

El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani

RITA GNUTZMANN

Han pasado los tiempos en que los críticos enfocaban el teatro como texto literario y como género, basando su análisis en temas, estructura, personajes y símbolos, si bien todavía en alguna historia del teatro se pueden encontrar esas fichas técnicas como en la de César Toro Montalvo sobre teatro peruano¹. Hoy día se reconoce como especificidad del texto dramático su "plurivocidad" debida a la concurrencia de diferentes sistemas semióticos: diálogos, didascalias y su cumplimiento mediante el tono, la voz, los gestos, la mímica, la disposición espacial de objetos y actores, la iluminación, la música...²

No puede extrañar que desde los años sesenta, años de auténtica efervescencia en los que la izquierda y el progresismo en general monopolizan las ciencias sociales y políticas en América Latina, diversos grupos culturales y teatrales hayan reflejado esas inquietudes en obras de creación grupal, en detrimento de la obra de autor. En esa década surge el concepto del Nuevo Teatro (o teatro popular en algunos países), aunque en Perú no habría que olvidar intentos anteriores como *Collacocha* (1959) de Solari Swayne o los dramas urbanos de Salazar Bondy³. El Nuevo Teatro quiere ser expresión de la realidad socio-política y ponerse al servicio de los movimientos revolucionarios y de masas⁴. Estas obras de "creación colectiva" dominan la escena peruana hasta los años

1 César Toro Montalvo, *Historia de la literatura peruana. Siglo XX. Poesía y teatro (1900-1995)*, vol. XI, Lima, A.F.A., 1996.

2 George Steiner afirma: "El 'crítico teatral' por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación" (*Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1991, pág. 19). T. Kowzan encuentra trece elementos que funcionan como signos teatrales: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento escénico, el maquillaje, el peinado, la indumentaria, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música, el sonido (T. Kowzan, "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", *Diogène*, 1968, 61, pág. 59-90; para su clasificación véase el cuadro de la pág. 83).

3 Ya en 1966, M. Vargas Llosa reconoció la labor pionera y el "arrojo" del autor: "No había casi nada y él trató de hacerlo todo, a su alrededor reinaba un desolador vacío y él se consagró en cuerpo y alma a llenarlo. No había teatro [...] y él fue autor teatral" ("Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", en *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 107).

4 La influencia de la revolución cubana es obvia; pero en la misma época también en Perú cambia la situación socio-política con la lucha campesina para recuperar la tierra (1957-1964). Además, con el gobierno del General Velasco Alvarado (1968-1975) y su reforma agraria (1969), los hacendados pierden su poder y la tierra se redistribuye entre familias y cooperativas, aunque las primeras pocas veces llegaron a prosperar. A partir de 1973 comienza una grave crisis económica (con el 120% de inflación en los años ochenta) que lleva a la pauperización de la clase obrera y media. Son los años del llamado "desborde popular" (J. Matos Mar, *Desborde*

ochenta, época en la que aún se discute la conveniencia o no de la colaboración con el dramaturgo⁵.

Citemos brevemente las ideas de los dos más conocidos directores de teatro latinoamericano de la época, el colombiano Buenaventura y el brasileño Boal. Enrique Buenaventura, director del TEC, insiste en que "En el campo artístico no existe allí la autoridad del Director. [...] el texto literario es uno más y de ninguna manera el principal transmisor de la información y la significación"⁶ y Augusto Boal (Teatro de Arena) afirma: "la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento"⁷. Para Boal, la primera fase de la enseñanza teatral es el *conocimiento del cuerpo*, aprendizaje realizado mediante ejercicios físicos para encontrar "sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales". En una segunda fase, la de "tornar el cuerpo expresivo", el actor comienza a expresarse a través de su cuerpo. En todo el proceso de ensayos no hay lugar para un texto fijo, preestablecido, aunque en la tercera etapa de su dirección, a partir de 1963, Boal actualizaba y "nacionalizaba" autores clásicos como Lope de Vega, Molière y Brecht. En su "teatro del oprimido", el texto en cuanto discurso es improvisado y elaborado entre los actores y, a veces, con la ayuda de los espectadores, los cuales se inspiran en las imágenes corporales que los actores les ofrecen sobre determinados temas (por ejemplo, una huelga, el hambre...). Sólo en una fase posterior, en el "ensayo de mesa"⁸, director y actores seleccionan los textos improvisados y los ordenan en una historia coherente⁹.

popular y crisis de Estado, Lima, IEP, 1987) con la invasión masiva de las ciudades —Lima en primer lugar— por los pobres y hambrientos de todas las provincias, que huyen en gran parte de los atentados de Sendero Luminoso y la guerra sucia de los militares (1982-1992). A comienzos de los años ochenta surge nuevamente el optimismo con la agrupación de los partidos de izquierda en la Izquierda Unida (1981) y la victoria de ésta en Lima en 1983.

