et presentes par Jean-Loup Riviére*.

Jean-Loup Riviére nos dice en el Prefacio:

A lo largo de los años 1950, Roland Barthes escribe más de 80 artículos sobre el teatro en los periódicos como *Lettres nouvelles*, *France-Observateur*, y sobretodo *Théâtre populaire*. Es la época de *Grado cero de la escritura* (1953) de *Michelet* (1954), de *Mythologies* publicadas en las *Lettres Nouvelles*, y reunidas parcialmente en 1957. El debut de una obra que se caracteriza por la



multiplicidad de sus objetos de estudio y la coherencia de su encaminamiento, el teatro ocupa un lugar preponderante. En los años que siguen, Roland Barthes no frecuenta más las salas de espectáculos, casi no escribe más para el teatro, aunque declara más tarde que este es “puede ser” el corazón de su obra, y que reaparece en su último libro, *La Chambre claire* (1980). Uno puede leer esta reunión de los fundamentos de un pensamiento en curso de elaboración, un testimonio sobre un periodo muy importante del teatro francés, y una profunda meditación sobre el arte del teatro mismo. (Riviére, 2002:10)

En el Tomo V de *Teatro Peruano*, libro que contiene las críticas de Alfonso La Torre, desde 1958 a 1980, publicado en 1981, fueron reunidos los textos de ALAT y corresponden a la primera etapa de su trabajo como periodista en diversos diarios. Dichas crítica se constituyen en valores que se explicaban por sí mismos.

El libro de Jean Loup Riviére, hace lo mismo con los trabajos de Barthes, coincidencia que complace comparar por la igualdad de intereses con el alumno de Barthes. Es evidente que ambas publicaciones (Alat 1981/Barthes 2002) consideran a la par la idea de que al guardar los testimonios del crítico se está también haciendo la historia del teatro que fue comentado en su momento. Con la enorme ventaja de no realizar “historia fabulada” sino repitiendo los hechos teatrales a través de un conspicuo y veraz observador, ya sólo por eso valdría un trabajo de esta naturaleza. Y si, como en el caso de Roland Barthes y Alfonso La Torre, se trata de personas que realizan su oficio a conciencia se tiene un documento teatral importante.

Alfonso La Torre, como Barthes, empieza también durante los años 1950. Los comentarios que agrupa Jean-Loup Riviére, comprenden hasta mayo de 1975. El de ALAT va hasta 1980.

En 1965, en un bello texto titulado *J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre...*, Barthes se pregunta porqué quiere dejar el teatro y se interroga: “Es que ya no lo amo más, o es que lo amo mucho más?”

Sin duda, es una interrogante que asalta de seguro a todos los amantes apasionados. En el teatro suele ocurrir con frecuencia. Alfonso La Torre bajó su



producción crítica respecto al teatro cuando empezó a dirigir y presentar sus propias obras. No obstante a pesar de la cantidad de trabajo que desplegaba, nunca dejó de publicar y continuó acompañando a los grupos con su aquilatada reflexión.

Se puede abandonar el amor un tiempo. Pero realmente muy pocos de los amantes verdaderos terminan por dejarlo en forma definitiva.

Así también sucedió con Barthes quien siguió haciendo crítica muchos años más.

Reproduzcamos unas líneas de su comentario publicado en 1955 en el N° 11, de la Revista *Théâtre populaire* consagrada a Bertolt Brecht:

La revolución brechtiana.

Después de veinticuatro siglos, en Europa, el teatro es aristotélico: aún hoy todavía, en 1955, cada vez que vamos al teatro, sea para ver a Shakespeare o a Montherlant, de Racine a Roussin, María Casares o Pierre Fresnay, aquellos que saben nuestros gustos y de cualquier parte que seamos, nos decretamos el placer y el aburrimiento, el bien y el mal, en función de una moral secular de la cual he aquí el credo: contra más se emula al público, más se identifica con el héroe, contra más la escena imita la acción, cuando más el actor encarna su rol, contra más mágico es el teatro, es mejor el espectáculo.

O, viene un hombre con una propuesta que es contestataria a este arte ancestral que nosotros tenemos las mejores razones del mundo para creerlo "natural"; que nos dice, contra toda tradición que el público no debe engancharse sino a medias con el espectáculo, de hecho a conocer aquello que le es mostrado, y que el actor debe tener esta conciencia denunciando su rol, no encarnándolo; que el espectador no debe jamás "identificarse" completamente con los héroes, de suerte que quede libre para juzgar las causas, y los remedios de los sufrimientos; que la acción no debe ser imitada si no contada; que el teatro debe cesar de ser mágico para devenir en crítico, será la mejor manera de hacerlo. (Barthes, 2002:134)

Se detiene aquí la transcripción del comentario de Roland Barthes. Lo impone el formato de nuestro trabajo. Quisiéramos que fuese una manera de provocar el interés para que a partir del incentivo de la crítica, se acceda a examinar los trabajos de los autores propuestos.

Ahora vamos a mencionar a alguien bastante convencional, pero también con una gran experiencia en su labor. Se trata de Edward A. Wright y su libro *Para comprender el teatro actual*.



Decálogo de la crítica teatral

1. Debo utilizar constantemente –en toda mi experiencia teatral– el “poder de la imaginación.”
2. Debo conocer, comprender, evaluar y descartar mis propios prejuicios.
3. Debo evaluar cada una de las cinco esferas y el trabajo de todos los artistas que intervienen en la producción.
4. Debo evaluar toda la obra en función de la vida y comprender cuál ha sido la contribución personal de cada artista para favorecer o bien estropear la obra.
5. Debo llegar a cualquier decisión sólo después de usar los tres principios de la Crítica artística establecidos por Goethe.
6. Todo artista debe mostrar con claridad diáfana qué es lo que está tratando de decir por medio del adecuado acento, la sinceridad y la proyección.
7. Todo artista debe trabajar dentro del medio en el cual en ese momento está actuando, o bien adaptar elementos tomados de otro medio.
8. Todo artista debe cooperar con los demás y coordinar su trabajo hacia el logro de una única meta, que es el propósito de la producción.
9. Todo artista debe interpretar la vida a través de su propia personalidad, de un modo que resulte absolutamente creíble.
10. Por último, la obra puede conmoverme, sacudirme, entusiasmarme, divertirme, enseñarme o transformarme, pero la única cosa que no puede atreverse a hacer es aburrirme. Lo único que debe hacer es dejar que yo siga mi camino pero mejor equipado para afrontar o entender la vida.

Edward A. Wright, parece ser un ciudadano que no se complica la vida. Lo curioso es que este decálogo viene después que el propio Wright ha citado a un señor llamado George Jean Nathan quien afirma nada menos que: “La crítica dramática es un intento por formular normas de conducta para ese adorable, descarriado, encantador y testarudo vagabundo que es el drama.” (Wright, 1988:33)

El “decálogo” de Wright recuerda aquel antiguo poema que decía algo así como que para escribir un verso se ponen consonantes en la punta y el alumno preguntaba: “Y señor, ¿en el medio?”

Y el maestro después de pensarlo un rato le contestaba: ¡Ah, en el medio... hay que poner talento!

Contradictorias formas de apreciar la crítica, como lo interpreta Wright tal como lo dice Nathan, no es sencillo ponerle reglas a ese “adorable, descarriado, encantador y absurdo vagabundo...”



Esperando que los ejemplos aquí dados contribuyan a iluminar el claroscuro mundo de la crítica ya se hace necesario concluir este acápite. Pero antes debe quedar aclarado cuáles son los tres principios que el punto 5 del Decálogo de Wright menciona.

Sí, las tres preguntas que debe plantearse quien hace la crítica artística establecidas por Goethe: primera pregunta “¿Qué es lo que el artista trata de hacer?”; segunda pregunta “¿Lo ha hecho bien?”; tercera pregunta “¿Merece hacerse?”

De cada cual uno depende confiar o no confiar en la utilidad de hacerlas.

¡Ah! inevitablemente Goethe nos lleva a Walter Benjamin, y por ello para terminar, vamos a *Dos ensayos sobre Goethe*, en cuya primera parte Benjamin, reconocido como uno de los grandes críticos literarios, nos dice algo para recordar sobre la crítica:

La bibliografía existente sobre obras literarias nos sugiere que la exhaustividad en ese tipo de investigaciones debe ponerse a cuenta de un interés más filológico que crítico. Por eso la siguiente exposición sobre *Las afinidades electivas*, que también entra en detalles, podría confundir fácilmente respecto de la intención con la que se la presenta. Podría parecer un comentario; sin embargo está pensada como crítica. La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de una obra, cuanto más significativa sea, estará tanto más discreta e íntimamente ligado a su contenido objetivo. (Benjamin, 1996:13)

Nada mejor para cerrar este capítulo que haber revitalizado nuestra memoria con las siempre vigentes palabras de Walter Benjamin.



Capítulo IV

La crítica de teatro en el Perú

No podemos, referirnos a una mejor fuente para hablar de los inicios de la crítica teatral en el Perú a partir de la fundación de nuestra república, que recurriendo al gran investigador, el historiador Jorge Basadre, en *Historia de la República del Perú 1822-1933*.

EL REPERTORIO TEATRAL.- El público que acudía al teatro en Lima estuvo durante mucho tiempo, condenado por la moda de las piezas truculentas, melodramáticas, inverosímiles, carentes, casi siempre, de dignidad literaria y escénica. Al calor de ellas, gozaron del favor público, producciones clásicas modernas como algunas tragedias de Voltaire. Hubo también como un renacimiento del gran teatro español a través de producciones de Lope de Vega, Moreto y otros clásicos, a los que fueron agregados los de escritores más recientes como Quintana y Moratin, bien o mal representadas.

A veces fueron llevados (sic) a la escena obras con punzantes alusiones políticas inéditas, cómo ocurrió con *La Monja Alférez* del autor español Juan Pérez de Montalbán que se representó el 12 de diciembre de 1830 con la asistencia del Vicepresidente Antonio de la Fuente y en notoria alusión a la esposa del Presidente Agustín Gamarra, doña Francisca Zubiaga. Con este motivo apareció el folleto *Crítica universal contra la representación de la Monja Alférez* (Lima, 1830). También hubo otros casos similares aunque en actitud de jolgorio como la alegoría en que las tropas de la Ambición optaban por fraternizar con las de la Libertad y que tenían relación con el abrazo de Maquinhayo en 1834.

Afortunadamente existe un relator de la categoría del doctor Basadre.

Ya en esas lejanas fechas alguien titulaba su crítica como “universal”, no se menciona eso sí quién firma la crítica o todo el folleto. Pero la crítica está.

Luego continúa Basadre:

FELIPE PARDO Y ALIAGA, CREADOR DE LA LIBRE Y MODERNA CRÍTICA TEATRAL Y DEL TEATRO NACIONAL.- Felipe Pardo y Aliaga, recién llegado de España en 1828, inició en el Diario *Mercurio Peruano*, con su amigo José Antolín Rudolfo, una serie de crónicas contra el mal gusto de

muchas de las obras representadas en el teatro, o su inadecuada presentación, o el risible vestuario de los actores, u otras deficiencias. Comenzó entonces, por rivalidades literarias, generacionales y personales, una larga polémica entre los jóvenes críticos y el clérigo, catedrático y satírico José Joaquín de Larriua, que escribía en *El Telégrafo*. El debate fue muy vivo, con argumentos contradictorios e ingeniosas letrillas y odas. Lo han exhumado minuciosamente, Raúl Porras Barrenechea en su muy documentado y sabroso estudio titulado "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño" y Guillermo Ugarte Chamorro en una de sus contribuciones tan valiosas sobre la historia del teatro peruano.

La inquina de Larriua contra Pardo y Aliaga resurgió en julio de 1830 cuando éste publicó una *Elegía* a la joven señorita Joaquina Moreyra por su fallecimiento. Esta vez las burlas del clérigo tuvieron como tribuna el *Mercurio Peruano*. Pardo y Aliaga respondió con altura e ingenio en *La Miscelánea*.

El futuro autor de *El Espejo de mi Tierra* siguió en sus empeños por la reforma teatral. Hizo representar, de la mejor manera posible, obras de Lope, Moreto, Moratín y Quintana. En 1826 había traducido "*Clitemnestra*", tragedia en cinco actos que seguramente, no llegó a la escena; y en junio de 1830 dio a conocer otra traducción, ahora del portugués, *Doña Inés de Castro*. Pero un significado fundamental tuvo su propia comedia en tres actos y en verso *Frutos de la Educación*, presentada el 6 de agosto de 1830 por la compañía de José María Rodríguez de la que formaban parte, entre otros, Carmen Aguilar y Concepción Rivas. Esta obra señaló el nacimiento del teatro nacional. (Basadre, 1983:300)

Con este texto de la autorizada opinión de Jorge Basadre se puede dar fe y estar en completa seguridad al establecer en la confianza de su testimonio, que la crítica teatral en el Perú se inicia de manera oficial o por lo menos en forma que se puede precisar, con Felipe Pardo y Aliaga.

Como otra manera de ejercitar la crítica tenemos, también debido a la pluma de Jorge Basadre, un ejemplo que sitúa en la página 305, de su libro antes mencionado:

EL AUTO DE FE CON "PEREGRINACIONES DE UNA PARIA".- En 1839 tuvo lugar en el proscenio del teatro de Lima un espectáculo inusitado. Fueron quemados unos ejemplares del libro de Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, por considerarse que ofendía y denigraba al Perú. Según el testimonio de Ricardo Palma en su estudio sobre el poeta Esteban de Terralla y Landa, en 1799 habíase efectuado la misma ceremonia con la obra de este autor titulada *Lima por dentro y fuera*. (Basadre, 1983:305)

Válganos este apunte para decir con felicidad, menos mal, por lo que sabemos en lo que va del siglo XX al XXI las críticas de teatro nunca llegaron a tanto en nuestra ciudad.



Dejemos establecido que la crítica de teatro se inició en el Perú con Felipe Pardo y Aliaga. Una segunda referencia explícitamente dirigida a la crítica teatral, por parte de Jorge Basadre la encontramos esta vez en *Historia de la República del Perú*, tomo XI, página 272, transcribo:

EL TEATRO NACIONAL ENTRE 1895 y 1908.- El teatro nacional encontró durante este tiempo, como en anteriores, múltiples obstáculos. Ellos se derivaron de la falta de interés de las empresas casi siempre poco deseosas de invertir dinero en él; la escasa voluntad de muchos actores y actrices, españoles casi todos ellos, conscientes de que tales obras no les iban a servir luego para su repertorio; la frialdad del público; **la falta de orientación de la crítica**¹ y las dificultades propias de la iniciación artística a base de modelos no siempre recomendables. (Basadre, 1983:272)

Este párrafo aparte de servirnos como cruel reflejo de que en teatro en el siglo XXI vivimos aquejados de los mismos defectos que, señala Basadre, nos dominaban hace casi cien años, nos orienta en cuanto a la no existencia de una crítica referencial y prudente que le otorgara categoría a la opinión del público y comunica a los artistas la necesidad de enmendar rumbos.

Pasó mucha agua debajo de los puentes, corrió la vida y nuestra existencia teatral algo caminó. Se estancó. Tomó un impulso increíble durante los años comprendidos entre 1960, 1970, 1980, y volvió a adquirir ese aire colonial que aún sopla fuerte en la escena nacional. Aunque en apariencia los amos coloniales ahora son de distintos países, no se puede decir, comparando entre ellos, que haya habido un avance demasiado fuerte entre los siglos que siguieron al XIX. En exclusiva se hace aquí especial referencia al teatro, pero, a manera de mayor abundar podemos recurrir a otras fuentes sólo para informarnos en algo respecto a la actividad crítica en otras áreas del quehacer cultural, que de todas maneras dan un panorama de las vicisitudes por las que dicha actividad trascurrió.

¹ La negrita es del texto original.



Así, corriendo bastante, llegamos a confrontar un testimonio de alguien que nos habla en general del inicio de la crítica de arte en nuestra ciudad.

Alfonso Castrillón Vizcarra, entre sus varios estudios sobre la crítica de arte en el Perú, da dos derroteros en sendas publicaciones: “Teófilo Castillo o la Institución de la crítica, Revista *Hueso Húmero* (1981), en donde nos informa del ambiente de la época y si bien Teófilo Castillo era un pintor y su crítica se refiere en exclusiva a pintores, es útil la lectura de sus comentarios porque muestra el panorama dentro del cual se movía el mundo del arte y la intelectualidad limeña. Por aquellos tiempos (1914-1919), cito:

José Carlos Mariátegui, intentaba la crítica total y con el seudónimo de Juan Croniqueur en La Prensa “Al Margen del Arte”, Lima, 1 de enero 1914, daba cuenta de la “insignificante” producción artística nacional, de la falta de estímulos para los creadores y, por otra parte, de la indiferencia de los propios artistas. En siete líneas dedicadas a Castillo, concluye Mariátegui que “no obstante la belleza de algunos (de sus cuadros) no constituyen labor seria y apreciable”. En cambio en las dieciséis líneas que dedica a Arias Solís se prodiga loando exageradamente sus cuadros de “brillante ejecución y concepción” que han “traído consigo auras de renovación y surgimiento”. Esta ligereza de principiante molesta a Castillo, quien recomienda a Mariátegui, La Prensa “Al Margen del Arte”, Lima 8 de enero de 1914, más discreción para elogiar a un amigo ya que exagerando las virtudes del conocido juzga poco seriamente obras que ni siquiera ha visto. Susceptibilidad del pintor, que inconscientemente reclama su puesto como corifeo de la crítica local frente a cualquier novel competidor y, por otro lado, ligereza del aprendiz de crítico, que era Mariátegui entonces, quien, sin embargo, anuncia ya la llegada de otro tipo de crítico, que no es necesariamente pintor: “El pintor debe pintar únicamente. Un pintor “cabeceado” con literato, no será, seguramente, buen pintor ni buen literato. (Castrillón, 1981:60)

Ésta es la transcripción del connotado episodio que Alfonso Castrillón retrata en la página 61, de su trabajo. Esta respuesta a Mariátegui –de acuerdo al texto de Castrillón– se encuentra registrada en “Al Margen del Arte”, *La Prensa*, Lima 8 de enero de 1914, p. 2.

