

# hueso humero

31

## TEATRO

Los 10 preferidos  
(directores – autores  
actores)

Conversatorio

Teatro quechua

## POESIA

Villar / Ildefonso

Cruzado

## ENSAYO

Giusti / Montoya

Carrión / Reisz

Francisco Campodónico F., Editor  
Mosca Azul Editores

# hueso húmero

Nº 31

Diciembre

1994



## SUMARIO

Susana Reisz / <i>La hora de Ribeyro</i>	3
<i>El teatro peruano</i> / Alberto Isola, Luis Peirano, Miguel Rubio, Hugo Salazar del Alcázar, Matilde Ureta	11
Alfredo Villar / <i>Dos Poemas</i>	51
Rodrigo Montoya / <i>¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?</i>	53
Miguel Ildelfonso / <i>Perpetuidad de los símbolos</i>	81
Miguel Giusti / <i>El comunitarismo: ¿"enemigo principal" del liberalismo?</i>	83
Cormac McCarthy / <i>Dos fragmentos</i>	95
Encuesta / <i>Preferencias teatrales</i>	100
Lizardo Cruzado / <i>Para M.M.</i>	107

### EN LA MASMÉDULA

Enrique Carrión Ordóñez / <i>La musa paradisiaca y otras etimologías ultramarinas</i>	109
Hugo Salazar del Alcázar / <i>Desvestir un sueño (Visiones y revisiones)</i>	123

### LIBROS

William Rowe / <i>Lienhard: contra una visión monocular</i>	131
Alfredo Villar / <i>Necesitamos un nuevo festín</i>	138

EN ESTE NÚMERO	142
----------------	-----

*Carátula:* Gilda Mantilla

*Viñetas:* Boletos de teatro, por Alejandro Marambio

## HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican  
*Francisco Campodónico F., Editor*

y

*Mosca Azul Editores*

DIRECCIÓN:

*Mirko Lauer y Abelardo Oquendo*

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha †, Rodolfo Hinostroza,  
Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario Montalbetti,  
Julio Ortega*

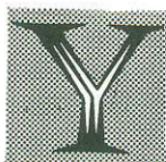
ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

Diagramación y cuidado de la edición: *Carlos Liendo D.*

Impresión: *INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.*

Suscripción y canje: *Camino Real 1286, Lima 27, Perú  
Teléfono 4408332*

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá  
correspondencia sobre ellos.



A cercanos al cierre de este milenio, nos vemos confrontados con una rápida sucesión de fenómenos contradictorios que a muchos de nosotros, educados en la optimista sencillez de la lógica aristotélica, nos dejan confundidos. Cuando el fantasma de Hitler parecía haber encontrado su lugar definitivo en los mundos imposibles de Frankenstein, Drácula y King Kong, asistimos hoy a un furioso rebrote del narcisismo de la diferencia mínima, que se expresa tanto en un neofascismo "light" como en brutales proyectos de "limpieza étnica" dentro y fuera de Europa. Hemos sido recientes testigos del colapso del proyecto internacionalista marxista, al mismo tiempo que vivimos el arrollador proceso de globalización de la economía y la cultura de masas en todos los países de "Oriente" y "Occidente" (términos que ya no se sabe si tienen algún otro sentido que el meramente geográfico). Hemos podido observar el mutuo influjo erosionante del individualismo relativista burgués y el dogmatismo burocrático, del fundamentalismo y el racionalismo, del terrorismo mesiánico y la política "informal" o "alternativa".

En este momento histórico de acelerada descomposición y reconfiguración de vectores sociales y tendencias ideológicas lo único que parece fuera de toda duda como instrumento de apropiación de la realidad es precisamente la duda. Y junto a ella, un pragmatismo sin muchas ilusiones o un discreto pesimismo sin alardes de tragedia.

Esta es, pues, la hora de Ribeyro o, mejor dicho, de su literatura. La coincidencia entre su visión del mundo y el espíritu de la época y, sobre todo, el éxito que se deriva de esa conjunción, llegan, sin embargo, a destiempo, demasiado tarde para producirle la satisfacción que él quizás habría tenido hace veinte o treinta años. Pero también en esto —en el irremediable desfase— es una hora ribeyriana. Como la que evoca esta “prosa apátrida”: “... estando usado, gastado para el disfrute, uno se ve circunscrito por las cosas. Libros que no se quiere leer, discos que no se tiene el tiempo de escuchar, cuadros que no se apetece mirar, vinos que hace daño beber, cigarros que tenemos prohibido fumar, mujeres a las que se carece de la fuerza de amar”, ... premios y reconocimientos —añadiría yo— que ya no impresionan ni satisfacen mayormente al ego.

O tal vez sí. Quizás haya alguna manera de aprovechar toda esa acumulación tardía de tesoros. Pese al desencanto que transmiten esas palabras, tal vez su creador pueda experimentar cierta forma superior de placer, que ya no depende ni del esfuerzo de conquista ni del consumo de los objetos del deseo. No olvidemos que la lógica ribeyriana siempre admite la duda, esa compañera tan fiable como exasperante de interminables deambulares internos: “La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter”, ha confesado en una de sus “prosas apátridas” —y repetido en múltiples variaciones— en el intento por explicarse a sí mismo su manera poco contundente de ubicarse en la realidad y de moldearla literariamente. Refiriéndose, por contraste, a la fe de su hijo —entonces pequeño— en los veinte álbumes de las aventuras de Tintín comentaba melancólico en otra de las prosas: “Eso es lo que se llama tener una visión, quizás falsa, del mundo, pero coherente y muchísimo más sólida que la mía, pues está inspirada en un solo libro sagrado, sobre el cual aún no ha caído la maldición de la duda”.

“La maldición de la duda” —o “la falta de fe de la postmodernidad”, como prefieren llamarla otros menos sentimentales que Ribeyro— es el signo de nuestro tiempo, en el que los libros sagrados no existen ya o se suceden con demasiada rapidez. Como en la tardía antigüedad, la época no es muy sensible a la teogonías, ni a las grandes epopeyas ni a los frescos monu-

mentales de la sociedad ni a los extremos de pasión de la tragedia. Es el momento ideal para el florecimiento de los géneros “menores” (en formato o en disposición ideológica): para el relato pequeño, las notas, las memorias, los recuerdos íntimos, las reflexiones a media voz, las explicaciones parciales y parcializadas, el humor, la ironía, la parodia y la autoparodia. Estamos en una coyuntura histórica en la que el interés de los lectores se desplaza de las voces tonantes y admonitorias de “vates” y “maestros” al creciente murmullo de los marginales.

La concepción bajtiniana del lenguaje humano como un conglomerado de lenguajes sociales particulares en constante tensión dialógica y su concepción correlativa de la novela —y de la narrativa en general— como el ámbito privilegiado para el despliegue de esa “polifonía”, encuentran en la obra de Ribeyro una paradójica confirmación, pues, a primera vista, sus textos parecen del todo ajenos al volumen sonoro de un coro o de una orquesta sinfónica.

A diferencia de Dostoievsky —el paradigma admirado y omnipresente en los escritos de Bajtín— Ribeyro no suele construir los inescapables conflictos morales propios de la gran tragedia ni suele dar voz a personajes de tempestuosa vida interna. Tampoco pretende ofrecer cuadros completos de su sociedad o visiones totalizantes de la condición humana. Sin embargo, en sus ficciones —e incluso en sus anotaciones y reflexiones personales— siempre se percibe la tendencia a registrar la otra cara de las cosas, las voces —o silencios— de los otros, la diversidad de formas de experiencia y sistemas de valores, la pluralidad por momentos caótica de las visiones y los juicios ajenos sobre la realidad.

A semejanza de Dostoievsky, todo su universo literario está animado por una actitud de “comprensión dispuesta a la réplica”, es decir, al *diálogo*, en el sentido ético más radical del término, que incorpora el punto de vista de los demás, incluidos los que no tienen voz.

En una de las notas casi telegráficas que dejó poco antes de morir, el filósofo del dialogismo expresó una preocupación casi testamentaria en relación con los condenados al “infierno” del eterno eco o del eterno monólogo, una preocupación

para la que habría hallado más de una respuesta en los cuentos de Ribeyro (si le hubiera sido dado leerlos):

El problema del silencio. La ironía como sustitución especial del silencio. La palabra eliminada de la vida: la palabra del idiota, del tonto, del loco, del niño, del moribundo, en parte la palabra de la mujer.

Quienes estén familiarizados con el estilo elíptico y las metáforas bajtinianas podrán sobreentender sin mayor dificultad que el silencio puede ser elocuente y que la ironía puede ser un instrumento subversivo pero que "la palabra eliminada de la vida" solo puede ser la que no encuentra cabida en un diálogo auténtico, la que no recibe ni verdadera atención ni verdadera respuesta, la que no tiene poder ni autoridad para hacerse oír fuera de su propio ámbito de minusvalía, es decir, la que no es de interés "general" o "público". Como si se dijera que los locos solo pueden comunicarse con locos -lo que, como se puede apreciar cuando se visita un manicomio, no suele ser el caso- o como si se diera por supuesto que los niños no necesitan la atención ni la escucha de los mayores porque pueden entenderse con otros chiquillos y aprender unos de otros.

Dejo aparte la situación de las mujeres pues es el único aspecto en el que Ribeyro, por lo demás siempre atento a las voces silenciadas, asordinadas o poco notorias, mantiene a su vez completo mutismo. En cambio, sí se ha ocupado frecuentemente de auscultar el mundo íntimo de los locos, los necios, los tímidos, los niños desvalidos, los enfermos o los viejos al borde de la muerte.

Con su habitual empatía por los seres vulnerables, señala a propósito de los niños pequeños en una de sus prosas apátridas: "A esta edad se amontonan, pero no se comunican... Cada cual sigue tan solo como en el cuarto de su casa, pero refractado en múltiples espejos".

Solos como los infantes y los ancianos del parquecito de la Rue de la Procession están la mayoría de sus personajes. Solos ante el fracaso de sus proyectos, la pérdida de sus ilusiones, la falta de amor, el deterioro corporal o moral, la vejez y la muerte. Solos con sus debilidades, sus cobardías, su miedo de

morir y su miedo de vivir en la inalterable grisura de las existencias comunes. Aliviadas una que otra vez por los raros momentos de comunión afectiva con otros solitarios, las criaturas del universo ribeyreano dibujan, con sus descalabazadas trayectorias, un paisaje árido y duro de transitar pero, al mismo tiempo, parecen desmentir aquella máxima de sabiduría popular que hace del mal de muchos un consuelo de tontos.

Los pobres de solemnidad, los desocupados, los abandonados, los que han sufrido pérdidas, los que sueñan con éxitos o riquezas que no llegarán nunca, los menospreciados por su condición social o su color, los pequeños comerciantes siempre a un paso de la quiebra, los empleados humillados por sus jefes, las amas de casa agobiadas por su aislamiento y sus rutinas, los adolescentes martirizados por el estallido de su sexualidad, los viejos que se sienten inservibles, los feos, tímidos y reprimidos, los condenados a la castidad, la masturbación o el burdel, los intelectuales que pretenden lanzarse –demasiado tarde– a aventuras para las que ya no tienen fuerzas o los hombres del montón que aspiran –también demasiado tarde– a empresas intelectuales para las que ya no tienen neuronas, todos ellos de uno u otro modo nos acompañan a nosotros, los lectores, en nuestra propia indefensión y en nuestras propias frustraciones cotidianas.

El éxito de Ribeyro –que, en consonancia con las leyes de su universo narrativo, no llegó ni rápido ni fácilmente– se debe, pienso, a su excepcional empatía para registrar el sentir y la experiencia cotidiana del común de los mortales.

Si nuestra infelicidad se origina, como creo, en el don –o la maldición– de poder concebir existencias mucho mejores que las nuestras y mundos más bellos y excitantes (pero, por lo común, sin la menor posibilidad de materializar lo imaginado), la gran contribución de Ribeyro es impulsarnos a concentrar la mirada en lo más real e inmediato de nuestro entorno. Y, al mismo tiempo, ayudarnos a aceptar las aristas intolerables de esa imagen interponiendo, entre ella y nuestros ojos, el filtro protector de su propia mirada solidaria y compasiva.

Un buen amigo mío, que suele releer periódicamente los textos de *La palabra del mudo* casi con la misma asiduidad y

devoción con que otros leen la Biblia, me comentaba, a modo de contraste, su profunda irritación y su resentimiento ante los modelos de vida difundidos por los medios de comunicación de masas y las formas de arte dirigidas al gran público. En su opinión (que comparto), la televisión, el cine, las revistas de entretenimiento y buena parte de la literatura actual nos quieren hacer creer que los que *no* son unos pobres diablos (como el común de los espectadores), están entregados al frenesí del sexo, encuentran pareja con la misma facilidad con que se consigue un taxi en día soleado, tienen experiencias que quitan el aliento, son grandes transgresores, viven tremendas pasiones y alucinantes riesgos, aman, gozan y sufren con igual intensidad, no vacilan en jugarse la vida por motivos sublimes o sórdidos intereses y hasta saben enfermarse y morir con dignidad y elegancia.

La verdad –proseguía mi amigo– solo aparece en textos de tan alto nivel estético o tan áridamente científicos que solo ciertas minorías están interesadas en leer. La verdad lisa y llana se muestra en la palabra poco estentórea de autores del temple de Ribeyro o, en el otro extremo de la escala, en densos estudios de economía, sociología, antropología o psicología social en los que se da a conocer, por ejemplo, que la vida erótica de los máximos fabricantes de mitos modernos –los norteamericanos– suele ser escasa, rutinaria y poco variada. Que, pese al alto porcentaje de divorcios, los cambios de pareja no se consideran deseables ni son tan frecuentes como se cree. Que la mayoría de los varones heterosexuales, no menos que las mujeres, prefieren la comodidad y la seguridad de una relación estable –por monótona o conflictiva que ella sea– a la excitación de la conquista y la aventura. Que buena parte de la comunidad “gay” vive en castidad forzada por temor al SIDA. Que la mayoría de los jóvenes y de los no tan jóvenes desplazan parte de su libido hacia el consumismo y erotizan la actividad de vender y comprar por el miedo que les produce acercarse afectivamente a los demás. Que las principales ansiedades de la gente tienen que ver con los sórdidos juegos de mini-poder que tensan las relaciones familiares y laborales. Que hay millones de viejos en total soledad. Que hay millones de niños en casi total soledad. Que los adolescentes pueden

llegar a matar por coleccionar zapatillas de las marcas más caras.

No sigo el inventario de hallazgos empíricos pues no hace sino confirmar la inmensa sabiduría intuitiva de escritores como Ribeyro, que no necesitan leer estadísticas para captar y describir con unos pocos trazos memorables el espíritu de una ciudad, de una cultura, de una época.

Su estilo “clásico” o “atemporal”, al que algún humorista anónimo caracterizó alguna vez como propio del “mejor narrador peruano del XIX”, corresponde a su idea de que todo intento por naturalizar o disimular al artificio inherente a la escritura resulta una “afectación a la segunda potencia”, una retórica laboriosamente sobreimpuesta a la que es imprescindible para dar nacimiento a un texto con valor estético.

Consecuente con sus propias preferencias literarias, Ribeyro ha procurado eludir tanto el experimentalismo y los afanes realistas de la modernidad como la vocinglería de aquellos narradores decimonónicos que amordazan a sus personajes y asfixian el relato con interminables descripciones, con diagnósticos sobre la conducta de sus figuras o con disquisiciones morales o políticas. Él identifica el arte del relato con una suerte de sexto sentido para captar los significados ocultos de las cosas y en sus ficciones pone en práctica esta regla de oro con admirable consistencia y eficacia.

Su personalísima fórmula narrativa, tan ajena a tendencias epocales como fiel a sí misma, radica en la combinación –a primera vista algo contradictoria– de una sensibilidad exacerbada, que le permite ver más allá de las apariencias, y de una contención verbal rayana en el mutismo, que le exige limitarse a sugerir lo que cualquier otro ser sensible podría percibir una vez levantado el velo. Oír, ver y casi callar para que los demás intenten oír y ver con sus propios ojos y oídos desde la ventana que el escritor les abre.

Hace ya algún tiempo, refiriéndose a su biblioteca parisina, atiborrada de libros no leídos, y a sus propios libros, perdidos en ese montón caótico, nuestro escritor se planteaba, en la primera de sus prosas apátridas, varias preguntas inquietantes que quedaban sin responder. He aquí una de ellas: “No digo en cien años, en diez, en veinte ¡qué quedará de todo esto!”. O

esta otra: "¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma".

Veinte años han pasado ya desde que escribió aquello y en ese lapso, que corrobora la filosofía tanguera –"veinte años no es nada"–, sus lectores y admiradores se han multiplicado **incesantemente, para su sorpresa y quizás también para escándalo** de su tenaz modestia.

En su ceguera para la profecía literaria, ese texto liminar confirma que hasta el más lúcido suele equivocarse en relación consigo mismo.

En el caso de Julio Ramón Ribeyro la gloria literaria se hizo esperar un poco pero *no* resultó una lotería. Por otro lado, cada vez somos más los que estamos seguros de que su obra permanecerá y de que su perduración artística *no* será ningún enigma para las generaciones futuras. Aunque él mismo no tenga ni la fe ni el optimismo del poeta latino, ya debería rendirse ante las evidencias y empezar a creer que sus textos son edificios tan sólidos y tan bellos como aquellos poemas horacianos que desafiaron, con razón, a las pirámides.

*Corral de comedias*

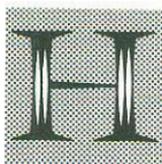
**El fabricante  
de deudas**

Augusto Salazar Bondy

Galería S/. 5.-

UNMSM

EL TEATRO PERUANO / ALBERTO ISOLA,  
LUIS PEIRANO, MIGUEL RUBIO,  
HUGO SALAZAR DEL ALCÁZAR,  
MATILDE URETA DE CAPLANSKI



UESO HÚMERO: El teatro peruano es el patito feo de los géneros literarios y culturales peruanos. ¿cierto o falso?

ALBERTO ISOLA: ¿Que se vuelve cisne después, o sólo patito feo?

HH: ¿Qué querría decir “después” en este caso?

LUIS PEIRANO: Eso es verdad y es mentira. Es verdad porque si consideramos al teatro como género literario, efectivamente, es, por decir lo menos, el más maltratado, el menos atractivo, el menos recogido por los teóricos de la literatura. Y porque probablemente, si hacemos unas comparaciones entre lo que se ha producido entre otros géneros literarios y el teatro, en el teatro se ha producido menos. Esto habría que comprobarlo, pero la hipótesis con la que empiezo es que se ha producido menos. Y en ese sentido es verdad. Además los críticos y los teóricos se han referido al teatro como un género literario y el teatro no es exclusivamente un género literario. Y es mentira, porque el teatro es el más excelso de los géneros literarios. El príncipe de los géneros literarios, al cual todos los escritores quieren llegar.

MATILDE URETA DE CAPLANSKI: Sí, pero creo que la pregunta va en dirección a la cosa más local. Qué pasó acá, cuántos autores hay. Porque estaba pensando que para América Latina, en Argentina, hay autores de teatro, y autoras

de teatro, pues hay un par de mujeres también. Entonces pensaba qué pasaba también en el sentido de los escritores.

AI: No sé si es cisne todavía, pero por lo menos cada vez es menos patito feo. Creo que el gran avance del teatro peruano en los últimos 20 años, se ha dado inclusive al margen de los dramaturgos. Ha tenido que ver con los grupos, con los directores, con los actores.

MU: Al mismo tiempo encontramos una fuerza y una gran energía de grupos y de expresiones más bien, y creo que eso es más interesante; que son expresiones teatrales que incluso tienen nivel internacional. Sin embargo, no van de la mano con un desarrollo de la dramaturgia.

MIGUEL RUBIO: La pregunta en sí misma es muy significativa. Yo siempre he pensado que ha habido, por parte de cierta intelectualidad, un desprecio por el teatro. Quizás por entender que de hecho el teatro es un género literario ¿no? Y hay una coincidencia con lo pasó en el Festival de Cádiz en 1992. El Ministerio de Cultura español auspició a grupos, con la condición de que pusieran obras a partir de textos literarios. Entonces, yo creo que hay un prejuicio ahí, un no entendimiento de lo que es el teatro. Es pensar que el nivel "literario" va a dar legitimidad al teatro.

HH: ¿Y por qué ese prejuicio?

MR: Ese prejuicio tiene que ver con preguntarnos, ¿desde cuándo, entendemos, hay teatro en el Perú?. Si tuviéramos que hacer una historia del teatro, la referencia sería el *Ollantay*. Pero el teatro, históricamente, fue anterior al drama. Los dramaturgos vinieron después. Sin embargo, a nosotros nos llega el teatro como un género literario y asumimos que eso es. Pero, a mí lo que me preocupa detrás de la pregunta es ¿desde cuándo podemos decir que hay teatro en el Perú? Y la respuesta va a ser muy relativa y va a tener respuestas distintas, según dónde nos situemos.

HH: Hablas de cierto desdén de los intelectuales por el teatro. ¿Esto se produce sólo en el Perú?

LP: Lo primero que habría que decir es que el teatro es un género literario, pero no es sólo un género literario. Y que lo que ha sucedido en el Perú es que los literatos se han apropiado

do de la historia. Y durante buena parte de la historia se ha considerado teatro aquello que han escrito los literatos para la escena, marginando la teatralidad, marginando lo popular, separando la farándula. Planteando una suerte de dualismo: el teatro como género literario y, por lo tanto, como un género serio y respetable, propio de la cultura culta; y la teatralidad relegada a la farándula, al arte popular, en fin, a lo gracioso, a lo chistoso, los juglares, la calle, la plaza. Es recién cuando confluyen estas dos vertientes que se supera el dualismo. Con el surgimiento de las Ciencias Sociales se rescata la teatralidad desde la cultura popular, y se trata de juntar ambas cosas. Esto sucede cuando el teatro deja de hacerse solamente en momentos en los cuales una comunidad, más o menos refinada, quiere celebrar un acontecimiento con un espectáculo, o cuando algún literato se apiada del género, digamos, e intenta por allí algún tipo de manifestación. Y, sobre todo, cuando surgen los grupos, cuando la manera de hacer teatro se centra, o se concentra, en un grupo humano más o menos permanente. Esto, originalmente, había sido patrimonio de las compañías de teatro, y de hecho buena parte de la difusión de la teatralidad se explica por las compañías que son grupos de corte familiar, que se enseñan mutuamente. Existe una separación de corte un tanto pedante que hacen algunos "teatrólogos" contemporáneos que marginan el aporte de las compañías. Esto ha creado confusión, porque las compañías en buena parte son grupos de teatro. Yo creo que el gran problema está cuando los grupos empiezan a producir sus propios dramaturgos, cuando empiezan a plantear su propia dramaturgia. Y por eso es que empieza a hablarse de la dramaturgia del director y la dramaturgia del actor, que es lo que ha explicado buena parte de los alcances y de los logros del teatro latinoamericano de los últimos tiempos.