⁵ Todavía en la XIII Muestra de Teatro Peruano, en abril de 1988, se presentaron 23 obras de creación colectiva frente a 8 de autor; en comparación en el IV Festival de Manizales (Colombia) en 1971 sólo hubo 6 trabajos de creación colectiva frente a 12 de autor (Salazar del Alcázar, "Todos los caminos (teatrales) conducen a Andahuaylas", *Quehacer* (Lima), julio-ag. 1988, 53, pág. 85; M. Pianca, *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989*, Minneapolis, Inst. for the Study of Ideologies and Literature, 1990, pág. 172). Otros grupos, como el colombiano TEC (Teatro Experimental de Cali) ICTUS (Chile) y el Teatro Escambray (Cuba) no dejaron de trabajar con obras de autor. Sobre el debate creación colectiva frente a texto de autor, véase R. Montoya, "Un antropólogo habla de teatro", *Quehacer* (Lima), julio-ag. 1988, 53, pág. 94, y H. Salazar del Alcázar, *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral - Dramaturgia*, Lima, Grupo Yuyachkani, 1990, pág. 77 y ss. No es extraño que los autores pusiesen la mayor oposición; Alfonso La Torre critica la creación colectiva (o "teatro de actor" como él lo llama) porque "postula figuras, imágenes, una especie de mosaicos de gestos donde no hay un personaje desarrollado. Son simplemente especies de frisos a través de imágenes, actitudes, gestos" (en H. Salazar del Alcázar, *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral - Dramaturgia*, Lima, Grupo Yuyachkani, 1990, pág. 73; cf. pág. 84).

⁶ Enrique Buenaventura, "Situación actual del teatro en América Latina", *Poligramas* (Univ. del Valle/Cali), 1981, 7, pág. 128.

⁷ Augusto Boal, "Para comprender el teatro latinoamericano actual", "Poética del oprimido" en S. Gutiérrez (ed.), *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*, Costa Rica, EDUCA, 1979, pág. 152.

⁸ S. Gutiérrez, *Op. cit.*, pág. 33.

⁹ B. Rizk resume cinco fases de trabajo del TEC para llegar a la representación: 1. un primer acercamiento al objetivo y al tema; 2. trabajo sobre el texto con un análisis crítico del mismo; 3. improvisaciones; 4. la puesta en escena; 5. la representación. Desde la primera fase la recepción por el público se halla en el centro del trabajo (*Nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, Prisma Institute, 1987, págs. 69-84). Aunque Boal sea brasileño, sus ideas y su labor fueron importantes en Perú, puesto que en 1973 participó en el

El grupo Yuyachkani ("estoy pensando") se formó en Lima en 1971; desde entonces ha pasado por diferentes fases de evolución y se ha constituido, con su director Miguel Rubio, en el más importante colectivo de teatro peruano. Nunca ha dejado de involucrarse directamente en la problemática socio-política del país, ni siquiera en los difíciles años ochenta de Sendero Luminoso y la guerra sucia. Simultáneamente, ha experimentado con todas las formas expresivas, desde la práctica de un teatro didáctico hasta la de un teatro expresivo que incluye la danza, la música, los mitos y las máscaras andinas. Aunque el grupo haya retomado la colaboración con autores desde los años ochenta, de ninguna manera ha vuelto a la dependencia del texto literario¹⁰.

Su primera creación fue *Puño de cobre* (1972), obra comprometida con la lucha obrera que muestra la masacre de los mineros de Cobriza en huelga a comienzos de los sesenta. A continuación prepararon una adaptación de *La madre* (1975) de Bert Brecht (basada, a su vez, en la novela homónima de Maxim Gorki); se trata de una puesta en escena orientada por la ideología revolucionaria del gobierno del General Velasco. La tercera obra, *Allpa Rayku - por la tierra* (1979) gira en torno a la ocupación de tierras en Andahuaylas en 1974; siguen *Los hijos de Sandino* (1981) y *Los músicos ambulantes* (1983, sobre el cuento infantil *Los músicos de Bremen*), obra que, mediante el destino de cuatro animales, propone integrar la diversidad peruana en un conjunto. En 1985 ponen en escena *Encuentro de zorros* inspirada en la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, autor que ya prestó el prólogo y el epílogo para *Los músicos ambulantes*. En la misma década, Yuyachkani llevará a las tablas *Baladas del Bien-estar* (1986, sobre textos de Brecht) y *Pishtaco* (1988)¹¹.