Enseguida va un segundo apunte que lleva también la firma de Castrillón. Se trata de un interesante acápite, que da en el blanco en todo el sentido de lo que fue la



crítica en general durante un buen tiempo en Lima. Por tanto será útil incluirlo en el presente estudio. Tiene como título “La crítica de los diletantes.”

Como ya se dijo la reproducción del comentario del autor es general a toda la sociedad y a todas las manifestaciones artísticas del medio y las personas que se sentían dotadas para criticar y exponer sus opiniones públicamente, he aquí el texto:

La sociedad limeña de comienzos del siglo XX, tenía poca oportunidad de oír música conciertos y óperas: La Sociedad Filarmónica se funda en 1907 y los conciertos y la ópera comienzan a escucharse en 1917. Existía, sí, una gran tradición teatral de proveniencia española, que llenaba el vacío de otras manifestaciones artísticas. La indiferencia por las formas visuales se debe quizá a la ausencia de un gran museo que ejemplificara las corrientes pictóricas de la metrópoli, a la vez que modelara el gusto de los limeños... (Castrillón, 1980:84)

Bueno es apuntar además que las compañías extranjeras, arriesgando su suerte, llegaban como los conquistadores en su momento.

Venían a Lima y a otras capitales de provincias, hasta los primeros 50 años del siglo XX, salvo excepciones, a probar fortuna confiados en la que suponían generosa y poco sofisticada experiencia artística de su público, intentando ganar aplausos en un mercado que conocían por referencias.

No eran precisamente lo mejor de España y otros lados estos arriesgados “artistas” que nos visitaban.

A menudo se trataba de empresas heroicas en términos económicos que se “armaban” en el camino y presentaban lo que podían y como podían con lo que iba quedando en el paso por la América India, entre comediantes que desertaban por causas diversas y de variada índole, no siempre practicando un arte demasiado riguroso.

La zarzuela, la ópera y el teatro se confundían en las representaciones.

Ahora bien, en otro acápite de la misma publicación, Alfonso Castrillón, nos hace una pintura de la época con un personaje que incluso tiene un apellido que durante mucho tiempo fue también vinculado al teatro y que por lo descrito podría pensarse que fueron sus herederos los que siguieron su “línea artística” dentro de la escena.



Reproducimos del texto de Castrillón:

En la Lima de comienzos de siglo, donde los comentarios artísticos eran esporádicos y se encargaban a viajeros o literatos, la figura de Federico Larrañaga representa el prototipo del crítico diletante, versátil, con el aplomo y la osadía propios de su clase. Ingresaba a los afanes periodísticos presentado por Clemente Palma, cumpliéndose el requisito de que al mundo prestigioso de la cultura hay que entrar con un padrino de igual prestigio. (Castrillón, 1980:91)

Sobre diletantes en la crítica en general podemos decir que Lima sigue como a comienzos del siglo XX, con avances temporales que hacen más dolorosos sus retrocesos.

En la actualidad, tal como en el ejemplo de líneas anteriores los “Larrañagas” se mantienen vigentes aunque su vida artístico-crítica es fugaz y esporádica pues duran lo que les alcanza el enganche.

Cuando Alfonso La Torre, a partir de la década de 1950, levanta su pluma cuidadosa, prudente pero no concededora ni adulatora, produce un verdadero cambio. Su estilo, al que muchos calificaban de “complicado”, “erudito”, “difícil”, fue siempre el mismo.

Como se sabe él se inicia en *El Comercio Gráfico* como dibujante, todavía en 1961 podemos encontrar en el periódico de “la tarde” de *El Comercio* (agosto 1961) “La excomunión de los alcaldes de Lima. Tradiciones de Ricardo Palma” ilustradas por Alfonso La Torre.

Otra de las tareas que Alfonso ejercía en sus inicios fue la crítica de cine, apasionado cinéfilo, hombre culto y lector como el que más también hizo crítica de artes plásticas con el seudónimo de Seymour. Pero en el teatro su seudónimo fue ALAT, y sobre este apócope o sigla escogida había una leyenda que decía que los señores de la casa editora donde se desempeñaba como dibujante cuando empezó a publicar sus primeras críticas le dijeron que un dibujante no podía a la vez ser crítico. Desde entonces Alfonso adopta ALAT como su marca indeleble, tan temida y respetada que impuso una norma de conducta dentro del diletantismo limeño, que después de su



muerte, ha resurgido podríamos decir que con la fuerza que les permite tener la casi ninguna importancia y cobertura que ofrecen los medios a cualquier clase de crítica que no sea farandulera.

El libro de Juan Acha *Crítica del Arte, teoría y práctica*, amén de considerarlo imprescindible como lectura para quien le interese el asunto de la crítica, tiene en su capítulo 5 el título “¿La crítica de arte es un género literario o una ciencia social?” que se inicia así:

En este capítulo me propongo analizar uno de los mayores problemas de la crítica de arte en América Latina, cuya formulación todavía nos resulta engorrosa; mayores aún son las dificultades para solucionarlo teóricamente y, sobre todo, para convencer a la mayoría de los aficionados al arte que cambie de actitud y practique la solución que a ella le suele proponer la crítica de arte. Nos referimos al problema de si la crítica de arte es un derivado de la literatura, una ciencia social o puede desempeñar ambos papeles por separado. El análisis me permitirá señalar vicios y confusiones, aclarar lo sustancial de la crítica de arte y sacar algunas conclusiones capaces de guiar nuestros conocimientos – como críticos de arte– por los caminos profesionales de mayores beneficios colectivos.

A partir del siglo XVIII, siempre hubo en Europa una crítica que denominaremos poética, por abundar en metáforas poéticas y ser pasatiempo de escritores o acto amoroso para algunos de éstos. Pero estuvo al lado de la especializada, profesional o científica y hoy predomina esta con largueza, mientras sucede lo contrario en varios de nuestros países en los que impera la poética y casi monopoliza a los aficionados al arte; incluso nuestros críticos especializados aspiran a poetizar sus actitudes y textos en detrimento de lo científico. La crítica científico-poética no existe ni como ideal. Dejemos para después el panorama histórico de la crítica de arte europea y detengámonos en nuestra realidad latinoamericana.” (Acha, 1992:116)

Otra vez en el tiempo, permanecemos estáticos o retrocedidos si es que alguna vez estuvimos avanzados.

El libro de Juan Acha fue editado en México 1992, han pasado quince años, pero el texto sigue vigente tal cual.

Hay otro detalle significativo de apuntar, cuando se habla de “crítica de arte” nadie entre nosotros se refiere a la crítica de teatro.

Por todo esto hay que coincidir que la mayor virtud de Alfonso La Torre consistió en hacer importante su trabajo. Él era una presencia respetada y respetable.



No ha sido el único crítico, pero a través de los años fue el que logró sobrevivir con dignidad en un medio que a los demás los fue desapareciendo, agostando y convirtiéndolos en otros tantos “Larrañagas.”

En la actualidad la crítica de teatro está muriendo por consunción si lo vemos desde el punto de vista de los dueños de los medios: NADIE QUIERE PAGAR A UN CRÍTICO, hay una sola excepción que confirma la regla. Y otros casos en que se convierte a un literato en el gracioso del diario para que pueda seguir sobreviviendo de lo que le pagan por sus crónicas divertidas.

“La crítica científico-poética no existe ni como ideal,” apunta Juan Acha. Si él viera lo que se produce en este momento, no sé qué podría decir.

Hay de todas maneras, gente joven que usa el Internet para descargar su preocupación en un panorama estéril. También, en un solo periódico pequeño esos de 50 céntimos, le están dando un espacio a la página cultural, es de lo más interesante ver como cumplen el encargo muchachos entusiastas donde se advierte que probablemente la obra criticada es la primera que han visto en su corta vida. Esto tiene una ventaja, la del jugador novato, quienes siempre ganan en la primera mano. De manera que, tal como se ha descrito, ilustrando el proceso de nuestra crítica teatral el recuento del trabajo de Alfonso se hace necesario y ejemplificador.

Es así como consideramos que el presente trabajo puede constituir un instrumento referencial y se convierte para quien lo realiza en un compromiso.

La presencia de Alfonso se extraña desde que en el 2000, publica la que iba a ser su última crítica para el teatro “Galileo Galilei : La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales por Alat.”

Por ir agravándose su enfermedad es probable que se le haga penoso caminar y llegar a un espectáculo. Pero todavía se ubican sus artículos, sobre novela, cine, una



retrospectiva sobre Vittorio Gassman y el teatro peruano; sobre la poética vallejana; esto es entre los meses de junio y julio 2000.

A partir de agosto del 2000, no se encuentra nada de él.

En noviembre 2000, se encarga de su página de cultura otro periodista.

En el suplemento de los días domingo, se publicaron críticas variadas hechas por diferentes personas, pero en la actualidad y desde que murió Alfonso no hay un crítico estable como lo fue él.

Deja de escribir, aquejado por la enfermedad que se lo lleva en el 2002.

¿Habrá que resignarse y decir como en el poema de Federico García Lorca, que “tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace” alguien como La Torre dentro del afán crítico verdadero? Esperemos que no, que sea más pronto de lo que imaginamos que alguien reciba la posta deseamos en forma de augurio.

Alfonso colaboró también en las revistas de la época, en conversatorios, viajaba adónde hubiera teatro sin despreciar las invitaciones lejanas; era un trabajador incansable, y no contento con eso todos los días trataba de ir a nadar, amaba el mar.



Capítulo V

La crítica de Alfonso La Torre

El trabajo desempeñado por Alfonso La Torre en cuanto a sus críticas sobre teatro se encuentra a través de sus publicaciones en los diferentes periódicos de Lima: *La Crónica*, *Expreso*, *El Comercio Gráfico*. Estas críticas se encuentran en lo que podríamos denominar la primera etapa. Y fueron compendiadas en un solo volumen de la colección de *Teatro Peruano* Tomo V, comprendiendo el periodo que va desde 1958 a 1980.

Con su ingreso al diario *La República*, desde la fundación del mismo, 16 de noviembre de 1981, a dedicación exclusiva, se inicia la segunda etapa.

La primera etapa, abarca desde sus inicios como periodista, tal como hemos detallado en la información sobre su vida, en los albores de los años cincuenta del siglo XX, durante los cuales trabaja en diversos medios de comunicación escritos.

Lo ubicamos haciendo dibujos para *El Comercio Gráfico*, ingresando al campo de la crítica de cine y artes plásticas para luego dominar los campos de la crítica en general: artes plásticas, con el seudónimo de Seymour, y posteriormente en el campo del cine, reportajes, comentarios de literatura y teatro se hace conocer como ALAT.

Desde el 16 de octubre de 1958 al 14 de marzo 1980, quedaron registradas en el libro *Teatro Peruano*, crítica, V tomo, 96 críticas teatrales.¹

¹ La relación de las críticas de la segunda etapa se encuentra en el apéndice 1.

Cuando Alfonso La Torre hace su ingreso a la crítica teatral en Lima se acostumbraba que la crítica fuese hecha indistintamente por personas ilustradas, de renombre, con un probado trabajo en el campo cultural, pero cuya profesión u ocupación principal no eran ni el periodismo ni la crítica; en este aspecto se puede dar como ejemplo algunos títulos que pertenecen a: *Ciro Alegría -Expreso* 8 de febrero 1962 "Nace una autora"; en el caso de Alegría éste es casi un único ejemplo de su intervención en la crítica teatral, que podría tomarse más como un impulso emocional ante un trabajo de gente muy joven que empezaba en el teatro.

Sebastián Salazar Bondy cuyo caso es paradigmático en la historia de la cultura peruana, porque él de manera sustancial era un abanderado de todo esfuerzo digno de ser resaltado. Tan pronto publicaba sus propias obras, criticaba situaciones políticas, desarrollaba su vena poética, vale decir Salazar Bondy era un vigilante censor y dentro de esa su incansable voluntad donde el teatro no ocupaba un pequeño lugar.

De "Críticos, Comentaristas y Divulgadores" (Joffré, 1993:11), transcribimos del artículo "Radiografía Actual del Teatro Peruano", con la firma de Sebastián Salazar Bondy, el siguiente acápite:

Para el teatro nacional, los últimos diez años fueron de desarrollo, pero se trató de un desarrollo irregular, de avances a menudo sofrenados por retrocesos y estancamientos. El esfuerzo no ha sido uniforme ni constante, y el zigzaguear, ha malogrado muchos frutos del renacimiento dramático, (1945-1955) pues se cumplió mediante la ayuda del Estado con la creación de la Dirección del Teatro Nacional y Escolar, dueña de rentas cuyos fines específicos no se torcieron sino más tarde de puesto en marcha el movimiento. A partir de 1956, luego de un lapso rutinario debido principalmente el decaimiento del interés por las actividades teatrales auspiciadas por el Ministerio de Educación pública y a la incuria en que sobrevivieron las agrupaciones independientes... (Salazar, 1964:2)

El largo y gran artículo de Sebastián Salazar Bondy continúa examinando con mucha propiedad en acápite que él titula: "La Actuación", "La Dirección", "El Repertorio", "Aspectos Técnicos", "El Público".



Todo visto con mucho cuidado y alcance a futuro. Con esta autoridad que le daba su talento e interés, Salazar Bondy hacía también crítica de teatro pero no de manera regular ni continua. Y un detalle, Sebastián Salazar Bondy debajo de su firma pone entre paréntesis (Autor Teatral), vale decir que él mismo no se considera “crítico”, habla como persona de teatro.

Otro autor importante que durante un lapso regular hace crítica de teatro es Juan Ríos. En los años de 1960 en adelante se encuentran con cierta frecuencia sus aportes en el diario *Expreso*:

“CUENTO PARA LA HORA DE DORMIR”

Caricaturesca, efectista y sarcástica, la comedia pudo llevar el título de “Pecado y Castigo de un Mojigato”. Pese a su interesado y supersticioso culto a la castidad. John Jo Mulligan se rinde una noche de invierno...” (Ríos, 1960:11)

Otras personas que también se animaban a hacer crítica de teatro eran aquellos amantes del arte teatral a quienes los encargados de las páginas de cultura o cartelera invitaban a expresar su opinión.

Por esos mismos años un caso aparte lo constituye José Miguel Oviedo, en ese entonces un joven hombre de letras de cuya severidad y acierto dan fe sus textos:

Rinoceronte

Hace algún tiempo, comentando su lectura, arriesgamos la opinión de que “Rinoceronte” era un inepto mamotreto que Ionesco quería endosar a la cuenta de la “vanguardia”. La noche del estreno tuvimos la desgracia de confirmarlo y el gusto de advertir que nuestro público, inteligentemente, se abstuvo de dar importancia- pasados los primeros juegos de efecto- a esta torpe tomadura de pelo, indigna del autor de *La Cantante Calva* o *Las Sillas*. Ionesco fue, el primer culpable de nuestra decepción; la versión que de la pieza rindiera el “Teatro Universitario”, fue evidentemente esforzada, pero un tanto informe y gruesa. Hubo momentos muy logrados y momentos muy malos; reunidos, marcaron un transcurso lento, agotador... (Oviedo, 1966:9)

Luego Oviedo hace un análisis de la propia obra y del trabajo de Eugene Ionesco. Se evidenciaba que Oviedo no opinaba graciosamente, se advertía detrás de sus críticas al lector acucioso y nada concededor de simpatías a contrapelo con lo que la puesta en escena evidenciaba. Más aún si como en el tiempo que Oviedo critica



Rinoceronte, se trataba de un montaje del Teatro Universitario de San Marcos, esta institución era un oráculo contra el cual se atrevían muy pocos pues un comentario como el de Oviedo podía motivar la muerte escénica para quien lo hiciera.

Era en estos casos, en que los simpáticos invitados a fungir de críticos se ganaban el pan del oficio restañando las heridas producidas por el ácido pero efectivo fragor de una pluma como la de José Miguel Oviedo.

Sebastián Salazar Bondy fallece en julio de 1965, vivió 41 años; Oviedo luego de obtener un premio por su drama *Pruvonena*, se va alejando de la crítica teatral, sale fuera del Perú y hace su exitosa carrera de crítico literario y estudioso, en los Estados Unidos.

Estos antecedentes sirven para tomar una idea del panorama teatral dentro del que Alfonso La Torre se ubica. Sus trabajos están casi a caballo entre la vibrante y denodada expresión de Sebastián Salazar Bondy reclamando un lugar verdadero para el arte peruano y el ácido y riguroso investigar de Oviedo al que acompañaban el ímpetu de su juventud y su seriedad reconocida de prometedora representante peruano en la crítica literaria.