HUGO SALAZAR DEL ALCÁZAR: Habría que hacer una acotación, que es un tema que creo que separa los estudios literarios del teatro, de los estudios sobre el teatro: el concepto de la puesta en escena. Creo que la idea de la puesta en escena es lo que no tienen los estudios de teatro. Porque todos los estudios de teatro, justamente, lo hacen aparecer como un subgénero, dependiente de lo que es la literatura. El apéndice

del patito feo, el último vagón de los estudios literarios. Ninguna historia del teatro escrita recientemente, va a dejar de desarrollar el concepto de la puesta en escena; reconstruir lo que era todo el teatro como sistema, no solamente como literatura. Creo que es ahí cuando se empieza a dar la diferenciación, y es, justamente, a partir de los 50 en adelante. Pero creo que la tradición de los estudios sobre teatro habla de literatura, la filología, de lingüística, pero no habla sobre la autonomía de lo que es la puesta en escena. Una concepción que realmente es lo que separa no la teatralidad, sino la teatralidad de la literalidad, a la cual se ha llevado al teatro después de mucho tiempo. El teatro, en los estudios que existen actualmente, aparece como parte de la literatura. Es realmente el furgón de cola, el pequeño apéndice que tiene que poner Luis Alberto Sánchez, que tiene que poner Tamayo Vargas. Que tiene que poner hasta el propio Luchting en sus entrevistas. Pero no le da autonomía de género propio, porque el concepto de puesta en escena es una complejidad que implica entender el teatro en su autonomía y en su concepción de sistema. Qué quiere decir puesta en escena, qué quiere decir la parte literaria, qué quiere decir la parte de la recepción, del consumo y todo un circuito que tiene que ver con prensa y con crítica. Cuando empiece a entenderse eso, creo que recién vamos a entender la autonomía y la especificidad de los estudios teatrológicos.

HH: Parecería, por lo que plantean –caricaturizando un poco– que el teatro no ha tenido el desarrollo que debería, por una suerte de malentendido teórico generalizado respecto de qué es el teatro y de qué significa. Pero, ¿qué papel tiene frente a eso el público? Pues hay visiones sobre los géneros literarios a las que les gusta asociar el espíritu de diversos pueblos con diversos géneros literarios. Pueblos de la poesía, pueblos de la novela, pueblos del teatro. ¿Qué sucede en la relación entre este país sin escritura en el cual, sin embargo, el teatro no parece haber sido tan atractivo en la historia?

LP: Nosotros tenemos como “clásicos” la trilogía Pardo y Aliaga, Segura y Yerovi. Estos tres autores, concretamente estos dos últimos, escribieron mucho y tuvieron un gran éxito popular en su época: son nuestros clásicos. Si nos remitimos a las formas teatrales de nuestra época clásica, por llamarla

así, vemos que sus autores costumbristas, muy cercanos a una teatralidad que ahora es considerada válida y atractiva, pero que durante mucho tiempo –en este sentido los estudios de Luis Alberto Sánchez son los responsables– fueron el patito feo, o la última rueda del coche. La idea de que esto era mal teatro partía de que era mala literatura. De acuerdo a esto, Segura es un mal autor de teatro porque escribe mal el verso. Sin embargo, había en Segura, como en Yerovi, una teatralidad muy válida que hemos empezado a redescubrir. Hubo un momento en que el teatro en Lima tenía una fuerza muy grande. Tenía un interés muy grande, una popularidad muy grande. ¿Qué pasó después? Entre la década del 20 y del 50, algo parece perderse en el camino. Creo que es necesario recuperar estos clásicos, porque si bien su obra no es de una gran exquisitez, tiene un indudable valor teatral. Y eso es algo que siempre se olvida. Inclusive nuestros clásicos ya tienen una especie de rechazo y estigma: son mal teatro porque son mala literatura. Pero no son mal teatro por ser mal teatro, sino que son mal teatro porque está mal escrito. Yo creo que eso es algo que nos ha marcado desde entonces. No sé qué pasó entre el 30 y el 50, cuando aparecieron los siguientes dramaturgos, que son Salazar Bondy, Ríos, Solari Swayne y compañía, que son otra cosa. Para quienes el teatro es otra vez más claramente una actividad literaria, no necesariamente espectacular.

HS: Bueno, yo creo que tengo una hipótesis. Conversando con Alberto Isola hace algún tiempo la soltamos. Es que entre el 20 y el 50 aparece la radio y aparece todo un desplazamiento de este precario sistema de lo que Isola llama “nuestros clásicos” hacia la radio. Guionistas, actores, músicos populares, etc, crean la idea de una memoria escénica a través de la radio. Esa memoria escénica se convierte en los radioteatros, en los personajes populares que desde nuestro costumbrismo pasan a la radio. Y hay libretos, hay historias, hay personajes, que pasan a la radio. Y luego ya tienen autonomía propia. Entonces en los 40 viene para mí un hecho fundacional de lo que es para mí el teatro como sistema. Pasados los 40 llega Margarita Xirgú y llega con ella también la posibilidad de juntarse con una experiencia internacional y consolidada, que en esa época era vanguardia, y eso define un poco la necesidad

de crear una escuela. La necesidad de crear una relación con lo internacional, la necesidad de convertir aquello que era visto como comedia en un sistema, en profesionales. Aparece la Compañía Nacional de Comedia, aparece la oferta del presidente Bustamante a Margarita Xirgú de la posibilidad de construir una escuela. Y cuando aparece la posibilidad de construir esa escuela, aparece también la posibilidad de crear realmente un sistema y la posibilidad de convertir esto, que era sencillamente oficio de amateurs, en una profesión.

MU: Estaba pensando, no sé si recordará alguien, que entre el 20 y el 30 hay un cambio en el Perú. Es la época de Leguía ¿no? De alguna forma se termina con los partidos políticos tradicionales, etc. Entonces, no es solamente la llegada de la radio. Hay un montón de entradas para que un fenómeno como el teatral pueda haberse influido o pueda haberse expresado. Porque creo que no solamente es lo de la radio, la llegada de Margarita Xirgú, que evidentemente es todo un suceso, sino que en el Perú también pasaron cosas muy importantes, quizás tan importantes como las que se están planteando ahora.

MR: Estamos forzando una continuidad histórica a partir de los textos. Y si seguimos en ese camino, vamos a llegar a la conclusión que el teatro peruano es el patito feo. Hay que instalarnos en la teatralidad. Hace 25 años que hago teatro y nunca me plantee mi antecedente teatral literario. Desde que llegué al teatro entendí que era presencia y era presente. Entonces comencé a trabajar en la teatralidad que entendía era expresión de este presente y de esta presencia que me interesaba explorar. Creo que si vamos a ordenar un poco la discusión, sería más interesante instalarnos en la teatralidad, porque en estos 20 años de los que hablaba Alberto Isola, hemos pecado de política, de ideologización, de psicoanálisis, de conservadurismo, de academicismo y hemos abandonado la teatralidad, que es la única manera de entender qué pasa en el teatro ahora en el Perú, y no solamente en los textos que conocemos y que están publicados, sino en el teatro vivo, irreplicable, efímero, que hace que exista, que sea posible. En donde el texto o la literatura es solo uno de los códigos que van a contribuir a que este hecho se dé, pero no es el único.

LP: ¿Sabes que a mí me parece muy importante que recurramos a la historia y a la literatura, cada vez que empezamos a hablar de teatro? Me parece un dato muy sintomático, no solamente por las razones que ha dicho Miguel, sino porque es más fácil hacer la historia del texto escrito que la de la teatralidad. Y si existe una historia de la literatura dramática, tenemos el inconveniente de que no existe para nada una historia del espectáculo y una historia de la teatralidad. Por eso es que no nos podemos reconocer. Y esa es la gran tarea. Buscar tal vez nuevas formas del costumbrismo. El costumbrismo es, tenemos que admitirlo, la veta más importante de nuestro teatro. Incluso más que el melodrama, más que otro tipo de géneros. Me parece importante tener en cuenta eso porque creo que es la única alternativa a lo que nos ofrecía el teatro, llamémosle dominante y omnipresente, en la historia reciente del país. Cuando se habla de la radio, por ejemplo, es importante reconocer que los espectáculos populares se daban tanto en el teatro, –en el teatro popular, que no necesariamente queda en un texto escrito, y que, por lo tanto queda fuera de la historia de la literatura– como en la radio. Incluso los finales de las radionovelas se escenificaban en los teatros y se anunciaban con bombos y platillos. Pero aquí lo importante es que durante esos años, nadie dejó en la memoria los característicos espectáculos propios, ni siquiera costumbristas. La mayoría de los autores dramáticos que escriben entre los 20 y los 50, son autores que tratan de emular a los dramaturgos que traían las compañías. Es más, las compañías que venían regalaban a la ciudad de Lima el estreno de una obra de un autor peruano. Y, generalmente, escogían entre los intelectuales a alguien, que como un homenaje, escribiera un texto teatral. Yo he escuchado a muchos viejos decir que ningún escritor serio podía dejar de poner en su currículum el haber estrenado al menos una obra teatral, por más mala que sea. Algunas de ellas por la compañía de Margarita Xirgú, o la compañía de Pedro López Lagar, que lo hacía siempre, o la misma María Guerrero. Entre los escritores de esta elite, estuvo José Carlos Mariátegui, por ejemplo. Esos fueron años de intensa vida teatral porque las compañías no podían regresar a Europa por la guerra y estaban aquí amarradas. Este es

un hecho muy importante porque el teatro costumbrista o popular quedó relegado a los rincones de la ciudad, a un público más populachero. Tal vez allí empezó a marcarse la división entre el teatro grotesco, vulgar, del pedo y el carajo, con el teatro, de alguna manera, elitista, culto, con una vocación de trascendencia.

HH: A propósito ¿qué quiere decir la palabra “café” en la expresión “café-teatro”?

AI: Empieza llamándose café chantant, café concert,... Es muy curioso que de allí se llegue al café-teatro, que nosotros conocemos, a algo que no tiene nada que ver con el café-teatro original. El café-teatro era un lugar donde, como lo dice su nombre de partida, la gente iba a ver cantar, recitar, no actuar, que yo sepa. Eso después pasó a ser una especie de trago-teatro. Pero aquí pasa una historia muy curiosa ¿no? El momento en que aparece el café-teatro en la historia de este país, es la época de Velasco. Como una especie de venganza, de ataque...

LP: Tulio Loza lo explica muy bien. Dice “yo podía hacer en el café-teatro todo lo que no podía decir en la televisión. Y la gente iba a verme porque yo podía decir cuanto quería”. En este sentido prosigue una tradición europea del teatro de protesta en pequeños cenáculos. Incluso grandes autores como Frank Wedekind iban a cantar y a hacer pequeños espectáculos en los cabarets. De modo que el impulso original es legítimo, en el sentido sociológico.

AI: Pero empezó como una especie de revancha, porque el teatro de ese momento tendía a ser un teatro muy solemne, muy serio, con mucha consciencia de su rol dentro de un cambio social y que de alguna manera espantó a algunos elementos de la teatralidad popular o populachera, como tú has señalado.

LP: Alguna de la gente que hace café-teatro a fines de los sesenta y setenta son compañías de teatro. Elvira Travesí, Rosa Wunder, hicieron café-teatro. Después surgió “el rey del café teatro”, Vinko. Es muy cierto que en muchos casos, se creaban épocas de penuria para auténtica gente de teatro, que come en función de lo que deja la taquilla. Eso hizo que se

abriese este espacio que produjo mucho dinero. Tulio Loza reconoce que él se hizo prácticamente en el café-teatro e hizo mucho dinero.

MU: Cosa que no pasó con la gente de teatro, como Rosa Wunder, con Vinko y todo eso, que era realmente heroico también ¿no? y que era una expresión, en el mejor sentido, populista. Todos íbamos militantemente a apoyarlos.

HS: Hay un dato que es importante hablarlo, el de la territorialidad. ¿Dónde están los café-teatros? No están en el centro de Lima, están en el centro de Miraflores, como sucedáneos del desplazamiento del centro político y cultural de Lima al centro de Miraflores. Creo que lo que precede y antecede a la localización geográfica de Miraflores como polo cultural, incluso teatral actualmente, son los café-teatros, veinte años antes.

MU: Sí, pero hubo un antecedente. Cómo no nos vamos a acordar, aquí del Negro-Negro...

HS: Pero ese es un caso absolutamente distinto...

MU: No, ahí también íbamos los jovencitos que éramos en esa época...

HS: ¿Se hacía teatro?

MU: Sí, por supuesto. En el mejor sentido de la palabra. Pienso que esa experiencia fue como una bisagra...

HH: El Club de Teatro nace ahí...

MU: Allí, inmediatamente después, de la experiencia inicial del Negro-Negro. Y estamos en la Plaza San Martín... éramos dueños de la Plaza San Martín: Instituto de Arte Contemporáneo, Negro-Negro, café Viena, ésos eran nuestros predios...

MR: En la Plaza San Martín, ahí al frente, en la misma plaza Jorge Acuña, en el 68, instalaba un tipo de teatralidad...

MU: Sí, pero yo estoy hablando de los años 60. Porque para eso también estamos invitados aquí los más viejitos, para que recordemos cosas.

MR: Cosas que es importantísimo rescatar. Una es la que promueve Jorge Acuña en la plaza, afuera de los portales, con una tiza. Escribe una cita de Mariátegui y crea todo un movimiento alrededor suyo, de mimos, de payasos, que incorporan

la gestualidad de los charlatanes, y que después se extiende a Arequipa, Cusco, Tacna.

MU: Antes todavía de los 60, en la Plaza de Armas, los días domingos había, llamémoslos juglares, payasos y no sólo en época de 28 de julio, sino el resto del año. Ya había una fuerte migración y ya había algunas expresiones que después se van a desplazar, supongo, al coliseo. Pero sí había ya expresiones de teatro en las plazas.

LP: Creo que vale la pena hacer la distinción entre lo que sucedía en el Negro-Negro y lo que sucedía en el Club de Teatro, que era una teatralidad muy basada en el texto, absolutamente basada en el texto. Por primera vez, en el Club de Teatro se habla de una teoría del teatro, un método del teatro. Ese fue el gran aporte de los argentinos que llegaron al Club de Teatro, de los cuales nos ha quedado Reynaldo D'Amore, nadie más.

MU: Argentinos que hicieron carrera en Argentina, como Agustín Alesso, como Benito Cruz. Ellos venían de la Máscara...

LP: Creo que nadie se había ocupado hasta los años 50, de la necesidad de sistematizar la teatralidad. Es entonces que se recurre a los textos de Stanislavsky, sin saber a veces muy bien de qué se trataba. Porque hay que recordar que Stanislavsky llega de una manera un tanto incoherente, un tanto desfasada, en algunos casos precedida por los textos de Antonin Artaud: es decir, el cuestionamiento antes de la propuesta. Nuestra teatralidad está muy relacionada en estos años con la Argentina, eso es clarísimo.

MU: Después nos despegamos de eso. Desde los 60 para adelante, todo lo que es teatralidad peruana empieza su propio camino.

HH: ¿Hay formas de describir este camino propio? ¿Cómo sería el espíritu de la teatralidad peruana?

LP: Creo que aparece cuando empieza a rescatarse lo mejor del legado costumbrista. Te puedo poner un ejemplo. Hemos estado, con Ensayo, diez años trabajando y de los más de 20 montajes que hicimos, del que más se acuerda la gente es de "La salsa roja". De Yuyachkani probablemente se van acordar

de "Los músicos ambulantes" y de Cuatrotablas "El sol bajo las patas de los caballos". Son espectáculos que efectivamente calan en lo que es...

MU: ...el imaginario colectivo...

HH: ¿Tendría que ver con la idea de Luis Alberto Sánchez de que la sátira es el género más afín al espíritu peruano?

LP: No, la sátira es un género del espíritu popular, en general, propio de todos los pueblos.

MU: No sólo de lo peruano...

LP: Debemos evitar esas interpretaciones que afirman que el pueblo peruano es más teatral que el argentino o que el brasileño; no, pues. Ese tipo de chauvinismo es...

MU: Somos mejores actores y actrices... pero no somos más teatrales.

HS: Hay una cosa que se confunde, creo. Teatralidad con teatralización. La teatralización está en relación a la puesta en escena y creo que la teatralidad es una categoría semiológica que está hablando justamente del espesor y la cantidad de signos. Cuando Ensayo hace "La salsa roja", creo que está haciendo un ejercicio de teatralización en el mejor sentido de la palabra. En cambio cuando Yuyachkani hace "Los músicos ambulantes" está haciendo una captación de algunos códigos de la teatralidad. Entonces creo que hay también que hacer una separación de cuáles son las categorías que estamos hablando ¿no? Son muy distintas...

MU: ¿Y El sol?

HS: El sol es una categoría más erudita, porque es teatralización también. En tanto que Yuyachkani se apropia de los códigos populares —no estoy haciendo categorías de valor en esto que digo— y los hace ascender a escena. La tradición costumbrista tuvo ese desarrollo. Pero creo que yo no podría decir que "La salsa roja" pertenece al género costumbrista. Es una cita al género costumbrista.

LP: Me refería solamente a los elementos comunes a los tres espectáculos. Efectivamente, hay diferencias notables, pero lo más relevante me parece a mí, en lo que hace a la teatralidad, es el sentido, lo que le otorga vigencia, que no es el

manejo de códigos, sino los recursos de identificación de las audiencias con los personajes que aparecen en el escenario.

HS: Entonces ya no es teatralidad... la categoría para unificarlos ya no es teatralidad.

LP: Un recurso fundamental que explica por qué se empieza a definir una corriente más o menos representativa, más o menos estimulante para una gran colectividad en función de estos espectáculos, es que hay una suerte de reconocimiento. En concreto, hay un reconocimiento en los personajes.

HH: ¿Un camino muy parecido al que viene siguiendo el cine?

LP: Seguramente, sí. En el sentido de personajes representativos, sí. Mira, creo que cualquier fenómeno teatral adquiere su punto de mayor vigencia en función de la identificación del público con los personajes en escena y especialmente para aquellos que son relevantes en la colectividad en ese momento.

AI: Pero ¿qué está pasando ahora? Porque estamos hablando de espectáculos de hace más de diez años y más aún. ¿Qué pasa cuando se hacen propuestas como "Hasta cuándo, corazón", "Números reales"?, y el público no asiste. Creo que estamos pasando a otro momento. ¿Nos hemos equivocado y hemos avanzado quizás demasiado rápido? ¿La identificación se da solamente cuando el espectáculo es perfectamente legible?

LP: No estoy de acuerdo contigo, Alberto, en que no viene y no se reconoce. Viene y se reconoce...

AI: Pero no de la misma manera como vino en esos tres espectáculos que tú nombras...

LP: ...porque son espectáculos en donde prevalece un mayor desconcierto, porque reflejan una inocultable fragmentación social, mucho mayor fragmentación social aparte de que el público tiene menos plata...

AI: Sí, pero también los espectáculos son diferentes...

LP: Definitivamente. Hay una mayor sofisticación en los personajes de las obras que hemos citado y por eso es que el proceso de identificación es también con un grupo de población más preciso. Pero la gente se impacta, la gente celebra y

de alguna manera plantea un vínculo más profundo con el teatro. No es tan masivo como quisiéramos, pero es muy importante.

MU: En esa misma línea, ¿qué está pasando con "Quieres estar conmigo", que está bien, ya que estamos hablando de espectáculos que están en simultáneo?

AI: Entonces ¿el futuro es simplemente un constante regreso a una nostalgia de este costumbrismo? ¿Hacia dónde vamos? ¿Vamos a tener que pensar que para que el teatro cale profundamente, tenemos que quedarnos –por supuesto sin hacer un juicio de valor de "Quieres estar conmigo"– en descripciones más o menos lineales o...?

HS: Hay un factor también que es importante. Si algo une "Hasta cuándo, corazón" con "Números reales" es un asunto de sensibilidad. Creo que son dos obras que plantean una sensibilidad que está fracturada, que está en cuestionamiento, que está reflejándose en una pantalla que es absolutamente opaca y en la cual la gente no se quiere ver. Opaca en el sentido en que es una visión turbia en la cual la gente no se quiere reflejar. Tiene temor a ver esa refracción. En cambio en espectáculos transparentes como "La salsa roja" y "Los músicos ambulantes" siempre van a tener una identificación, si es que ese es el asunto, un reconocimiento a través de estos elementos. Sí hay una sincronía entre los propios procesos de autores y grupos y las demandas de un público masivo –y acá puedo poner el dato concreto: que hoy día se reestrena por enésima vez "Patacláun" y ya va por los 50 mil espectadores. Eso es una cosa muy concreta.

AI: Patacláun es un teatro absolutamente costumbrista...

HS: En algún sentido, sí.

HH: Quizás se están confundiendo dos perspectivas distintas. Una es la creatividad teatral y otra es la recepción de esa creatividad. ¿No las están tratando como si fueran la misma cosa?

HS: Se convierten muchas veces en la misma cosa.

AI: Entiendo lo que quieres decir, pero me es muy difícil separar.

HH: Hablando con Luis Peirano hace siete u ocho años, una vez nos contó algo impactante: que había 500 grupos de teatro actuando en ese momento en el Perú, en la barriada y en el campo. ¿Qué pasó con ellos, quiénes son, qué se está haciendo ahí?

LP: Eso fue parte de un fenómeno de efervescencia popular, explicable solamente por lo que fue la llamada "Revolución del Pueblo y la Fuerza Armada". En realidad yo dije 400 y era para plantear el asunto como motivo de una investigación más seria. Hay una anécdota muy bonita al respecto. Cuando empezó a usarse el teatro como instrumento de educación y de concientización...

HH: Paulo Freire...

LP: Paulo Freire y Augusto Boal que estuvo acá para ALFIN, que fue la campaña de alfabetización, la cual tuvo al teatro como instrumento fundamental....

HH: Títeres en la Reforma Agraria...

LP: ...títeres, teatro, video, en fin. He escuchado a educadores de la Revolución Peruana sostener que gracias a la grabadora se iba a lograr un proceso de concientización y de educación en el Perú. Si en cada centro educativo, en cada parroquia, en cada asociación cultural, existiese un pequeño grupo de teatro que montara una obra de Augusto Boal, o inspirada en Paulo Freire, que reflejara alguno de los problemas de la comunidad en que vivía. Entonces, se formaron efectivamente muchos grupos de teatro. Probablemente 400, pero esos no eran, pues, propiamente grupos de teatro en sentido estricto. Ellos eran producto de una campaña de instrumentalización del teatro, para la cual no existía –no solamente recursos económicos–, sino recursos humanos para hacer permanente y viable el proyecto. Por supuesto, no había dramaturgos, no había directores. Se sacralizaba la idea del grupo como elemento determinante dentro de la creación artística.

HH: ¿Y eso no deja nada?

MU: Claro que sí.

HH: ¿Algo que ver con las muestras de teatro en provincias?

LP: ¡Sí! Creo que mucho.

HS: No directamente, porque vamos por partes. Las Muestras de Teatro las crea Sara Joffré para promover al autor y eso ya significa una especialización. Hay que matizar en esto, es cierto lo que dice Lucho, paralelamente había grupos que estaban en la oposición. Yuyachkani, por ejemplo. Y que desarrollaban una estética muy parecida, como la creación colectiva.

LP: Bueno, pero oposición ideológica. No oposición política, no oposición en términos del proceso.

HS: No sé, habría que preguntarles...

LP: Recuerdo que fui a la primera Muestra de Teatro que fue en el local de Los Grillos, el día que se presentó Yuyachkani con "Puño de cobre". Yo acababa de llegar del extranjero y Sara Joffré me provocó como de costumbre, diciéndome "A ver, tú, que acabas de llegar del extranjero. Qué pregunta o qué comentario harías". Y ahí estaban Jorge Guerra y Alicia Morales, antiguos alumnos míos en el TUC, después miembros de Ensayo y entonces miembros de Yuyachkani. La verdad es que me sentí comprometido, porque todo el mundo me miró, a ver qué decía. Recuerdo que les hice una pregunta que creo que es la mejor pregunta que se me pudo ocurrir en ese momento: "Ustedes son un grupo de teatro. ¿Qué tienen en común como grupo de teatro con un señor que se llamó William Shakespeare y que escribió una serie de obras muy famosas y que lo hacen reconocer por todo el mundo como un gran hombre de teatro? ¿Qué hay en común entre esto que han hecho y Shakespeare?" Y me miraron con odio...