En su novela, Arguedas resucita unos zorros mitológicos en la ciudad pesquera de Chimbote, en los años sesenta del siglo XX. Crea un espacio centrado en lugares públicos: prostíbulos, mercados, cementerios, barriadas, el puerto y la fábrica de harina y acei-

plan de alfabetización del gobierno del General Velasco, valiéndose precisamente de su grupo de teatro. Boal explica su teoría del "teatro del oprimido", influida claramente por Brecht, de esta manera: "La Poética del Oprimido es, esencialmente, la Poética de la Liberación: el espectador ya no delega poderes a los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: piensa y actúa por sí mismo [...]es un ensayo de la revolución!" (*Teatro del oprimido*, México, Nueva Imagen, 1980, págs. 58-59).

¹⁰ En 1986, durante la XII Muestra de Teatro Peruano en Puquio, al grupo se le encarga organizar un taller sobre dramaturgia. Este "I Taller Nacional de Formación Teatral: la Dramaturgia" tiene lugar en Chiclayo en marzo de 1987. En él se constituyen cinco grupos bajo la dirección de los profesionales Willy Pinto, Alfonso Santistevan, Ricardo Santa Cruz, Miguel Rubio y Walter Ventosilla; cada uno de ellos ensayaba una versión del texto "Fabiana Criolla" de Eduardo Galeano extraído de *Memorias del fuego*. El más importante crítico teatral peruano, Hugo Salazar del Alcázar publicó su libro sobre el Taller en 1990.

¹¹ Los datos están tomados en parte de H. Salazar del Alcázar, "Cuatro tablas y Yuyachkani, los heterodoxos del teatro peruano" en *Escenarios de Dos Mundos*, vol. II, dir. Moisés Pérez Cotterillo, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pág. 311-313. Después de su muerte, Arguedas se convierte en referencia obligatoria; algunos grupos toman su nombre (Andahuaylas, Apurímac, Lima) al tiempo que sus tesis sobre la cultura e identidad peruanas se convierten en el centro del debate; también el grupo teatral de Villa El Salvador (Lima) hace una adaptación de la novela póstuma, titulada *Diálogo de zorros*. En 1989 Yuyachkani produce una nueva obra, *Contrael viento*, muy controvertida entre los críticos (cf. N. Manrique, "Contrael viento: el mito, el teatro, la violencia", *La escena latinoamericana*, 1990, 5, págs. 1-6), igual que las dos obras posteriores, *No me toquen ese vals* y *Hasta cuándo corazón* (cf. H. Salazar del Alcázar, "Desvestir un sueño (Visiones y revisiones)", *Hueso Húmero* (Lima), dic. 1994, 31, pág. 123 y ss.). En aquellos momentos las ilusiones revolucionarias de la izquierda ya habían muerto con el surgimiento de Sendero Luminoso y la violencia generalizada. Una de las masacres de campesinos de Puno ocupa el centro de *Contrael viento*.

te de pescado, convertida en monstruo diabólico al estilo del alambique zoliano de *La taberna*. Chimbote representa "el hervidero humano que es el Perú actual"¹²; ahí se desarrollan los temas de angustia y muerte, la lucha socialista contra el capitalismo, la amistad y la compasión. La mayoría de los personajes son serranos huidos de la explotación en el campo y en las minas; pero también los mestizos y zambos encuentran su papel en este espacio, como el loco-vidente Moncada. Los zorros, mitad hombre-mitad animal, ven y comentan lo que los humanos no comprenden y hacen de mensajeros.

En la obra teatral, de inspiración arguediana pero de ninguna manera una transformación dialogada de su novela, se hace referencia al autor, su novela y su recopilación *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). En el segundo cuadro de *Encuentro de zorros*, los dos animales evocan la figura de Arguedas, siguiendo la imagen creada por él mismo y por sus fervorosos exégetas: "ese hombre herido de nuestros dos mundos", escisión que lo llevó al suicidio, según los diarios incluidos en la novela. Los zorros dicen haber sido llamados por el autor muerto "a contar historias del puerto", pero informan, que desde "el 68" (fecha del primer diario) "mucho ha crecido la madeja" y "más enredado está aún el hilo" (pág. 32)¹³. Recuerdan —mejor dicho— informan al público ignorante que ellos sólo aparecen cuando está a punto de ocurrir un gran cambio, cuando "el mundo se va a voltear", una clara alusión al "pachakuti" como fin violento de un ciclo y comienzo de otro¹⁴. El optimismo de obras anteriores ya no tiene cabida en esos años de violencia y crisis general.