De este modo desde sus inicios La Torre entra a llenar el vacío que de manera evidente dejan quienes, dentro del ambiente antes descrito constituían las excepciones, y excepciones con real calidad crítico-literaria: Sebastián Salazar Bondy y José Miguel Oviedo.

Tomemos un ejemplo de los primeros tiempos de la crítica teatral de La Torre:

La lección

Juvenil grupo Independiente de Teatro, para celebrar su primer año de actividad, se ha impuesto una seria responsabilidad; presentar al público de Lima la obra inquietante de Eugene Ionesco. Tal propósito, a juzgar por la desigual aunque empeñosa tarea realizada por la agrupación dirigida por Carlos Tossi y Alberto Terry, parecería un exceso de presunción; sin embargo, los resultados más que satisfactorios del intento, nos hacen comprender que el juvenil grupo teatral sólo requiere objetivos dignos de su heroico entusiasmo y osadía para dar la medida exacta de sus posibilidades. (La Torre, 1958:6)



Lo evidente al leer sus críticas es que se trata de un hombre que conoce el tema del cual habla. Ha leído al autor, en este caso Ionesco, y por ello se le advierte a Alfonso seguro de lo que dice.

Por otro lado sabe compensar “parecería un exceso de presunción” para inmediatamente oponer “los resultados más que satisfactorios del intento, nos hacen comprender...”

Como se aprecia no es el crítico lapidario tampoco, pero a no equivocarse porque también sabe ser duro, durísimo con la misma calidad y medida.

Ocurre que “La Lección” de Eugene Ionesco fue presentada en esta oportunidad haciendo un solo programa, en el Club de Teatro de Lima, con otra obra, escrita por el mismo director escénico: Carlos Tossi. La pieza en referencia tenía el nombre de “Los cadáveres exquisitos”. Cito otro acápite de la misma crítica de La Torre a “La Lección”:

La tarea directriz de Tossi ha sido excepcional; aunque no parece haber captado las sutilezas más significativas del humorismo dramático de “La Lección”, ha logrado, sin embargo, conferir a la pieza, un ritmo impetuoso, avasallador y exasperante, muy ajustado, que sin resentirse por sus modulaciones bajas, cobra un crescendo alucinatorio, tan propio a la inspiración del autor rumano. Tossi se creyó capacitado, además, a tomarse ciertas libertades, lo cual resulta intolerable; no porque el director debe constreñir su labor creadora sino porque, en piezas como las de Ionesco, (piezas de laboratorio, “científicamente” elaboradas para revelarnos realidades que, al decir de Ionesco, “no pueden ser expresadas sino teatralmente”) un aditamento o una disminución, atentan, contra la lucidez integral de esa “verdad objetivamente existente” que se intenta mostrarnos por medio de una nueva sistematización expresiva del lenguaje teatral. (La Torre, 1958:6)

Vemos pues, como La Torre da las razones de su juicio, explicita.

Recurre a las palabras del mismo Eugene Ionesco para avalar su propio comentario. No se conforma con emitir sus juicios, los fundamenta.



En una Lima en la cual podíamos leer al día siguiente del estreno amigables descripciones del vestuario y el escenario, cito de “Críticos, Comentaristas y Divulgadores” (Joffré, 1993: 33):

Las Tres Viudas.

(...)

Como el escenario, el vestuario y el mobiliario de muy fino gusto.

Ya hemos dicho que la colmada sala ovacionó con calor, tanto a Álvarez como a Roca Rey.

Al levantarse el telón aplaudió el escenario y al caer, al conjunto histriónico. (M.S.S., 1967:13)

Fin de “la crítica” a Las Tres Viudas y fin de la cita de este ejemplo que no era una novedad, como repito la novedad fue La Torre irrumpiendo en un medio aletargado.

Y para ejemplificar cómo La Torre tampoco era blando, es útil seguir refiriendo cómo termina la crítica de “La Lección” que fue acompañada por la obra de Tossi “Los Cadáveres Exquisitos”: “En fin, “La Lección” es una obra “obligada” para toda persona que se jacte de cierto bagaje cultural. ¿Y “Los Cadáveres Exquisitos”? ... (...) Hay que enterrarlos a prisa: ¡huelen mal!” (La Torre, 1958:6)

Se aprecia que puede ser lapidario cuando lo juzga imprescindible. Cuando comenta la trascendencia del director no escatima consideraciones de aprobación, por tanto no puede haber aquí ningún tipo de segunda intención personal, en la medida de lo posible, es una apreciación equilibrada y justa.

Se podría continuar, y sería deseable, editar un libro dedicado solamente a reproducir sus críticas completando las que figuran en el *Teatro Peruano*, Tomo V con las publicadas de 1981 al 2000, es una tarea que queda sugerida, y de cuya necesidad no es necesario hacer mayor hincapié.

En este estudio dejamos presentes los títulos de las críticas quedando a la curiosidad y aplicación de los interesados en el tema la posibilidad de ahondar en la lectura para el correspondiente análisis.





Pero, por haber constituido un verdadero hito en el devenir del teatro peruano, como un homenaje además a quienes hicieron la puesta en escena, es menester reproducir los párrafos de la crítica de Alfonso La Torre a “El Beso de la Mujer Araña”:

Jugando con oposiciones y combinaciones Binarias, Luis Felipe Ormeño ha impartido a su adaptación escénica de “El Beso de la Mujer Araña”, novela de Manuel Puig, un Ritualismo donde las ideas se urgen de sensualidad y los cuerpos se problematizan al fragor de las ideas.

La primera oposición está entre lo que “muestra” la palabra y lo que “muestra” la escena; la segunda, es la oposición entre un político y un homosexual, compartiendo una celda; la tercera, es la oposición entre sensorialidad e intelectualidad... Todo esto, se torna en el ritual de la ambigüedad, de lo inestable, lo aleatorio e intercambiable, a la luz oficiante de las velas. (La Torre, 1980:9)

Hasta aquí se aprecia al crítico que no se limita a “contar la anécdota” error en el que incurren deliberada o inocentemente aquellos que se presume no saben cómo salir del compromiso y menosprecian a su público lector u oyente recurriendo al fácil recurso de relatar lo que vio sin ningún análisis ni fundamento que es el alma de la crítica.

No es el caso de La Torre como podemos colegir a través de la transcripción de sus conceptos que van desgranando con minuciosidad los porqué de sus aseveraciones; la crítica continúa: “Trazados los límites netos de cada polaridad, de cada facción dramática e ideológica, Ormeño procede a borrar sus contornos, a problematizarlos y cambiar a los contrarios.” (La Torre, 1980:9)

Se advierte aquí algo que va más allá de una apreciación simple y sencilla. La Torre usa la crítica como estilete para pulsar las entrañas mismas de la concepción dramática del adaptador y director, que ha puesto en juego en el montaje su convicción y arriesga todo en este “juego binario” en que se convierte “La Mujer Araña” de Puig, el novelista argentino.

Hasta aquí valen bien como muestra estos dos extractos de un apunte memorable a una puesta en escena que también lo fue, y así podríamos decir como en el famoso drama de don José Zorrilla “A buen juez mejor testigo”; porque cierto es que si se



esmeraron los responsables del montaje, Alberto Montalva y Luis Felipe Ormeño, haciendo un cabal trabajo, de la crítica hecha por La Torre se puede afirmar con contundencia que ocurrió con fortuna que: a tal puesta tal crítica.

Y ahora vamos a otra faceta dentro del múltiple, continuo y eficiente laborar de Alfonso.

La Torre publica en diciembre de 1966 en *Expreso*, un comentario que constituía una verdadera pieza rara en lo que a crítica se refiere:

Teatro de niños

¿Por qué callan los críticos?

La crítica y el teatro infantil²

Nos ocupamos aquí, del caso extremo. La crítica instrumento importante dentro del complejo cultural del teatro, no puede eludir su aporte a una tarea tan trascendental como es el teatro para niños. Nos excusamos de reiterar la enorme importancia del teatro para niños: actividad encargada de iniciar en la magia del teatro sensibilidades que apenas despiertan, encaminando la imaginación e intuición infantiles hacia la captación parabólica de los valores; ayudándole a precisar su fantasía animista.

(...)

El papel de la crítica, por tanto, es tanto o más importante en el teatro para niños que en el teatro para adultos... (La Torre, 1966-B:6)

Esto era en su momento, y lamentablemente en la actualidad también, un apunte extraordinario en cuanto a que- hasta donde se puede indagar- en lo escrito a propósito del teatro, nadie, en ninguna publicación hecha en el Perú se había decidido a tocar el tema.

Un tema, que, tal vez, la televisión a la que alcanzan en la cotidianeidad los niños del siglo XXI ya superó los cauces del entretenimiento porque el encuentro diario con los noticieros, para señalar lo mínimo, y toda la avalancha “seudo informativa” que se ofrece sin que pueda mediar consejo ni opinión alguna ya rebasó los límites del efecto de cualquier opción crítica, como no sea la que el sano juicio de los mayores pueda aportar en el ejercicio de la conversación familiar.

² Las negritas son del original.



Este fue uno de los primeros rompimientos que establece Alfonso La Torre, considerar en forma pública y expresa la soledad y aparente ignorancia en la que transcurría lo que debe ser una de las áreas más importantes de la vida teatral.

Pues bien este es un primer rubro que Alfonso toca y evidencia, y no abandona, especialmente en estos sus primeros veinte años que forman parte de la primera etapa a la que se refiere este estudio sobre su crítica en el teatro.

Otro tema, no menos “novedoso” en cuanto a incluirlo así como tema dentro de la crítica teatral, es el de su artículo de 1965 del cual extractamos:

El Teatro y el Público

Uno de los problemas apremiantes que confronta el teatro en nuestro medio, es el ausentismo del público...

Tras consideraciones mucho más amplias, que trasuntan la honda preocupación de artistas y Directores y funcionarios por hallar una solución al problema, se llegó a tres conclusiones; Unir los esfuerzos de los actores de teatro... (La Torre, 1965-A:11)

He aquí otra arista de La Torre: acoger las iniciativas, resaltándolas y dándoles tanta importancia como a una puesta en escena.

En la oportunidad a la que se refiere el artículo, se había hecho una reunión de gente de teatro, y en aquellos tiempos esto era algo de seguro novedoso, reunirse para tratar un tema común, de interés compartido, buscando la unión como gremio. Como artesanos de una misma intención y similar cometido.

Igualmente, otro hecho insólito dentro de aquello que se acostumbraba –y aún hoy ocurre- Alfonso La Torre se refiere a temas como los que se evidencian en los títulos de sus artículos “II Festival Nacional de Teatro” y “Ayuda para el Teatro Arequipeño” publicados en el mismo mes en *El Comercio Gráfico*, fueron tal vez las primeras clarinadas para despertar conciencia respecto a mirar que había un teatro insurgente fuera de la Lima capital.

Años después en 1974, cuando se crea la Muestra de Teatro Peruano, Alfonso es el adalid de esta justa que acompaña destacando la importancia del evento que se iba a



convertir en el único que ha sobrevivido hasta la actualidad y que constituye una reunión de elencos teatrales del país que cada dos años participan en lo que ya hoy, por su trayectoria se denomina Muestra Nacional de Teatro, la cual tiene como base las Muestras Regionales en donde se selecciona, previo a la Nacional, a los grupos teatrales. Dado que de los primeros ocho grupos iniciales participantes en la Primera Muestra, se han multiplicado en cientos y ha crecido tanto el interés por el teatro en nuestro país, que la selección se hace sobretodo porque esta fiesta del teatro nacional sólo dura una semana, y tiene que elegirse un número limitado de participantes.

Así pasan estos años, vayamos pues a la última crítica que se encuentra en *Expreso* antes de que Alfonso haga su pase definitivo a *La República*:

BRECHT AL RESCATE DE CUATROTABLAS³

El programa de mano de Cuatrotablas esclarece lo que los suscintos avisos inducen a error: No es "La Ópera de dos Centavos", de Bertolt Brecht, lo que se nos ofrece: sino la verdadera historia de amor de la señorita Polly Peachum y su agraciado novio señor Mackie Navaja" según motivos de la Ópera de dos Centavos" de Bertolt Brecht. Y, desde luego, no es la música de Kurt Weil la que domina, sino los síncope primarios de babalú o de la pachanga. En fin, ésta es una irrespetuosa travesura con Brecht, lo cual es mucho mejor que solemnizarlo o momificarlo...

Muy poco podemos reconocer de Brecht en esta puesta. Sin embargo lo que importa es cómo Brecht rescata a Cuatrotablas de los extravíos subhumanos de "Equilibrios", de la negación del intelecto en pos del materialismo más craso de la expresión corporal...

La puesta de Cuatrotablas indica que una de las formas de funcionalizar a Brecht es hacerlo descender por pedacitos a nuestros medios financieros y a nuestros medios expresivos. (La Torre, 1980-B:9)

Como se puede deducir por esta crítica, y por la forma de tratar el hecho escénico, es que la palabra de Alfonso valía en calidad doble. Primero porque, gracias a su constancia y permanencia en el ejercicio de la crítica, seguía paso a paso a los grupos de teatro, los había visto crearse y desarrollar. Al momento del montaje que Alfonso comenta, Cuatrotablas cumplía diez años de trabajo. Diez años durante los cuales Alfonso había analizado y apuntado el trabajo del grupo.

³ Las negritas son del original.



Se aprecia una voz enérgica, pero que no anula el esfuerzo realizado. Tiene también un punto de humor y condescendencia allí en lo que a la vez es la mayor fuerza de este colectivo teatral que durante un buen tiempo privilegió el cuerpo a la palabra. Alfonso muestra y demuestra lo que afirma.

Así pues con el respeto y el aprecio ganado en un teatro peruano que empezó por fin a reconocerse como tal durante la fructífera época de los setenta del siglo XX, lo encuentra el mes de noviembre de 1981, para vivir lo que en nuestra segunda etapa se denomina Los días de la República.

5.1 LOS DÍAS DE LA REPÚBLICA

Noviembre 1981 a junio 2000.

Aquí en este diario que empieza son 72 títulos correspondientes a cada uno de los comentarios críticos los que Alfonso La Torre, publica en 19 años de trabajo, desde la primera “8 mujeres inesperada metáfora del totalitarismo” el 21 de noviembre 1981, a “Galileo Galilei: la conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales” en el diario *La República*.⁴

Comparando los años que cubre el trabajo crítico teatral de Alfonso La Torre podemos sumar desde 1958 a 1980, veintidós y luego desde 1981 a 2000, 19 años, lo cual nos da 41 años de crítica de teatro hecho en el Perú; con un total en cifras de 168 críticas.

Al examinar los títulos de las dos etapas, en las que decidimos dividir los años dedicados a la crítica teatral de ALAT, extraemos lo siguiente:

Críticas a teatro dedicado a los niños suman en total cinco. Cuatro en el primer periodo (1958-1980) y una en el segundo periodo (1980-2000).

⁴ Ver apéndice 2.



Podemos reflexionar, que si bien el teatro para niños creció entre la teatralidad local, este crecimiento no implicó una mejora o un progreso en calidad sino todo lo contrario. ¿Fue este el motivo de su alejamiento como crítico, del teatro dedicado a los niños? No tenemos cómo asegurarlo, pero la realidad reflejada por sus escritos es la que se anota.

En cuanto a obras para adultos se extrae:

90 críticas dedicadas a comedias dramáticas.

10 comedias ligeras.

63 que se reparten entre clásicos como Alfred Jarry; Beckett; Shakespeare; Ben Jonson. Dentro de la crítica están integradas también sus reflexiones como los títulos publicados en 1986: “¿Para qué sirve el teatro en el Perú?” 30 de marzo y “¿Somos mendigos verbales sentados en lenguas de oro?” 08 de junio, de los cuales se examinan a continuación algunos fragmentos por constituir una especie de resumen del estilo crítico de La Torre:

Polémica

¿Somos mendigos verbales sentados en lenguas de oro?

Raimondi pronunció hace un siglo el humillante dictamen que nada ha podido aún cambiar hasta hoy: “El Perú es un mendigo sentado sobre un banco de oro”. Todo indica ufanamente que aquél aserto se ha transferido, además al idioma: “El Perú es un mendigo verbal sentado sobre varias lenguas de oro. (La Torre, 1986-A:43)

Bueno es hacer notar que La Torre respondía aquí iracundo a la porfía de la creación colectiva, modalidad que en un principio fue útil mientras se supo aprovechar, pero no en mucho tiempo y de manera casi universal empezó a echar a perder las categorías más importantes del teatro, del teatro de autor que Alfonso La Torre defendía. Continúa:

Pero ¿qué ocurre respecto a nuestras lenguas de oro? El mendigo se complace en su mendicidad y orgullosamente se rehúsa a salir de su deliberada miseria verbal.

En un reciente debate sobre “Crítica y teatro” en el marco del Festival de Teatro Limeño, representantes del MOTÍN, que afilia a más de 40 grupos, exigieron a



los críticos usar un lenguaje “más sencillo”, “al alcance popular y, siendo como son, activistas de primera línea en la comunicación escénica, donde la palabra es primordial, se rehusaron a recurrir al diccionario para comprender un texto crítico. Ufanos de la precaria limitación de su lenguaje, acusaron a los críticos de “elitistas”. (La Torre, 1986-A:43)

Alfonso es claro y contundente, no dora la píldora, sí para hacer teatro es menester conocer el idioma, no sólo el idioma gestual, es también imprescindible saber la riqueza de la lengua que se usa para comunicarse. Continúa La Torre:

Lo que el capitalismo ha hecho con su propia lengua, es ilustrativo. Las frías estadísticas lo demuestran.