HS: Odio de clase...

LP: Podría ser.

Coro: Y es que era.

LP: Y yo les dije, tratando de ser muy amable, "Miren compañeros, cuando ustedes respondan esa pregunta, van a tener realmente un grupo de teatro". Porque lamentablemente la teatralidad no es algo que pueda escindirse –o sea no puede ser solamente un grupo ideológico o un grupo político, de agitación y propaganda, cosa que en sus orígenes fue Yuyachkani, que era un grupo combativo. La pregunta era: Cómo manejan

su teatralidad, aunque no tengan autor. Pero en esa muestra, yo creo que ninguno de los espectáculos que yo vi, tenía autor. El autor era el grupo. Y Yuyachkani era el mejor, porque tenía un discurso claro y coherente, un discurso con principio y final. La mayoría de los espectáculos no tenían eso. No tenían una dramaturgia.

MR: Cuando te escucho, parece que todo este movimiento hubiera sido orquestado desde el Ministerio de Educación, ¿no? Pero yo creo que fue un movimiento que fue en contra del reformismo burgués de Velasco. Nosotros salimos a denunciar la masacre de Cobriza. En ese sentido...

LP: Tienes razón Miguel, pero yo te diría que de los 400 grupos de teatro, más de la mitad eran alentados desde Sinamos, desde el Ministerio de Educación, desde los ministerios...

MR: Depende de qué es lo que estás contando. Otro de los grupos que nacen en esa época, es Cuatrotablas, que sí expresaba su fe, su esperanza, en la "Revolución". Terminaba el "Oye" con la proclama del 3 de octubre. Y no lo digo con ninguna mala leche, pues era un grupo del cual yo podía decir, en ese momento, que era un grupo par. Sin embargo el rollo de Yuyachkani iba en otra dirección, era ya parte de un movimiento de grupos de oposición. ¿Qué estás contando tú? Tú estás contando, derrepente, los cientos de grupos aficionados que había.

LP: Me refiero a la mayoría, pues estamos hablando de los 400, de tendencias, no de uno o dos grupos.

HH: ¿Y dónde están ahora? ¿Por qué ya no hay 400 grupos en la provincia?

Coro: Sí hay...

HH: Bueno, cuenten.

LP: No son 400, pero yo te diría que sobre esto Hugo puede hablar con más solvencia, porque viene de la Muestra de Teatro de Yurimaguas.

HS: De la cual justamente, lo curioso fue que la carencia fundamental fue Lima. Estaba invitado Patacláun, estaba invitado Alonso Alegría, estaba invitado Tirulato, estaba invitado Magia, Brequeros, entre los grupos que recuerdo de Lima, que no asistieron. Pero para entender esto hay que retroceder

¿por qué? Porque en la época justamente, de Yuyachkani, a inicios de los 70, ha pasado algo muy importante. Se ha pasado del teatro de arte a los teatros universitarios. Y al mismo tiempo, contrapesando o al lado de ellos, estaban corriendo los grupos marginales, como Yuyachkani, como Cuatro tablas, como Cuyac y otros grupos. Tú me estás preguntando qué pasó con los 400. Algunos se radicalizaron, se metieron a profesores, otros hicieron acción política y más tarde algunos fueron hasta concejales en el Municipio. Miguel puede contar algo al respecto también. Se generan, bajo la sombrilla de la fórmula maoísta, sobre todo, más que de Velasco, ciertos mecanismos de organización, como la Fenatpo, o Federación Nacional de Teatro Popular, en Chimbote, Comisión Coordinadora de Teatro Popular, y el último intento que se llamaba el Frente 19 de julio, donde se discutía el carácter de clase del gobierno y la vigencia o la permanencia de Brecht. Esto hasta el 79. El 79 esto ya hace crac, porque viene la Constituyente y el teatro, que había sido de agitación y propaganda necesariamente y que cumplía la labor de una prensa de izquierda que no existía, se empieza a dividir. Cuando aparece el Diario de Marka –el primer Diario de Marka–, se diluyen por lo menos 100 de esos grupos de teatro que hacían labor de prensa. Yuyachkani hacía documentales obreros, que integraban teatro y cine con noticias producidas recientemente, utilizando los métodos de Boal y supongo que algo de la vanguardia rusa de los 20. Cuento esto para que se sepa qué pasó con esos grupos. Aparece la Muestra de Teatro, Sara Joffré la toma como un lugar para proponer un espacio para estos autores que no tenían dónde exponer sus obras, y la sexta Muestra de Teatro, el año 79, el evento va a Cajamarca. En ese momento, las antiguas y militantes formas de organización teatral toman la muestra y ésta se convierte en una muestra de grupos. Movilizan todo un mecanismo de gestión teatral autónomo del gobierno, autónomo de todas las formas de organización, y empiezan a reproducir una pedagogía y a generar situaciones epigonales. Tanto Yuyachkani, como Cuatro tablas, y todo su universo de grupos. Eso va hasta el año 94, donde esas formas han empezado a entrar en crisis, han empezado a colapsar. Algunas han empezado a buscar, desde hace algún tiempo de-

sesperadamente, la figura del autor. Les voy a poner un dato nomás: en la muestra de Andahuaylas, el 25% de los trabajos eran trabajos de autor; en la muestra de Yurimaguas, el 72% eran trabajos de autor. Son generalmente literatos regionales, directores que enmascaran su identidad de autor, pero al final de cuentas son autores. Eso, más allá de las crisis de gestión, más allá de las crisis de paradigmas teatrales, está dando un panorama absolutamente enrarecido. Donde, posiblemente, el Motín ya no tenga capacidad de organizar una próxima muestra y lo más grave es que puede colapsar todo el movimiento de teatro al interior del país. Porque el Estado no lo cuenta. No hay infraestructura y no se puede desarrollar una labor como la que se ha estado haciendo actualmente. Y creo que ahora la responsabilidad corresponde a los grupos mayores de Lima, que deben tomar esta posta. Esta es mi percepción.

HH: Pero más allá de las motivaciones, ¿qué pasa con el teatro mismo, con lo que se ha estado llamando la teatralidad?

MR: Yo creo que deja grandes contribuciones en la técnica. Porque antes los actores estaban entrenados para “decir bien un texto”; nosotros aprendimos otras cosas. El teatro se llenó de otro espíritu: de las tradiciones populares, de las máscaras, de las fiestas, de la música. Esto creó un estímulo para lo que hemos llamado el actor múltiple, que comenzó a entrenarse en diferentes disciplinas que tienen que ver con la teatralidad. Hay que reclamar la falta de una historiografía del actor, porque sólo queda el testimonio del texto, pero yo creo que la técnica responde a una época también. Toda esa técnica del actor que tenía que hacer de ese espacio callejero su espacio, que tenía que montar, llamar la atención del público, hacer bulla en una comunidad. De esa bulla salió la necesidad de la música en el teatro, en fin. Me parece que eso ha dejado que los actores que empiecen ahora vean como más natural la necesidad de tener un entrenamiento corporal, la necesidad de aprender a tocar instrumentos. Por ahí me parece importante. Luego está también la organización. El carácter de grupo, hablar de dramaturgia colectiva, pensar que el dueño del hecho teatral no es el autor, no es el que escribió el texto, sino que es un hecho colectivo. Porque finalmente, cuando se está hablando de la creación colectiva, se está cuestionando a

quién pertenece el teatro ¿no? Yo creo que cuando el hecho teatral se da, desaparece el autor y entran a tallar una serie de lenguajes. Incluso los autores de teatro ahora escriben para la escena. Sobre todo los últimos, César de María, Rafael Dumett, Alfonso Santistevan, son autores que no van a defender la literalidad de su texto, sino tienen muy claro el lugar que comparten en el hecho teatral.

AI: Creo que es importante mencionar que todas esas personas, incluido César de María, han pasado por la experiencia de la actuación. Es decir, la gran diferencia con Salazar Bondy, Ríos, Solari Swayne, y estos dramaturgos, empezando por Alonso Alegría, que fue el primero que mezcló ambas cosas, es que es gente que ha pasado por la experiencia teatral, por lo tanto piensa teatralmente, piensa a nivel colectivo. Pero ¿qué está pasando con el público? Tú escribes una novela y la novela puede no tener éxito pero de repente, 50 años después, lo tiene y te conviertes en un autor de moda. El fenómeno teatral propiamente dicho tiene una vida muy reducida. Si no tienes éxito –estoy hablando del fenómeno teatral complejo, no solamente de la obra de teatro–, entonces la posibilidad de confrontar si tu trabajo incide o no incide en el público es muy inmediato y eso es muy cruel. La intensidad con la que la gente de teatro nos obsesionamos con la cantidad de público, no tiene solamente que ver con problemas económicos, (que de hecho existen) sino de cuánto está llegando nuestro mensaje o nuestra manera de hacer las cosas. Porque después cuando no lo hagamos lo van a hacer otros y ya no vamos a ser nosotros y entonces se crea como una especie de angustia. Entonces me pregunto ¿qué ha pasado con el público? ¿Es realmente hoy sólo un problema económico?

MU: Ustedes preguntan qué pasó con la teatralidad. Dice Miguel que la primera cosa es la formación de una técnica y la posibilidad de la expresión grupal, pero la sensación que a mí me dejaban estos últimos 15 años es que como que cada clase social –se puede hablar en estos términos– había logrado un espacio y una expresión. Que era bien claro el grupo humano y económico que estaba en Ensayo, en Yuyachkani, en Cuatrotablas, etc. Esta es una primera cosa sobre la cual creo que no hemos reflexionado. Y luego se me ocurrió pensar,

en qué pasó con el teatro y qué pasó, en otro campo, con las ONG ¿Qué rol jugaron? La anécdota pequeña es que algunos de nosotros como fundamos un grupo de teatro, fundamos una ONG. Pero cuando nosotros hicimos un centro, ni pensamos en que esto iba a convertirse en una ONG, ni que se llamaran centros y, al paso de X días o meses, habrían no sé cuántos centros. Todos nos habíamos llamado "centro de estudios" de tal cosa o de tal otra, o "grupo de teatro colectivo" tal otro y tal otro, y nos encontramos con que había un montón de gente que había tenido la misma intención ¿no? Y que tuvieron un rol que también está terminando, también se está acabando y estamos hablando de los 90. Es una analogía lo que estoy haciendo y no sé si las analogías son lícitas, pero estaba pensando que se han jugado roles. Ha habido un espacio para expresar cosas. ¿Qué pasaba en el espacio público, qué ha pasado desde Velasco hasta el 90, de qué manera se movió el Perú en su escenario político y dónde trabajábamos, dónde nos expresábamos, etc.?

HH: ¿Cuáles eran esos roles?

MU: Bueno no lo sé. Yo supongo que todos ustedes también tienen la palabra ¿no?

HH: Porque, para seguir en la analogía, la ONG reemplazó a la universidad estatal en sus funciones de investigación y de formación. ¿A quién reemplazó el teatro de grupo?

MU: Tengo una primera fantasía, realmente. Yo creo que había toda una ruptura, primero de los partidos políticos e, incipientemente, de las familias. Estoy hablando de los años 70, generaciones que en ese momento estamos enseñando en la universidad, estamos en los 28 años. Y la familia, después de Mayo, de París, viniendo de Cuba y todo lo de los Beatles y todo lo que fue los años 60, teníamos una percepción distinta de todo lo que debía ser la familia, el matrimonio, los partidos políticos y todo.

LP: Ahora le encuentro más sentido a esta analogía. Más que compararlo con ONGs, yo diría... al margen del nombre que les des, existe una vocación de grupos de gente que quieren hacer algo y que frente a la inoperancia institucional, las universidades, etc., se juntan con el propósito de formar un

centro, una institución; que puede ser un grupo de teatro. En algunos casos este grupo está enraizado en una fuerte vinculación afectiva, política, en una visión prospectiva y de compromiso. Esa es una razón que explica por qué surgen los grupos y por qué se acaban. Hay un director, ex alumno y amigo mío, que dice que el único grupo que se mantiene como tal en el Perú es Yuyachkani y a costa de un esfuerzo excepcional. Se han casado entre ellos. Pero son un grupo y son una familia.

HH: Avancemos un paso más por el lado del contenido. Franco Moretti dice que el teatro es el género nacional en los países del Norte, en los escandinavos, en Alemania, etc., por que la clave del teatro, para él, es el momento de decisión. El teatro se resuelve en un momento y un acto concretos, mientras que la novela se resuelve a lo largo de 200 o más páginas y la poesía simplemente no se resuelve. Cuando los escuchamos hablar de teatralidad y pensamos en la comparación con Shakespeare, la primera impresión es que en muchas de estas obras, por ejemplo la última que hemos visto "Hasta cuándo, corazón", no hay momento de decisión. Simplemente hay una especie de narratividad, pero no hay una estructura tradicional y convencional del teatro. Desde los griegos para acá, nosotros más o menos tenemos una idea de qué pasa con la estructura teatral, qué quiere decir la trama que se forma en el *hybris* y qué cosa quiere decir el desenlace como manifestación de la justicia, etc. En el caso del teatro peruano, aceptando la hipótesis de Alberto de que todo el teatro peruano de alguna manera vendría de dos lugares: uno de una tradición costumbrista, de alguna manera, y otro de una gestualidad, de una forma de moverse y de actuar, en todo el sentido de la palabra, andina, peruana, nacional y que viene de otro lado. La pregunta es ¿en estas dos cosas qué le ha dicho en este período –que de alguna manera ha quedado definido como de auge teatral–, al país el teatro peruano?

LP: Marco Antonio de la Parra tiene una figura muy clara para ilustrar las características del teatro con respecto a su capacidad de decir sobre la historia y sobre la vida cotidiana de la gente. El dice que la novela es horizontal y que la poesía es vertical. La novela es horizontal porque permite descripcio-

nes que van y vienen, pueden jugar permanentemente, pueden involucrarse en sí mismas, citarse ¿no?. La poesía es absolutamente incisiva, entra en un momento preciso, cala, no permite ese va y viene. En cambio, el teatro es diagonal. La diagonalidad del teatro consiste en la posibilidad de recoger recursos narrativos, la posibilidad de contar una historia y al mismo tiempo de volver hacia un presente permanente, de impacto específico, que luego de resolverse puede seguir contando la historia. Creo que es una buena figura. Además de un juego de imágenes para cruzar diferencias con otros géneros literarios, se refiere básicamente a la estructura dramática en un sentido convencional, a la textualidad literaria, a la vez que a la otra textualidad. Cuando se privilegia al autor, se enfatiza el deseo de adueñarse de la obra y por eso es que mucha gente de teatro dice "yo quiero ser autor, porque yo quiero que algo mío quede, quiero que se haga un libro, que exista un libro con mi nombre, con mi obra". ¡En cambio yo, director, o actor, me sacó la mugre, y nadie se entera! Miguel Rubio trabaja como un negro para hacer la obra ¡y la obra no es de él! El autor en el teatro es quien hace el espectáculo, quien propone y garantiza.

AI: Pero yo pienso que hay un nivel de reconocimiento. Definitivamente. Muy mezclado, muy desigual, pero contundente. Me pregunto si no tiene que ver también con el hecho de que últimamente la gente lee menos.

MR: La imagen que tengo yo es que ha habido un movimiento que ha pensado teatralmente el Perú.

MU: Yo creo que lo que ha dejado es una memoria de lo que es la represión en el curso de la palabra. Es decir qué somos. Para mí siempre quedó claro que cada uno de los grupos llevaba el mensaje de la clase social a la que pertenecía. Yo no creo que por gusto Ensayo haya hecho "La salsa roja", yo no creo que por gustos marginales de Cuatrotablas hayan hecho El Sol y los politizados hayan hecho XX. Somos desclasados algunos, pero los grupos de teatro han expresado algo de eso a través de contenidos muy precisos en sus obras. Creo que eso ha quedado en el colectivo, eso no es que se haya inventado, eso se expresaba y había una teatralidad al respecto.

MR: También había más ganas de discutir sobre lo que pasaba en el país, por lo menos en el público que venía a vernos. Cuando estrenamos "Contra el viento" y la gente iba masivamente a ver el espectáculo, siento que teníamos dos tipos de espectadores: uno que decía "reformista" y otro que decía "conciliador con el senderismo", por las lecturas que se hacía de la obra. Pero la gente iba. Un amigo me decía "yo no voy a ver tus trabajos porque me cago de miedo. No me provoca placer, sino me da miedo". Pero yo sentía que la gente iba porque quería de alguna manera discutir, pensar el Perú desde otras entradas, desde otras motivaciones, también desde las imágenes, de la escena. Ahora parece que ha pegado el discurso de que los problemas fundamentales del Perú ya están resueltos y que no hay que discutirlos. Lo que vale es el vacilón. Y los jóvenes que empiezan a hacer teatro, a lo que aspiran es a tener éxito, a tener taquilla rápido y tener carátulas a color en los semanarios. No hay una aspiración mayor, salvo contadas excepciones.

MU: Eso pasa en París exactamente igual, no es sólo culpa de Fujimori...

MR: Es cierto, el problema no sólo es acá, el teatro está en crisis y es una mierda en muchos sentidos, y en muchas partes; estoy de acuerdo y lo puedo decir. Por donde he ido he visto un teatro falso y lleno de mentiras, pero ese es otro tema, podemos hablar de eso en otro momento. Yo creo, que sería bueno hablar un poco más en concreto de lo que pasa entre nosotros, entre la gente que hacemos teatro acá. ¿Por qué escogemos una obra ahora? Antes la gente no era tan descarada. O sea, la gente que hacía teatro no era tan concluida como ahora, yo creo que se pensaba más...

AI: Quizás demasiado, también...

MR: También, y no estaba mal en ese momento. Ahora el discurso fujimorista ha reemplazado para muchos la posibilidad de pensar y soñar.

HS: No sé si es solamente fujimórico. Cuando estaba hablando de estos asuntos, Miguel, yo recordaba que en los 70 todos eran mucho más jóvenes y el componente era juvenil básicamente. Esa es una cosa de la que no se ha hablado en

esta conversación: el asunto generacional en la época de Velasco. Era absolutamente determinante para decir que había una visión transformativa, que había nuevos actores sociales que entraban en la escena nacional y que se deslizaban a la escena teatral. Los jóvenes eran protagonistas del arte y del teatro. No solamente como Yego el cual puede ser una matriz para entender a Yuyachkani y a Cuatrotablas, sino otros fenómenos que hacían que hubiera actores sociales. En el Perú, más de la mitad de la población de este país, era, es y será joven y eso significaba un cambio muy concreto. Hay otra cosa que tiene que ver también: lo que es la ciudad y cómo se van cambiando las imágenes de la ciudad a través del teatro. Creo que del 40 al 60, pasa algo muy importante en esto que hemos hablado de los café-teatros y del 60 a fines del 60, inicios del 70, la ciudad cambia y el teatro cambia porque hay una sincronía entre lo que pasa en la escena social y en la escena teatral. Eso es lo que determina el paso del teatro de arte al teatro universitario, y los contenidos que están ahí y las cronologías de sus integrantes. Creo que la gente crece y van cambiando sus modelos. Hasta los 80 se puede decir que el teatro peruano era afirmativo, era prospectivo, tenía una visión optimista, porque también creo que el propio mundo tenía una visión optimista de la realidad y del futuro. Había un futuro. Entonces, también había que tener un presente teatral que hablara de ese futuro y que nos lo creyésemos todos. Creo que de lo que se está hablando acá es de eso que se llama la crisis de los paradigmas. Para entender "Hasta cuándo, corazón", para entender fenómenos como "Números reales". Nos están devolviendo otra imagen. Y estos otros jóvenes que pueden tener cosas cínicas también pueden tener un manifiesto de identidad, un alegato de existencia a través de ese cinismo, a través de ese consumo del espectáculo y de salir en televisión, que no es malo en sí mismo, sino que es el costo de los tiempos...

HH: Pero ustedes, que no son cínicos ni fujimoristas, ¿qué están pensando, o qué van a pensar a la hora de elegir la próxima obra que pongan? ¿Cuáles son los criterios hoy para elegir?

LP: Yo vengo de un grupo que tenía tres directores. Y los criterios que usábamos tenían elementos comunes y también algunos peculiares. Los elementos comunes eran pocos pero claramente establecidos. Eran tres, básicamente. Uno, el valor estético del texto, valor no necesariamente literario, sino como posibilidad teatral; dos, factibilidad en términos de lo que era la relación con la audiencia; y el último, que era muy importante, era que articulase de alguna manera con lo que tú querías decir en ese momento, lo que a ti como creador, como director te provocaba, la cuestión más subjetiva, en fin.

HH: Ese tercer punto es el que interesa a la mesa.

LP: Ese tercer punto, ha estado caracterizado en los últimos años por una suerte de discurso doble, una suerte de discurso de confrontación. Yo lo explico con la primera obra que hicimos que fue "El día que me quieras" de Cabrujas. Nos pasaba lo mismo que a Miguel. Cuando al final de la obra la protagonista sacaba la bandera roja, había gente que se paraba y se iba de la sala, diciendo que éramos unos comunistas de mierda. Pero también había gente que protestaba, que nos acusaba de traidores por el hecho de poner encima de la bandera comunista la chalina de Carlos Gardel, la chalina blanca. Esa ha sido nuestra característica, la confrontación entre culturas; hasta cuando hicimos un espectáculo clásico, "Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre", entonces fue la confrontación entre lo que era el legado cultural hispano y lo que era nuestra propia identidad como limeños, ni siquiera como peruanos...

HH: Ya, y eso no ha cambiado para nada, digamos...

LP: No ha cambiado para nada. Yo diría, que esta confrontación no ha cambiado.

AI: Ahora es un discurso más solitario.

LP: Más solitario y más fragmentado, más específico. Ya no es tan genérico y por eso es que en nuestro teatro somos más elitistas ahora. Cuando hicimos "El perro del hortelano" los sectores de clase alta más conservadores, me decían "¡Muy bien tu montaje, estupendo! ¿Pero como es posible que pongas un cholo como galán? Cómo puedes poner a Aristóteles Picho, como galán". Yo les decía... bueno, no les decía nada. ¿Cómo

puedes responder a eso? Pero por otro lado existía la cosa de decir "Oye, compadre, esto es una reformulación del texto, que supone una suerte de traición a Lope". Yo decía no, todo lo contrario. Esa sí me parece una idea interesante de discutir. Y con un texto clásico, no con un texto hecho por nosotros, no con un autor que escribiese para el momento actual. Yo creo que el teatro peruano tiene que ser hecho no solamente por los dramaturgos que escriben ahora, sino por los directores que cogen los textos clásicos y hacen una dramaturgia reformulando estos textos clásicos.

HH: Pero si hemos entendido bien lo que han dicho, comenzando por nuestra pregunta inicial sobre el patito feo, la imagen que dan es que la gente de teatro no son precisamente héroes culturales en el Perú, sino un grupo constantemente acosado por una falta de público, por un malentendido de los extremos que no logran leer sus discursos de una manera clara y por una discronía. ¿Es esto así, es este un destino del teatro peruano?

LP: EL teatro tiene más público que la poesía en el Perú. ¿Estamos de acuerdo o no?

HH: Pero tiene menos tiempo para contarlo...

LP: Pero hay una cosa bien importante ahí y es que para la poesía, como para el teatro, se requiere un público con cierto nivel de entrenamiento. La mayoría de la gente que hace el teatro que nos interesa a nosotros, está sometida a un público que está mal entrenado o mal acostumbrado

HH: Bueno, es como la gente que habla de economía, digamos...