Encuentro de zorros está basado en tres tipos de escenas: 1. un prólogo y un epílogo de tipo general (esc. I y XIV); 2. escenas de acción en el presente real; 3. escenas onírico-mágicas con intervención de los zorros.

El espectáculo comienza (y termina) con una escena callejera caótica; el puerto de Chimbote arguediano ha sido sustituido por la capital peruana, donde se concentran los personajes "de la supervivencia" más diversos: algunos ciegos cantan el vals "Lima, mi vieja Lima"; un payaso se dirige al público y lo invita a ponerse cómodo; un obrero cuenta cómo llegó a Lima en busca de trabajo; una cajamarquina recita un slogan para atraer al turismo; otro hombre relata cómo se hizo clarividente gracias a una estafa de la que fue víctima. Toda esta algarabía sirve de prólogo dirigido al público, una manera de pedir su atención no sin apuntar a la problemática social gracias a las historias de fraudes en el trabajo y la firma de contratos con empresas extranjeras. El último, un charlatán que ofrece "solución" a todos los problemas, se convertirá en el dueño de la carreta, una especie de "nave de locos" en la que se desarrolla la acción¹⁵.

¹² J. Larco, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 302.

¹³ Las páginas entre paréntesis sin autor ni fecha, se refieren al texto teatral: Yuyachkani, "Encuentro de zorros", *Conjunto* (La Habana), 1989, 81, págs. 29-50.

¹⁴ Otra alusión al mundo arguediano encontramos en la flor "ima sapra" (salvajina) que introduce el episodio de Fidela y el "sexo confundido" (J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1975, págs. 26 y ss., 58) y el agua tan fría de los ríos andinos que duele en los pulmones.

¹⁵ Quiero dejar constancia en este momento de la dificultad de estudiar el texto (cualquier texto dramático) sin la presencia del total de los signos empleados, es decir, el espacio (decorado, etc.), luces, accesorios, gestos, mímica y maquillaje, elementos kinésico-proxémicos (movimientos, tipo de pasos), elementos paralingüísticos (entonación, risa, sollozo...) y acústicos (ruidos, música...). Una grabación, por ejemplo en video,

En la escena II, los mismos personajes siguen en el escenario, pero se congelan como trasfondo ante el diálogo entre el "Zorro de Arriba" y el "Zorro de Abajo", ambos enmascarados. Son ellos quienes hacen las alusiones a Arguedas y sus obras y los que introducen al protagonista Emilio Aguilar como representante de "todos estos", que se hacinan en el escenario. Al salir los dos zorros, la escena callejera del primer cuadro se pone nuevamente en movimiento con el payaso como director que pide un "aplauzo" para el espectáculo, obligando de esta forma al público a participar activamente. En la escena III el charlatán Eloy y el serrano Emilio practican trucos propios de feria o de timo callejero (el primero le vende la mencionada solución a todos los problemas de amor, trabajo o negocio); en algún momento incluso se ejecuta un número de prestidigitación cuando Emilio hace desaparecer el dinero. La escena se cierra de forma "espectacular", en el sentido literal, con la aparición de la carreta, la música de un acordeón y una danza alocada de todos los personajes mientras Emilio lucha contra todos en un intento de subir a la carreta. Como director del espectáculo, Eloy —montado en la carreta— pone orden y detiene al resto de los locos-actores.

Otro juego circense comienza en la escena IV, con Emilio oficialmente integrado en el grupo de Eloy: uno de los personajes tira la maleta de Emilio al suelo; el loco la recoge y se pone a sacar su contenido y, finalmente, Eloy se la quita. La oposición de los demás al ingreso de Emilio se expresa en un diálogo lúdico y tenso a la vez: el loco exige ver sus papeles, un atropello que sufrían los pobres en múltiples ocasiones, y la Tía lo rechaza por ser "serrano" (expresión del prejuicio típico de los limeños), hecho que lleva a un altercado entre ella y la prostituta Linda Luna, que se mofa de la tez poco blanca de aquélla. La breve didascalía: "conato de pleito" y "Timón las separa" abre la puerta a expresiones corporales como zarandeo, empujones, tirones... y vocales como gritos, aullidos, llanto, etc. Después de una discusión sobre la mejor forma de sacar el dinero al público, se prepara un nuevo número kinésico en el que Eloy empieza a disfrazarse de presidente con la ayuda de otros actores que, uno a uno, le pasan las diferentes partes de su indumentaria. La mímica sin diálogo es acústicamente subrayada por la Tía que toca la polka *Tacna*¹⁶ e incluye, además, "números" como el de quitarle el sombrero al "presidente" para ponerle un gorro militar y, a continuación, sustituir éste por una olla. La escena carnavalesca del charlatán y la prostituta disfrazados de presidente y de primera dama da pie a toda una gama de gestos, mímica y movimientos paródicos, que son cortados repentinamente por la caída estrepitosa de la Tía y el abrupto final de su polka. A la parodia visual y acústica de la pantomima se añaden en este momento las palabras malhumoradas de la Tía de que "así ya no se visten", golpe irónico seguro contra cualquier mandatario de turno¹⁷.