En el siglo XVI, durante la era isabelina, el Inglés tenía 150 mil palabras. Ese bagaje permitió, sin embargo, la eclosión más asombrosa de la historia, en la literatura y en el teatro, Bacon, Christopher Marlowe, el enorme Shakespeare, Jonson y otros... (La Torre, 1986-A:43)

Así defendía La Torre sus ideas, con argumentos, era grande su interés porque el teatro peruano no perdiera en la banalidad de un deslumbramiento lo que ya había ganado. El último párrafo de este artículo de lujo –por calidad y extensión- en un Domingo de *La República*, concluye:

La opción es, pues, decisiva. Estamos sentados en lenguas de oro, entrecruzándose con sus ideologías, sus angustias existenciales, su ética su mentira en el espacio de nuestra realidad pluricultural en crisis. ¿Qué lengua vamos a elegir? Tareas como las de Enrique Ballón y Raúl Bueno en este dilema ideológico y político, tanto como estético, resultan decisivas para sacarnos de nuestra postración de mendicantes. Y el lector que, para entender algo que aquí he dicho, recurra al diccionario, habrá dado un gran paso hacia la liberación y la dignidad. Sobre todo si, después del diccionario, se interesa en todas las palabras y los términos que el diccionario, ese mamotreto indispensable, no alcanza ni alcanzará nunca a discernir. (La Torre, 1986-A:43)

Este artículo pinta por completo la figura, estilo, la convicción y la porfía de lo que Alfonso entendía como profesión de crítico, de real periodista.

Cuando en 1981, el 16 de noviembre, se funda *La República*, Guillermo Thorndike es nombrado director del diario, y conversando con él, el día 22 de junio 2007, en el Instituto Riva Agüero, me dijo estas palabras sobre Alfonso, que constituyen un retrato muy cabal:

“Era inamovible, no envejecía.”



Es muy exacto, ese podría ser un resumen práctico de la intensa actividad a la que ALAT se sometía por voluntad propia.

Sus críticas no abarcaban sólo el componente estético y formal de las obras que veía. Señaladamente exigía mucho más de los grupos de teatro, siendo implacable con quien se mostrase como “el inocente productor que hace teatro sin saber lo que pretende hacer.”

En toda la búsqueda efectuada no he podido encontrar un desvanecimiento en cuanto a la pasión que lo unía con el teatro.

Casi en las primeras décadas cuando empezó a escribir muchos teatristas pretendían convertirlo en el inasequible y pretencioso juez.

Con toda tenacidad, con esa su pequeña voz en las sesiones de debates, y su pluma afilada en la escritura, nos hizo a todos recurrir al diccionario y sin inventar términos, ni ir a beber de las fuentes de la incongruencia daba reflexiones para sopesar nuestro trabajo.

También le acarrearón dificultades sus opiniones; se dio el caso de un buen hombre muy acostumbrado a que el lujo de sus puestas en escena concitara sobre todo la anuencia de las señoras bien de la platea. Pero cometió un desliz con Shakespeare y Alfonso lo describió con su verbo preciso, sin dejar dudas, y claro se ganó con la fortuna de que por un tiempo se le negara la entrada al teatro.

‘Otelo’ entre basquetbolistas

(...)

Es el gigantismo lo que hace perder pie a Cattone: un ámbito tomado como cancha de básquetbol, con los espejos de fondo haciendo aún más vertiginosas las distancias, enfría totalmente la pieza más claustrofóbica de Shakespeare, donde la tremenda sensualidad se condena como humus acuciante. La relación entre Otelo y Desdémona, resulta sólo nominal, abstracta; ni en Cattone ni en su compañera, ni en la presión pasional de los otros en distintos leitmotivs, se establece la tensión erótica que justifican los excesos trágicos que deben surgir del sacudimiento en cada fibra de los personajes. Una especie de castración pasional y ética, diluye la tragedia y la torna en “show”, con su espectacular maquinaria de cambios escénicos, también “abstractos”. (La Torre, 1981:218)



Alfonso trataba de asistir y comentar la mayor cantidad de espectáculos de teatro, sin discriminar por preferencias o rangos, pero, es también evidente que conforme el tiempo y sus obligaciones fueron creciendo tuvo que ir limitando su disponibilidad.

Desde los títulos tan significativos que solía utilizar La Torre, podemos colegir sus aseveraciones. Así nos encontramos con: “Las ‘sillas’ convertidas en sofás”; “¿Pequeño templo de moralistas?”; “Felipillo: la intuición del ‘Hombre nuevo’”; “‘El Avaro’ o la fidelidad de ‘YEGO’⁵.”, entre otras.

Pero, antes de concluir este recuento y reflexiones sobre los textos críticos mismos, es imprescindible referirnos además a uno de sus últimos comentarios largos en extensión y en fustigadora apreciación.

Con motivo del Mes del Teatro en el Perú, se hicieron diversas actividades en Lima. Entre ellas, y donde participó como ponente La Torre, la denominada “El itinerario del Teatro en el Perú”, que tuvo lugar el 29 de marzo de 1986, dio origen al comentario titulado “¿ Para qué sirve el teatro en el Perú?” publicado al día siguiente de realizada la reunión, el domingo 30 de marzo 1986.

Este artículo unido a “¿Somos mendigos verbales sentados en lenguas de Oro?”, que aparece tres meses después, son los de mayor extensión, dentro de lo publicado por La Torre en relación al sentimiento teatral, tomando como base la realidad escénica peruana.

Ambos artículos llevan una gran carga de llamada de atención y requerimiento de un compromiso que diese a la gente de teatro unos lazos mayores entre lo que significa poner en escena y decir lo que es imprescindible desde esa tribuna que innegablemente es el teatro.

⁵ Las mayúsculas son del original.



Reclama en “¿Para qué sirve el teatro en el Perú?": “El teatro peruano confronta el que la realidad supera todo lo que la escena puede, en temas y situaciones, alcanzar a transmutar críticamente.” (La Torre, 1986-A:41)

Ya desde este acápite inaugural La Torre toca un punto que, es una pena, sigue estando vigente como reclamo aún en el teatro de la vida teatral peruana.

Este deseo de alienar lo que ocurre en el país entero y lo que se quiere dar en escena para que el público lo aprecie. Así se siente sobretodo en el caso de los colectivos y compañías de mayor capacidad económica, con soportes de financiación y recursos infinitamente distantes de los pequeños grupos que han proliferado en el país.

Vale dejar constancia que sí se trata por lo menos de tocar la realidad peruana, hay una intención, no demasiado grande en los festivales, competencias tanto escolares como universitarias, y en general en el trabajo de lo que podríamos denominar las obras que no se ofrecen al público en las carteleras, esas carteleras destinadas a orientar y a traer a la audiencia, tan circunscritas a su propio criterio de quién merece un espacio para reclamar ser visto y que para llamarlas de alguna manera las denominaremos carteleras formales.

Pero tampoco la señalada intención de las agrupaciones de corto alcance o menor escala, no pasa a trascender en algo más concreto, porque ocurre que hay una preponderancia muy arraigada a la imitación, al sincretismo al punto que hay ocasiones en que lo originario desaparece tras la montura de lo foráneo.

Se repiten puestas y temas, muy válidos por cierto en sí mismos, pero el deslinde con el diario acontecer es abisal.

Casi como si se quisiera decir todo parecido con la realidad es simplemente una coincidencia.



Del Perú se suele hablar para exorcizarnos a través de la risa. Por ejemplo títulos como “Perú ja, ja” con secuelas de más o menos el mismo calibre argumental nos sirven para que los párrafos de Alfonso en “¿Para qué sirve el Teatro en el Perú?”, nos descubran:

¿Qué pasa cuando recorro al teatro en pos de orientación con la urgencia de dar un sentido a los desconciertos humanos, morales, existenciales, filosóficos que se supone aporta el teatro sobre la realidad, sobre el misterio mismo de la vida y los excesos del poder, un teatro capaz de redimirme de la grosera inmediatez de la televisión y de todo lo que me asalta en la calle? (La Torre, 1986-A:41)

Párrafo terrible, que aún se encuentra sin una respuesta en los “grandes y fastuosos” espectáculos que se siguen propiciando basados en una herencia cultural más bien ajena. Se podría hacer un aforismo de esta situación: a más avanzado el nivel actoral, escenográfico, técnico, disponibilidad de medios para atender mejor a su público, más lejano de esa realidad, de ese compromiso con el suceder real del país será el espectáculo.

Es así como aún a ocho años de su muerte y a casi veintiuno de haberse escrito el artículo la pregunta todavía nos asalta y preocupa.

No podrán leerse en ninguno de los periódicos a la mano, de diario reparto, ni en los llamados grandes, ni en los chicha de cincuenta céntimos conceptos diferentes al tratar de los espectáculos.

Aquellos que critican en sus páginas la precariedad y vulgaridad de la prensa dedicada a la farándula a través de la televisión, dan la impresión de no leer sus propios medios, porque lo que cambia es el tratamiento y nombres de los personajes, pero la esencia, la alabanza y el cerco que cada uno tiende para no ver más allá de su propio césped, son exacta y parametralmente idénticos.

Dejar en el éter la interrogante de Alfonso, sin respuesta, es, quiérase o no una forma débil de responderla, por lo menos actualizando su validez. Hay que confiar en un futuro que aúne el avance que ha demostrado el teatro peruano en los aspectos



formales de su existencia, con la consecuencia debida al país que lo hace posible. Y quede así respondida la pregunta: “¿Para qué sirve el teatro en el Perú?”

Justo es señalar que siempre son las excepciones las que nos confirman la regla.

Ya en el año 1988, vale decir doce años después de formulada la terrible pregunta el propio Alfonso descubre:

“Edipo, la verdad y el arroz sin pato.

Hace más de dos mil años Sófocles mostró a Edipo Rey instado por el pueblo a buscar la Verdad sobre las calamidades que asolaban Tebas. Edipo descubre que el culpable es él mismo, y se revienta los ojos, empavorecido por la Verdad.” (La Torre, 1988-A:25)

Alfonso, que ya ha pasado la tremenda crisis surgida en el año de 1986, que coincide con el año de sus grandes y amargas interrogantes, busca responder las preguntas lanzadas seis años antes.

Recorre, casi como naturalmente tiene que ser, a los griegos.

Veamos las líneas que siguen del comentario que se cita en esta oportunidad:

“Desde entonces, los peruanos hemos aprendido que la Verdad hay que buscarla, pero no encontrarla.” (La Torre, 1988-A:25)

Sabia conclusión. Pero en vista de los avances y retrocesos que se manifiestan en las líneas del quehacer teatral podría uno seguir diciendo hasta agotar la propia paciencia y la ajena, que la Verdad no se encuentra así en estado definitivo, la Verdad como la felicidad y otros tantos dones no es asible ni nos pertenece sino por instantes que siempre parecerán demasiado cortos para poder hacer algo con ella que huye sin cesar de quien en raptó afortunado la posee en brevedad.

Alfonso, desde su tribuna en el periódico responde a lo que concluimos respecto a la posesión de la Verdad:

Así aceptamos sin pudor que Alfred Sauvy nos incluya en este retrato de cinco líneas “*Aquí nadie se atreve a buscar la Verdad.// Los que la buscan, no se atreven a encontrarla.// Los que la encuentran no se atreven a Decirla.// Los*



*que la dicen no son escuchados.// Los que la escuchan no saben qué hacer”.*⁶
(La Torre, 1988-A:25)

Desconsolador retrato éste. ¿Así somos? ¿Así tiene que ser?

La Torre no se conforma y con su tenaz persistencia prosigue: “El teatro peruano, independiente, esa oveja negra, tiene la loca convicción de que alguien tiene que buscar la Verdad, decirla y hacer que la escuchen. Sin importar quiénes puedan reventarse los ojos.” (La Torre, 1988-A:25)

Esto también fue premonitorio, nadie le puso el cascabel al gato. Nadie sabe con precisión en definitiva quién es el gato, quiénes los ratones.

Pero unas líneas más abajo reconoce: “Sólo una convicción sustenta a los teatristas en este empecinamiento. La poesía es la única que ha buscado la Verdad desde el comienzo, adelantándose a la filosofía, a la ciencia, a la religión.” (La Torre, 1988-A:25)

Es natural que se pueda discrepar de estos rotundos planteamientos y que con el correr de los años esta convicción sea más dura de mantener.

El movimiento de teatro peruano que tuvo en sus inicios carácter de real movimiento independiente, perdió hasta la denominación de referencia al desaparecer todo rasgo de un teatro oficial. También existía la otra figura, la de hablar de un teatro “comercial” basándose en las diferencias de contenido y estilo. No sólo de eficiencia y calidad. Pero, al no existir ya, ni en la forma más primaria, presencia alguna del estado con referencia al teatro, perdón si se puede agregar a todas las artes, entonces ya el término independiente sólo da para una pregunta: ¿Independiente de qué o con respecto a quién?

Concedamos que el advenimiento del nuevo siglo ha traído como en una avalancha de deshielo contumaz la desaparición de linderos y categorías

⁶ Las cursivas son del original.



Pero luego que Alfonso en esta última crónica que apuntamos, menciona los rumbos de algunos grupos nacionales diciendo:

¿Por dónde empezar a buscar la Verdad sobre el Perú?. Cada grupo asume una opción “¿Yuyachkani ha elegido una especie de antropología, intentando atrapar la Verdad en la homérica memoria de leyendas y ritos populares; Cuatrotablas busca esa Verdad en los arcanos strindbergianos de la subjetividad, en accésit grupal; Teatrotres, con “Pequeños héroes” como “Volver a vernos”. Alondra explora en un tiempo legendario una Verdad más prolongada, tal vez perenne. Teatrotres se incrusta en los mecanismos de la historia inmediata, en busca de las verdades que las comisiones investigadoras del Congreso no se atreven a revelar. (La Torre, 1988-A:25)

Con la ausencia de Alfonso concluyeron las preguntas, todas eran afirmaciones más o menos apresuradas para contento de quiénes reciben los elogios y de los suscritores de los diarios que gozan pensando que nuestro teatro está a la altura de Nueva York y Londres, y muchas veces se conforman con eso aunque desde su lugar en la platea se pregunten como los ingenuos engañados por los sastres del viejo cuento de anónimo autor “Las Nuevas Ropas del Rey” que lo cubrieron con nada pretendiendo que la tela era lo mejor que habían fabricado. Y se dejaron sorprender, hasta que un niño, en quien podríamos personificar “La Poesía” que reclama Alfonso hizo la terrible y aclaradora afirmación: ¡El Rey está desnudo!

Sí ese público que se conforma con las reseñas y las fotos. Y que se conforma imaginando las “hermosas ropas” de esos montajes a los cuales no consigue extraerles el contenido porque rara vez lo tienen.

Y para terminar el comentario al artículo y recordando el título del mismo, veremos cómo Alfonso remata su reflexión yendo a la ironía y anota una anécdota donde encontrarán la razón del singular título “Edipo, la Verdad y el arroz sin Pato”:

Podría, por ejemplo, dar forma a la anécdota que me contó Modesto Montoya, ese afanoso buscador de verdades científicas: una pareja, al casarse, promete que si alguna vez uno traiciona al otro, meterá un grano de arroz a su respectiva alcancía. De viejos, deciden abrir las alcancías. El hombre revela tres granos de arroz. La mujer muestra su alcancía vacía. El hombre incrédulamente gozoso, quiere saber la verdad:

-¿Por qué no hay un solo grano de arroz?...



-¿ Y qué supones –replicó la mujer- que te dí de comer cuando el PAIT no te dio trabajo?...
Así, la Verdad, en vez de reventar los ojos a los pobres peruanos, nos reventará de risa. (La Torre, 1988-A:25)

Esta conclusión es más amarga que graciosa, pero hay admitir que la realidad no lo es menos.

Retomemos el recuento en la vida laboral de Alfonso.

Durante los primeros años de su trabajo cuando fue desempeñándose en diversos diarios: *La Crónica*, *Expreso*, *El Comercio*, produjo en 22 años 96 comentarios exclusivamente sobre teatro. Y durante los años en *La República*, produjo una cantidad un poco menor (72), porque en este diario se amplían sus tareas.

Cuando en *La República* se le da la responsabilidad de la Jefatura de la Página Editorial Augusto Thorndike dice en el acto fundacional refiriéndose a Alfonso La Torre: “La jefatura de la sección editorial es encomendada a Alfonso La Torre (Alat), quien deja *El Comercio* y *Expreso* para participar de la experiencia.” (Thorndike, 1981:10)

Así pues La Torre, tiene ahora que multiplicarse todavía más porque ya no es sólo el comentario crítico, debe también responsabilizarse por la página de Opinión y Editorial, mantener la hoja dedicada a la sección cultural y continuar haciendo sus críticas: teatro, cine, literatura.

5.2 LA PÁGINA CULTURAL DE LA REPÚBLICA CON ALAT

Este lugar del diario fue un verdadero remanso para la gente que hacía “cultura”. Se publicaba todos los días excepto domingos y algunos sábados. Ya que esos días por lo regular aparecía la crítica de teatro en Opinión y los domingos se emitía un Suplemento Cultural en el cual Alfonso también escribía de continuo.