LP: ...requiere un nivel de entrenamiento, un manejo de códigos, de categorías. Entonces van a ver "Números reales" de Rafael Dumett y van porque la dirige Alberto Isola. No van porque la escribió Rafael Dumett, que no saben quién es, ni por "Número reales" que no significa nada, sino que van por Isola. Y en ese momento se dan de cabeza contra la pared. No entienden por qué ha hecho Alberto eso, ¿por qué hacen esta obra tan difícil y terrible! Entonces Alberto sabe que haciendo "Números reales" no va a tener el mismo público que va a

tener haciendo otra obra, como "Simón", pero va a hacer lo que quiere y no lo que le piden.

AI: Bueno, pero ya no hay más esa certidumbre...

LP: Pero todavía hay una garantía...

AI: Un mínimo. Yo antes podía decir, por ejemplo, si con esta obra te iba a ir bien o no. Ahora ya no estoy tan seguro.

LP: Comprenderás que el público de ahora, el público que va, tiende a decantarse, a ser minoritario, más especializado, más de élite. Y por eso es que la misión de los grupos de teatro es hacer el vaivén, pues, hacer el juego de ampliar el público con obras más digeribles, más manejables, porque la idea de crear un público es importante. Y después también cerrar eso en función de sus intereses más específicos y de sus ganas de decir. En Ensayo hicimos eso. Cuando hicimos "Enemigo de clase" o cuando hicimos "Acto cultural", sabíamos que no iba a venir mucha gente. Aunque a veces nos equivocamos, como cuando hicimos "Emigrados" de Slavomir Mrozeck, lo hicimos para aquellas personas que pudieran estar interesadas en el problema de construcción del socialismo y de las imágenes derivadas de este concepto. Así fue planteado...

AI: Y fue un éxito absoluto...

LP: Así es, fue un éxito absoluto, un taquillazo.

HS: Es bien peligroso hablar de los públicos. Hay quienes plantean que cada grupo tiene su público. Yo tengo serias dudas sobre eso. Creo que hay alguna gente que conoce a Isola, que conoce a Peirano, que conoce a Rubio, pero estoy seguro que actualmente el público de Miguel Rubio no tiene nada que ver con el público que tenía hace diez años. Nada que ver y no los une nada y casi podría decir, es más: hay un público nómada que va pasando de Patacláun a Yuyachkani, va pasando, va circulando. No hay una definición de público ahorita.

AI: Me da la sensación de que el público que antes seguía a todos los grupos de teatro, o ya no va, o ya no le interesa o ha dejado de asistir.

HS: Yo he estado yendo a ver los últimos espectáculos de Oswaldo Cattone y por lo que se veía y por lo que se pudo más o menos conversar con la gente, no era la composición social

del público que nosotros imaginamos. De ninguna manera. Es más, hay datos que tengo, dados por el propio Cattone, que dicen que hay grupos de señoras del Comité del Vaso de Leche que se organizan para ver los espectáculos de Cattone.

AI: Bueno, pero el teatro de Cattone sigue teniendo una situación muy particular. Es *el Teatro*, vas al Teatro, te vistes bien, etc. Cuando fui a ver "Escenas de la vida conyugal", había 150 personas en la sala, yo era la persona más joven y la peor vestida. ¿Por qué? Ese teatro obviamente simboliza algo que trasciende lo que es el mero espectáculo, porque tú veías ese espectáculo, y –fuera de consideraciones de si era bueno o malo– era nulo. No tenía ninguna incidencia sobre lo que le pasaba a la gente en platea. La gente iba por ir a ese espacio a socializar, y asumir una serie de connotaciones que van mucho más allá del fenómeno teatral.

HS: Pareciera que yo vengo a defender a Cattone, pero vean ustedes los últimos montajes, el desplazamiento de las obras de Cattone, de lo que se hacía antes a lo que se hace ahora. Hay algo ahí.

AI: Es que yo pienso que "Escenas de la vida conyugal" no es un espectáculo sobre la pareja, es un espectáculo sobre el teatro. Tú vas a ver luces, vas a ver una escenografía que entra y sale, vas a ver a actores que no actúan, sino que simplemente están vistiéndose de una determinada manera. Todo lo que está en el escenario, para mí es absolutamente consonante con lo que está en la platea. Y puede ser cualquier cosa. Puede vestirse de Papa en la obra "El candidato de Dios". Creo que a la gente que va a ver esa obra le importa un bledo el problema del Papa, como le importa un bledo el problema de la pareja. Lo que va a ver es una exhibición. Va a ver el teatro como una manifestación de un cierto placer "estético", de espectáculo, de glamour. Y me parece que eso está bien. Creo que eso tiene que existir, pero no nos engañemos, no creo que hayan cambiado las obras. Creo que él se ha dado cuenta que no puede seguir haciendo las mismas comedietas de antes. Pero digamos, el rol de su teatro y las relaciones que su teatro tiene con el público son siempre los mismos.

MR: A mí me sorprende aceptar y estar de acuerdo con Lucho, respecto a que nuestro teatro sea elitista. O sea, antes no hubiera podido justificar el hacer un teatro elitista.

HH: ¿Pero deliberadamente, o se ha vuelto un teatro elitista?

MR: Deliberadamente. Pienso y aspiro a que nuestro teatro tenga una relación polémica con los espectadores, y que se sienta atraído por la confrontación y no sólo por la complacencia de coincidir con lo que, como diría Pocho Rospigliosi, "le gusta a la gente", con los goles de Cubillas, etc...

AI: Pero eso ha cambiado profundamente en el trabajo de ustedes...

MR: Yo creo que sí, pero, justamente, también ahora estamos más solos y no por estar más solos yo voy a hacer concesiones. No estoy dispuesto a hacerlas. Entendería cuáles pueden ser las claves, porque podría haber algunos tipos de fórmulas, las conocemos...

HS: ¿El futuro de tu teatro lo ves como en soledad?

MR: No, no, no...

LP: Yo creo que la característica del teatro peruano, hoy, es el desconcierto; y los intelectuales como tú, por ejemplo, cuando hacen una lectura como la que hiciste de "Hasta cuándo, corazón", creo que son generosos en su vocación de interpretar un fenómeno que se caracteriza, antes que por su organicidad o por su coherencia, por todo lo contrario: por su búsqueda, por su riesgo. No lo digo en un sentido negativo. Los únicos teatros coherentes e integrados son aquellos que son puro juego escénico y de luces, por un lado, o los espectáculos fundamentalistas, que también hay. Que son básicamente de tipo instrumental. Pueden ser los que hace una iglesia para difundir una idea; o puede ser un auto sacramental, para rescatar uno muy legítimo y muy bello; o los que hacen los teatros gay. Pero en el centro, el teatro-teatro se caracteriza por su falta de coherencia.

HH: Pero ¿no es que cuando desaparece el autor, entra la histeria por todas partes con el carnaval y todo lo demás? ¿No es el autor un organizador y una autoridad dentro del proceso teatral?

LP: Cierto. El autor-director-primer actor. Eso históricamente no es el autor-director.

HH: ¿Y el texto? Una vez que el texto pierde este lugar central ¿no aparece el desconcierto? ¿no hay una vinculación entre las dos cosas?

LP: No, no solamente se trata del texto. Más que el texto es el pensamiento, porque el texto es un reflejo. Habría que ver de qué texto se está hablando, porque el texto literario es una cosa. El texto del espectáculo está lleno de signos...

MR: Depende de la opción. En lo que ahora me interesa trabajar, es en crear una escritura de sensaciones en el espacio. Escribir en el espacio, antes que tener un libreto previo que los actores tengan que aprenderse. En todo caso, irlo escribiendo en el proceso.

AI: Pero esa es una cuestión de estilo. Yo, por ejemplo, que he sido siempre un director que ha trabajado con textos escritos, pienso que mi función es la misma que la tuya, sólo que yo parto de otro estímulo. Esa idea un poco tonta que ha existido siempre –no digo de tu parte– pero que es la de nosotros los de Ensayo por su lado, Cuatrotablas y Yuyachkani por otro lado...

LP: Yo pienso que hacemos lo mismo, en el fondo. Nunca hemos puesto un texto tal como está escrito. Creo que fluye por toda una vivencia propia.

MR: Mira, yo pienso que quienes han tenido siempre la ayuda del texto, no padecen la crisis de la que estamos hablando. La crisis mayor viene de quienes hemos tenido que inventarnos los textos en el espacio.

AI: Bueno, sí y no.

MR: Yo creo que sí porque, ¿qué crisis tiene Lucho Peirano ahora, si siempre que ha escogido una obra, es gran éxito de taquilla? Pero yo creo que estamos hablando de otra crisis, Alberto, estamos hablando de la crisis del concepto del teatro.

AI: Sí, en eso estoy de acuerdo.

LP: Si tú tienes un texto, tienes una posibilidad de ordenar tu pensamiento mejor. Tienes un referente concreto y si no lo tienes, estás más perdido.

MR: Yo diría más bien que el desafío, y el riesgo, es mayor y de eso se trata para mí, ese es el sentido de mi trabajo: convocar la escritura en el espacio a partir de los actores.

AI: Pero ¿qué pasa hoy en día, en la dramaturgia, a nivel universal? Si tú comparas a todos los distintos dramaturgos contemporáneos, de distintos países, encuentras que los textos se parecen mucho a un espectáculo como "Hasta cuándo corazón". No hay linealidad, hay desconcierto. En "Números reales" había gente que te decía "pero ese texto está mal escrito". Y yo siempre contestaba "no, está escrito de otra manera", pero la gente no lo entendía. Ese desconcierto ha invadido también la idea del texto.

LP: ¡Y eso te lo decía gente de teatro, además!

AI: Gente de teatro. El texto ya no es visto como una cosa monolítica.

HH: Pero, entonces, si hemos entendido bien, la teatralidad consiste en convertir al director y a los actores y a todo el mundo en autores teatrales.

LP: Eso es parte del hecho teatral, por supuesto.

MU: En todo caso, todos tienen que hacer esfuerzos más o menos idénticos ¿no? Un poco lo que pasa con Integro, en donde la gente sale indignada porque esto no es baile, ya no sólo no es ballet, sino ya no es danza moderna. Sin embargo, es muy interesante y está mucho más cerca a diseñar en el espacio.

HS: Yo creo que esta conversación puede ser perfectamente equivalente a cualquier otra conversación de teatro de cualquier otro lado. O sea, no es prerrogativa del teatro peruano que el signo de la crisis sea algo determinante. Creo que el teatro ha vivido siempre y vivirá -y ojalá que siga siendo así- de sus propias crisis, que son crisis de crecimiento. Aunque algunas pueden llegar al colapso también, por cierto, y a la parálisis total. Creo que es parte de una dinámica. Han caído los paradigmas teatrales. El concepto de grupo está en crisis absoluta, está haciendo agua por todos lados. Se tiene que arribar a nuevas modalidades. Las formas organizativas de Motín están al borde del colapso. Esta es una realidad tangible, concreta, que se puede verificar y constatar totalmente. En

ese escenario enrarecido es donde surgen la perplejidad, el asombro, el desconcierto y la posibilidad de enunciar nuevas ideas. Y, frente a eso, está el gran espectáculo que quiere ocupar el lugar del teatro.

HH: ¿Cuál es la parte más dinámica del teatro hoy, la que hace pensar que por ahí va la cosa, remontando la crisis?

LP: Quienes estructuran los espectáculos, son los directores. Yo creo que el espectáculo tiene garantía por la puesta en escena. Por ejemplo, Patacláun es posible porque existe Julia Natters.

HH: ¿O sea, no la literatura, sino el *show business*?

LP: No necesariamente el *show business*, porque éste está más asociado a patrones preestablecidos. La idea es quién organiza el espectáculo. Esos son los que hacen teatro.

MU: ¿Pero tú no crees que tiene que ver con la necesidad de expresarlo de cierta manera? Porque hay gente que tiene necesidad de expresarse de una determinada manera.

MU: Yo creo en la necesidad de ciertos seres humanos de expresarse de cierta manera y no de otra.

LP: Pero hay veces en que ese impulso que todos tenemos...

MU: No todos...

LP: Bueno, todos los seres humanos tienen algún nivel de vocación de interpretar, de representar. En algunos casos, es un impulso narciso, simplemente, y hay muchos espectáculos que son de este tipo. Grupos de gente que se hacen una velada. Está muy bien que así sea. Pero digamos que es irrelevante en términos de lo que es el teatro peruano. Está bien. Pero digamos que no estamos hablando de eso, estamos hablando de gente que quiere usar el teatro para provocar algo en la comunidad en la que vive. Por eso es que además yo no creo ahora en la idea de "llevar" el teatro. Me parece que lo único posible es incentivar que la comunidad, hablemos de Lima o hablemos de una comunidad en la serranía, tenga su propio teatro. Lo importante es que esta comunidad se exprese. Ahora, yo creo que lo más importante que hay ahora, el capital más importante para superar la crisis, no son los dramaturgos, sino que son los...

AI: Los creadores... UNMSM

MR: Los artistas...

LP: ..los que ponen en escena. Eso es lo que explica, por ejemplo, que Chalo Gambino coja una novela y la transforme en un espectáculo teatral con Cattone y ya no compre los derechos de autor de un obra de teatro que tuvo éxito en Broadway. Porque él recoge una suerte de humor colectivo y le ofrece un espectáculo que proviene de una novela. Eso sucede cuando la gente usa la literatura. Se usaba a García Márquez y a Vargas Llosa no solamente por los nombres, sino porque en sus obras hay pensamiento y personajes, situaciones y una estructura que permiten decir algo relevante.

MR: Yo creo en un equipo que investigue, que tenga cierta permanencia, que sea lo más cercano a lo que es un grupo de teatro, más o menos estable. No creo que es el director o algo así. Son espejismos del momento, la ilusión de algunos...

LP: Es que cuando yo digo un director, no digo un tipo aislado, sino un instigador, un provocador, alguien que recoge gente, reúne...

AI: Obviamente, nadie puede trabajar solo...

MR: Sí, pues, se necesita un grupo que investigue, un equipo. Solamente desde ahí puede salir un teatro interesante, no solo de un individuo.

AI: Yo no creo que Lucho plantee la cosa como un individuo, porque tú sabes que eso es imposible. Yo ahora no trabajo en un grupo, sin embargo estoy rodeado de un equipo de gente que siempre es la misma. En ese sentido, hay un espíritu colectivo. Con más pragmatismo. Pero estoy totalmente de acuerdo.

HH: ¿Por qué no ha traído el teatro una actividad de escritura de autores más intensa, más allá de las dificultades prácticas de la puesta en escena? ¿Por qué hay grupos que lo primero que han hecho es deshacerse de la idea del autor?

LP: Por la fragmentación, diría yo, la división de tipos de teatralidad. En la época de Solari, el teatro estaba reducido a un muy pequeño grupo. Cuando se estrenó "Collacocha", la cantidad de espectadores que deben haber ido en la primera temporada fue sin duda alrededor de las dos mil personas.

AI: Además había solo dos o tres funciones a la semana.

LP: Eso son quince funciones y punto. No era más, porque no había público. En cambio ahora, el público se ha dividido. Cuando existe la Mesa Peruana de Teatro, por ejemplo, esa Mesa Peruana producía, pero producía para determinado tipo de público, para una sala, para un determinado tipo de productor.

HH: Pero ese público organizaba la conciencia nacional, para bien o para mal.

LP: El problema se hace evidente cuando se dice "¿quién es la persona más importante del teatro nacional?". Te dicen "Pepe Vilar, creó un público". "Oswaldo Cattone". Entonces ya todo el mundo se indigna por eso. Pero es verdad que en términos de juntar la farándula y el teatro culto, de romper ese dualismo al cual me refería al principio, es significativo. Pero la primera parte de la pregunta era por qué el autor había desaparecido, yo creo que es porque se le ha agredido al autor. Por ejemplo, hay un testimonio, de Egon Wolff, que es un gran autor chileno. La llamada "dramaturgia latinoamericana de grupo" lo hizo puré, no lo dejaban hablar y lo confinaron a su casa. Le hicieron que se pusiera su pijama y que no volviera a escribir más. Y él recién ahora ha resurgido y, sin embargo, él fue uno de los autores de mayor formación y el que más contribuyó a hacer un teatro chileno. Y, además, porque en algunos casos los dramaturgos no han sabido tener una docilidad y una elegancia y una maleabilidad suficientes, como para poder integrarse a un grupo. Los últimos que lo hicieron, fueron Julio Ramón Ribeyro y Salazar Bondy, con Histrión, y Solari con la AAA. Buena parte de "Collacocho" se debe no solamente al texto de Solari, sino a Ricardo Roca Rey y sobre todo a Luis Alvarez. Solari dice en sus testimonios, que el coautor de esa obra es Luis Alvarez. Todo esto está documentado. Cuando existe un autor que te dice "acá tienes mi obra, pero, eso sí, no le quitas ni una coma, no le pones ni un punto, no le manejes ningún personaje", ahí se friega la cosa. Salvo que sea genial. O cuando te dicen "¿sabes qué? yo te doy mi obra, pero yo te digo quiénes son los actores". Bueno, yo tuve el caso, con un célebre autor nacional que me dijo "no, ese actor no me gusta". Porque, vale la pena saber que los autores en el mundo desarrollado, pueden cuestionar dos cosas: el cas-

ting y el lugar, el elenco y el teatro. Pueden cuestionar. Finalmente el productor es el que decide. Pero tienen voto y pueden decir "no ponen mi obra, si es que no es con tal elenco y en tal teatro". Muy pocos usan ese derecho. Bueno, pues, en este caso, un autor me dijo que yo no podía poner a un actor, tuve que devolverle la obra. En otros casos, el autor te dice "no vayas a someter mi obra a un proceso de creación colectiva". En eso tuvo razón Juan Ríos al protestar porque algunos ignorantes y tontos directores de teatro cogen a un clásico y lo hacen puré. Hay autores que dicen que no. Por ejemplo, "Atusparia" de J. R. Ribeyro estaba planteado como una gran aria, decía él. Se deben parar los actores y recitar su texto, no conozco ahora director que vaya a aceptar eso.

AI: Pero eso no pasa con los nuevos dramaturgos.

HS: César de María, para hacer la obra de Telba, fue muy concreto: mandó primero que los actores hicieran un trabajo de investigación de teatro de calle, el más vulgar y procaz. Le dieron esa información y retroalimentaron al propio autor, que negoció. Creo que ahora los nuevos dramaturgos —estoy hablando de Santistevan, no estoy hablando de Kirchausen, estoy hablando de César Bravo, estoy hablando de Dumettellos negocian, en el término más contemporáneo del término, la posibilidad de interpenetrar la puesta en escena con el trabajo textual. Y creo que la puesta en escena pone una textualidad otra sobre la mesa.

LP: Roberto Cosa trabaja así ahora en Argentina. La última obra de Roberto Cosa está hecha a partir de un planteamiento que trajo un actor, improvisaron y el escribió. "Este no es mi problema", dice Cosa "es un problema del actor, pues lo que yo hice fue escribirlo". Por oposición a los directores que dicen que el mejor autor es el autor muerto, porque no jode. No se mete, no pone condiciones.

MU: Bueno, pero esto no resuelve la pregunta. Porque finalmente un país en donde hay tanto poeta, tanto escritor de todo tipo, es curioso que haya pocos dramaturgos.

HH: Esta multiplicación de los elementos teatrales que devienen protagonistas centrales, ¿qué dice respecto al cuerpo peruano, la voz peruana, el teatro peruano?

LP: Para que un autor escriba un texto que se sienta que ha llegado a un nivel pleno, tiene que ser representado.

HH: Pero ¿qué hay en esa representatividad de la obra que parece espantar a los autores?

LP: No es la representatividad, sino la dificultad de la representatividad, lo que espanta a muchos autores.

HS: Hay un asunto de memoria también, en que la gente quiere tener memoria artística, memoria de un cuerpo. ¿Hay una memoria corporal que pase por el teatro? Los ejemplos de teatro andino bilingüe, o solamente monolingüe, en quechua, nos hablan de gente que se siente de una manera, que caminan, cantan de cierta manera. Que tiene una teatralidad muy distinta a la que está en esta conversación, aunque sea copiada y trasladada al espacio sacralizado de un teatro que elabora eso. Yo vi una cosa que me pareció increíble, ahora en la muestra de Yurimaguas y que vale la pena contar, porque tiene que ver, por oposición, con esto. Hay una comunidad que se llama Jeberos, que está en el Alto Amazonas. Esa comunidad está perdiendo su lengua, y su promotor descubrió que tenía que contar su historia. Y, como no tienen escritura, hicieron una obra de teatro. Esa obra de teatro se llama precisamente "Rescate", que es su historia y la hacen en lengua nativa. Esa lengua que ni siquiera tiene el registro del impacto con la colonización, con la cultura ribereña, sino con la cultura Aguaruna, que es —en este caso— una cultura imperialista. Y ellos han retomado su lengua a través del teatro y ya llevan dieciocho funciones y tienen un cálculo de cuánta gente puede hablar Jebero, gracias al teatro, y han rescatado su lengua gracias a la obra de teatro. Han rescatado su movimiento, han rescatado su oralidad, han rescatado su memoria, para permitir integrarse de otra manera y recuperar su identidad. Bien concreto, sin ninguna metáfora, esto es el nivel literal. Y esto está sucediendo ahorita en la selva peruana, mientras estamos hablando estos problemas. Como las obras en lengua quechua. Rodrigo Montoya plantea una tesis que vale la pena revisar: cuando se hace teatro en lengua quechua contemporánea, sobre problemas políticos, sociales, sobre problemas de desaparecidos, cuando el teatro en lengua quechua se está separando del evento ritual, se está inventando una tradición. Eso

es una cosa que creo que necesitamos pragmatizar. Están existiendo fenómenos nuevos en otra dimensión, que están interpenetrando incluso los propios fenómenos. Hay un cuerpo peruano, hay una voz peruana, hay una gestualidad, hay una manera de plantear. Y he visto dos obras de temática amorosa quechua, (yo no sé quechua) donde muestran al indio no como postal, más allá de la caricatura. ¿Dónde lo ponemos, cómo lo codificamos, de qué teatralidad estamos hablando ahí? Ese es el otro lado del teatro peruano y están construyendo textos. Que cuando dices "dame tu texto para la revista Hueso Húmero", te dicen "no lo he escrito". "Carajo, pero tienes dos horas hablando". "De memoria lo sabemos, de memoria bailamos". Ese es el teatro que se está haciendo.

MU: Ese es el punto, eso es lo interesante, muestra totalmente la dificultad de simbolizar las cosas. Ahora, lo interesante es que aquellos que escriben tampoco están para este lado. Hay muchos ejemplos de eso, cuando se trabaja con la gente de los sectores populares; la gente es más capaz de traducir un problema que tiene en el nivel de una actuación, que de escribirlo o plantearlo verbalmente.

HS: Ojo, es de obras de autor de lo que estoy hablando. Se llama Edith Vargas, el grupo se llama Llaqtaymanta, ha escrito la obra, pero los libretos no están. Ella dice haz esto, haz otro, y tiene un argumento y hasta diría que podría ser una comedia isabelina.

LP: Isabelina, no. Pero podría ser una pieza de la Comedia dell'Arte, porque la Comedia dell'Arte trabajaba exactamente así.

HS: Sí, pero codificado, porque he visto dos funciones.

LP: Pero perdóname, existe exactamente lo mismo acá, en Lima-Perú, en el teatro Yuyachkani. Es exactamente eso, a retazos, si tú quieres. Ahí aparecen los de Tijeras, entonces tú dices: "Qué hace acá. Qué tiene que ver con la cantante de ópera, con el torero. Esto es una ensalada, es un arroz con mango, una chanfaina". Entonces Mirko Lauer dice: "esto es postmodernismo". Como no tiene racionalidad, no tiene orden, "postmodernismo".