puede suplir esta falta sólo parcialmente. Ideas muy sugerentes acerca de esta problemática ofrece E. Fischer-Lichte (*Semiotik des Theaters*, 3 vols. Tübingen, G. Narr, 1983, vol. 3 y, de forma resumida, "Hacia una comprensión del teatro. Algunas perspectivas de la semiótica del teatro", *Dispositio*, 1988, 33-35, págs. 1-28).

¹⁶ Polka con texto patriótico: "... en nuestra historia, Tacna/ brilla tu gloria, Tacna/ como una aurora de alba majestad./Somos peruanos, Tacna/ te adoramos, Tacna/ como una enseña, Tacna/ con lealtad...".

¹⁷ La mayoría de las veces el cambio de escena no coincide con la tradicional salida o entrada de los personajes, sino que está motivado por un cambio de espacio o de acción, como en este caso.

La escena V sigue con el tono entre jocoso, de riña y protesta hasta que, finalmente, entre todos empujan la carreta hacia la plaza y Eloy, como jefe del grupo, distribuye los papeles que van a desempeñar para conseguir dinero. Sigue una farsa dirigida a unos transeúntes imaginarios, en este caso representados por el propio público del teatro¹⁸, en la que se les pregunta por su opinión sobre lo que estarán haciendo en el Ministerio, sobre si los tanques entrarán en la Casa de Gobierno y qué pasaría con sus empleos en ese caso. Recordemos que en 1985, en medio de fuertes disposiciones militares y ataques de Sendero Luminoso tuvo lugar el cambio de gobierno de Belaúnde (destituido por los militares en 1968) al de Alan García. Obviamente los espectadores debían de sentirse muy preocupados por estos temas, aunque la problemática se convierte en seguida en farsa, con la Tía disfrazada de santera que porta un enorme estandarte lleno de estampas y predica el Apocalipsis mientras la prostituta Linda Luna, vestida y maquillada de acuerdo con su profesión, actúa como sierva de Santa Teresa de Calcuta y guía para el "ciego" Emilio. Los gritos y gestos de alegría para celebrar el milagro de la recuperación de la vista del "ciego", se transforman repentinamente en pánico, cuando el loco comienza a olfatear y a otear el horizonte desde la carreta y grita: "¡La Guerra!". La acotación indica una escena muda en tres tiempos, de "lento-intenso" a "rápido-despavorido" y de vuelta a "marcha de rutina" (pág. 36). Esta breve didascalia deja libertad a toda una gama de signos paralingüísticos (mímicos, gestuales, corporales y acústicos como suspiros, sollozos, gritos...) para expresar sensaciones desde la sospecha y el temor hasta el pánico; el uso del espacio también aporta su significado: desde la dispersión de los actores, su paulatina (o impulsiva) aproximación y su hacinamiento encima de la carreta al final. Evidentemente el grado de efecto dependía en gran parte de la situación del público y debía de ser máximo en "zonas de emergencia".

La palabra "guerra" sigue dando la clave para la escena siguiente, con Emilio asustado, repitiendo varias veces la misma frase en castellano y quechua: "Vengo huyendo de la guerra y acá también". Mientras que Linda Luna intenta consolarlo, hablándole de sus clientes, los "pobres soldaditos" que se ponen igual de locos por culpa de la guerra, los otros se mofan de Emilio. No sólo los serranos de entre el público que habían huido de las zonas en guerra, sino también los mismos limeños entendían bien el sentido de las palabras del loco dirigidas al serrano: "Huele a sangrecita, silencio, a tierra negra" (pág. 37). Aunque la tensión se rompe como de costumbre con un chiste (la Tía lo corrige diciendo que Emilio huele a "queso") y a pesar de la pelea entre todos por las limosnas, en el aire queda flotando la idea de guerra, muerte y silencio, amenaza que preocupaba a todos los peruanos de los años ochenta.