Los que se animaban a ir con sus consultas, programas e inquietudes a su oficina en el quinto piso del periódico, recibían al acercarse la atención de La Torre y, aunque en la mayor parte de las veces no llevan su firma, sus reportajes merecerían también ser resaltados pues conforman las páginas más valederas dentro de lo que se puede llamar y se sigue llamando secciones dedicadas a comentar la actividad cultural en general del medio.

Es casi un deber resaltar que La Torre justamente un lunes 5 de julio de 1982, le dedica un homenaje a Sebastián Salazar Bondy quien había muerto un 5 de julio, que, nobleza obliga, es imposible no incluirlo en esta reseña de su trabajo:

Sebastián Salazar Bondy⁷

Delgado y casi transparente, su cabeza meditativa y visionaria parecía demasiado pesada para sus fuerzas físicas: sin embargo, la energía que desplegó durante todas su carrera no la han podido repetir ni diez intelectuales peruanos juntos ... (La Torre, 1982:19)

Es sintomático que otro gran trabajador intelectual sea el mejor juez para calificar a Sebastián Salazar Bondy, sigue:

... y su copiosa obra teatral, sin paralelo en nuestra dramaturgia por la actitud y la densidad analítica en procura de develar todos nuestros mitos sociales y explorar a nivel humano a Lima la horrible.

¿Cómo en el Perú, donde todo se confabula para callar al intelectual, ha podido un solo hombre crear tanto? Y el esfuerzo de Salazar Bondy resulta aún más pasmoso, si recordamos que toda esta obra estaba unida a una briosa actitud personal como dinamizador cultural, en todos los órdenes y como animador de primera línea...

Es a este hombre, a este artista y poeta que debemos rendir un justo homenaje respaldando la iniciativa feliz de dar a "La Cabaña" el nombre de Sebastián Salazar Bondy". Y cuando eso se haga, como debe ser el Teatro Nacional debería montar algunas de sus obras más representativas. Así saldaremos en parte la deuda nacional que tenemos con el "Flaco", ese entrañable hermano mayor de todos nosotros. ..." (La Torre, 1982:19)

Así concluye Alfonso su sentido artículo. Jorge Bacacorzo, poeta peruano tiene un poema donde anota que las palabras más tristes son en el lenguaje humano "hubiera sido". Y en este caso así "hubiera sido" sí el Alcalde que arregló el Parque de la Exposición no hubiese tenido tan poco en cuenta al teatro; sí la Dirección Nacional de

⁷ Las negritas son del original.



Teatro, durante su breve levantamiento y caída, hubiese puesto en escena alguna obra de Sebastián Salazar Bondy; si actualmente existiese una Dirección Nacional de Teatro..., hubiera debido de ser... pero no ha sido. Alfonso señaló la evidencia.

Con su página cultural presente en todos los acontecimientos valederos del quehacer artístico y sus comentarios procuraba sacudir nuestro letargo.

Desde el inicio de sus funciones creó (dentro de la página cultural) una sección denominada *Genio y Cultura*.

Este apartado se dedicaba a mantener al día al público con los eventos de interés en teatro, cine, exposiciones y cualquier ocurrencia importante. Para los artistas en general era, muchas veces, la única forma de conectarse con los interesados en las respectivas artes.

Por su análisis, su entrega, su talento, equivalía además a una recomendación estar comentado o reseñado por ALAT. Porque así como era acogedor también era justo y casi se puede decir que no hay ningún halago gratuito ni ninguna sanción mal aplicada.

Genio y Cultura, se inició dentro de la página cultural apareciendo casi a diario. También tuvo épocas en que dejó de salir, luego fue siendo esporádica hasta los finales de los noventa en donde por 1999, desaparece casi por completo.

5.3 DIARIO ÍNFIMO

Al investigar la obra periodística de La Torre, vemos que se puede seguir parte de su vida personal a través de lo que empieza a confiar a su público. Son sus mejores amigos. Esa gran cantidad de lectores que lo siguen toman para él una forma corpórea a la que se confía con ternura.



Así tenemos que es como aparece, ya no en Cultural sino en Opinión, lo que Alfonso denomina: *Diario Ínfimo*.

De allí hemos extractado tres títulos que nos parecen claves para definir la tesitura de este “confiarse a la dulce amabilidad de los extraños”, como diría Tennessee Williams en “Un Tranvía llamado Deseo”

Los escritos a que nos referimos de *Diario Ínfimo* son:

Mi madre, mi hermana, mi familia.⁸
 Hace poco, murió mi madre.
 Acaba de morir mi hermana Rebeca.
 Nada hay más personal e incomunicable que el dolor.

Esto fue en setiembre de 1983.

En abril de 1988, justo a unos días de conmemorarse el nacimiento de su hija Liliana (abril 9 de 1952-agosto 20 de 1986), Alfonso le confía al *Diario Ínfimo* “El ascenso a la alegría universal” que se inicia con la frase “La belleza, desde luego, no tiene edad”.

Sobre estos dos artículos ya nos hemos extendido en el capítulo dedicado a su vida personal.

También en noviembre del mismo año con “Judas, la bursitis y Lanza del Vasto”, da a conocer lo que fuera tal vez la primera señal de que todas sus penas por las muertes cercanas que lo fueron agobiando se empezaran a manifestar. Sin embargo, es una conversación alegre con el médico que lo atiende por una bursitis.

Mencionar esto es dar el calibre que adquirió dentro de la vida del crítico la circunstancia personal y cómo elevaba a sus lectores al papel de sus mejores y más discretos compañeros.

Antes de decidirse por el título de *Diario Ínfimo*, Alfonso había probado otros, por ejemplo: *Lo crudo y lo cocido*⁹, que apareció algunas veces pero no continuó, y así

⁸ Las negritas son del original

⁹ Título de un libro de Levi Strauss



Diario Ínfimo, que aparecía sólo dentro de la página Opinión, nunca en la página cultural, albergó también a la crítica de teatro a partir de junio 1982. Allí siguió teniendo su lugar hasta la que fuera su última crítica.

Pero, se hace necesario llegar a las que fuesen las postreras reflexiones críticas de Alfonso La Torre, por lo universal de los títulos de las piezas en referencia en los casos de *Hamlet* de William Shakespeare; *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, y de un autor más cercano a nosotros Mario Vargas Llosa, con la obra *Ojos bonitos cuadros feos*. Así pues conozcamos más este *Diario Ínfimo*, que poco a poco ocupó todo el interés crítico de ALAT.

El comentario sobre *Hamlet* de Roberto Ángeles, está fechado el jueves 18 de mayo de 1995. Lleva el epígrafe: De los “gestos, gestos” a las “palabras, palabras” y se inicia:

Polonio, padre de Ofelia y chambelán de Dinamarca, intercepta a Hamlet en un pasillo de Elsinore y, al verlo leyendo un libro, le pregunta:

-¿Qué lee usted, Señor?

-Palabras, palabras, palabras- contesta Hamlet.

Hamlet ha desconcertado por tres siglos a sus admiradores y a sus críticos, con semejante respuesta. Recién hoy, Jacques Derrida, autor de “Gramatología”, supremo pontífice de la Deconstrucción literaria, da la razón a Hamlet, al dilucidar que la poesía no está hecha con grandes temas o con prestigiosas emociones, sino con palabras, palabras. (La Torre, 1995:23)

Y así continúa Alat, así era su manera didáctica de hacer la crítica. Realizaba en primer lugar un análisis del contenido mismo en cuanto a sustancia del idioma en sí, como significado, como referencia a la vida anterior y presente con las que el teatro se encuentra inevitablemente conectado cuando se “lee” acompañado por alguien que, como La Torre, tiene los conocimientos y las lecturas que le permiten hacer las necesarias y atinadas interpolaciones.

Nos hace ver detalles que a lo mejor a nuestros ojos han pasado desapercibidos en el afán de seguir la trama histórica o romántica, la anécdota que refleja simplemente



las pasiones de los amantes, los traidores, los asesinos, en fin los humanos de cuya vida nos apasionamos identificándonos erróneamente en una catarsis personal y cerrada.

Las críticas de Alat abrían puertas y ventanas, llevándonos por vereditas oscuras pero que remataban en plazas llenas de luz que las inundaba y resaltaba, a ellas y a los seres cuya vida transcurría para nuestro placer, fuera de dicha o de dolor, en ese retablo decidor que constituye el escenario.

Esa especie de confidencia sin alardes era lo que le brindaba su mayor fuerza de carácter a ese espacio en el periódico que él llamó: *Diario Ínfimo*.

No olvidaba claro está las referencias a la puesta en escena propiamente dicha y así se refería al director de la pieza:

En esta vena Deconstruccionista, me parece que Roberto Ángeles, extraviado en los callejones sin salida del teatro corporal y gimnástico que practicaba, se preguntó:

¿Qué paraliza al teatro peruano?

Y se respondió a sí mismo:

-Los gestos, los gestos, los gestos.

Consecuente con esa respuesta, Ángeles, resolvió su dilema de "Ser o no Ser" gran director teatral, dosificando de modo magistral los gestos gestos y las palabras palabras... (La Torre, 1995:23)

Así, acuciosamente, y en forma directa Alat nos pone en evidencia lo que estaba sucediendo en nuestra manera de hacer teatro. Se había producido una explosión de teatro corporal, se estaba dejando de lado la palabra. Y Alat lo señala muy concisamente, no se arredra al imaginar lo que el director escénico ha sentido, qué lo ha llevado a unir con tanta fuerza y precisión el texto y el cuerpo del actor.

En seguida, y con un lujo que sólo se puede permitir un crítico que ha seguido una trayectoria teatral, que ha asistido a tantas puestas como su don de ubicuidad le ha permitido, se refiere a escenificaciones de Roberto Ángeles, en las cuales este mismo director ha trabajado con obras como *Eclipse Total* sobre Paul Verlaine y Arthur Rimbaud; *Romeo y Julieta*. Comparando y realizando las necesarias referencias, que, a través del tiempo harán permanecer estos textos como una evidencia clara y efectiva del



las pasiones de los amantes, los traidores, los asesinos, en fin los humanos de cuya vida nos apasionamos identificándonos erróneamente en una catarsis personal y cerrada.

Las críticas de Alat abrían puertas y ventanas, llevándonos por vereditas oscuras pero que remataban en plazas llenas de luz que las inundaba y resaltaba, a ellas y a los seres cuya vida transcurría para nuestro placer, fuera de dicha o de dolor, en ese retablo decidor que constituye el escenario.

Esa especie de confianza sin alardes era lo que le brindaba su mayor fuerza de carácter a ese espacio en el periódico que él llamó: *Diario Ínfimo*.

No olvidaba claro está las referencias a la puesta en escena propiamente dicha y así se refería al director de la pieza:

En esta vena Deconstruccionista, me parece que Roberto Ángeles, extraviado en los callejones sin salida del teatro corporal y gimnástico que practicaba, se preguntó:

¿Qué paraliza al teatro peruano?

Y se respondió a sí mismo:

-Los gestos, los gestos, los gestos.

Consecuente con esa respuesta, Ángeles, resolvió su dilema de "Ser o no Ser" gran director teatral, dosificando de modo magistral los gestos gestos y las palabras palabras... (La Torre, 1995:23)

Así, acuciosamente, y en forma directa Alat nos pone en evidencia lo que estaba sucediendo en nuestra manera de hacer teatro. Se había producido una explosión de teatro corporal, se estaba dejando de lado la palabra. Y Alat lo señala muy concisamente, no se arredra al imaginar lo que el director escénico ha sentido, qué lo ha llevado a unir con tanta fuerza y precisión el texto y el cuerpo del actor.

En seguida, y con un lujo que sólo se puede permitir un crítico que ha seguido una trayectoria teatral, que ha asistido a tantas puestas como su don de ubicuidad le ha permitido, se refiere a escenificaciones de Roberto Ángeles, en las cuales este mismo director ha trabajado con obras como *Eclipse Total* sobre Paul Verlaine y Arthur Rimbaud; *Romeo y Julieta*. Comparando y realizando las necesarias referencias, que, a través del tiempo harán permanecer estos textos como una evidencia clara y efectiva del



momento por el que pasaba la escena de la ciudad cuyo teatro era resaltado y alentado por este acompañamiento de un hombre que leía, sufría, vivía para volcar en la decodificación del hecho teatral para la ilustración de todos sus lectores, y claro, de la gente de teatro que sólo se sentía satisfecha si alcanzaba un comentario de tan prestigiosa pluma.

Y es muy cierto que Alat no escatimaba trajines para ir adonde lo invitaran; si bien ya en los últimos años, mientras su enfermedad avanzaba, es verdad que sus críticas se espaciaban, ya no podían ser tantas noches, tantas horas entregadas al teatro. Pero hasta el final, mientras pudo salir de casa, acompañado por su fiel compañera Antonieta, Alfonso La Torre llegó al teatro, y su comentario estuvo vigente.

Avancemos un año en el tiempo. Vayamos ahora al 16 de julio de 1996. Mario Vargas Llosa, que se confiesa como un enamorado del teatro, expresa más aún, que su primer gran amor fue el teatro. Quiere estrenar en Lima, para ello convoca al director nacional Luis Peirano, quien a su vez invita a los actores Mariana de Althaus, Hernán Romero y Salvador del Solar, para presentar *Ojos bonitos cuadros feos*, se estrena en el Centro Cultural de la Universidad Católica. Hernán Romero encarna al crítico, Mariana de Althaus a La Pintora, una linda niña cuyos cuadros reciben una feroz crítica y Salvador del Solar, es el marino amante de la niña.

Alat da por título a su crítica “Klee y el crítico en el agua”; la divide en cinco subtítulos. Desde el suelo-. Los espacios de Klee. La araña. Impresionistas y abstractos y El arte de vituperar.

Para Alat el protagonista de la obra es el pintor Paul Klee:

El protagonista de “Ojos bonitos cuadros feos”, la comedia de Mario Vargas Llosa que el Centro Cultural de la Católica acaba de estrenar, no es el crítico de arte que encarna Hernán Romero, sino Paul Klee, en cuya pintura de abstraccionismo geométrico sitúa sus tiempos y espacios la puesta en escena de Luis Peirano. (La Torre, 1996:18)



Así nos sorprendía Alat, él sabía ver otras cosas por encima o debajo de las palabras y las situaciones. En un principio pensábamos, se ha equivocado, ¿qué está diciendo?, pero luego cuando se avanzaba en la lectura y él iba desgranando poco a poco, con ese su modo pausado, enigmático, desgranando con agudo regodeo los profundos vericuetos de las intenciones y los entrelineados, entonces nos impulsaba a ir acompañándolo párrafo por párrafo en ese viaje de descubrimiento que su crítica nos llevaba.

Gran observador de los detalles, en esta ocasión nos impactaba comentando en “Godot esperando al Gordo y al Flaco”:

La riqueza de una obra se mide por la novedad y la variedad de las relaciones que convoca con otras obras. Así se entretienen y se entretienen los diseños de la cultura superior.

Por ejemplo, el crítico polaco Jan Kott vincula a Esperando a Godot de Samuel Beckett, con “El Rey Lear”, de Shakespeare. Mientras Edgar Saba, el director de la puesta que hoy presenta la Católica, refiere a Beckett con el Gordo y el Flaco, Stan Laurel y Oliver Hardy, los cómicos de la primera era del cine hablado; a su vez, el novelista norteamericano Kurt Vonnegut, autor de “Matadero Cinco” y “Las lunas de Titán”, dedica su autobiografía al Gordo y al Flaco, a los que califica como “los dos ángeles de mi tiempo. (La Torre, 1997:22)

Vemos pues la cantidad de información que para comparar La Torre nos ofrece, el que busque simplemente que le digan si la obra estuvo “buena” o no, no va a recibir su respuesta tan simplemente.

5.4 DOS LÍNEAS DE FUEGO

Así, luego de tantos años dedicado a la crítica, en 1984, empieza a mostrar su obra personal entregándose ya no solo a mirar desde afuera en el teatro sino que empieza a arriesgar aún más: se inicia adaptando y traduciendo el texto de la obra *Cartas de la Monja Portuguesa*, original del Conde de Guilleragues. Para luego estrenar como autor *El Halcón y la Serpiente*, *Un día en la vida de Santa Rosa de Lima*, *Garcilaso El Inca*, *Vallejo*, *Teatro para niños*.

Incursiona también dirigiendo sus propias piezas teatrales.



Sin duda se siente limitado al oficiar de crítico y tener él mismo sus piezas en escena, y es paradójico que el mejor crítico sea justo el único que no puede sopesarlas como juez y parte.

Hay un tiempo en el que no sólo el prurito de estar en ambas líneas de fuego lo cohibe, sino que además el teatro es muy tirano en cuanto a la cantidad de tiempo que hay que dedicarle y ya son demasiadas horas para una sola persona.

Se refleja pues, un tanto, la baja en el número de sus artículos por lo que respecta a la crítica teatral, pero no la abandona totalmente.

Su página Cultural sigue adelante y Opinión la acompaña, con otros que fueron los grandes amores de este crítico por excelencia, las notas sobre literatura, poesía y cine una de sus más tempranas pasiones.

En el tiempo transcurrido, desde su fallecimiento hasta la fecha, no hay en ningún periódico de la capital del Perú un crítico estable de la categoría de Alfonso.