MU: Es postmodernismo...

MR: No es postmodernismo, discrepo.

LP: Puede ser "premodernismo" más bien. Se parece a la Comedia dell'Arte en un sentido. ¿Qué cosa es lo que ha hecho Miguel Rubio?: cada uno trabaja un personaje; cada uno saca de sí un personaje representativo de lo que es nuestra cultura, de lo que es el desconcierto, el descalabro, el conflicto, que es de lo que se hace el teatro ¿no? A partir de allí fue elaborado un discurso y confrontado.

MU: Es una polisemia, es una cosa plural.

HS: Hay otra cosa que yo quería plantear. Yo creo que es un problema básicamente de codificación. Nada más. Si me preguntan qué es el teatro popular: es un problema de codificación. Hace diez años yo diría que es un hecho político. Salir a la calle. Como dice Miguel Rubio, ahora es un asunto de codificación el actor de la calle, sabe qué signos hablar, cómo abrirse técnicamente para expresar en un espacio abierto. No por gusto, Eugenio Barba, cuando le pregunté hace algún tiempo sobre teatro peruano, me dijo que es el sitio del mundo donde los actores tiene el más alto nivel de codificación, que están conectados con los principios más profundos de la antropología teatral. Hay generaciones de actores que han aprendido a codificar, que han codificado la manera como danza un danzante de tijeras. Amiel Cayo no es un danzante de tijeras, pero ha aprendido al lado de un danzante de tijeras mucho tiempo. Y puede copiar y puede reproducir en un espacio sacralizado que se llama el Teatro de Yuyachkani lo que hace el danzante de tijeras, tal y cual, con las mismas energías. Pero es un problema técnico. Hay una segunda generación de teatro de la calle, que no es la de Acuña, que ha aprendido a codificar y no ve el teatro de la calle como un hecho ideológico, sino como un hecho de subsistencia. En la época de Acuña, en los 60, estaba Acuña haciendo un acto político, ideológico, pero a tres metros estaba su mujer diciendo "Ese hombre no da de comer a mis hijos. Por eso lo denunció acá. Ese hombre ha sido mi marido y se llama Jorge Acuña". Ahora ya no se puede dar eso.

HS: Ahora lo hace Susana Fujimori, pero eso es otro teatro. Hay una historia de la calle que se repite mucho, que es la his-

toria mítica de Manco Cápac que tiene un gran pecho, un gran cuerpo y Mama Ocllo que es inmensa y que es muy fértil, justamente para decir “no son como ustedes”, señalando a la gente que está mirando el espectáculo, que son tirifilos. Esta es la idea. Ayer pasé por el Parque Universitario y vi esa representación, que es el discurso mítico del origen. Dicen: Mamá Ocllo tenía unas tetas inmensas, una vagina inmensa, por eso es que salió un hijo grande, no son como ustedes, dicen. Eso es lo que ven los peruanos...

HH: De paso puede vender un tónico...

HS: El tónico de la realidad peruana. A mí me parece terrible y la gente aplaude enfervorizada. Ahí tienes un texto.

LP: Se ha planteado un punto muy interesante, que es el de los diferentes tipos de códigos que existen para hacer teatro. Convengamos que existen códigos sumamente restrictivos, sumamente cerrados. El del teatro oriental, por ejemplo. Cuando Antonin Artaud se fascinó por el teatro balinés, se fascinó por eso. Porque existían códigos preestablecidos no realistas que expresaban con una contundencia y con una claridad enorme, una serie de contenidos. Y esto existe en el teatro oriental sobre todo, por eso le fascinó. Y por eso es que a los antropólogos del teatro, les fascina tanto el teatro oriental.

HS: A Brecht también, porque Brecht se inspira en el teatro oriental.

LP: Entonces vayamos a los códigos más restrictivos y tracemos una especie de continuo hasta la aparente no existencia de códigos. Es decir, cuando el actor te trata de engañar, tratando de identificar su actuación, lo que se llama naturalismo, que no tiene aparentemente ningún código. Aparentemente no lo tiene. No hay nada prefabricado, convencional en este esfuerzo. Pues este esfuerzo, también tiene un conjunto de códigos. Y nosotros aprendemos eso en la escuela. Los alumnos aprenden eso. Para empezar aprenden a saber cuáles son los códigos que ellos utilizan en la vida cotidiana y progresivamente pueden irse sofisticando en la adquisición de otros códigos. Entonces qué cosa pasa con Yuyachkani ahora. Yuyachkani trata los códigos de la cultura nacional, busca los más representativos. Aun cuando no fuera coherente, está

haciendo un balance. Entonces dice existe éste, éste y éste. Produce su concreción en estas imágenes específicas. Entonces no es que el Perú sea más... no pues, porque hay teatros más establecidos. ¡La *Comédie Française* tiene más códigos! Tiene un montón. El teatro italiano. Acá el maestro Isola al que le enseñaban cómo se movía el arlechino, te lo puede contar, le enseñaban eso pues, lo preestablecido, para funcionar de una manera determinada. Entonces lo que hay que saber es cuáles son los códigos que reconoce un público. Todo espectáculo teatral requiere lo que decía el maestro García, una "enciclopedia". Porque si tú haces códigos que no se entienden no hay ninguna relación posible con el público.

HS: Cuando yo di el dato, era antropología teatral...

LP: Mira, yo he defendido toda mi vida la relación entre los científicos sociales y los creadores culturales, lo he hecho en primer lugar, en buen romance, para solucionar mi conflicto interior. Pero los antropólogos culturales a veces hacen unas tremendas exageraciones, viendo cosas que no hay o poniendo sus propios prejuicios en los espectáculos teatrales.

AI: Quisiera decir algo que se me ha quedado sobre "Collacocha". Yo creo que una novela, o un poema, o una pieza musical, quedan como testimonios de una época y más que eso, porque tienen todo un nivel de universalidad. Pero en el teatro el valor de una obra está en la capacidad de poder ser recreada constantemente. Antígona se puede hacer siempre, porque digamos que el comportamiento de Antígona es un comportamiento arquetípico. Quizás no hemos encontrado todavía ese arquetipo en el teatro nacional... Esto tiene que ver con nuestra misma identidad, con cierta actitud. Echecopar, el personaje de "Collacocha", aparentemente tiene una actitud paradigmática, pero te aseguro que ya no vale más. No es un personaje con el que yo me identifique para nada. Y creo que nadie se va a identificar en este momento con ese personaje, porque ahora nos parece demasiado idealizado, retórico. Quizás no hemos tenido personajes arquetípicos, a pesar de que algunos de los personajes de Segura lo son y algunos de Yerovi también. Ña Catita es un personaje primordial.

## DOS POEMAS / ALFREDO VILLAR

QUÉ BELLA PÁJARA LA MUCHACHA deja el tenedor  
Qué bella pájara sus dedos tocan el ave sus alas y sus labios  
besan y destrozan  
besan y destrozan de amor y hambre de amor y hambre  
Qué bella pájara destroza los huesos sorbe los jugos y el ave  
grita y grita  
enamorada  
Destrózame pájara mía no te olvides mi pecho mi corazón mis  
entrañas pájara  
mía no te olvides  
Qué bella la muchacha bella toda de amor saciada besa sus  
dedos y ríe besa el  
aire y ríe y sus vísceras hermosas ríen  
Y el ave destrozada lanza un grito de aire y el aire estalla y la  
muchacha bella  
toda de besos eructa pájaros y el amor eructa pájaros  
Y la muchacha toda pájaros ríe y el aire ríe y el amor ríe

### VARONA LA NIÑA

Niña por el cuerpo recién curvándose los pétalos apenas  
brotando los pezones  
niños perdidos en la noche  
Mas varona por la piel furiosa deshojando sus puñales el deseo

*sedienta por*  
*descubrir la sangre y el amor la sangre y el amor*

*Varona la niña*

*Niña por la altura esbelta de pajarita pálida dando saltos*  
*prometiendo volar hasta*

*las estrellas su frente sus cabellos*

*más varona por la sonrisa de halcona ansiosa la mirada*  
*hambrienta por apresar*  
*el amor y la noche el amor y la noche*

*La noche su cabellera de pantera niña negrísimos sus ojos sus*  
*vestidos todo*

*fuego las uñas afiladas ya zarpas para amar todo fuego sus*  
*dedos su boca el*

*cigarrillo dibujando el rostro de los varones que desea y espanta*  
*hipócritas por*

*tan niña por tan poco varones*

*Todo fuego el mar de humo cerveza rodeando a la niña la risa*  
*de sus amigas*

*altísimas cantando y cantando ya hembras ellas ya furias del*  
*amor ya tigresas*

*Y la niña ríe y espera ante su cigarrillo su cerveza todo fuego el*  
*mar la hoguera la*

*piedra del sacrificio el lecho de pétalos deshojados la sangre*  
*todo fuego*

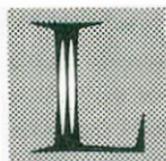
*Y la niña sueña la tormenta de relámpagos que le arrebate*  
*varón el mar agitado*

*como un león de cabellera llena de soles que le arrebate varón*  
*la hembra la mujer*

*el amor*

*Varona la niña*

## ¿EXISTE UNA TRADICIÓN TEATRAL QUECHUA EN EL PERÚ? / RODRIGO MONTOYA



A aparición de piezas teatrales habladas en quechua, y en quechua y castellano, en las muestras de teatro nacional de Puquio y Andahuaylas en 1986 y en 1988, fue el punto de partida para que en las mesa de crítica de Andahuaylas preguntara si existía una tradición teatral quechua en el Perú. Me atreví entonces a responder afirmativamente.<sup>1</sup> En este texto trato de examinar algunos elementos de respuesta a la misma pregunta.

El uso del quechua como lengua única o principal, los temas, el canto, la música, el humor, y la danza propios de este grupo étnico, son elementos suficientes para llamar quechua a su representación teatral sin vacilación alguna.<sup>2</sup> Sin embargo, hablar de una *tradición teatral quechua* en el país supone probar que existe una continuidad teatral cuyo punto de partida sería el período inca, sobre el cual disponemos de referen-

1. La mesa estuvo formada por Alfonso La Torre, Juan Larco, Hugo Salazar del Alcázar, Santiago Soberón y el autor de este texto. En una serie de artículos publicados en el diario *La República* (Montoya 1986a, 1986b, 1988a, 1988b), y en una entrevista de la revista *Quehacer* (Montoya 1988c) adelanté algunos argumentos.

2. Puede ser útil precisar que las nociones quechua y andino son diferentes. Lo andino incluye lo quechua y lo aymara.

cias precisas en muchas crónicas. El espacio de aquel imperio –ocupado hoy particularmente por Perú, Bolivia y Ecuador– supone una seria dificultad para responder suficientemente a la pregunta.

El teatro no es sólo el texto escrito, supone además el hecho escénico y sus condiciones de producción, distribución y consumo. El teatro es sólo una parte de una categoría mayor que lo envuelve: la representación.<sup>3</sup> En una primera aproximación sobre el teatro quechua a lo largo de la historia surgen dos problemas mayores. El primero es la desigualdad de las fuentes y el segundo la distancia que separa al texto escrito de la representación escénica que se reproduce exclusivamente por la historia oral. Disponemos de muchos textos escritos de piezas teatrales, de los últimos 450 años pero sabemos poco o nada de su teatralidad, de sus condiciones de producción, puesta en escena, distribución y consumo. En contraste, para hablar de las piezas teatrales de los últimos quince años disponemos de la memoria visual, pero no de sus textos escritos.<sup>4</sup> En ambos casos es muy difícil aproximarse al fenómeno teatral desde ambas perspectivas al mismo tiempo. Esta doble limitación explica el tratamiento desigual de las fuentes a lo largo de este artículo.<sup>5</sup> La historia oral reproduce y transforma constantemente los hechos que son presentados como “tradicionales” o “históricos”. Si asumimos que la tradición se inventa y se recrea todos los días en función del presente, tenemos la inevitable necesidad de cotejar la memoria oral

3. Agradezco la generosidad de Hugo Salazar del Alcázar. Él leyó una primera versión de este artículo y me ofreció valiosos comentarios.

4. No contamos con una biblioteca de textos de las piezas producidas por grupos de creación colectiva o por autores decisivos dentro de esa creación. La constante búsqueda impide que un texto quede fijado de una vez por todas y que, por el contrario, varíe constantemente. En el futuro, en estos tiempos de gran expansión del video será posible formar videotecas teatrales.

5. Debo advertir además que no soy un crítico teatral, ni menos especializado y con un dominio de la corriente semiótica. Me interesa el teatro quechua como parte de la cultura quechua y como de uno de los elementos de su reproducción y transformación.

con las fuentes escritas, hasta donde es posible para evitar serias dificultades.

Presento una primera aproximación sobre una probable tradición teatral quechua a partir de los textos escritos y complementariamente de la memoria visual de las piezas teatrales de los últimos quince años. En una primera parte situó los *cuatro momentos* del teatro quechua (Incas, colonial católico, republicano hasta 1960, y contemporáneo desde 1960 hasta hoy). Luego, ofrezco algunas conclusiones provisionales.

### 1. El teatro entre los incas.

Son muchas las referencias que se encuentran entre los cronistas sobre la representación teatral quechua y no insistiré sobre este punto.<sup>6</sup> En 1532, como afirma Jesús Lara, el pueblo quechua “era dueño de una tradición dramática” en el mismo momento en que “España no contaba aún con un teatro propiamente dicho”. (Lara, 1957: 11).<sup>7</sup>

6. Jesús Lara (1988) ofrece una aproximación detallada. En otro texto consagrado al teatro quechua (Montoya 1993) he hablado ya sobre este tema. Sobre *los Taquis* que se representaron en honor de los Incas para dar cuenta de sus hazañas, en el texto de Varón (1990). Para una visión detallada del manuscrito de Chayanta, del teatro entre los incas y de otras versiones de la tragedia del fin de Atahualpa, ver el artículo *La “puesta en texto” del primer drama indohispano en los Andes*, de Margot Beyersdorff (1993). En el Ecuador, el escritor Ramiro Dávila Grijalva escribió la pieza teatral *Tragedia de la prisión y muerte de Atahualpa* (1988).

7. Los Inkas tuvieron el Wanka y el Aranway que se parecen a la tragedia y la comedia pero que no son exactamente eso. Según Lara, en los Wankas se celebraban la vida y hazañas de los reyes muertos, no sólo sus infortunios y en los Aranway se representaban escenas y episodios de la vida ordinaria (1957: 16). Para la alegría estaba reservada en el Cusco el kusi pata, un andén o plaza de la alegría y –no lejos de allí– el Waqay pata. Los cronistas como Acosta, Garcilaso, el jesuita Anónimo, Morúa, Blas Valera, Sarmiento de Gamboa hablan de la representación teatral de las hazañas de los incas, de las memorias de sus antepasados. Juan Santa Cruz Pachacuti Yanqui, citó cuatro piezas: añaysaoca, Oh que broma, hayachuco, el gorro del muerto, llamallama, la mascarada y Hañansi, sonsacamiento. Los taki, eran cantares históricos tal

Es importantísima la información que se encuentra en la Historia de la Villa Imperial de Potosí, de Nicolás de Martínez Arzanz y Vela. Sobre esa crónica escribió Jesús Lara:

"Allí encontramos que en unas fiestas celebradas hacia 1555 en la Villa Imperial fueron exhibidas ocho piezas teatrales. Aunque el autor no es demasiado prolijo en algunos puntos, resume los argumentos de cuatro de dichas piezas en esta forma: 'Las primeras cuatro representaron con general aplauso de los nobles indios. Fue la una el origen de los Monarcas Ingas del Perú, en que muy a lo vivo se presentó el modo y manera con que los Señores y Sabios del Cusco introdujeron al felicísimo Manco Capac primero a la Regia Silla, cómo fue recibido por Inga (que es lo mismo que grande y poderoso Monarca), las diez provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al Sol en agradecimiento de sus victorias. La segunda fue los triunfos de Guayna Cápac, undécimo Inga del Perú, los cuales consiguió de las tres naciones Changas, Chunchus, Montañeses, y del señor de los Collas, a quien una piedra despedida del brazo poderoso de este Monarca por la violencia de una honda, metida por las sienas, le quitó la corona, el Reino y la vida; batalla que se dio de poder a poder en los campos Jatuncolla estando el Inga Guayna Cápac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales hizo el tiro. Fue la tercera las tragedias de Cusi Guáscar, duodécimo Inga del Perú: representóse en ellas las fiestas de su coronación, la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar, y de quien tomó este Monarca el nombre; porque Cusi Guáscar es lo mismo en castellano que Soga del Contento; el levantamiento de Atauhualpa, hermano

como los refirió Guamán Poma de Ayala (1980; Varón, 1990). Lamentablemente no es posible encontrar una descripción detallada de lo que era un Taqui, por ejemplo.

Como lo ha indicado Alfonsina Barrionuevo, (1990: 8) el quechua tiene múltiples términos teatrales: yachapayay, representar, imitar; puqllay, jugar yachachikuy, ensayar; llimp'ikuy, maquillarse; pampakuy, saynatakuy, enmascararse.

suyo aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipaypan, en la cual, y de ambas partes, murieron ciento cincuenta mil hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Huáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cusco, quitando la vida a cuarenta y tres hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo dar a Cusi Guáscar en su prisión. La cuarta fue la ruina del Imperio Ingal: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, tercio-décimo Inga de esta Monarquía; los presagios y admirables señales que en el Cielo y el Aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástima que ejecutaron los españoles en los Indios, la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida y muerte que le dieron en Cajamarca' " (Lara, 1988: 12-13).

De las ocho piezas referidas en la crónica de Martínez Arzanz y Vela sólo ha sido posible, hasta ahora, conocer una, que corresponde seguramente a la cuarta. Se trata de *La tragedia del fin de Atahuallpa-Atau Wallpaq p'uchukakuyninpa wankan*, que se ha conservado entera en una versión escrita en versos, en Chayanta, Bolivia, en 1871, copiada, estudiada y publicada por Jesús Lara (1988). En un estudio anterior (Montoya, 1993) he presentado y comentado dicha tragedia. Ahora sólo debo resumir brevemente la historia contada e indicar por qué se trata de un texto quechua sumamente valioso. El Inca Atahuallpa tuvo un mal presagio porque en sueños vio que: "Tal vez sea evidente que hombres / vestidos de agresivo hierro / han de venir a nuestra tierra / a demoler nuestras viviendas / a arrebatarme mi dominio". Consultado el Sumo Sacerdote Waylla Wisa anuncia al Inca que ese mal presagio es posible "Ay, soberano mío / dilecto y poderoso / he visto cosas muy aciagas / y ninguna agradable, / hombres de larga barba, / todos rojos, venían / por encima del mar / en navíos de guerra / ... "Vienen en roja muchedumbre / llevan tres cuernos puntiagudos / igual que las tarucas [ciervos] / y tienen los cabellos / con blanca arina espolvoreados, / y en las mandíbulas ostentan / barbas del todo rojas, semejantes / a largas vedi-

jas de lana / y llevan en las manos / hondas de hierro extraordinarias, / cuyo poder oculto / en vez de lanzar piedras / vomita fuego llameante /.../ se me entorpece todo el cuerpo” . A través del sumo sacerdote, el Inca recibe un mensaje de Pizarro en un papel escrito, lo examina y exclama “Esta chala que has traído / no me dice nada /...” Quién sabe qué dirá esta chala. / Es posible que nunca / llegue a saberlo yo. / Vista desde este costado / es un hervidero de hormigas. / La miro de este otro costado / y se me antojan las huellas que dejan / las patas de los pájaros / en las lodosas orillas del río. / Vista así se parece a las tarukas [ciervos] / puestas con la cabeza abajo / y las patas arriba. / Y si sólo así la miramos / es semejante a llamas cabisbajas / y a cuernos de taruca. / Quién comprender esto pudiera. / No, no, me es imposible / mi señor, penetrarlo”.

El Inca y sus jefes van en busca de los enemigos con la intención de obligarlos a regresar “por el sitio por donde aparecieron”. Frente a Pizarro, Atau Wallpa le pregunta: “¿De dónde llegas extraviado / a qué has venido, / qué viento te ha traído / qué es lo que quieres / aquí en mi casa, aquí en mi tierra? / En la ruta que has recorrido / no te abrasó el fuego del sol? / y el frío no te atravesó / y el monte retirándose a tu paso, / no te aplastó bajo sus peñas / y abriéndose a tus pies la tierra / no pudo sepultarte / y el océano envolviéndote / no te hizo desaparecer?”. Indignado Pizarro le contestó: “Prepárate que has de partir / junto conmigo a la llamada / ciudad de Barcelona. / Del mismo modo que en tus manos / humillaste a tu hermano / el Inca Wáscar, así mismo / ante mí te doblegarás”. Vencido y humillado, Atau Wallpa le ofrece: “Si oro y plata deseas / te los pondré inmediatamente / hasta cubrir todo el paraje / que abarque el tiro de mi honda”. Pizarro acepta el ofrecimiento “Deseo que recubran / esta llanura de oro y plata”, pero le recuerda que tiene que llevar su cabeza al Rey de España. Las ñustas lloran, convencidas que nada queda ya por hacer: “Tocó a fin nuestra ventura, / la desdicha está con nosotros / se ha ensombrecido nuestro día”.

El Inka se despide de sus jefes militares y sus ñustas ofreciéndoles sus prendas, maldice a los españoles: “Hombres barbudos enemigos / de hoy en adelante / mucho tendréis que

padecer; / el oro y la plata que hubiere / escóndanse en la entraña de la piedra / y si sobrarse un algo / conviértase en ceniza. / Ocúltate opulencia, / pobreza, házte presente. / Aquel que oro ambicione / que lo halle con su esfuerzo / haciendo fluir sudor de esclavos". Al borde del final se siente desamparado por sus Dioses: "En qué trance nos vemos, / es esto realidad o sueño? / Nos desampara nuestro Padre Sol / y permite la ruina / de todos nuestros súbditos. / Ya casi nada de vida me resta, / he de acabarme sin remedio / ...Pero mis hijos, los que vengan, recordando en el futuro / que este fue el país de Atau Wallpa / su Inca, su padre, su único señor / arrojarán de aquí / conseguirán que vuelvan a su tierra / a cuantos barbudos enemigos hayan / venido codiciosos / de nuestro otro y de nuestra plata". Los jefes militares lloran a su Inca y se preguntan "¿En qué abandono hemos de vernos / si nos falta su sombra?" y huyen. Su hijo, se va a Willkapampa; Waylla Wisa, el sacerdote, se refugia en el seno del mar.