En los tres siguientes cuadros entran en función el Zorro de Abajo (VII, IX) y el de Arriba (VIII), ambos con los poderes mágicos del mundo andino (arguediano) de detener y explicar la acción de los personajes y dirigir sus sueños. El cuadro VII consta de una sola pantomima, en la que Emilio, guiado por el Zorro de Abajo, entra en un chichódromo

¹⁸ Evidentemente el impacto y la colaboración entre el público y el grupo de teatro es mayor cuando se trata de espacios abiertos (calles, plazas) o escenarios circulares o algo parecido, con los espectadores rodeando a los actores y con fácil intercambio entre unos y otros.

mo en el que los de la carreta tocan música chicha. El serrano baila un huayno andino, pero el Zorro le enseña a bailar chicha, fusión del huayno serrano con la cumbia colombiana y la guaracha cubana, tocada con instrumento electrónico (guitarra, batería o teclado), la música más popular de Lima en los años ochenta.

En el cuadro VIII el Zorro de Arriba devuelve a Emilio al espacio andino a través de otro sueño; con ello la conversación cambia al quechua, con la traducción al español entre paréntesis¹⁹. En una escena muda, acompañada acústicamente por un bombo y zampoñas, en la que Emilio es rodeado por bocones, el padre lo maldice antes de tirarse del campanario. Los zorros, sabedores de los significados ocultos, explican que en estos tiempos raros es difícil distinguir entre la realidad y el sueño y que el destino de Emilio será andar como sonámbulo solitario, por lo que el Zorro de Arriba le empuja a abandonar esta tierra seca y hambrienta. Pero antes de que Emilio cumpla el mandato, se interpreta una nueva pantomima musical: un Alcalde y su comitiva de muñecos señalan a Emilio, bailando ante un retablo inmóvil de músicos y bailarines. Cuando el cornetero hace sonar su instrumento y lo usa para pegar al Alcalde, Emilio le implora que se escape por lo que el Alcalde le ataca a él, simulando una corrida, dando varias vueltas al escenario, corneando a Emilio. El final de la persecución se anuncia con la entrada de una mujer totalmente cubierta; con cuatro velas simula un velorio por la desaparición de su hijo, mientras llora y canta su dolor en quechua. Aunque esta escena está acompañada por un breve diálogo, la acción kinésica y gestual como colocar las velas, abrir la manta, sacar de ella ropas de hombre y desplegarlas en el suelo y la mímico-acústica de llorar, cantar, salmodiar, etc. se impone sobre las palabras. Esta escena concluye con la misma actuación a la inversa (recoger y guardar los objetos del velorio) y el aviso de la mujer a Emilio de que los "sinchis" no hablan sino matan. A continuación, estos "sinchis" (fuerzas especiales de la Guardia Civil) son representados por la figura femenina de la Muerte que intenta llevarse a Emilio, quien lucha desesperadamente contra ella y debe pedir ayuda al Zorro de Arriba. Los tres actores (Emilio - Muerte - Zorro) deben desplegar toda su maestría en la danza para simular una dura lucha bailada hasta que el Zorro logra expulsar a la Muerte del escenario. Todavía no termina la enseñanza, sino que el Zorro de Arriba evoca otra escena, esta vez de la infancia, en la que el niño-Emilio juega y baila con el "zumbayllu", el trompo andino al que Arguedas concede gran importancia en su novela semi-autobiográfica *Los ríos profundos*. Provisto con un muñeco a la manera andina, el serrano es entregado por el Zorro de Arriba al Zorro de Abajo y así devuelto al mundo de la carreta. También aquí tiene lugar una pesadilla (IX) en la que los actores no pronuncian palabra alguna, pero en la que la acústica juega un papel esencial para subrayar el efecto angustioso. Cada uno de los actores produce ruidos: Linda Luna con una trompeta; Eloy con un trombón; Timón con unos timbales y la Tía con una guitarra eléctrica, todos ellos instrumentos del mundo moderno costeño (frente al charango y el violín de la sierra). En la pantomima se expresan los deseos sexuales de Emilio y Linda Luna, que son parodiados gro-

¹⁹ Los integrantes de Yuyachkani son limeños y por lo tanto no hablaban el quechua ni conocían el mundo andino: "Actores monolingües del español que empezaron a aprender el quechua; que aprendieron a tocar el charango, el violín, como se toca en los Andes; que aprendieron a confeccionar máscaras" (J. Larco, "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino", *Quehacer* (Lima), ag.-set. 1988, 54, pág. 86).

seramente por los otros actores hasta que Emilio se deja caer del cuerpo postrado de la prostituta y el Zorro cierra la cortina sobre el espectáculo.