Y casi se puede decir que en otros departamentos ocurre lo mismo, pese a que el teatro sí tiene un desarrollo a la par con las demás artes, por lo tanto parece que el teatro se quedó sin crítico después de la partida de Alfonso.

Es cierto que existen voces críticas, pero da pena decirlo, si no se les da el apropiado lugar que esta labor merece no pueden llegar al público y su labor no se difunde. Un espacio para que además de lo artístico el crítico pueda tener acceso a una renta que le permita subsistir, movilizarse y asistir a las actividades de su competencia, será muy difícil que lo que consiguió Alat pueda ser alcanzado en un futuro. Y aquí nos estamos refiriendo en forma exclusiva a la parte material del dilema.

Por el momento el panorama de la crítica teatral peruana está totalmente desvalido desde el punto de vista de la conducta de los medios hacia la crítica.



Con toda seguridad existen jóvenes con el talento suficiente para empezar, como Alfonso empezó, desde su puesto de dibujante de historietas.

Entonces habría que reconocer otro gran mérito de Alat, él creó un lugar para expresar su crítica y no fue tan sencillo. Tuvo que ganar su sitio y mantenerse, con dignidad, integridad y eficiencia.

Es una de las razones por las que este estudio desea hacer conocer la importancia y el significado de la trayectoria de Alfonso La Torre.

Y como todo termina allí hasta donde el ser humano puede llegar. Este estudio se detiene aquí, confiando haber podido hacer justicia a la figura del hombre y el crítico en su aporte a la crítica teatral del país.



Conclusiones

1. Usando como blasón las palabras que han acompañado la labor de Alfonso La Torre: la crítica tomada como profesión de fe, puede decirse que analizando los diferentes capítulos de este trabajo, tanto en lo que se refiere a la vida personal y el consiguiente desarrollo de este hombre como propulsor de cultura, su vida y su obra fueron eso un absoluto testimonio de una entrega total a lo que tal vez empezó como la dulce afición de un asombrado joven ante una capital caótica y hostil.

Alfonso parte a los trece años de su natal Cusco.

Lo recibe en Lima su hermano mayor y lo apoya como puede.

Ingresa a la Universidad Católica a estudiar periodismo, y colabora en diversos periódicos y revistas, dándose a conocer también como dibujante en *El Comercio* de la tarde; se casa con su compañera de estudios Antonieta Quiñónez, e inicia así una vida dedicada a analizar a profundidad y con ordenado detenimiento, desde la lectura, la colaboración en revistas, uniendo esto con la asistencia a todo lo que la Lima de los tempranos 1950, podía dar, fue todo uno.

2. Su trabajo constante y continuo, dentro del cual abarcó también la crítica de artes plásticas y el cine, sobretudo el cine, fueron amores que no abandonó nunca. Esto lo podemos corroborar revisando el diario *La República*, que fue su último lugar de actividad intelectual durante los años comprendidos entre el 16 de noviembre 1981 – fecha de fundación de dicho periódico– hasta julio del 2000.

Alfonso muere primeramente como trabajador.



3. Su enfermedad justo ataca lo máspreciado de su actividad, la facilidad de movimiento y su cerebro. Ese cerebro que fue dedicado a hacer rendir el máximo provecho como servicio cultural a las páginas de *La República*, periódico en el cual es no sólo un hacedor de comentarios y programador de la agenda cultural que orienta al público a participar de esa vida que se dedica al arte, allí se desempeña como promotor y motivador para que los esfuerzos de los contemporáneos que luchan contra los vacíos y la indiferencia oficial respecto al arte, puedan continuar en conexión con un público que, a pesar que tiene todo en contra, busca y sigue rastreando el mapa de los lugares donde por lo menos se intenta darle algo distinto.

4. La última crítica-crítica sobre teatro fue a la pieza de Bertolt Brecht, *Galileo Galilei*, publicada el día 3 de junio del 2000.

Por su enfermedad, ya le resultaba casi imposible, o imposible simplemente, asistir, movilizarse hasta un espectáculo teatral. Por ello aquí concluye su capacidad de poder comentar una puesta en escena.

5. Pero, tal como se testimonia en lo arriba apuntado, su arraigada pasión lo impulsa y aún escribe sobre cine, teatro refiriéndose a una visita de Vittorio Gassman, el actor italiano de cine y teatro, y finalmente sobre Vallejo, en poesía. Registrándose sus últimos artículos en julio 2000.

6.. Que el apego a su maquina de escribir, a su reiterada voluntad de expresarse y comunicar no lo abandona mientras su cerebro se lo permite.

7. La gente, sobre todo de teatro, espectáculos, y labor artística que se desarrolla en vivo y contemporáneamente, es la que con mayor fuerza acusa la tremenda falta de no contar más con un colaborador, un impulsor, un juez y un acicate del calibre de este hombre que a través de las páginas que va ganando en el diario, inauguró, continuó y



engrandeció ese espacio como no lo había hecho ni lo ha vuelto a hacer periodista alguno.

8. Y no sólo hablamos de calidad de escritura, sino también de espacio, del uso generoso de “Genio y Cultura” como agenda diaria e informativa, veraz, que revisaba sin confiar a ningún ayudante el renovarla, no se daba el caso –como ocurre con otros informativos culturales- de que anunciara en cartelera obras que hace rato habían salido de programa con el consiguiente desconcierto y desencanto para el público.

Lo suyo tenía el sello de su perseverancia y convencimiento del estar “haciendo algo” algo importante, necesario, imprescindible, y a fuerza de porfiar consiguió convertir su trabajo diario en todo eso. Fehacientemente.

9. Luego de la referencia al ser humano mismo, al La Torre persona, se hacía necesario comentar la crítica en sí.

Un tema sobre el cual hay más discusión que acuerdo.

Gente de todo calibre y verdaderos talentos han tratado de encontrar una definición contundente para describir la crítica.

Hasta donde se puede especificar es un consenso que no lo ha logrado nadie. Hay muchas descripciones, resúmenes, comentarios pero nada totalmente crítico-crítico, para usar un término que resulte familiar.

Recordando los tiempos en que predominó la crítica artística ligada exclusivamente a mandamientos políticos, gente como el gran poeta Vladimir Mayakovsky (1893-1930), por citar a alguien conocido y querido, cuyo talento y pasión revolucionaria lo llevó a producir sus mejores versos. Fue jefe del movimiento futurista y asimismo su pasión lo enfrentó a los dogmas políticos llevándolo al suicidio.

Y, es esta anotación un pequeño salto en el camino para señalar tiempos oscuros en el afán de destacar la importancia de la libertad que debe ser la guía de la crítica.



La necesidad del crítico de no hallarse aferrado a un dogma o a una pasión que no sean otros que la crítica en sí.

Todos conocen cuánto daño se puede hacer en las artes cuando algún totalitarismo, ya sea gubernamental o particular, las pone al servicio de intereses que no son los del arte mismo. Es decir continuamos hablando de libertad, la libertad interior, la entrega verdadera. Una particularidad o necesidad de la crítica que se publica en el tiempo mismo en que se analiza la obra sobre la cual se escribe, la constituye su especial valor de testimonio en vivo. Puede pasar el tiempo, pueden modificarse las condiciones y aún el crítico puede variar su punto de vista pero la opinión, el perfil de lo criticado constituye historia en vivo. Inmutable, aunque discutible.

Lo anteriormente señalado vale para la crítica en general, publicada y entregada en un diario, o en un libro y que se mantiene como testimonio.

10. Un crítico sin duda puede y debe equivocarse tratando de ser preciso y acertado, pero lo lamentable es cuando utiliza su posición o lugar dirimente para conducir apetitos personales de este o aquel calibre.

No importa que sean sacrosantos fines los que persiga, será siempre inefectivo y dañino su accionar si en vez de crítica otorga favores, colaboraciones, pagos simbólicos a amabilidades recibidas.

A quiénes más daño hará -y por ende revertirá también en su persona- será a los artistas que sufren la acción de su verbo extraviado en laberintos caritativos, porque no hay caridad más grande que otorgar una palabra verdadera dentro de un mundo en que el facilismo corporativo destruye la eficiencia y el buen sentido de una recomendación, advertencia, consejo, aplicados en el momento oportuno y de forma lo más clara y eficiente que cada crítico pueda.

Esto se reclama para todas las artes.



Hay quienes se quejan de las críticas ácidas, contundentes, mortales, a su entender.

11. También se afirma que un crítico puede destruir un artista en ciernes. En realidad dedicarse al arte requiere un cuero muy duro, fabricarse una coraza que sepa desviar las flechas envenenadas de las flechas que llevan mágicas pócimas sanadoras. Resumiendo aquel que se retira del arte por una crítica es que en realidad tuvo la suerte de ser desanimado a tiempo de proseguir en un camino que no era el suyo.

12. Para la senda del arte, de todas las artes, la competencia es cruel. Tan cruel y definitiva como la carrera con que iniciamos nuestras vidas. Sólo un espermatozoide llega de los varios miles que son impelidos en la primera prueba en la que participan los seres que pueblan este universo que conocemos.

La crítica toma el papel inexorable de ese gran crítico en que se convierte el útero materno al cerrarse implacable para los que no llegan.

13. Cuando en nuestra pequeña concepción de la lógica de la vida vemos transitar por este mundo tiranos, crápulas, espantos y no seres, muchas veces pensamos que la naturaleza también puede equivocarse decidiendo. Este es un misterio mayor. Pero no por ello podemos negar que el papel de la crítica en su pequeñísima labor – comparativamente hablando– también puede parecernos tan arbitraria e injusta como a nuestros ojos puede parecer en igual forma errada, la selección de la naturaleza si no llegamos a alcanzar sus motivos.

14. La crítica teatral en sí tiene, dentro de la crítica total, un terreno mucho más limitado y preciso.

De la misma manera comparte, eso sí, con la crítica en general alabanzas e invectivas.



Como en la vieja fábula de Esopo, la crítica puede tener el mayor y el menor valor como ocurre en el cuento con la lengua. El ejemplo de Esopo nos dice del esclavo que mandado por su amo a traerle lo mejor del mercado, le trajo la lengua, y cuando lo mandó a traer lo peor, igual el esclavo trajo lengua. Asimismo se tiene a la crítica en el arte como lo mejor y lo peor del mercado.

Así actores y directores aman a la crítica y muchas veces la odian respetándola.

15. Muy a pesar de todos la crítica teatral ha devenido, casi en su totalidad, no en un análisis de la puesta en escena, sino en un comentario del cual se espera una orientación de modo que se logre el objetivo de entusiasmar al público.

Por tal motivo las personas, o persona que recibe un pago por comentar tiene que hacer verdaderos malabares para contentar a su “conciencia-crítica” y al supervisor inmediato que tiene en el medio en el cual se desempeña.

16. La crítica teatral en el Perú, casi podríamos decir en Lima, aunque suene arbitrario, pero realista, no escapa a las consideraciones arriba mencionadas.

17. Por todo ello el ejemplo del trabajo de La Torre es en realidad paradigmático porque también en el tiempo que le tocó vivir pudo él facilitarse la tarea concediendo y llenando las páginas con tratamientos simpáticos y complacientes.

Él escogió un camino difícil.

Lo más sorprendente de su accionar, es que impuso su estilo, se ganó su sitio y el respeto.

18. Además de todos los valores testimoniales que nos aporta su obra como información de cuatro décadas de teatro peruano, su perseverancia, su línea de trabajo, y su verbo elegante y ponderado nos confirman en reiterar, ofreciendo los argumentos a través de la presente tesis, que las críticas de Alfonso La Torre sobre el teatro peruano constituyen un verdadero aporte en nuestra historia teatral.



Porque de la lectura y examen de su producción crítica se obtienen: material informativo; innegables de compromiso lecciones con su país y con su tiempo; un seguimiento constante y acendrado sobre la gente que produce espectáculos teatrales; el examen de las puestas en escena con el cuidado y la precisión de un cirujano; nada es banal auscultado con su pluma; da relevancia a los hechos en el momento y circunstancias en que se llevan a cabo, por tanto su crítica constituye en sí misma una fuente de conocimientos teatrales y extra teatrales; todo lo cual se constituye asimismo en una prueba de la existencia de un teatro peruano con cualidades y calidades objetivas decantadas a lo largo de esta ejemplar trayectoria crítica.

Siendo en igual forma su lucha personal desde comienzos nada fáciles hasta lograr construir su propio espacio, un ejemplo también de cómo defender una pasión y hacer de ella su profesión de fe.

19. Al efectuar la primera recopilación y publicación de las críticas de teatro realizadas por Alfonso La Torre, de 1958 a 1980 afirmaba, estamos convencidos que este libro no es un homenaje a Alfonso La Torre, sino a todo el que haya trabajado haciendo teatro y a quien respete este trabajo. Alfonso La Torre, nos dimos cuenta, se hizo crítico cuando en 1958 empezó con “El Baile de los Ladrones” y contra viento y marea cumplió la astronómica hazaña de ver y escribir honradamente sobre teatro durante 21 años. Es el único ser en nuestro país que ha tenido ese mérito.

20. Igualmente, con el paso de los años y luego de su muerte se ha podido comprobar que el teatro ha perdido una voz mayor. Basta revisar los diarios de la actualidad, los mayores, y que aún conservan páginas llamadas culturales, para darnos cuenta del vacío que existe. Y lo que hemos perdido.

21. Por otro lado, la investigación, y la producción de textos sobre teatro se encuentra confiada únicamente a la voluntad de francotiradores. Que, están en algunos casos



llevados por una gran voluntad de servicio sí, pero, a juzgar por sus productos, con poco rigor para sopesar la veracidad de sus datos. Parece que no se empeñan en buscar fuentes para distinguir lo que es un comentario bien documentado de una charla de café. Se refieren, con información que tiene nivel de voluntariosa confidencia, a hechos que podrían comprobarse con un pequeño esfuerzo. Así las cosas tener como fuente veraz las críticas de Alfonso La Torre, construidas con toda la sapiencia, seriedad y eficacia de su pluma, es una garantía de que estamos leyendo una historia fidedigna forjada al ritmo de las propias puestas en escena. Y, como La Torre no se conforma con decirnos cómo estuvo la pieza sino que realiza en primer lugar un análisis de la dramaturgia de la obra; del momento histórico que refleja y del momento y situación del lugar donde se presenta; el desempeño de los actores. Y, en casi la mayoría de los casos, como ha seguido el desarrollo del teatro peruano acompañándolo y sumergiéndose en él como otro teatrero más, ofrece una crónica real, es una fuente para la historia, y para los que trabajan la puesta en escena es casi un cuaderno de bitácora que señala el avance de la nave del teatro.

22. Haciendo un somero recuento su labor crítica constituyó: un testimonio de parte; fue una entrega de dedicación absoluta; aprovechó y extendió al máximo las posibilidades que fue ganando poco a poco en el periódico; cuidado de su calidad como escritor; cuidadoso de los detalles; convencimiento de lo que hacía; con su accionar se ganó la libertad de decir su verdad con entusiasmo y pasión; impuso su estilo; hizo labor didáctica desde la crítica; de igual forma su operar era fuente de información efectiva; y ganó su espacio con gran merecimiento.



Bibliografía

a) Libros

ACHA, Juan

1992 *Crítica del Arte, teoría y práctica*. México, Editorial Trillas.

ANDREAS, Salomé Lou

1980 *Mirada Retrospectiva*. Madrid, Alianza Editorial S.A.

AVENDAÑO, Ángel

1995 *Historia de la Literatura del Qosqo. Del tiempo mítico al siglo XX*. Qosqo, Municipalidad del Qosqo.

BALTA CAMPBELL, Aída

2001 *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima, Universidad de San Martín de Porres.

BARTHES, Roland

2002 (textos reunidos y presentados por Jean-Loup Riviére). *Écrits sur le théâtre*. París, Francia, Éditions du Seuil.

BASADRE, Jorge

1983 *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima, Perú, Ediciones Euroamericanas, Editorial Universitaria, Tomo II.

BENJAMIN, Walter

1996 *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, España, Editorial Gedisa.

1999 *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Leviatán.

BRECHT, Bertolt

1984 *El Compromiso en Literatura y Arte*. Barcelona, España, Ediciones Península Diagrafic.

CLURMAN, Harold

1977 *El Divino Pasatiempo, Ensayos sobre Teatro*. Buenos Aires, Argentina, Editora Distribuidora Argentina.

COLLI, Giorgio

1988 *Después de Nietzsche*. Barcelona, España, Editorial Anagrama.



DE SANTIAGO GUERVOS, Luis

1994 *F. Nietzsche y la polémica sobre El Nacimiento de la Tragedia*. Granada, T.G. ARTE Juberías & CIA.-MARACENA.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

1996 *Las Huellas del Aura*. Estados Unidos, Editorial Latinoamericana Editores Berkeley.

HECHT, Werner

1984 *Bertolt Brecht. El compromiso en Literatura y Arte*. Barcelona, España, Editorial ediciones Península.

JOFFRÉ, Sara

1981 *Teatro Peruano*. Lima, Perú, Editorial Minerva. Tomo V.

1993 *Críticos, comentaristas y divulgadores*. Lima, Perú, Editorial Lluvia Editores.

2001 *Bertolt Brecht en el Perú*. Lima, Perú, Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

2003 *Teatro hecho en el Perú*. Lima, Perú, Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

JOFFRÉ, Sara, María Reyna y Yadi Collazos

1997 *El libro de la Muestra del Teatro Peruano*. Lima, Perú, Lluvia Editores – Homero Teatro de Grillos.