El cura Valverde se acerca al Inca para decirle "Te está esperando una luz nueva / reniega de tus ídolos y cree en nuestro Padre /.../ confiesa ahora la totalidad de tus culpas / No conviene que mueras sin haber lavado tus culpas". Atau Wallpa responde "No me dice absolutamente nada". Indignado el cura Valverde exclama "¡Este hombre necio ha blasfemado! / castígdale / No debe quedar impune su pecado". Pizarro pide a Valverde que absuelva al Inca y en el momento de matarlo con una espada dijo: "Ay Augusta María, / mi madre sin mancilla, reina mía / dame valor para que pueda / cortarle a este hombre la cabeza...". Lloran las ñustas y claman "Se ha reclinado el árbol grande / Inca mío, mi solo señor / era a tu sombra que vivíamos /.../ No hay corazón para olvidarte /.../ con qué corazón viviremos /... todo se ensombrece /.../ se desmoronan las montañas /.../ hay sangre en el agua del río. Al final de la pieza, Pizarro lleva la cabeza de Atau Wallpa ante "España" (el Rey de España): "Venerable Señor de España / vengo de haber ejecutado / tu real voluntad. / Aquí te traigo la cabeza y el llaut'u de ese Inca". El rey de España, indignado le responde: "¿Cómo has ido a hacer eso? Ese rostro que me has traído / es igual que mi rostro / ¿Cuando te mandé yo / a dar muerte a este Inca? / Ahora serás ajusticiado... / Ay Pizarro Pizarro, / cómo

eres tan abyecto traidor / corazón nacido al pillaje..". El rey llama a sus guardianes. Aparece Almagro. El Rey le dice "Pues mira a este vasallo [Pizarro] / paréceme que está ya muerto". Almagro le responde: "Mi noble y único señor: / ciertamente está muerto ya". La pieza termina con el siguiente verso en boca del Rey de España: "Llevaóslo si es así [el cadáver de Pizarro] / id a entregarlo al fuego y que perezca / y con él su descendencia toda. / Y haced que destruyan su casa. / De ese guerrero infame / no debe quedar nada. / Esto es cuanto yo ordeno".

Para cerrar este punto reproduzco, lo que escribí en el artículo anterior ya citado:

"No hay en el manuscrito de Chayanta una división de la pieza en actos. El texto fluye de un extremo al otro como una sucesión de escenas diferentes. Como podrán deducir las lectoras y lectores de las líneas que siguen, el parentesco entre el manuscrito de Chayanta y aquella pieza de 1555 en Potosí aparece claramente.

Lo ocurrido en la conquista fue visto con ojos quechuas y entendido en términos propios de la matriz cultural inca. Se trata de una interpretación de lo que pasó, y también de la formulación de una esperanza que adecúa los hechos a las necesidades de esa interpretación. Es una lectura del pasado inmediato para tratar de entender lo que pasó y sobre todo para encontrar una esperanza para seguir viviendo. Podrían ser cuatro los elementos más saltantes de esa lectura.. El primero, es que se trata de una interpretación religiosa. Los hombres de entonces, tanto en España como en el Perú eran súbditos de Reyes e Incas, hijos de los dioses. Lo que ocurría con la historia de mujeres y hombres era comprensible solo a partir de la voluntad de los dioses. La convicción del abandono y el desamparo del Inca por su padre El Sol, atraviesa toda la pieza teatral y aparece en múltiples y logrados versos. El segundo elemento, muestra la enorme dependencia que la sociedad incaica tenía de su Inca. Caído el Inca, nada tenía sentido, pues el árbol mayor se reclinaba y sus hijos ya no tendrían la sombra

necesaria para seguir viviendo. La imagen constante de esta tragedia se expresa en el poema con el verbo *tutayay*, ensombrecer o anochecer, que aparece muchísimas veces. Con la muerte del Inca todos pasan de la luz a la oscuridad. El tercer elemento, es que a los ojos de la cultura quechua de entonces, matar a un Inka era inconcebible. Era el Rey, el único, el ser más poderoso sobre la tierra a quien hombres y mujeres del común no tenían derecho a mirarle a los ojos. Ningún Rey podría ordenar la muerte de un rey igual. Por eso en la pieza, Pizarro y Almagro aparecen como simples guardianes del Rey de España. finalmente, el cuarto elemento, es que el crimen cometido con el Inka Atawallpa debería ser vengado. La venganza propuesta aparece por doble vía: de un lado, con la muerte de Pizarro fulminado por la palabra del Rey, indignado de haber visto su rostro de Rey en el rostro del Inca Atau Wallpa; y de otro, por el encargo que deja el Inca a sus hijos para que en el futuro arrojen de su suelo a los invasores.

Lo que acabo de señalar es una prueba clarísima del carácter indígena quechua de la pieza. El dominio de la lengua aparece claramente, no la escribió alguien que aprendía esa lengua, tampoco un cura que se habría negado a tratar a Pizarro y al Rey de España del modo cómo lo hace el autor o los autores indígenas. Queda sin embargo una pregunta esencial: ¿quién la escribió?. Jesús Lara afirma con seguridad que no pudo haber sido escrita por algún cura, y tiene razón. Pero, ¿qué indígenas estaban en condiciones de escribir en 1555? En ese momento, tenía 20 años la primera generación de mestizos. Sólo los mestizos de origen noble pudieron como Garcilaso aprender a leer y a escribir. Un mestizo identificado con los Incas, con el dominio del quechua y la escritura habría asumido la responsabilidad de escribir la pieza, no necesariamente en 1555 sino después, a condición que ésta hubiera sido conservada en la memoria como una representación ritual-ceremonial, de ésas que la monarquía de España prohibió que siguieran representándose luego de la derrota de Túpac Amaru. Fueron

los hijos de la nobleza cusqueña los que aprendieron a leer y escribir y ellos, educados en el respeto de la memoria de los incas e influidos por Garcilaso podrían haber sido los tardíos redactores y también dramaturgos, de las piezas que se representaban clandestinamente y se guardaban en la memoria. Muchos manuscritos estarán irremediablemente perdidos, otros, quizá aparezcan después. Hubo, probablemente, otros ejemplares manuscritos como el de Chayanta de 1871, celosamente guardados como parte de un culto casi secreto por la muerte del Inca. Se sabe que otras piezas teatrales estuvieron consagradas a Huáscar Inca, Titu Cusi Yupanki, y el Uska Páucar. El Inca empobrecido, es el personaje principal de ésta última. Pero al ir de una mano en otra, fueron seguramente alterándose, mutilándose y cambiando su estructura y sentido originales. Es eso lo que pudo haber ocurrido con las representaciones de la muerte del inca como parte ritual de las fiestas populares en la sierra de los Andes centrales del Perú" (Montoya, 1993: 228-229).

Una simple lectura de los textos escritos por Burga (1988) y Millones (1988) sobre la representación del conflicto entre españoles e indios en las fiestas de varias comunidades de los Andes de Lima y Junín, es suficiente para mostrar la conexión entre la tragedia del Inca representada en Potosí en 1555 y estas representaciones actuales. La memoria oral ha cambiado mucho la versión del siglo XVI pero no ha podido borrar lo esencial de la historia.

## 2. El teatro católico-colonial en quechua.

Poco tiempo después de la invasión española los curas aprendieron algunas de las lenguas indígenas más importantes como el quechua y el aymara para traducir el evangelio del dios católico y tratar de conquistar las almas de las vencidas y los vencidos. Para ese fin, la representación teatral fue un instrumento muy útil. *El Inca Garcilaso de la Vega* contó:

“La misma habilidad muestran para las ciencias si se las enseñasen como consta por las comedias que en las diversas artes han representado, porque es así que algunos curiosos religiosos, de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redencion, han compuesto comedias para que las representen los indios, porque supieron que las representaban en tiempos de sus Reyes Incas y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles, y así un padre de la Compañía compuso una comedia en Loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua aymara, diferente de la lengua general del Perú. El argumento era sobre aquellas palabras del libro tercero del Génesis: ‘Pondré enemistades entre ti y entre la mujer, etc. ...y ella misma quebrantará tu cabeza’. Representáronla indios muchachos y mozos de un pueblo llamado Sulli. Y en Potosí se recitó un diálogo de la fe, al cual se hallaron presentes más de doce mil indios. En el Cosco se representó otro diálogo del Niño Jesús, donde se halló toda la grandeza de aquella ciudad. Otro se representó en la Ciudad de los Reyes, delante de la Chancillería y de toda la nobleza de la ciudad y de innumerables indios, cuyo argumento fue del santísimo Sacramento, compuesto a pedazos en dos lenguas, en la española y en la general del Perú. Los muchachos indios representaron los diálogos en todas las cuatro partes con tanta gracia y donayre en el hablar, con tantos meneos y acciones honestas que provocaban a contento y regocijo y con tanta suavidad en los cantares que muchos españoles derramaron lágrimas de placer y alegría, viendo la gracia y habilidad y buen ingenio de los indiezuelos, y trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían de que los indios eran torpes, rudos e inhábiles”. Garcilaso, *Los Comentarios Reales* Libro II, Capítulo XXVIII.

Los autos sacramentales han sido junto con la Adoración de los Reyes Magos las primeras representaciones teatrales católicas de la segunda mitad del siglo XVI, y en algunos lugares del país se conserva aún parte de esa tradición recreada.

Margot Beyerdorff ha estudiado el ritual de la Adoración de los Reyes Magos en el barrio de San Blas en el Qosqo.<sup>8</sup> Un siglo después, los propios frailes católicos escribieron piezas teatrales directamente influidos por los autores del teatro español. Teodoro L. Meneses publicó en 1983 la versión castellana de una selección de seis piezas teatrales que él mismo tradujo del quechua. *El hijo pródigo, El rapto de Proserpina y Sueño de Endimiión, Usca Páucar, Apu Ollantay, El pobre más rico y, finalmente, una versión de la Tragedia del Fin de Atahuallpa*

8. "En el presente, el festival de los Reyes /En San Blas/ contiene varias y diversas actuaciones debido a que: 1) tiene su origen en tradiciones hispanas así como nativas, y 2) éstas han sido agregadas a la solemnidad principal, la adoración misma, a través del tiempo, por los dos autores del guión, el padre Palomino y su sacristán Pedro Damián Rozas Zurite (1906-1984), quien fue el director del espectáculo desde 1929 hasta su muerte". Beyersdorff, 1988: 12.

"La Adoración de los Reyes existía y todavía existe en este siglo en otras regiones del Perú, es decir, no es del todo una tradición netamente andina aunque la mayoría de festividades de la Epifanía de que tenemos datos se encuentran en la serranía. Los estudios de campo abarcando los años cuarenta y cincuenta ubicados en el Archivo de la cultura José María Arguedas en el Museo de Arte en Lima, consigna siete lugares en los departamentos de Piura, Ancash y Cusco donde ha habido actuaciones o procesiones de los reyes, contiendas y carreras a caballo". Beyersdorff, 1988: 25.

"En la historia oral de la provincia de Canas se constata que en el pueblo de San Pedro de Cacha la actuación de los Reyes Magos que se presenta cada año el seis de Enero, fue reconstituida en el colonaje en base a las tradiciones potosinas traídas por los mitayos a su regreso a sus lugares de origen. Por lo tanto, la tradición del pueblo de San Pedro debe ser muy antigua, pudiendo remontarse al período comprendido entre la mitad y los fines del siglo XVI lapso en que arribaron la mayor parte de los inmigrantes labradores a Potosí. La actuación que anualmente se realiza en el pueblo de San Pedro podría haber precedido aún a la del Cusco, puesto que Palomino recién recibió noticias de dicha tradición por parte del cura de San Pedro cuando los dos eran estudiantes en el seminario de San Antonio Abad del Cusco, antes de 1895, fecha en que Palomino se hizo cargo de la parroquia de San Blas".

presentada y estudiada por el boliviano Jesús Lara,<sup>9</sup> son las piezas de dicha antología. Con excepción de la última, las cinco piezas quechuas coloniales han sido escritas por curas con el claro propósito de servirse del teatro tanto para traducir y presentar los valores esenciales de la religión católica como para ofrecer una visión católica de algunos hechos históricos de los incas. El Ollantay ilustra muy bien lo que acabo de decir porque su autor introduce en la historia inca, de un lado, el conflicto entre el cielo y el infierno y, de otro, el perdón. Estas tres categorías son ajenas a la matriz cultural quechua.<sup>10</sup>

### 3. El teatro en el sur andino (1900-1960)

A comienzos del siglo XX se escribieron y representaron piezas teatrales en Puno y el Cusco, en quechua, en quechua y castellano, y en castellano, con el evidente propósito de despertar entre los indígenas un sentimiento de rebelión contra el orden impuesto por los grandes terratenientes, descritos como gamonales o parásitos. La pieza corta *Sapan Churin-hijo único*, escrita en quechua, entre 1917 y 1918, por Inocencio Mamani, un puneño de catorce años de edad, fue toda una revelación saludada tanto en Puno como en Lima. *Sapan Churi*, el hijo único, reflexiona en voz alta: "¡Admirable padre sol!, ¡hermosa

9. Meneses presentó su propia traducción de la versión de Chayanta con la siguiente justificación: "En esta edición de teatro quechua colonial, ponemos nuestra propia versión española, no porque desestimamos la de Lara, sino por ejercitarnos en la versión directa del texto quechua sin aprovecharnos de trabajo ajeno" (1983: 526).

10. "El coloquio a la Natividad del Señor" es otra pieza que parece publicada en el texto del padre Rubén Vargas Ugarte *De nuestro antiguo teatro*, publicado en 1943 y reeditado en 1974. "En la edición de 1974 de esta misma obra Vargas Ugarte proyecta en la introducción la publicación de un volumen conteniendo cinco escritos inéditos de Sor Juana: 'De Julio y Menga, pastores para celebrar el Niño Jesús', 'Sagrado misterio de la circuncisión', 'Sagrado misterio de los Santos Reyes', Coloquio que se ha de decir en la Dominica del niño perdido', y 'Coloquio jocoserio y devoto para la noche de Navidad'. Pero este volumen no se logró publicar". (Citado por Bedesdorff, 1988:15, nota 4).

Madre Luna! ábranse la luz de sus brazos y dénmelas pronto... para quitarme esta nube que empaña mis ojos... estoy ciego en este camino errado... a mis padres les pido con lágrimas que quiero conocer las letras, quiero saber leer, ellos me niegan y me dicen que nunca podré aprender a leer... por eso mis lágrimas caen noche y día. (Se escucha el toque de un yaravi en quena). ¡Soy solo, no tengo hermano ni hermana y no tengo con quién compartir mis penas... podría irme de esta casa, pero ¿cómo se quedarían mis padres?, los dejaría también apenados..” (Huamán Peñaloza, 1989: 39<sup>11</sup>). Eustaquia, su madre, decide apoyarlo y le promete convencer a su marido para que Sapan Churi vaya a la escuela: “Yo soy tu madre y yo te pondré en la escuela y allí aprenderás a leer para que no seas ciego como yo, mañana mismo iremos”. Eustaquio, su padre, no quiere que el niño vaya a la escuela: “La escuela no es para hijo de campesino, dicen. Los señores del pueblo me han dicho que los niños de nosotros es por demás, nunca aprenderán, sólo los hijos de ‘mistis’ no más pueden leer”. Eustaquia le contesta: “Si la escuela es solamente para los blancos, pediremos entonces otras escuelas, para que en nuestras comunidades nos enseñen”. Sapan Churi, discute el argumento de los señores del pueblo: “Deben saber que lo que dijeron a mi papá era mentira, que la escuela no es para los campesinos; lo que sucede es, ellos no quieren que nosotros sepamos leer y escribir, y eso es una vergüenza de los “mistis” que piensan así. Seguramente ellos quedarán que nosotros quedemos como sirvientes, como ponguitos, como mitanes lambe ollas, ¡Y eso no será más carachu! ellos no saben que más tarde serán el meadero de perros”. El deseo vehemente de su hijo por ir a la escuela y las palabras del alcalde que compara la escuela con la luz del sol logran finalmente, convencer a Eustaquio: “¡El Dios que le pague de todo lo bueno que usted alcalde nos habla!, me doy cuenta que los señores del pueblo me han engañado y hasta me hacían tragar bastante alcohol diciéndome que nuestros hijos es por demás que vayan a la escuela, que no aprenderán, que no serán

11. Esta y las otras piezas de Inocencio Mamani han sido publicadas sólo en castellano, y la traducción ha sido hecha al castellano andino del altiplano antes que al castellano standard y tiene numerosos errores.

recibidos... todo había sido engaño no más. Y me doy cuenta recién que sólo era para que nosotros y nuestros hijos quedemos siempre últimos, ignorantes... pero ya estamos despertando y todos los hijos de los campesinos despertarán... y todos los 'mistis' se quemarán, los hacendados se terminarán". La pieza termina con las palabras de Sapan Churin: "Cómo podré devolverles padres todo lo bueno que han hecho por mí... lo único que haré es correr a todos los chicos y hacerlos despertar de sus sueños y vayan a la escuela y abran sus ojos... y levanten la bandera del saber y les vean todo el mundo... y florezcan en sus mentes nuevos pensamientos... entonces seremos gente nueva para mejorar nuestro pueblo sufrido... sólo así podré pagarles padres... (de rodillas) beso vuestras manos por la bondad y la comprensión y les prometo aprender la luz de la verdad y del saber y así nos liberaremos de la ignorancia y del desprecio que nos tienen los 'mistis' (Besa la mano de sus padres). La música irradia el ambiente y salen bailando" (Huamán Peñaloza, 1989: 39-51).

Fue en Puno donde a comienzos de siglo los comuneros pidieron que algunos maestros enseñaran clandestinamente a sus hijos a cambio de un salario. En la parcialidad de *Utawilaya*, el profesor Manuel Z. Camacho, fundó la primera escuela rural del Perú desafiando el poder de los terratenientes y de la iglesia católica. Fue perseguido, golpeado y encarcelado por orden del obispo Valentín Ampuero. Otros maestros tuvieron peor suerte al ser asesinados. Desde entonces se produjo el grave conflicto entre los maestros protestantes y la iglesia católica.<sup>12</sup>

Además de *Sapan Churin*, Inocencio Mamani escribió *Tuquypa munasqan-Querida por todos*,<sup>13</sup> *LLulla sonqo-Corazón*

12. En el libro de Luis Gallegos (1993) sobre los maestros puneños Manuel Z. Camacho y Juan Palacio, este último secretario privado de Teodomiro Gutiérrez, el célebre Rumi Maqui de las rebeliones campesinas de Puno, pueden encontrarse detalles muy importantes sobre la educación en el sur andino.

13. Esta pieza fue comentada por el Amauta José Carlos Mariátegui, atento a toda novedad cultural y política en el Perú: "La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura es-

*mentiroso*, y *Kasarasunchis-Nos casaremos*. En un artículo publicado en la Revista Amauta, José Gabriel Cossío cuenta del diálogo que tuvo con Inocencio Mamani luego de ver su pieza *Tukuypaq munasqan*,<sup>14</sup> en él se encuentra un listado de autores y de piezas teatrales de los primeros veinte años de este siglo que no conocemos y que no han sido estudiados aún. Sabemos también que el ilustre maestro puñeno Emilio Romero estrenó en 1917 su pieza teatral *La noche de San Juan*, en la que el célebre Ezequiel Urviola –dirigente de parte de las

crita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien ésta se detuvo en la etapa de los aedos, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales. La escritura y la gramática quechuas son en su origen obra española y los escritos quechuas pertenecen totalmente a escritores bilingües como El Lunarejo, hasta la aparición de Inocencio Mamani, el joven autor de *Tucuipa munasqan*. La lengua castellana, más o menos americanizada, es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido”. Siete ensayos Biblioteca Amauta, N° 7, p. 235. Lima, 1969.

Gabriel Collazos, escribió en la revista Amauta, 12, 1928, p. 37, “Un drama indígena, su autor es un indio de 19 años”, un comentario de la obra *Tukuypaq munasqan-querida por todos*.

14. –“¿Conoce los dramas modernos escritos también en buena y bien estudiada lengua quechua por los señores Nicanor Jara, Silva, Luis Ochoa, Canónigo Rodríguez, Doctor Caparó Muñiz, y otros paisanos míos del Cusco que han enriquecido y restaurado en parte el teatro quechua? ¿Conoce Sumaq Tika, Yawar Huaccacc, Manco II, Huayna Kccápac, Qqespillo y otros dramas cuyos nombres no se me vienen tan pronto a la memoria?

– He oído hablar de ellos pero no los he conseguido. Yo hago mis dramas muy naturalmente. Lo que he visto en mi pueblo y lo que he visto en mi ayllu, la cosas que pasan silenciosamente en el misterio de nuestras cuevas y de nuestras serranías. Yo estoy solo, apenas unos amigos como Gamaniel Churata me ayudan y me alientan. Estoy muy agradecido para el Dr. Valcárcel del Cusco que me favorece con su amistad y me ha dedicado elogios que me consuelan”. (Revista Amauta, N° 14, p. 41, Lima, 1928).

rebeliones indígenas en el sur andino— representó el papel de siervo indígena. Hasta hoy, esta pieza no ha sido editada.<sup>15</sup>

Ha habido en el Qosqo un momento teatral también aparentemente intenso en los primeros cincuenta años de este siglo, esencialmente desconocido. Las piezas *Los arrieros* y *Los cumpleaños de Catita* de Andrés Alencastre —el poeta quechua que se llamó a sí mismo *Killku Huaraca*— han sido publicadas en castellano en 1955. El etnólogo y lingüista francés George Dumézil (1954) tradujo al francés las dos piezas en quechua —*Challakuy*, y *El pongo Killkito*— escritas en 1939 y en 1934, y publicó el trabajo *Fêtes et usages des Indiens de Languai* teniendo a Andrés Alencastre como co-autor<sup>16</sup> (1954).

En *Challakuy-Fiesta de marcación del ganado*, Alencastre defiende al “nuevo indio” y propone el mestizaje como solución para el grave conflicto racial y cultural del Perú. Los hermanos Timoteo y Cervandino Inca González representan al indio que defiende sus raíces, su lengua y su cultura —el primero— y al aculturado egresado de la universidad —el segundo—. Timoteo dice a su hermano Cervandino: “Ya es tiempo de que nos reconozcamos a nosotros mismos, de que en nuestra sangre sólo existe un 50% de González y los otros cincuenta de sangre autóctona. Tenemos que jactarnos, nunca tener a menos, de que siquiera por apelativo seamos incas. Somos descendientes de los indios, de los *kanarunas*, productos de estas tierras que nos cobijan, somos mestizos por sangre y neo-indios por espíritu, neo-indios he dicho sí, porque neo-indios son todos los que habitan el Perú. Aunque la cáscara de muchos sea europea, la pepa es nítidamente india”. Cervandino le responde: “Me reconozco como un espíritu superior: no tengo para qué recordar a mis tatarabuelos ni jactarme de ellos, tengo un alto concepto de mí yo y mi divisa es superarme cada día... Tú pones como superhombre al mestizo. Para mí ese tipo carece de valor, porque de manera terminante la biología y la ciencia

15. Confiamos que sus hijos e hijas editen esa pieza así como el conjunto de sus trabajos inéditos.

16. Se trata de un estudio etnológico de la cultura de los Kanas en el que se reúnen la teoría del erudito francés y el saber del informante Andrés Alencastre.

toda prueban de que el hibridaje es degeneración, los cruces nunca han dado prueba de talento ni vigor físico, por ende es vana esperanza de que los nuevos indios resuelvan los problemas de todo un continente". (Dumézil, 1954: 13-14). Luego de una complicada historia, la pieza tiene un final de rosas: el aculturado Cervandino vuelve a sus raíces y se casa con una india.

En el sainete *El pongo Killquito*<sup>17</sup> el autor presenta una feliz historia de amor entre un joven siervo indígena –Gregorio, Killkito– y la hija del hacendado, patrón de Gregorio. En el reverso de la fotografía de su amada que Killkito guarda con tanto amor se lee la siguiente dedicatoria: "Regalo ésta mi imagen a mi predilecto y simpático Killkito en prueba del más puro cariño, ya que el amor es un divino ciego que no tiene murallas ni distingue razas. Marianita Flores" (Dumézil, 1954: 65).

En la pieza *Los arrieros* Alencastre presenta a un hacendado que al borde de la muerte se arrepiente de sus maldades, reconoce a su hijo –fruto de una relación prohibida con una de sus siervas, novia de un arriero siempre ausente– le deja una hacienda como herencia y diez mil soles para su madre.