Antes de comenzar una nueva acción entre la prostituta y Emilio (XI) como respuesta a la pesadilla²⁰, éste ejecuta toda una serie de pequeñas actuaciones en torno a la carreta como tocarla, moverla, empujarla por todo el escenario y subirse a ella con el objeto de mostrar su simbólica toma de posesión de este nuevo mundo. Pero llega la prostituta e intenta expulsarlo, ya que la carreta es el lugar donde ejerce su profesión. Sin embargo, como ya anunció el sueño-pesadilla del cuadro IX, los dos se sienten atraídos y deciden hacer el amor. Por primera vez se mezclan los dos mundos e intervienen la música del charango y la carcajada de la "Kurku" serranos que impiden la entrega de Emilio y Linda Luna. El Zorro de Abajo tiene que ejercer su poder como antes el de Arriba y espantar a la Kurku andina. El Zorro pronuncia en este momento el único texto tomado literalmente del relato arguediano: "A nadie pertenece la 'zorra' de la prostituta. Es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango les dicen. En su 'zorra' aparece el miedo, pero también la esperanza", sustituyendo la "confianza" del novelista por la esperanza²¹.

El cuadro XII responde al IV, aunque a la inversa: la Tía acusa de nuevo a Emilio, Eloy se queja de que aquél no sólo es socialista y regañón sino que además le quita la chica y encarga a Timón que lo expulse. Pero es el propio Eloy quien debe enfrentarse con el serrano en una especie de ballet-pelea en cámara lenta a cuyo final el último pateo al primero en el suelo y se produce una parodia de destitución del padre por el hijo que toma el mando y sube a los suyos a la carreta para dirigirla él mismo. Como era de esperar, comienza una feroz lucha en la que se hace uso de cualquier objeto, como una escoba, para expulsar a los otros actores, nuevamente vuela el maletín de la carreta, la misma carreta es volteada y casi despedazada... El tumulto se calma cuando, bajo la influencia de Emilio, todos se niegan a seguir a Eloy; esta vez Emilio vence definitivamente, no por la fuerza sino por medio de la revelación de un secreto. Los espectadores quedan sin enterarse de cuál es la "solución" a sus males — algo realmente difícil de concretar en los años ochenta como se ha visto —. Estalla un alboroto que contagia a uno tras otro hasta que todos expresan su alegría mediante bailes, gritos o cualquier medio paralingüístico y la Tía toca nuevamente *Tacna*. Se acerca el final, cuando Emilio pide silencio y todos se inmobilizan como al comienzo, para dar entrada a los dos Zorros que certifican el final de la historia de Emilio. Después de la salida de los Zorros, el propio Emilio dirige su "mensaje" igualitario al público: todos pueden participar en el cambio: "no importa que seas blancón, que seas zambo, rubio, que seas ahorado, que seas negro, que seas charapa [selvático]".

En la última escena, a modo de epílogo, vuelven los personajes de los "oficios de la supervivencia" que repiten o continúan sus diálogos en el mismo orden del primer cuadro: los ciegos cantan su vals limeño, el payaso ofrece otro ejemplo de lo que pasa con los sin trabajo, Acuña termina su historia de cómo perdió su empleo con las ratas... Como es típico en una representación folklórico-coreográfica o musical, todos unen sus voces en una apoteosis final, en este caso el tondero patriótico compuesto por Augusto Polo

20 La escena X gira en torno a una nueva pelea de los de la carreta; riñen por el dinero y se lamentan de que para colmo hay que sobornar a la policía con la poca ganancia.

21 J. M. Arguedas, *Op. cit.*, pág. 29.

Campos "Esta es mi tierra - así es mi Perú". El espectáculo concluye con los actores posando para una foto y una explosión estruendosa que causa un apagón total.

Resumamos: en el nivel de la historia de *Encuentro de zorros*, se observa un claro compromiso con la realidad peruana, en primer lugar con la de los años más recientes, llenos de violencia, muertes y "desapariciones", con la problemática migratoria y la lucha contra los prejuicios étnicos y, en general, con la situación de los sectores populares y marginales. Sin abandonar la temática urbana, Yuyachkani ha sabido integrar el mundo andino tanto social como cultural y lingüísticamente, lo último no sólo gracias a la inserción del quechua sino también mediante la flexión de la voz, por ejemplo con la entonación cantarina del serrano. La obra no propone ninguna solución concreta a los problemas expuestos pero apela al espectador, a su responsabilidad y su solidaridad, para que se esfuerce en buscarla, tomando como base de una nueva identidad y convivencia peruanas la metáfora arguediana.