NIETZSCHE, Friedrich

1980 *Samliche Werke Kritische Studienausgabe*. Berlín, Alemania, Edición G. Calli y M. Montinari, De Gruyter.

2004-A *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*. Arequipa, Perú, Editorial Distribuidora “Alexis.”

2004-B *La Gaya Ciencia*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Gráfico.

PEIXOTO, Fernando

1989 *Brecht, una introducción al Teatro Dialéctico*. Lima, Perú, Lluvia Editores / Ediciones Homero Teatro de Grillos.

REVIÉRE, Jean-Loup

2002 “Prefacio”. En Barthes, Roland. *Écrits sur le théâtre*. París, Francia, Éditions du Seuil, pp. 7-16.



ROHDE, E. U. Von Wilamowitz-Mollendorf, R. Wagner

1994 *Nietzsche y la Polémica sobre el Nacimiento de la Tragedia*. Málaga, España, Editorial Librería Ágora, S.A.

STREHLER, Giorgio

1987 *Yo, Strehler*. Barcelona, España, Ultramar Editores.

SZCZESNY, Gerhard

1969 *The Case against Bertolt Brecht*. New York, Estados Unidos, Editorial Frederik Ungar Publishing Co.

WRIGHT, Edward A.

1988 *Para comprender el teatro actual*. México, Fondo de Cultura Económica.

b) Hemerografía

ALEGRÍA, Ciro

1962 "Nace una autora". En *Expreso*. Lima, febrero 8, p. 12.

ARENDDT, Hannah

1972 "Walter Benjamín 1892-1940". En *Eco Revista de Cultura de Occidente* N° 149. Editores Librería Buchholz. Bogotá, Colombia, pp. 468-503.

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso

1980 "La crítica de los diletantes." En *Sobretiro de la Revista de la Universidad Católica*, Nueva Serie N° 8, pp. 81-93.

1981 "Teófilo Castillo o la Institución de la crítica." En *Hueso Húmero* N° 9. Lima, pp. 58-69.

CEVALLOS, Estupiñán Johnny

2007 "La poética indiana El Lunarejo primer crítico literario en América". En *La Primera*. Lima, febrero 11, p. 17.

Diario *La República*

1981-2000 Lima.

LA TORRE, Alfonso

1958 "La Lección". En *La Crónica*. Lima, noviembre 21, p. 6.

1961 "Tradiciones de Ricardo Palma-Ilustradas por Alat". En *El Comercio Gráfico*. Lima, agosto 11, p. 6.

1965-A "El teatro y el Público". En *Expreso*. Lima, enero 6, p. 11.



 1965-B “El Vicario”. En *Expreso*. Lima, julio 19, p. 12.

 1965-C “Teatro para Niños”. En *Expreso*. Lima, agosto 18, p. 10.

 1966-A “Homero, teatro para niños”. En *El Comercio Gráfico*. Lima, diciembre 31, p. 4

 1966-B “¿Por qué callan los críticos?”. En *Expreso*. Lima, diciembre 16, p. 6.

 1967-A “Ayuda para el Teatro Arequipeño”. En *El Comercio Gráfico*. Lima, abril 19, p. 7.

 1967-B “II Festival Nacional de Teatro”. En *El Comercio Gráfico*. Lima, abril 12, p. 8.

 1980-A “Brecht al Rescate de Cuatrotablas”. En *Expreso*. Lima, marzo 14, p. 9.

 1980-B “El Beso de la Mujer Araña”. En *Expreso*. Lima enero 12, p. 9.

 1981-A “‘El Avaro’ o la fidelidad de ‘YEGO’.” En Joffré, Sara. *Teatro Peruano*. Editorial Minerva. Tomo V. Lima, Perú, pp. 139-141.

 1981-B “Felipillo: la intuición del ‘Hombre nuevo’”. En Joffré, Sara. *Teatro Peruano*. Editorial Minerva. Tomo V. Lima, Perú, pp. 106-108.

 1981-C “Las ‘sillas’ convertidas en sofás”. En Joffré, Sara. *Teatro Peruano*. Editorial Minerva. Tomo V. Lima, Perú, pp. 84-86.

 1981-D “‘Otelo’ entre basquetbolistas”. En Joffré, Sara. *Teatro Peruano*. Editorial Minerva. Tomo V. Lima, Perú, pp. 218-220.

 1981-E “¿Pequeño templo de moralistas?”. En Joffré, Sara. *Teatro Peruano*. Editorial Minerva. Tomo V. Lima, Perú, pp. 103-105.

 1982 “Sebastián Salazar Bondy”. En *La República*. Lima, julio 5, p.19.

 1983 “Mi madre, mi hermana, mi familia”. En *La República*, Lima, setiembre 10, p. 9



 1986-A “¿Para qué sirve el teatro en el Perú?”. En *Suplemento Dominical de La República*. Lima, marzo 30, p. 41.

 1986-B “¿Somos mendigos verbales sentados en lenguas de oro?”. En *Suplemento Dominical de La República*. Lima, junio 8, pp. 43-44.

 1988-A “Edipo, la verdad y el arroz sin pato”. En *La República*, Lima, febrero 20, p. 25.

 1988-B “El ascenso a la alegría universal.” En *La República*, Lima, abril 15, p. 25.

 1988-C “Judas, la bursitis y Lanza del Vasto”. En *La República*, Lima, noviembre 12, p. 22.

 1995 “Hamlet de Roberto Ángeles.” En *La República*, Lima, mayo 18, p. 23.

 1996 “Klee y el crítico en el agua.” En *La República*, Lima, julio 16, p. 18.

1997 “Godot esperando al Gordo y al Flaco.” En *La República*, Lima, noviembre 22, p. 22

 2000 “Galileo Galilei: La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales. En *La República*, Lima, junio 3, p. 21.

M.S.S.

1967 “Las Tres Viudas.” En *El Comercio*. Lima, marzo 20, p. 13.

OVIEDO, José Miguel

1966 “Rinoceronte”. En *Expreso*. Lima, marzo 30, p. 9.

RÍOS, Juan

1965 “Cuento para la hora de dormir”. En *Expreso*. Lima, febrero 21, p. 11.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1964 “Radiografía Actual del Teatro Peruano.” En *El Comercio*. Lima, mayo 4, p. 2.

c) Entrevistas

Ortega, Julio. Literato y autor teatral. Lima, marzo 24 de 2007.



Quiñónez, Antonieta. Esposa de Alfonso La Torre. Lima, febrero 28 de 2007.

Vargas Salgado, Carlos. Teatrista y Literato. Lima, abril 15 de 2007.





Apéndice 1

Relación de las críticas de Alfonso La Torre, publicadas en el diario *La República* a partir del 21 noviembre de 1981 al 3 de junio del 2000

- “8 mujeres inesperada metáfora del totalitarismo”
- “Amén y la disconformidad ideológica y teatral”
- “El gran deschave o la gran confusión-Cía. Orlando Sacha”
- “Tregar o no tregar “La Escalera””
- “¿Atusparia es Ribeyro?”
- “*Escuela de Payasos*”
- “Casa de Muñecas y Muñecos”
- “El Alcalde de Zalamea”
- “Historia y No-historia en “Dos Mañanas”
- “Pobrecitos, los torturadores”
- “El teatro se fue a Barranco”
- “El Perú en un bestiario”
- “Entre el gardelismo y el comunismo”
- “La revolución de Chejov”
- “Mirar y ver el Kabuki”
- “Yerma” Lorca sin andalucismo”
- “Madre Coraje y sus hijos” Brecht manipulado”
- “Los viejos papeles” ¿Qué separa al teatro de la vida?”
- “Bienvenido humor”
- “Puntilla y el juego binario de Brecht”
- “Amor de mis amores”
- “La salsa roja” Celebración de la teatralidad”
- “El andrógino y el Perú”
- “¿Eréndira es América Latina?”
- “La costilla y su rodilla”
- “Adiós, amor”
- “¡Ya llegó Pancho Villa!”
- “Entre el Teatro y la Historia”
- “El Shakespeare que hay en la Amazonía”
- “¿Hay una “Marité” en todos nosotros?”
- “Del actor al títere PERRIMPLÍN contra la horda salvaje”
- “Víctor Hugo y la pena de muerte”
- “La Chunga Laberintos dramáticos y estilísticos”
- “El terno blanco” y los mitos políticos”



- “¿Para qué sirve el teatro en el Perú?”
 “Simón” y el eterno retorno”
 “¿Somos mendigos verbales sentados en lenguas de oro?”
 “La acción y la filosofía del “vecino”
 “El sabio desencanto de las que cantan”
 “La Tempestad”
 “Entre el sueño y la historia”
 “No hay mujeres de primera sin su segunda”
 “Las Bacantes” ¿Por una ideología dionisiaca?”
 “El hueco en el pantalón de Hamlet”
 “Edipo, la verdad y el arroz sin pato”
 “El síndrome del cocktail permanente”
 “A woman’s Work” Teatro del desarraigo chicano”
 “El tren, las muletas y la Historia”
 “Yuyachkani entre el ojo y el oído”
 “Macbeth y el sonido y la furia en el Perú”
 “Beckett y la lengua de Winnie”
 “Yuyachkani Perder el cuerpo para recuperar la voz”
 “Teatro Universitario Rito contra la muerte”
 “Preguntas desde un lecho nupcial”
 “Torres Böhl, las máscaras, Aurora y Hamlet”
 “Los holocaustos de Celeste y Chiarella”
 “Flora, Pilar y la culpa feliz”
 “Verlaine, Rimbaud y el eclipse poético”
 “El caballo, la puta y el libertador”
 “Lo juvenil en Arguedas y el Emperador de China”
 “De los “gestos, gestos” a las “palabras, palabras”
 “Las tres hermanas, las botas y Godot”
 “Equus y el eros socrático”
 “Klee el crítico en el agua”
 “Kalimando, el vacío de la risa y de la muerte”
 “La gran Magia”: Ser o Existir, esa es la cuestión”
 “Cerezos, caballo y cristales rotos”
 “Godot esperando al Gordo y al Flaco”
 “El acoso simbolista de la poesía de Gabriela Mistral”
 “Shakespeare en una Noche de Boleros”
 “Art”, o la risa poblada de minas personales”
 “El Rey Lear” y el fervor teatral de La Católica”
 “Exploración de Sófocles y del Perú en el gesto de Teresa Ralli”
 “Galileo Galilei: La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales”.



Apéndice 2

Dos críticas de Alfonso La Torre.

“El baile de los ladrones”¹

Bajo la atinada dirección de Luis Macchi, el Club de Teatro presentó la pieza “rosa” del autor francés Jean Anouilh, “El Baile de los Ladrones”, cosechando los aplausos más entusiastas que hayan resonado últimamente en el simpático teatrín de La Colmena.

Luis Macchi y sus compañeros, siguiendo la línea desenfadada y risueña iniciada por Carlos Tossi con “Quiere Usted Jugar Conmigo”, emprendieron y culminaron una ardua y compleja tarea al escenificar la comedia balletística de Anouilh venciendo todo tipo de impedimentos y hallando un incentivo en cada problema a solucionar, el joven elenco del Club de Teatro ha logrado corporizar armoniosa y festivamente la picaresca fantasía del fino autor de “Colombe” y “Ornifle”. Con una escenografía de bloques negros, que trasunta certeramente el trafondo melancólico del humorismo de Anouilh, y con un vestuario irresistiblemente travieso y pleno de colorido, de tal suerte que se creería haber transplantado a la escena los dibujos animados semicubistas de “Mister Magoo”, y con un movimiento de danza hecho de soltura y sabia dosificación. “El Baile de los Ladrones” venció primero el estupor del público, luego su escepticismo, y terminó aclimatándolo a ese mundo sutilmente funambulesco que, con trazos retozones y ritmo eternamente nusical, ha creado Anouilh, uno de los valores más sólidos y jóvenes de la dramaturgia francesa y universal; la pieza, estrenada hace veinte años en el “Theatre des Mathurins” de París, bajo la dirección de Pitoeff, sirvió para cimentar la reputación de Anouilh, para patentizar su originalidad y la madura concepción estética, que tanto en sus “Piezas Rosas” como en sus “Piezas Negras”, regula la inspiración inquietante de este discípulo de Marivaux, llamado también “el Giradoux del pobre”; el público de Lima, por intermedio de la tarea laboriosa y orquestada de los muchachos del Club de Teatro, se pone en contacto con ese extremo alucinantemente risueño de la creación de Anouilh, bajo cuyo resplandor burlesco y romántico se mueve un helado desdén, un pesimismo sombrío que, a través de los ojos reminiscentes y de la actitud hastiada de Lady Hurf, transforma el febril trajín del mundo actual, en una mascarada donde sólo las marionetas ignoran los hilos que regulan cada uno de sus actos.

Lady Hurf, empoltronada en un pasado mejor, hastiada porque la edad le ha vedado del mayor placer, el amor, se divierte, casi sin simpatía, con las marionetas que trajinan a su alrededor, tocando aquí y allá los resortes que hagan durar la farsa. Sin duda, el público ríe, se regala los ojos con la armonía del humor, del colorido y del musicalizado ritmo histriónico; pero hay algo inquietante en la simbólica imagen de Lady Hurf que nos endurece el corazón mientras la risa juguetea en nuestros labios.

¹Publicado en el diario *La Crónica*, Lima, 16 octubre de 1958, p.10.



Hugo Picasso, en el papel danzante del músico, lució sus dotes de bailarín y de mímico, aunque debió luchar contra la deficiente sonorización de la música; esta fue una falla lamentable, puesto que la música tiene un papel funcional en la pieza. Luis Carrasco está puliendo cada vez más su desenvoltura humorística en escena, y los aplausos estruendosos que tributaron a su labor fueron merecidos; Luis Macchi fue un Gustavo escasamente risueño, pero cumplió su aporte romántico con simpatía; su labor como director no merece sino elogios. Nos complace, por fin, alabar sin restricciones la labor de Reynaldo D'Amore; como Carrasco, D'Amore ha descubierto en la vena festiva posibilidades apenas imaginables de envidia y tino histriónico; Linda Guzmán fue una Lady Hurf apaciblemente diabólica; Maruja Bromley, como Huliette; Patricia Black como Eva, y Germán Vegas Garay se comportaron en un plano de menor eficacia, y otro tanto puede decirse de Carlos Cisneros y Manuel Pantigoso, que encarnaron a los arribistas Dupont. Los demás actores relegados al no menos importante papel de coro danzante, cumplieron su cometido con jovialidad y una diversidad mímica encomiable.



“Galileo Galilei: La conversión de las categorías matemáticas en categorías teatrales.”²

Las referencias teatrales a la obra original de Bertolt Brecht, “Galileo Galilei”, son todavía hoy tan dominantes que muchos rememoramos durante el espectáculo protagonizado actualmente por Alberto Isola, el que hace casi medio siglo caracterizó Charles Laughton. Si, al mismo tiempo, recordamos que Orson Welles, otro excepcional actor, se propuso como meta encarnar a Galileo Galilei de Brecht, en una traducción literal del alemán, comprenderemos que una de las altas cumbres de todo gran actor contemporáneo es hacer vivir a Galileo, ambición ésta que ha cumplido rotundamente Alberto Isola. Hay que tener en cuenta la complejidad del personaje y lo que significa que un actor logre meterse bajo su piel; en efecto, el novelista y poeta italiano (1792) Tomás Grossi declaró que Galileo “es la mente más grande de todos los tiempos”. Además Indro Montanelli en su libro “La Italia del siglo XVII”, declara a Galileo, autor del “Il Saggiatore”, como el escritor de las páginas más hermosas en prosa del siglo XVII.

Si uno presta atención a los esquemas de la obra de Bertolt Brecht, termina lamentando que Brecht no haya prestado más atención a los gestos de personajes fundamentales para esclarecer en la obra los aspectos significativos de la ciencia y de la historia. Por ejemplo, en el confrontación de dos paradigmas, el de la Iglesia: Roberto Bellarmino, y, el de la ciencia, Galileo Galilei. Brecht simplifica al extremo ambos personajes. Bellarmino, que condenó a Giordano Bruno a la hoguera, el famoso jesuita al que Montanelli califica como “el polemista de mente lúcida y ordenada, símbolo de la Contrarreforma”, defensor del dogma católico, basado en la filosofía aristotélica, que perduró más de mil años inamovibles, frente a Galileo, defensor del heliocentrismo, cuya imaginación científica ejercitada en la razón, la observación y la experimentación, le permitió inaugurar en un terreno matemático y mecánico la ciencia newtoniana, y suscitar el naufragio del sistema tolemaico, tanto como de las categorías abstractas de Aristóteles.