En el sainete *Los cumpleaños de Catita*, Alencastre se burla del castellano enrevesado y huachafo de algunos mestizos, clama "sabe Dios en qué generación llegará la cultura al Perú", y afirma que "la cultura del pueblo peruano es tradicional; lo que le falta es recordarla y practicarla. Practiquémosla en nuestro hogar". (Alencastre, 1955, 114).

Andrés Alencastre fue asesinado en 1984 por sus antiguos siervos de hacienda, algunos de los cuales fueron sus ahijados y ahijadas. El brillante poeta era un hacendado, el enamorado

17. Literalmente el joven siervo Gregorito. Conviene recordar que Andrés Alencastre se llamaba a sí mismo Killku Huaraca; es decir, Gregorio Honda, y que él actuó como Killkito en la representación de esta "comedia costumbrista cordillerana" en el Cusco, en Sicuani, y en muchos otros lugares del sur andino. El quechua escrito por Alencastre es muy rico y hermoso tanto en su teatro como en sus poemas y canciones. Las palabras del castellano no aparecen en sus textos, salvo el diminutivo *ito* que se incrusta en la palabra Killku reemplazando al diminutivo quechua *cha*.

de la cultura quechua era un señor que no quería perder la tierra, luego de haber evitado astutamente que la reforma agraria de 1969 lo afectara. La conciliación y el amor de sus ficciones teatrales fueron brutalmente desmentidos por la realidad.

Hubo en tiempos de Alencastre muchos otros autores teatrales en el Qosqo que no conocemos.<sup>18</sup> Es posible reunir todas las piezas que ya han sido representadas y en parte estudiadas, buscar otras escondidas u olvidadas, y preparar uno y más estudios.<sup>19</sup>

#### 4. El teatro quechua actual

La aparición de un nuevo momento de teatro quechua en los años ochenta tiene algunos antecedentes insuficientemente conocidos. Es posible pensar en por lo menos dos. El primero, podría haber sido el teatro campesino de Víctor Zavala de los años sesenta. El segundo, habría sido la pieza *Allparayku-Por la tierra*, presentada por el grupo *Yuyachkani* a mediados de los setentas. Inspirada en la toma de tierras de Andahuaylas, la pieza termina con un carnaval bailado por los actores y el público (*Yuyachkani*, 1983). La presencia de esta danza es muy importante porque liga una tradición de representación de la fiesta andina clásica con el teatro del texto escrito propuesto por un grupo de creación colectiva.

Con la adaptación teatral del cuento *Warma kuyay* (amor de adolescente) escrito por José María Arguedas en castellano y representada en quechua por el grupo puquiano de los

18. En una nota al pie de página, Georges Dumézil escribe: "El dramaturgo cusqueño Luis Ochoa -muerto en 1936 a los 35 años- ha compuesto un drama incaico... representado en el teatro municipal del Cusco el 4 de Mayo de 1932 en beneficio del Club de atletismo (1954: 37). En la p. 59 del mismo texto, Dumézil habla "del joven folklorista Hugo Blanco, el actor que a los 18 años tiene con mucho de gracia y de majestad el rol del Inca Yupanki en la representación del Ollantay en el Teatro del Cusco".

19. Corresponde a los grupos cusqueños y puneños de teatro, en primer lugar, reunir estas piezas, estudiarlas, y representarlas. No es posible hablar de una tradición regional de teatro si los grupos no conocen el teatro que se hizo en el pasado.

Hermanos *Chalco* en la décimotercera muestra de teatro nacional en Puquio se inicia el momento contemporáneo de teatro quechua. Se trata de uno de los relatos autobiográficos más hermosos en el que Arguedas cuenta el amor que sintió por Justinacha, la joven india de Viseca y San Juan de Lucanas, que prefirió el amor del Kutu, un indio como ella. El pleno dominio del quechua, la gestualidad indígena y el realismo en la puesta en escena del cuento, la música, el canto y el baile anunciaban en 1986, algo nuevo.

En Andahuaylas apareció un teatro de creación y no simplemente de traducción, caracterizado por el uso del quechua, del canto, de la danza, de la gestualidad y del humor andinos. Los grupos *José María Arguedas*, *Javier Heraud*, *Qallariy*, y en parte *Yahuar Marka* mostraron en sus trabajos (*Kuyayki-te quiero*, *Esperanza*, *Canto a mi pueblo*, *Rurallasaqmi patrón-tendré que hacerlo de todas maneras patrón*) algunos fragmentos de la vida de los pueblos indígenas en el contexto de la durísima guerra interna de los años ochenta. El teatro fue también un instrumento para denunciar la violencia de la que eran víctimas por los policías y soldados,<sup>20</sup> la falta de trabajo, la marginación, la soledad de los migrantes en Lima. ¡Qué diferencia con el viejo teatro escolar de las célebres “veladas literario musicales” en capitales de provincia como Puquio y Andahuaylas! Un gran dominio del quechua y del escenario,<sup>21</sup> una gestualidad muy bien trabajada, historias del presente inmediato con viejas preocupaciones y esperanzas, el uso oportuno y brillante de algunas máscaras como aquella con la que vuelve al escenario un actor que muere y desaparece, pero que con su regreso defiende el derecho que el pueblo tiene a su propia memoria, fueron elementos suficientes para conmover. ¡Cómo olvidar las funciones con más de mil personas en el teatro de Andahuaylas! El entusiasmo de los grupos para contar toda la historia del país o de la región en una hora y media, su debilidad para apelar a

20. Hasta ese momento –1987, 1988– se sabía poco de los abusos cometidos por los senderistas.

21. Eran bilingües todos los actores, y fue notable que la diferencia generacional se expresara en un diálogo muy especial: los padres le hablaban a los hijos en quechua y éstos les respondían en castellano.

las frases felices de José María Arguedas como recurso fácil para iniciar y/o concluir las piezas dejando un horizonte de esperanza, y su dificultad para cuajar personajes propiamente teatrales, fueron sus limitaciones más saltantes. Quedó en todos los críticos y en los teatristas presentes en aquella muestra el aroma de un teatro fuerte, hondo y tierno.<sup>22</sup> De ese entusiasmo brotó la hipótesis que sugerí sobre la reaparición de una tradición teatral quechua.

Hoy, luego de la décimosexta Muestra Nacional de Teatro, (Yurimaguas, 1994) ¿qué puede decirse de aquella feliz reaparición del teatro quechua en Puquio y Andahuaylas? 1º Los grupos que se presentaron en Andahuaylas ya no existen. El grupo de los hermanos *Chalco* ha quedado en silencio. 2º El espacio para una reflexión teatral sobre los Andes ha sido ple-

22. Hugo Salazar del Alcázar sostiene: “ ‘Carnaval por la vida’ del Grupo del Centro de Comunicaciones de Villa el Salvador, nos habla de este registro. Aquí la violencia está representada en un actor que encarna la muerte. Su signo ambivalente alude tanto a Sendero como al terror institucional. Su contrapeso es el carnaval horizontal y democrático que representa la alternativa de la comunidad urbana que finalmente expulsa a la muerte (la violencia) para instaurar la vida. Camino muy parecido es que ha sido tomado por los grupos José María Arguedas, Qallary y Javier Heraud de Andahuaylas. Estos grupos, en lengua quechua, muestran la inserción de la violencia como desestructurante de un orden familiar y comunal, donde nuevamente la fiesta (o la posibilidad de ella) vuelve a instaurar este orden. En otros casos el testimonio y la denuncia gana la apuesta teatral” (1990: 44-45).

Juan Larco escribió: “...en Andahuaylas también se pudo ver a los propios grupos de teatro de la localidad. Allí vimos al grupo Arguedas por ejemplo. Nada de trajes o máscaras o de danzas extraídas de las fiestas patronales. Nada de símbolos (salvo un instante). Un teatro íntegramente hablado en quechua. Una obra enteramente en la tradición de un teatro realista sobre un tema de la actualidad. Con mucho humor. El humor propio de los campesinos quechuas. La máscara aparece sólo una vez, para simbolizar a un muerto, víctima de la violencia que ha irrumpido de pronto en la obra, como lo ha hecho en la vida de esos campesinos. Es un teatro que habla de su propia vida de hoy. Su discurso no es sobre lo andino sino desde lo andino. Es lo que no pueden hacer los grupos que no son andinos” (1990) Se encuentran también otros textos en el N° 53 de la revista *Quehacer*, Desco, 1988.

namente ocupado por los grupos *Barricada* y *Llaqtaymanta*. 3° Puede hablarse de un retroceso de los grupos *Yatiri* (Puno) y *El color de la Forma* (Andahuaylas) que vuelven a caer en la tentación de querer decirlo todo en una sola pieza o de asumir el gravísimo riesgo de traducir un texto literario al teatro.

La escenificación del poema *Voz de tierra que llama*<sup>23</sup> del director teatral Eduardo Valentín confirma el ascendente trabajo del grupo Barricada (*Mamacha de la Mercedes, Preludio al verdadero día del maestro, César Vallejo*). En los últimos 4 años la zona central ha sido escenario de una guerra durísima de la que han huido decenas de miles de personas que hoy son conocidas como *los desplazados de la guerra*. *Voz de tierra que llama* es una historia de los desplazados que parten a los arenales de Lima y que luego vuelven al reencuentro de sus pueblos, sus dioses, su lengua y su cultura. Por su parte el grupo *Llaqtaymanta*, con pocos años de trabajo, conmovió a la mesa de críticos en Yurimaguas con su trabajo de teatralizar una danza para contar una historia de amor.<sup>24</sup>

## 5. Apuntes para una conclusión provisional

La rápida desaparición de los grupos teatrales quechuas que fueron la agradabilísima sorpresa en Andahuaylas es un dato frío de la realidad. A pesar de los buenos presagios, no pudieron resistir la soledad, la dura y multiplicada pobreza derivada de los grandes ajustes estructurales como aquel paquetazo brutal de 1990, la falta de apoyo. No pudo ser posible seguir creando en condiciones tan adversas. Sus talentos han quedado bloqueados. ¿Hasta cuándo?

Queda pendiente aún un estudio sobre la compleja relación entre el teatro y la violencia política en los últimos quince años. A simple vista es posible asociar la intensidad de las propues-

23. He comentado esta pieza en un artículo en el diario *La República*, (Montoya 1994). Conviene destacar la excelente actuación de Dina Buitrón y en particular el trabajo teatral con sus pies.

24. Lamento no haber visto esta pieza, pero confío plenamente en lo que me contaron de ella Hugo Salazar del Alcázar y Alfonso La Torre.

tas teatrales en los Andes con la intensidad de la guerra. Cuando la lucha entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas fue muy dura en el sur, floreció el teatro quechua de Andahuaylas. Cuando la guerra se desplazó hacia Huancayo y la zona central del país, surgieron allí las voces nuevas de los grupos *Barricada*, *Expresión*<sup>25</sup> y *Llaqtaymanta*. No ocurrió lo mismo en la sierra norte, tampoco en la amazonia.

El teatro quechua ha aparecido en cuatro momentos de la historia sin que haya evidencias de una continuidad que es el elemento esencial para hablar de una tradición. El teatro católico colonial en quechua no tuvo vínculos con el teatro en tiempos de los incas. La distancia podría ser menor en el caso del *Apu Ollántay*, pieza en la que el tema es indígena quechua pero el tratamiento religioso y teatral es muy español. El teatro de los primeros cincuenta años de este siglo, poco o nada tiene que ver con el colonial e inca de los primeros tiempos. Finalmente, el teatro en quechua en los últimos diez años, tampoco tiene nada que ver con los momentos anteriores. No hay un estilo, una temática que se mantenga y cambie con el tiempo. Es posible que ninguno de los que hizo y hace teatro en quechua en este siglo haya leído la versión boliviana de Chayanta de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Algunos de ellos conocen seguramente el *Apu Ollántay* pero ese conocimiento no es suficiente para guardar por lo menos parte de una tradición teatral.

Dos son los elementos comunes constantes en los cuatro momentos: el uso de la lengua quechua y la voluntad de servirse del teatro como un instrumento para alcanzar objetivos no sólo diferentes sino incluso contradictorios. La Iglesia interesada en traducir sus mitos y creencias para conquistar las almas quechuas fue la primera en oponerse a la enseñanza de la lectura y la escritura del castellano que los intelectuales indígenas como Inocencio Mamani propusieron sirviéndose del teatro como medio de comunicación. Como el espacio

25. *Nina Sunqu-corazón de fuego*, pieza presentada en Cajamarca, 1990, por el grupo *Expresión* de Miranda y Zúñiga, fue conmovedora y mereció el aplauso unánime de todos los críticos y los teatristas presentes en aquella muestra.

para una cultura laica en el país es felizmente cada vez más grande, los sectores conservadores de la Iglesia no han reaccionado explícitamente en contra, menos a favor de un teatro laico en quechua. Su tarea de seguir conquistando las almas indígenas a pesar de cinco siglos de evangelización ya no se interesa por el teatro. Ahora su atención está puesta en el control y la propiedad de diversas emisoras de radio que son en los Andes el medio de comunicación más importante. Pronto, cuando la televisión cubra todo ese espacio, la Iglesia católica y sus rivales, las iglesias protestantes, disputarán sin duda las horas y minutos para seguir conquistando las almas que necesitan.

Entre los cuatro momentos aquí señalados, quedan largos vacíos: sabemos poco o nada del teatro quechua en los siglos XVIII y XIX, nos falta investigar mucho más sobre este teatro en el siglo XX, tanto en el sur andino como en el resto del país. ¿Cómo hablar de tradiciones teatrales si se tienen vacíos tan largos e importantes?

Si se observa la teatralidad quechua en las fiestas mayores como las del agua, que derivan del pasado preínca, en la danza de las tijeras y en las fiestas patronales del calendario religioso católico –en parte de las cuales sobrevive la representación de la muerte del inca Atahuallpa– es posible advertir la continuidad de una tradición secular. Espero explorar después esta tradición.

En la primera mitad del siglo XX hubo una prensa regional y local y una actividad intelectual importantes en las provincias del sur andino. Por el peso de la radio, y por la masiva emigración, gran parte de esa prensa ha desaparecido y la actividad intelectual se agostó. Por razones que conocemos mal y que merecen un urgente estudio, las numerosas universidades creadas en provincias no han sido capaces de producir una renovación intelectual.

La posibilidad de consolidación y continuidad de un teatro quechua depende del surgimiento de dramaturgos quechuas y de la continuidad de la teatralidad que la fiesta andina contiene. Desafortunadamente, no aparecen aún los dramaturgos. La posibilidad de una intelectualidad indígena se dibuja en el horizonte del espacio amazónico, pero todavía no en los

Andes.<sup>26</sup> Tampoco aparece la posibilidad de una literatura propiamente indígena. La explicación puede encontrarse en el carácter ágrafo de las culturas indígenas y en el desconocido y difícil proceso de transición de la oralidad a la escritura.

El tema de una tradición quechua en el teatro merece una atención mayor desde diversas perspectivas. Quedan pendientes de un lado, las tareas de recopilar piezas de teatro que se escribieron y representaron en el pasado, de publicarlas, de representarlas y de estudiarlas; y de otro, explorar en todas sus posibilidades la teatralidad más allá del texto escrito. Sugiero que los grupos de teatro, además del valioso trabajo que realizan, se interesen por buscar y sacar del olvido tantas piezas de teatro, y hagan el esfuerzo de representarlas. La creación de largo aliento supone talento, trabajo, mucho trabajo, y también firmes ataduras con los creadores del pasado.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lima, octubre de 1994.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRE, Andrés (Killku Huaraka)

1954 *Deux pièces "costumbristas" de Killku Huaraka (Andrés Alencastre G)*, présentées par George Dumézil, Journal de la Société des Américanistes. Nouvelle Série, Tome XLIII Musée de l'Homme. Paris. (En este texto se publican las piezas *El Challakuy* y *El pongo Killkito* en su versión quechua y una traducción al francés).

1955 *Dramas y comedias del ande*. Editorial Garcilaso. Cusco. (Los dramas son *Los arrieros* y *Los cumpleaños de Catita*).

BARRIONUEVO, Alfonsina

1990 *1000 años de teatro peruano*, Movimiento de Teatro Independiente del Perú, MOTIN, Boletín N° 4. Cusco.

26. He abordado el tema de la intelectualidad indígena en mi artículo *La imagen de la colonia y de sí mismos en los intelectuales quechuas* (Montoya, 1993b).

## BEYERSDORFF, Margot

- 1988 *La adoración de los Reyes magos, vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
- 1993 *La "puesta en texto" del primer drama indohispano de los andes*, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XIX, N° 37, Primer semestre.

## BURGA, Manuel

- 1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Instituto de Apoyo Agrario, Lima.

## COLLAZOS, Gabriel

- 1928 *Un drama indígena, su autor es un indio* (Inocencio Mamani) *de 19 años*, en, Revista *Amauta*, 1928, N° 12, pág. 37. Lima.

## COSSÍO, José Gabriel

- 1928 *Tucuiipa munasccan, comedia quechua*, (de Inocencio Mamani) en, Revista *Amauta* N° 14, pp. 41-42. Lima.

## DÁVILA GRIJALVA, Ramiro

- 1988 *Tragedia de la prisión y muerte de Atahualpa*, (pieza de teatro) Colección Básica de Autores Ecuatorianos. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

## DE LA VEGA, Garcilaso

- 1973 *Comentarios reales de los Incas*, Ediciones PEISA, Biblioteca Peruana. Lima. tres volúmenes.

## GALLEGOS, Luis

- 1993 *Manuel Z. Camacho, biografía de un aymara, El Educador don Julián Palacios R. Fragmentos de una vida*, Editorial Universitaria. Puno. Perú.

## LARA, Jesús

- 1989 *Tragedia del fin de Atawallpa, Atau Wallpaj p'uchukakuy-ninpa wankan*, edición bilingüe, Ediciones del Sol - Los amigos del Libro, Biblioteca de Cultura Popular, N° 11, Buenos Aires.

## LARCO, Juan

- 1990 *La violencia, el gran tema del teatro peruano*, Revista *Quehacer* N° 53, Lima, julio-agosto de 1988.

MARIÁTEGUI, José Carlos

- 1969 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Amauta, N° 7, Lima.

MENESES, Teodoro L.

- 1983 *Teatro quechua colonial: antología*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y de la Cultura. Ediciones Edubanco. Lima.

MONTOYA, Rodrigo

- 1986a *El grupo Chalco en Lima*, Diario La República, Lima, 7 de junio.
- 1986b *Un primer paso de los hermanos Chalco*, Diario La República, Lima, 23 de junio.
- 1988a *Promesa del teatro en Andahuaylas*, Diario La República, Lima, 19 de mayo.
- 1988b *El teatro y las culturas en el Perú*, Diario La República, Lima, 26 de mayo.
- 1988c *Un antropólogo habla de teatro*, Revista Quehacer N° 53, Lima, julio-agosto.
- 1993a *El teatro quechua como lugar de reflexión sobre la historia y la política*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XIX, N° 37, Lima. pp. 223-241. Este texto ha sido publicado en inglés con el título *Quechua theater: history, violence and hope*, en la revista *IJHL Indiana Journal of Hispanic Literatures*, Volume 1, Number 2, Spring 1993. Indiana Bloomington. Estados Unidos.
- 1993b *La imagen de la colonia y de sí mismos en los intelectuales quechuas*, en "Uomini dell'altro mondo, l'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea", Bulzoni Editori. Roma. pp 49-73.
- 1994 *Teatro: "Voz de tierra que llama"*, La República, 1° de setiembre.

MILLONES, Luis

- 1988 *El Inca por la Coya, historia de un drama popular en los Andes peruanos*, Fundación Frederich Eber, Lima.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo

- 1990 *Teatro y violencia, una aproximación al teatro peruano de los 80*, Centro de Documentación y Video Teatral. Jaime Campodónico, Editor. Lima.

VARGAS UGARTE, Rubén

1943 *De nuestro antiguo teatro*, Compañía de impresiones y publicidad. Lima.

VARÓN GABAI, Rafael

1990 *"El taki onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial"*. En, Millones Luis, compilador, *El retorno de las Huacas*. Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Lima.

YUYACHKANI, Grupo Cultural

1983 *Allparayku*, una experiencia de teatro popular. Lima.



## PERPETUIDAD DE LOS SÍMBOLOS / MIGUEL ILDEFONSO

*En la delicada rama del árbol un pájaro negro  
piensa en la muerte  
El oscuro aire de las calles rompe su duro silencio  
Y en el viaje de las palabras  
donde no hay regreso  
A veces surge una visión que te arroja por cauces destruidos  
en una primavera*

*Un denso olor animal se arrima junto al abismo de pinares  
Donde el salvaje unicornio  
en medio de las palabras  
Tiene un sueño delgado como una larga cabellera de mujer  
enarbolada*

*Son azules los cabellos de la mujer que llora en el puente  
Sin mar  
Pero ella tiende sus manos en este mar dormido  
Recoge blancas lunas como peces surgidos de otro sueño  
Parpadea en el encumbrado horizonte de un lamento se silencia  
Me mira nunca dice nada*

*Y el viejo amante de la luna dónde está?  
Como una piedra que cae en el agua y crea movimiento  
Hunde sus dedos en las costillas rotas de un poema  
nacer para morir decían antes*

*Pero quién anda a tientas y es amigo del mar en el invierno?  
Una araña cae en el ojo de la tarde y es el otro ojo  
que mira el sueño*

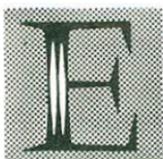
*Los vientos en los árboles sólo deshacen tus palabras  
La serpiente se arrastra en el filo del poema  
y en medio del ballet de agua  
un ciervo blanco dormita ebrio bajo las moscas*

*Todos vuelven a decir que es el círculo de tiempo  
que el viento desteje en la hojarasca  
Difícil es la palabra también para los dioses  
Y el gris se rompe  
cuando vuela un pájaro de cristal*

*Bajo la sombra de la noche  
Un delgado mar brilla en el ala de una cigarra  
Como labios enamorados el esqueleto de los sueños susurra  
un poema en la corteza de los árboles*

*Pero ya quiero romper la rama en la calmada sombra del cuerpo  
Esa extraña imagen que en el desgano llaman la muerte  
Porque la muerte como el silencio es sólo imagen  
imagen de la nada*

## EL COMUNITARISMO: ¿“ENEMIGO PRINCIPAL” DEL LIBERALISMO? / MIGUEL GIUSTI



N todo el mundo hay, como sabemos, descendientes de japoneses que se han hecho famosos. Y algunos de ellos han tenido, por ejemplo en el Perú, un éxito tan desconcertante como innegable. Me refiero, para evitar malentendidos, a Francis Fukuyama, intelectual orgánico de la administración norteamericana y propagador de la decimonónica tesis sobre “el fin de la historia”. La fama de Fukuyama se debe, seguramente, a la temeridad de su tesis, de acuerdo a la cual el modelo de civilización representado por el liberalismo occidental habría logrado demostrar su validez y su estabilidad definitivas frente a los modelos alternativos de civilización que parecían amenazarlo, principalmente frente al comunismo o al socialismo. Los enemigos del liberalismo se habrían derrumbado uno tras otro como castillos de naipes, incapaces de instaurar un orden social generador de consenso en el largo plazo. Pero la tesis de Fukuyama ha sido sometida, como también sabemos, a un sinnúmero de críticas, de la más diversa procedencia. Una de las más inesperadas –que yo destaco aquí para entrar de frente en materia– es aquella proveniente de las mismas fuentes oficiales u oficiosas de la administración norteamericana en las que Fukuyama se dio a conocer. Lo que allí se le reprocha es haber creído, con engañoso optimismo, que el enemigo principal del liberalismo se hallaba fuera de sus fronteras y que estaría ya en vías de extinción luego del derrumbe del bloque soviético. En realidad –escribe por ejem-

plo Edward Luttwak-, en contra de lo que supone Fukuyama el enemigo principal y actualmente más peligrosos del liberalismo germina en su propio seno y se llama el "comunitarismo".<sup>1</sup>

A Fukuyama le ha ocurrido pues algo que puede ocurrirle no sólo a los descendientes de japoneses, y es que el exceso de confianza en el éxito inicial de sus propuestas les hace creer que éstas podrían mantener su vigencia indefinidamente. Pero el tema de mi reflexión no son los japoneses ni sus descendientes, sino los comunitaristas. Y lo primero que debería explicar es a qué se llama "comunitarismo" y en qué sentido puede decirse que el comunitarismo es el enemigo principal del liberalismo. No voy a hacer una exposición detallada de las tesis comunitaristas ni de las réplicas del liberalismo, sino voy a limitarme a proponer algunas reflexiones generales sobre la razón de ser, los alcances, y también las lecciones de este debate entre comunitaristas y liberales. El debate es muy interesante por dos razones: en primer lugar, porque en la posición comunitarista vuelven a aparecer muchos motivos polémicos contra el liberalismo que a nosotros nos son familiares por vivir simplemente en esta mitad del mundo. Y en segundo lugar, porque el debate refleja, en el ámbito de la moral, el estado de una serie de controversias filosóficas contemporáneas, en torno a la fundamentación de las normas, en torno al discurso argumentativo, en torno al multiculturalismo o en torno a los límites de la racionalidad occidental. En términos estrictamente éticos, aunque esquemáticos, el comunitarismo se inspira en una concepción sustancialista, material, eudemonista de la ética, en la que el eje conceptual es la visión común de la vida buena o de la felicidad. El liberalismo, en cambio, se apoya en una concepción contractualista, formal, deontológica de la ética, en la que el eje conceptual es la búsqueda de un procedimiento o un sistema de reglas universalmente aceptable, o la búsqueda de la justicia. Más que de dos nociones contrapuestas, de lo que se trata es de dos

1. Luttwak, Edward N., "The Shape of Things to Come", in: *Commentary*, vol. 89, junio 1990, pp. 17-25.

paradigmas diferentes de comprensión de la moral, ambos estrechamente emparentados, como es evidente, con viejas controversias en la historia de la filosofía y con modos distintos de entender y evaluar el desarrollo de la modernidad. Por tratarse de paradigmas, la conciliación entre ambos no es tan sencilla como podría parecer a primera vista. Esto podremos comprobarlo si pasamos enseguida a recordar, como hemos anunciado, algunos de los motivos centrales esgrimidos por los autores comunitaristas en contra del modelo liberal de sociedad.