Con respecto a la construcción dramática, es obvio el predominio de la acción, la imagen y el movimiento sobre la palabra. El director de Yuyachkani se refiere a menudo al predominio de lo corporal sobre el elemento lingüístico:

cada actor comienza a trabajar su cuerpo, objetos, canciones, instrumentos, simplemente buscando el texto, entendiendo el texto; pero no el texto literario, sino la textura del espectáculo que pasa por un sonido, un tipo de material, o un tipo de palabra que vas a usar [...] si bien el texto es una guía, a nosotros lo que nos interesa es la estructura de conflicto, el texto como propuesta abierta que puede ser modificado con el tiempo²².

En efecto, en *Encuentro de zorros*, el texto lingüístico se reduce considerablemente —veinte páginas en total, incluidas nueve fotos del espectáculo— y sólo en una mínima parte hace progresar la acción dramática, de por sí fragmentada, y sostiene la tensión. Como se ha visto, los diálogos giran en gran medida en torno a las peleas ridículas de los mendigos o copian la charlatanería de feria; a menudo son lúdicos como en el retruécano "Loco. Te lo emboco y en la punta del ñoco te lo coloco" (pág. 35) o, en ocasiones, se trata de textos preexistentes como el slogan cajamarquino, una copla popular ("Por esa calle derecha/ dicen que me han de matar..."), un valsecito, la polka *Tacna*, el tondero patriótico... En ningún momento se expresan grandes conceptos mediante el diálogo, ni se profundiza en la psicología de los personajes. El actor está en el escenario para *actuar* y expresarse a través de su cuerpo. Emociones como enfado, sorpresa, miedo y esperanza, dolor y alegría son transmitidos mediante el cuerpo más que mediante las palabras. Todo lo visual y auditivo cobran significado en el escenario: la pantomima, la danza, el velorio, el acto sexual, los gestos, la música... Los *accesorios* son indispensables en este tipo de teatro: la carreta²³, el sombrero, la bolsa del serrano, el muñeco, la olla, la escoba, el

22 C. Toro Montalvo, *Op. cit.*, págs. 1098-1099.

23 La carreta o carretilla se convierte en un símbolo importante en el teatro peruano de esta época; si aquí se constituye en nave de locos, en otras obras como *Ande por las calles* del grupo Maguey es expresión de la marginalidad, porque, en ella, los que no tienen nada recogen los desechos de las calles para aprovecharlos (cf. H. Salazar del Alcázar, "Marcas de la historia y la violencia de estos días. El teatro peruano de los 80", *Márgenes* (Lima), dic. 1989, 5/6, pág. 68). Recordemos que ya Brecht en *La Madre Coraje* utiliza la carreta como símbolo del negocio de la protagonista.

estandarte, las velas y los diversos instrumentos y los *gags* y trucos desempeñan un papel importante en diversos momentos de la acción. En *Encuentro de zorros* se busca ante todo la espectacularidad como fenómeno dinámico. Para lograrlo los actores, como ya se comentó al comienzo, estudiaron las fiestas populares andinas y aprendieron a tocar los instrumentos, incluidos los de la música popular urbana como la "chicha". Cada actor de Yuyachkani no sólo es mimo sino que se ha convertido en "actor múltiple", término empleado por el propio grupo, o en "actor integral" que debe aunar diversos talentos, aparte del mímico²⁴. En su creación, lo onírico-mágico, lo vulgar y lo íntimo-dramático se suceden y exigen la máxima versatilidad expresiva.

Retomando la alusión del propio Miguel Rubio, citada más arriba, se podría aplicar la teoría de la *obra abierta* de Umberto Eco a este tipo de teatro, puesto que tanto el texto como la misma puesta en escena se ven modificados continuamente durante el debate del grupo y bajo la influencia del público.

²⁴ En una fase anterior al trabajo escénico, los miembros de Yuyachkani, además, hacen investigación en el campo de la historia, la antropología, la cultura, etc. Por ejemplo, en el I Taller Nacional en 1987 participaron especialistas con conferencias sobre antropología, educación, historia y cultura al lado de directores de teatro y maestros en metodología expresiva y teatro Nô (H. Salazar del Alcázar, *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral - Dramaturgia*, Lima, Grupo Yuyachkani, 1990, págs. 85-86).