La capacidad dialogal de Bertolt Brecht es reconocida, sus personajes no sólo hablan dramáticamente sino incluso eufónica y expresivamente. Y, lo que es más importante, el

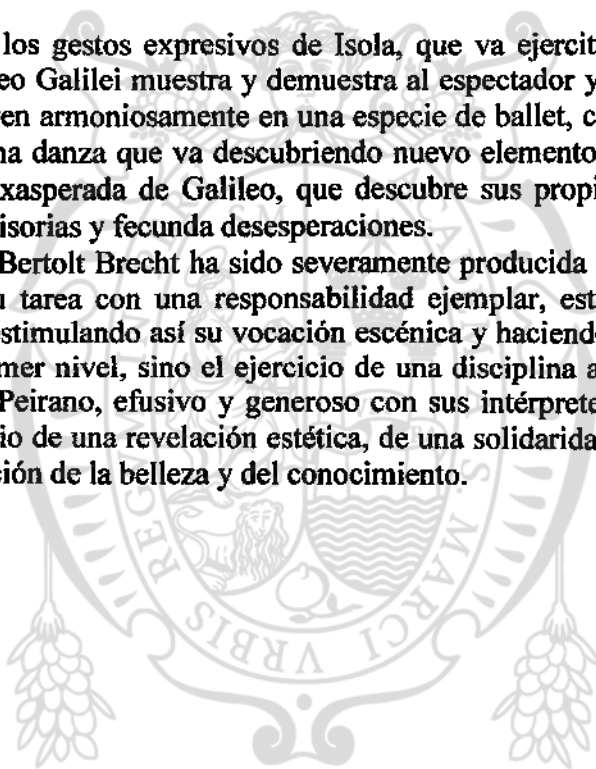
² Publicado en *La República*, Lima, 3 de junio de 2000, p. 21.



ejercicio dialéctico que toda la obra maneja despierta en la sensibilidad del espectador la curiosidad intelectual y una especie de apetito que convierte al texto en una urgencia de conocimientos. Los actores han logrado de ese modo convertir la expresión dramática en expresión política, y la expresión política en demostración lógica; cuando Isola realiza el acto de lavarse, no sólo ejecuta un acto de higiene, sino una demostración lógica por la cual usar el agua se trasmuta en lección, como en la primera escena, donde la tarea de lavarse es también la tarea de ilustrar al niño las categorías lógicas que determinan tomar conciencia de que la Tierra se mueve alrededor del Sol. Todo en la puesta urde un manejo total de elementos escénicos y utilitarios, por lo cual Isola siempre está articulando lecciones matemáticas y dramáticas que tienen la función mecánica de demostraciones científicas; por ejemplo cuando deja caer, con una reiteración demostrativa la piedra que arroja, y que Galileo supone que sus sentidos demostrarán que la piedra no vuela, evidenciando de esta manera, ante la mirada de todos, que la ciencia es producto de la observación y no sólo de razonamiento, como suponían los teólogos.

En torno a los gestos expresivos de Isola, que va ejercitando demostrativamente las verdades que Galileo Galilei muestra y demuestra al espectador y a los demás personajes, los 35 actores se mueven armoniosamente en una especie de ballet, cuyo rigor alcanza a expresar la coherencia de una danza que va descubriendo nuevos elementos, y hurgando la humanidad dolida y a veces exasperada de Galileo, que descubre sus propias limitaciones, sus ocultas verdades, sus promisorias y fecunda desesperaciones.

La obra de Bertolt Brecht ha sido severamente producida por la Universidad Católica, que ha asumido su tarea con una responsabilidad ejemplar, estimulando a los alumnos en todos los niveles; estimulando así su vocación escénica y haciendo que el teatro constituya no sólo un arte de primer nivel, sino el ejercicio de una disciplina artística asumida con rigor y delectación. Luis Peirano, efusivo y generoso con sus intérpretes, ha convertido la tarea de dirigir en el ejercicio de una revelación estética, de una solidaridad fructífera que hacen de un gesto la multiplicación de la belleza y del conocimiento.



Apéndice 3

Tres entrevistas.

Entrevista a Julio Ortega

Profesor *Hispanic Studies*- *Brown University-Providence*, Estados Unidos.

Autor teatral; Investigador.

Entrevista realizada el 24 de marzo de 2007.

1. *¿Cómo fue su encuentro con Alfonso La Torre, la persona y el crítico?*

Debo haberlo conocido a comienzos de los años 60, seguramente a través de Honorio Vásquez, un narrador y periodista, quien me llevó a casa de Alfonso. Nos reunimos muchas veces en su casa los sábados por la noche a hablar de libros y autores favoritos. Yo tenía 18 años, había empezado a escribir reseñas de libros y teatro en “La Tribuna” y él escribía crítica de cine en “La Crónica” y, a poco, en “El Comercio Gráfico”.

Uno de esos años fuimos parte de una delegación de periodistas invitados al Cuzco. Yo apreciaba mucho su libro de cuentos, laberínticos y literarios, y su sabio juicio crítico. Había aprendido a leer inglés leyendo novelas de Faulkner con un diccionario. Nuestras tertulias en su casa tenían momentos de lectura mutua, humor y noticias literarias. Creo que tuvimos un aprecio mutuo y una amistad cierta.

2. *¿Cómo percibe la crítica teatral en el Perú, si has escuelas, tendencia, y cómo se relacionan con la crítica de otros campos artísticos como la literatura, o la pintura?*

La crítica teatral ha sido sumamente escasa, errática y no siempre creativa, hasta donde la conozco. No sería difícil demostrar que fue la pariente pobre de la literatura peruana. Hablo, claro, de los años 60, porque yo vivo fuera desde 1969, aunque con regresos periódicos, y no estoy al día con su evolución. Varios críticos y escritores peruanos le han dedicado tiempo, pero pocos pasión intelectual. Hemos tenido, eso sí, críticos de la actualidad escénica en los diarios, con más larga constancia. Y también periodistas norteamericanos y alemanes que han hecho esfuerzos a organizar nuestra producción teatral. En los últimos años, cuando el teatro es concebido como espectáculo y no solo como forma literaria, pienso que la crítica se hace más urgida por las demandas políticas y las experiencias sociales, y es bueno que sea así, para demostrar, si hiciese falta, la inserción del teatro en la escena de la actualidad sensible.

3. *¿Cómo ubica el trabajo de Alfonso La Torre en el contexto de esas tendencias?*

ALAT hizo una crítica más literaria, es cierto, pero también supo analizar el montaje y la actuación. Fue una crítica apreciativa del esfuerzo colectivo, y era evidente que él mismo se sentía parte de un movimiento teatral en proceso de configuración.



4. ¿Qué función ha cumplido la crítica teatral en especial la de La Torre, en la formación de un teatro peruano?

Yo diría que una función creativa de ánimo abierto y exigencia formal. Tenía La Torre una mirada dignificadora de lo nacional, nunca vio lo local separado de los grandes temas universales. Esa universalidad de su visión fue muy estimulante, pienso yo. Al menos en mi caso, su lectura y luego sus artículos sobre mis primeras piezas (cuatro obras brevísimas que montó el TUC en 1964 con dirección de Ricardo Blume) me ayudaron a definir mi relación con el teatro, entre la literatura y la sátira social, entre la hipérbole escénica de la fábula y el humor de la escenificación. El teatro dentro del teatro, o la puesta en abismo del espectáculo mismo, era una formulación que ambos favorecíamos, simplemente por gusto a la aventura teatral.

5. Mucha gente sigue estudiando el teatro como si fuera solo un género literario. En su opinión: ¿son la práctica y teorización teatrales periféricas o subalternas a la discusión crítica literaria? ¿Qué pueden aportar ellas a la crítica literaria y cultural en el contexto peruano? ¿Qué aportó Alfonso?

Yo he legado a creer que sin grandes lectores no hay gran literatura. Quizá Brecht, por ejemplo, no hubiese sido posible sin la calidad de la lectura crítica que desencadenó. Desde Walter Benjamin hasta Roland Barthes, esa crítica es ejemplar. Por eso, para que el teatro peruano adquiera su mayor realización, hace falta que una crítica igualmente imaginativa y fuerte surja en la escena cultural y literaria. Para ello, se requiere, en primer lugar, que la crítica sea más integral, que incluya la obra, el montaje, la producción escénica, el espectáculo en su integridad cualitativa. A veces el valor de una pieza se debe a la formulación de la puesta en escena. Esa operatividad del espectáculo demanda una reflexión crítica que a su vez se nutre de varias fuentes y es literaria y teatral, pero también étnica y preformativa, esto es, situada en la textualidad de la escena actual. Se trata, para mí, de una geotextualidad, esto es, de unos productos culturales cuya función es local, universal, memoriosa y actual, en proceso y permeable, esto es, productos que no acaban y fluyen, entre escenas regionales, nacionales y globales, negociando su propia diferencia entre los modelos en disputa. Alfonso La Torre está al comienzo de este proceso, y es conmovedor que además de excelente crítico quisiera ser un autor pertinente, insertado en su tiempo. Hace falta también que así como existen festivales de teatro nacional, se organicen talleres de reflexión crítica para que los nuevos críticos surjan del interior mismo de la pasión teatral.

Entrevista a Antonieta Quiñónez

Esposa de Alfonso La Torre.

Entrevista realizada el 28 de febrero de 2007.

La encontré enferma, en su cama.

Tuvo la enorme gentileza, cuando llamé por teléfono, de decirme:

-¡Ah, sí Sara, nosotros la queremos mucho, venga nomás, estoy enferma, pero sí...!

Fui a la casa de Magdalena, la casa de la hermana la doctora Arminda, donde fueron para evitar las escaleras de su propia casa.

-¡Hasta un año antes de ... Alfonso insistía en ir a *La República*... yo lo acompañaba...



Sonreía y su vocecita quebrada insistía en contarme pasajes de los buenos tiempos de los dos, cuando se conocieron estudiando periodismo en La Católica... se casaron... la niña ¡Lilianita!... vino un año después... todas las ternuras.

A pesar de los quebrantos, sonaba alegre de recordar.

Lo admiraba mucho.

No se atrevía a mencionar la fecha de la muerte de Liliana –26 de agosto de 1986- a los 34 años, de un ataque de asma.

También habló de las críticas, de manera apasionada. Debo confesar que yo en algún momento pensé que tal vez ella lo hubiese ayudado cuando él tenía ya tantas dificultades.

Según por lo que ella respiró esa tarde conversando, creo que estuvo contenta a pesar de recordar también tristezas.

No lo supe antes, pero cuando en junio llamé y me contestó la doctora, me dijo que Antonieta había fallecido unos meses después de la entrevista. No me dio pena. Me pareció justo, porque conversando me había hecho entender que lo que más quería se había ido, y ella era católica, por lo tanto, morir era una forma de emprender un viaje para una reunión cierta.

¡Me regaló los recuerdos que se dan en las misas de los velorios, los tengo, me regaló su palabra emocionada, sus risas, una pequeña canción que le cantaba a su niña, y una buena parte de lo mejor que habían pasado juntos!

Decididamente no fue una formal entrevista.

Pero las dos conversando pudimos entrever que sí, que esta reunión en esa tarde, tenía un sentido pleno, inagotable.

Entrevista a Carlos Vargas

Licenciado en Literatura por la Universidad de San Agustín-Arequipa-Perú.

Preparando su Doctorado en la Universidad de Minnesota-Estados Unidos.

Teatrista autodidacta, director, actor, investigador. Fundador y Director grupo *Aviteatro*, Arequipa.

Entrevista realizada el 15 de abril de 2007.

1. ¿Cómo fue su encuentro con Alfonso La Torre, la persona y el crítico?

Conocí primero los textos críticos que publicaba bajo el seudónimo Alat en *La República*, y luego la recopilación editada por Sara Joffré, Teatro Peruano. Luego pude escucharlo en persona, aunque pocas veces, en el contexto de Muestras de teatro como la de Cusco (1992) y algunas otras. En todas las circunstancias tuve clara impresión de que se trataba de un intelectual del teatro, en el más amplio sentido del término, alguien interesado en reflexionar a la vez que un teórico que se arriesga en la creación, enfocado en el arte como técnica y como discusión cultural. Era lo que puede ser un crítico objetivo en su mejor momento: básicamente un escritor, un creativo de la palabra, con la cual se ocupaba en imaginar un mundo verbal paralelo al mundo escénico. Creo que su trabajo resulta siempre bastante motivador para teatristas y críticos, aunque esto no implica necesariamente que se esté de acuerdo con todas sus afirmaciones y juicios de valor.

2. ¿Cómo percibe la crítica teatral en el Perú, si hay escuelas, tendencias, y cómo se relacionan con la crítica de otros campos artísticos como la literatura, o la pintura?



Considero siempre un tanto engañoso hablar así, sin más, de la crítica teatral en el Perú. Primero que nada porque hay varias formas de ejercerla, o por lo menos, muchos intentos de crearla. Por eso, creo que primero hay que hacer un esfuerzo de conceptualización, para ver si queremos llamar crítica, por ejemplo, a todo tipo de ejercicio hermenéutico hecho en relación al teatro peruano (en donde caben trabajos de estudiosos, historiadores, y los propios teatristas reflexionando), o si simplemente nos homologamos al concepto europeo y norteamericano del crítico como intermediario del gusto, adscrito a un medio de comunicación.

Si usamos la primera acepción, Perú tiene y tuvo muchos críticos teatrales interesantes, aunque sospecho que pocas tendencias largamente registrables. Aunque en este aspecto no hay nada que envidiar respecto al resto de las actividades artísticas como, por ejemplo, la literatura en la cual se sigue sosteniendo con dificultad la idea de escuelas teóricas o críticas en el Perú. Sin embargo no creo que ese sea un real problema, pues trabajos independientes siempre se han dado. Lo que sí resulta curioso es cuán poco del trabajo de esos críticos historiográficos, o críticos teóricos, es conocido y manejado como parte del bagaje educativo de los teatristas mismos. Pero allí tenemos el trabajo de Lohmann, Ugarte, J. Cornejo Polar, Millones, Itier, entre otros, para retornos a repensar la frase de que en el Perú no hay crítica teatral.

Si usamos la segunda acepción, creo que la difícil relación crítico-medio de comunicación explica por qué la institución crítica no ha durado lo suficiente ni logrado la independencia de opinión para fortalecer la imagen personal de un crítico como árbitro público del arte. En los medios, los críticos han luchado su espacio y sucumbido ante las presiones ocasionales y eso les ha impedido consolidarse. Sin embargo hay una larga lista de críticos también aquí, encabezada a mi entender precisamente por La Torre, quien más se acercó al modelo de evaluador general independiente de una época del teatro nacional. De allí en adelante vale la pena contar con Salazar Del Alcázar, R. Miró Quesada, Joffré, Soberón, Paredes, y seguramente varios más. En cualquier caso, sí me parece posible aseverar que los críticos de teatro, permanentes u ocasionales, han acertado al extender su trabajo a espacios no convencionales como los encuentros y festivales, y eso es por demás singular comparado con otros campos artísticos.

3. ¿Cómo ubica el trabajo de Alfonso La Torre en el contexto de esas tendencias?

Precisamente, una de las pocas trayectorias permanentes fue la de La Torre, y probablemente fue él quien a la vez mejor representó imparcialidad y objetividad en el comentario de las puestas. Ello estuvo unido a su propio credo en un progreso técnico y un crecimiento cognoscitivo en el ejercicio del arte, según me parece colegir de sus escritos. Evidentemente aquella visión es discutible en varios sentidos, y cojea de un universalismo modernista, pero fue en su momento un auténtico acicate para la actividad teatral nacional. En mi opinión, esto fue resultado de que Alat reunía características particulares como crítico cultural, por ejemplo su interés por ejercer el comentario anclado en bases epistemológicas más claras que sus antecesores y algunos de sus sucesores, escapando al impresionismo y estableciendo diálogos permanentes con otras artes, en especial la Literatura. La perspectiva estructuralista del trabajo crítico de Alat se deja percibir en su deseo de decodificar los espectáculos a través de matrices de forma y contenido que en su momento significaron un salto hacia delante en un espacio acostumbrado al comentario teatral infundado o a la alabanza amistosa. En ese sentido, Alat es nuestro primer crítico profesional, o lo que es lo mismo, nuestro primer crítico teatral consciente de su función catalizadora en la actividad teatral. Creo que también es el



iniciador de una indagación teórica que dé cuenta de las realidades espectaculares con mayor precisión, aunque su búsqueda no fue la teorización misma.

4. ¿Qué función ha cumplido la crítica teatral, en especial de La Torre, en la formación de un teatro peruano?

Siento que el proceso de construir la noción de teatro peruano se fortaleció con el ejercicio crítico de Alat, en particular en su trabajo dedicado a los autores y grupos de los sesenta y setenta. En su momento cumplió un rol central en la discusión de los modos y caminos en que discurría la creación teatral. Con el tiempo, especialmente ahora que hemos comenzado a verlo con la perspectiva necesaria, probablemente su aporte a las bases de la historia del teatro peruano reciente, y a los inicios de una teatrología nacional comiencen a aparecer como lo más destacado en él.

5. Mucha gente sigue estudiando el teatro como si fuera solo un género literario. En su opinión, ¿son la práctica y teorización teatrales periféricas o subalternas a la discusión crítica literaria? ¿Qué pueden aportar ellas a la crítica literaria y cultural en el contexto peruano? ¿Qué aportó Alfonso?

Es muy probable que estemos aún lejos de conformar espacios independientes de investigación y estudio para el teatro en el Perú, y vale la pena considerar que los canales en que corren estas discusiones artísticas en otros países han comenzado a desaparecer. Cada vez con menor fuerza puede hablarse de técnicas o teorías específicas para cada arte. Con el tiempo los estudios de la performance absorberán teatro, danza, ritual, fiesta, del mismo modo que los estudios culturales retomarán gran parte de lo investigado ahora por los estudios literarios. Sin embargo las experiencias escriturales consistentes como las de La Torre siempre serán una invitación a la discusión y en ello radica su valor.