Comencemos por precisar a qué se llama el "comunitarismo".<sup>2</sup> La precisión es indispensable porque el comunitarismo no es una escuela filosófica en sentido estricto, ni tampoco un programa teórico perseguido deliberadamente por un conjunto de autores pertenecientes todos a una misma tradición conceptual. Sus contornos no son tan claros. Se trata más bien de un movimiento relativamente difuso de científicos sociales y filósofos norteamericanos, que, aun proveniendo de contextos intelectuales desligados entre sí, han coincidido en formular en los últimos años una misma crítica —una crítica en términos empíricos y en términos teóricos— al liberalismo, denunciando principalmente los efectos de desintegración social y de encubrimiento ideológico que la concepción (y el sistema) liberal habrían producido en la sociedad norteamericana actual. La partida de nacimiento del comunitarismo suele vincularse a los trabajos del filósofo Michael Sandel, *El liberalismo y los límites de la justicia*, de 1982, y del equipo de científicos sociales dirigido por Robert Bellah, *Hábitos del corazón*, de 1985. Pero éstos no son ni los iniciadores ni necesariamente los autores más penetrantes del movimiento comunitarista; entre los últimos habría que considerar más bien a Charles

2. La bibliografía sobre el debate entre comunitarismo y liberalismo es hoy por hoy muy amplia. Me limito a citar algunos textos especialmente útiles: Carlos Thiebaut, *Los límites de la comunidad*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1992; Axel Honneth (Ed.), *Kommunitarismus. Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1993; Nancy Rosenblum (Ed.), *Liberalism and the Moral Life*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Taylor (maestro de M. Sandel), Alasdair MacIntyre y Michael Walzer, cada uno de los cuales se remite a una fuente distinta de inspiración para respaldar su polémica contra el liberalismo: Taylor, a la tradición hermenéutica, MacIntyre a la tradición tomista y Walzer a la tradición judía. Pero eso sí: todos en contra del liberalismo.

Podemos agrupar las críticas del comunitarismo en tres motivos principales. El primero de ellos es *la crítica del individualismo* – del individualismo presupuesto y propugnado por la teoría liberal. Si el liberalismo se precia de hacer de la autonomía y la libertad del individuo el más noble de sus principios, lo que el comunitarismo trata de desenmascarar es, de un lado, la artificialidad de esa concepción del individuo y, del otro, el carácter meramente ideológico de la validez de tal principio. La idea de un individuo aislado capaz de decidir por sí solo y en cada instante los fines que habría de perseguir o las relaciones que podría entablar es una construcción puramente abstracta, que desconoce la red de fines y la multiplicidad de relaciones sociales en que se hallan permanente e indisolublemente inscritos los individuos. Pero, además, la defensa de esta concepción tiene un carácter encubridor, porque oculta tras el velo igualitario y armónico de la autonomía individual no sólo las desigualdades reales sino también los procesos de desintegración de los lazos culturales de los individuos. Robert Bellah y sus colaboradores dan cuenta de múltiples análisis empíricos en los que se muestra cómo las relaciones de mercado, amparadas por la utopía del sujeto autónomo, pueden tener efectos perjudiciales sobre el entorno vital de las personas, y cómo en estos (numerosos) casos es sencillamente grotesco suponer que semejantes destinos sean el fruto de una imaginaria capacidad individual de elección.

Bellah y su equipo tratan de acumular pruebas empíricas que hagan plausible su tesis sobre la desintegración cultural generada por la implantación de las relaciones de mercado. Pero, ¿necesitamos nosotros acaso, en el Perú, de mayores pruebas para entender la crítica a la que aquí se alude? ¿No hay en nuestra historia acaso suficientes ejemplos de destrucción cultural y de violentos desarraigos, llevados a cabo en nombre de una supuesta libertad de mercado? Quien medite

seriamente en los traumáticos procesos de migración que caracterizan a la historia nacional, ¿podría atreverse a decir que ellos son fruto de la libre decisión de los involucrados? Ejemplos de este tipo abundan entre nosotros, y son ejemplos que hacen más compleja la percepción comunitarista del problema, porque nos muestran igualmente los efectos internacionales de la evolución del liberalismo económico. Lo que sí podría llamar la atención es que esta primera tesis de los comunitaristas no parece tan novedosa, pues semejantes denuncias las conocemos ya por las obras de Marx, en modo particularmente agudo por su descripción de los efectos desintegradores del capitalismo en el *Manifiesto del Partido Comunista*. Y es verdad. Pues, aunque pueda parecerle extraño a alguien, no es tan fácil prescindir de las intuiciones centrales de la crítica de Marx al sistema liberal, por más sacrificios colectivos que puedan haberse inspirado en su nombre. Lo interesante es precisamente que estas tesis vuelvan a ser planteadas ahora, cuando el triunfo del liberalismo parecería ya –como lo desearía Fukuyama al menos– incuestionable y conceptualmente consagrado, y que sean planteadas en el interior mismo de la sociedad liberal.

La crítica del individualismo es, decía, no sólo práctica sino también teórica. A nivel teórico cuestionan los comunitaristas la validez de la concepción del hombre como sujeto autónomo desprovisto de intereses y exigen por eso un nuevo punto de partida de la reflexión moral. Michael Walzer, que suele utilizar metáforas provocadoras, afirma por eso que la filosofía debería renunciar de una vez por todas a la pretensión platónica –pretensión emulada por la concepción liberal– de salir de la caverna, creyendo así acceder al luminoso privilegio de una visión ideal del universo moral o del universo político –en nuestro caso: una visión ideal del acuerdo entre individuos autónomos y libres–, y que debería más bien “permanecer en la caverna”,<sup>3</sup> tratando de comprender y articular las necesidades o los deseos de los individuos de carne y hueso, ignorados por el modelo formal de la teoría liberal. Cómo habría que

3. Michael Walzer, *Spheres of Justice. A Defense of Pluralism and Equality*, New York: Basic Books, 1983, p. XIV.

entender este nuevo punto de partida de la reflexión moral, es algo que veremos a continuación. Pero antes convendría que aclaremos de qué liberalismo se está hablando aquí, pues podría pensarse que se están mezclando indebidamente los efectos históricos con los presupuestos normativos de esta concepción.

Ahora bien, que se confunda indebidamente la praxis con la teoría del liberalismo, es decir que se caricaturice la teoría por sus eventuales efectos prácticos perniciosos, es algo que al liberalismo no debería sorprenderle tanto, pues no es otra la estrategia que él ha practicado siempre con respecto al marxismo. En ese sentido, el comunitarismo le está haciendo beber de su propia medicina. Lo más curioso del asunto es, sin embargo, que los comunitaristas no dirigen sus críticas, por así decir, contra los neoliberales ultras sino, por así decir también, contra los liberales progresistas, es decir, contra autores como John Rawls, Thomas Nagel, Thomas Scanlon o Ronald Dworkin, quienes, remontándose a los criterios universalistas del derecho racional moderno así como al principio de la tolerancia política, procuran elaborar una teoría de la justicia capaz de hacer frente a las complejas condiciones de las sociedades modernas. Todos estos autores han intervenido en el debate, defendiendo, naturalmente, sus propias posiciones, pero exigiendo además al comunitarismo que indique (y justifique) qué orden político alternativo estaría él en condiciones de ofrecer para la sociedad contemporánea, un orden que no reproduzca, por cierto, formas de represión moral generadoras de intolerancia. Y frente a esta exigencia, es decir, en su parte más constructiva —es preciso reconocerlo—, el comunitarismo no tiene aún una propuesta suficientemente persuasiva.

Un segundo motivo polémico recurrente entre los comunitaristas es la crítica del formalismo moral. A lo que aquí se alude es a las distintas fórmulas ideadas por el liberalismo para fundamentar la validez de su propio modelo de sociedad o de justicia: a la idea de un contrato originario entre individuos desinteresados (como en Rawls), a la noción de un punto de vista neutral (como en Nagel), a la postulación de reglas dialógicas o argumentativas elementales (como en Scanlon o

en Larmore). En todos estos casos los liberales actualizan el proyecto de fundamentación moral de los modernos, acentuando ya sea su vertiente contractualista, ya sea su vertiente neokantiana. El proyecto es formalista no sólo porque concibe a los sujetos como entidades dialogantes *in abstracto*, sino además porque evita deliberadamente pronunciarse sobre los asuntos concernientes a la valoración de la vida. Pues bien, semejante formalismo es criticado por los comunitaristas por ser teóricamente inconsistente, prácticamente inservible y políticamente encubridor. Es teóricamente inconsistente porque incurre en una petición de principio o en una argumentación circular, es decir, porque sólo logra asegurar el proceso de fundamentación, o bien postulando la vigencia de ciertos principios normativos previos, o bien atribuyéndole a los sujetos dialogantes la voluntad de concertar que ellos tendrían en realidad recién que producir por medio del diálogo. Es prácticamente inservible porque la única norma que el modelo llega a producir es una especie de supernorma, que nos dice, sí, qué requisitos de aceptabilidad debe satisfacer cualquier norma, pero no nos sabe decir qué contenido debería ésta tener, ni qué finalidad, ni qué sentido. Y es políticamente encubridor porque al definir a los individuos como participantes ideales de un acuerdo originario, corre el peligro de legitimar implícitamente las desigualdades reales o al menos de no poder tematizar el desencuentro, tan conocido por nosotros, entre la legalidad y la realidad. Burlándose de la noción de "velo de la ignorancia" de Rawls, Walzer nos dice que imaginar a los individuos despojándose de sus conocimientos e intereses con la intención de elegir las condiciones de vida más aceptables para todos, equivale a imaginar que, en una nave espacial, se envíen a la estratosfera delegaciones de diferentes comunidades culturales para que, en un planeta lejano y en un centro de convenciones acorde con ese entorno, decidan cuáles serían las condiciones de vida más aceptables para todos ellos. Es muy probable que, en un caso así, los delegados consideren que lo más aceptable sea vivir en un cuarto de hotel, de iguales dimensiones para todos por supuesto. Pero las condiciones hoteleras, que son las condiciones más favorables para todos en la estratosfera, concluye Walzer, no tienen nada que ver

con las condiciones de vida que esas comunidades culturales prefieren realmente cultivar.<sup>4</sup>

Estas últimas consideraciones nos conducen directamente al tercer motivo polémico del comunitarismo que me interesaba destacar: al reproche que éste le hace al liberalismo de *olvidar la raigambre comunitaria de los individuos*. Se trata en realidad de la contraparte positiva de las críticas anteriores, pues en este caso el comunitarismo nos dice cuál es ese sujeto enraizado del que el individualismo hace abstracción y cuál es esa comunidad real de creencias que el formalismo ignora. Estamos volviendo la mirada hacia el interior de la caverna, siguiendo el consejo de Walzer. Lo que en ella encontramos no son individuos aislados con capacidad de elegir en principio cualquier cosa, sino miembros de colectividades que de hecho *han elegido ya* valores o fines comunes, es decir, que comparten, en su vida cotidiana e institucional, un sistema específico de normas morales. Los individuos mismos no son pensables al margen de estos contextos vitales o culturales, en los que obtienen su identidad a medida que internalizan el sistema de creencias en el proceso de socialización. En términos más técnicos –por ejemplo en términos de MacIntyre<sup>5</sup>–, se trata de una comprensión teleológica de la vida moral, en la que el sistema de fines está esencial e indisolublemente ligado al sistema de reglas de acción, de manera que los individuos saben no sólo que deben actuar moralmente, sino saben además qué hacer. Bajo esta perspectiva, es posible también plantear en forma más convincente el problema de la *motivación moral* de los individuos –problema que pone en aprietos teóricos al liberalismo–, es decir, es posible explicar por qué las personas pueden sentirse interpeladas, u obligadas a comprometerse en la realización de un bien común.

Las colectividades de las que se habla pueden ser de diferente naturaleza o de diferentes dimensiones: puede tratarse de una familia, de una minoría (o de una mayoría) cultural,

4. Cf. Michael Walzer, "Interpretation and Social Criticism", *The Tanner Lectures*, Harvard University Press, 1985.

5. Esta es la tesis central de MacIntyre en *Tras la virtud*, Barcelona: Crítica, 1987.

de una comunidad lingüística, de un grupo étnico o religioso. Cada una de ellas está inscrita, además, en una tradición particular, tradición que los individuos cultivan, sí, por medio de su adhesión a las creencias comunes, pero de la que pueden extraer igualmente valores alternativos, críticos, cuando piensan que su identidad colectiva está en peligro. Lo más interesante en el caso que nos ocupa es justamente que el comunitarismo cree hallar en la tradición de la sociedad norteamericana un ideal de comunidad democrática –el ideal de “community” de los *Federalist Papers*, los documentos constitucionales originarios de la Unión– que constituiría el fundamento moral, en el sentido teleológico indicado, de esta sociedad. Y frente a los efectos perniciosos que estaría causando el sistema del mercado, y frente a la incapacidad de la teoría liberal para motivar una reforma moral, lo que proponen es un retorno a aquellas fuentes comunitarias con la finalidad de regenerar la inspiración democrática y los lazos de solidaridad en su propia tradición.

Detengo aquí la presentación de estos motivos críticos porque sólo hasta aquí llega, en realidad, mi simpatía por el comunitarismo. Los tres puntos que hemos visto –la crítica del individualismo, la crítica del formalismo y la reivindicación de la raigambre comunitaria– son observaciones agudas y suficientemente convincentes sobre ciertas contradicciones manifiestas del sistema y la teoría liberal. Son observaciones hasta intuitivamente plausibles para nosotros, pues nos es bastante más fácil que para Robert Bellah y su equipo hallar a nuestro alrededor pruebas empíricas que las validen. Pero en la formulación de una alternativa conceptual a la visión liberal –en la definición de la comunidad y la tradición–, el comunitarismo muestra también sus limitaciones. Si bien una tesis como la suya puede servirnos en primera instancia para comprender mejor el funcionamiento de cada una de las diversas identidades culturales, no necesariamente nos pone en mejores condiciones para resolver el problema de la coexistencia entre ellas, es decir, el problema del pluriculturalismo o del “tribalismo” contemporáneo. Al remitir la explicación del comportamiento moral a un sistema básico de creencias comunes, el comunitarismo no sólo se cierra el camino para entender

los conflictos de reivindicaciones morales o culturales de las sociedades modernas, sino parece ignorar además que también las tradiciones pueden ser fuente de represión de los individuos. Y es justamente ante estas dos cuestiones —ante la cuestión de un estado democrático pluralista y ante la cuestión de los derechos de los individuos— que el liberalismo muestra su lado más fuerte, sus argumentos más persuasivos. No hablo, naturalmente, del liberalismo de la administración norteamericana ni del de los descendientes de japoneses que lo han hecho suyo, sino de aquel potencial regenerador del estado democrático de derecho que parecer ser el único capaz de legitimar reivindicaciones culturalistas en condiciones de equidad. Ese potencial, al que se remontan los liberales progresistas que cité al comienzo, es en realidad, a estas alturas, una lección cultural de la humanidad entera, más amplia y más universal que el liberalismo o el capitalismo, y que vincula entre sí, alimentada por múltiples tradiciones conceptuales y experiencias históricas, la defensa de los derechos individuales con el imperativo de la tolerancia. No tenemos pues sólo “raíces”, como supone el comunitarismo, sino tenemos también, para utilizar una afortunada metáfora de Octavio Paz, “alas”. “Alas y raíces”.<sup>6</sup> Una raigambre comunitaria que nos identifica socialmente y puede incluso movilizar nuestro compromiso moral en momentos de crisis, pero también un sentido más universal de la justicia que se apropia de esa inspiración democrática en la que se inspira la concepción liberal misma.

Habría que añadir, eso sí, aun a riesgo de despoetizar la imagen, que, en el caso del Perú, nuestras raíces están contaminadas y nuestras alas rotas. Desde el choque traumático inicial con el Occidente europeo, las culturas nativas fueron violentamente sometidas al orden cultural del invasor, descono-

6. “Alas y raíces” es el título que dio Octavio Paz a su discurso inaugural de la Feria del Libro de Frankfurt de 1992, dedicada a México. El texto del discurso, que se refiere a esta doble dimensión constitutiva de la literatura mexicana, ha sido publicado en la Revista *Humboldt* Año 33 (1992), Número 107, pp. 68-70.

ciéndose la validez de su cosmovisión originaria y dando lugar, con el paso de los siglos de coloniaje, a múltiples formas de sincretismo y a relaciones etnocéntricas, asimétricas, de poder que mantienen hasta hoy su vigencia. Las "raíces" andinas han sido pues secularmente reprimidas, distorsionadas, contaminadas por la vinculación forzada a otras raíces culturales, las europeas, con las que han terminado por compenetrarse, aunque siempre traumáticamente. Fue así que crecieron nuestras "alas": a través de la incorporación violenta al universo político y conceptual de la modernidad. Han sido alas rotas porque hemos vivido, seguimos viviendo en realidad, el proceso de la modernización más por el lado de sus perjuicios que del de sus beneficios. Nuestra asimilación del potencial democrático liberal y del modo de producción capitalista ha estado siempre ligada a procesos sociales contradictorios, en los que difícilmente podría reconocerse la utopía igualitaria propagada por aquel paradigma. Pero, no se trata de cortarnos las alas ya rotas, sino de volar mejor con ellas. Inspirados justamente en este potencial democrático, podríamos contribuir a desenmascarar la buena conciencia, la conciencia actualmente satisfecha de las sociedades opulentas, mostrando que los rasgos patológicos de la modernidad que se viven a diario en los países hemisféricos, ponen indirectamente de manifiesto un rostro oculto, y perverso, de la civilización que, en su centro, sólo parece caracterizarse por el bienestar.

Es por esta razón que me interesan las críticas de los comunitaristas. Porque en ellas, y en el interior mismo de la tradición liberal, se llega a articular conceptualmente, frente a los resultados de la civilización moderna, un malestar análogo al que nosotros hemos experimentado en nuestra historia, incluyendo la más reciente. Son tres los sentidos en que las críticas analizadas podrían sernos de utilidad. En primer lugar, la crítica del carácter encubridor de la utopía del mercado podría ayudarnos a describir más adecuadamente el sustrato de desigualdades reales previas y los efectos distorsionadores del igualitarismo en un país como el nuestro. En segundo lugar, la crítica del formalismo moral podría servirnos para prestar más atención a los sistemas de creencias propios de las dife-

rentes identidades culturales que coexisten y se mezclan entre nosotros. Y, en tercer lugar, la invocación a un ideal comunitario nacional capaz de movilizar nuestro compromiso moral podría hacernos entender mejor una de las paradojas que caracteriza a la situación nacional en la actualidad: tras el sacrificio colectivo que ha significado Sendero Luminoso parece haber una extraordinaria, amplísima voluntad moral por participar en la reconstrucción nacional, pero esa oportunidad única está siendo desaprovechada, esa voluntad moral colectiva está siendo desoída, por haberse implantado aquí abruptamente un liberalismo ciego ante los costos sociales de sus reformas y refractario a los mecanismos democráticos de constitución y regeneración del poder legítimo.

**GOLLACOGHIA**  
DE ENRIQUE SOLARI SWAYNE

**TALLER UNSA**

TEATRO MUNICIPAL DE AREQUIPA

**PLATEA**

Nº 058

## DOS FRAGMENTOS / CORMAC McCARTHY

[Algunos críticos norteamericanos consideran barroca, casi excesiva, la prosa de Cormac McCarthy. Uno de ellos lo denomina, con una mezcla de asombro y respeto, "the last of the great overwriters",<sup>1</sup> expresión de difícil traducción, pero que denota, en suma, una preocupación por el lenguaje y el estilo que adquieren una densidad estética que realza la a menudo sórdida y apocalíptica materia de sus relatos.

Este hombre del sur de los Estados Unidos, nacido en Rhode Island pero criado en Knoxville, Tennessee, y residente en El Paso, Tejas, sirvió en la fuerza aérea y siguió estudios en la Universidad de Tennessee.

Desde sus primeros libros, el lenguaje y la geografía de sus obras muestran una vocación por una épica violenta, trágica y marginal. *Blood Meridian* (1973), quizás el mejor ejemplo de esta narrativa, se sitúa, a la vez, en la conquista del Oeste y en los límites del horror y la crueldad. En sus primeras novelas, *The Orchard Keeper* (1965) y *Outer Dark* (1968), el difícil lenguaje de McCarthy rescata del desolado paisaje humano que nos narra la estoica belleza de sus personajes. En *Outer Dark*, uno de ellos se enfrenta en un sueño con un dantesco desfile de ruindad humana: "A delegation of human ruin who attended

1. Charles McGrath, escribiendo en la revista *The New Yorker* (junio 27 - julio 4 de 1994).

him with blind eyes upturned and puckered stumps and leprous sores". El oído certero de McCarthy describe seres que en sus duros y feroces dialectos transitan las fronteras del mal y la impiedad. McGrath nos señala un ejemplo:

Dame la pistola.  
 ¿Qué piensas hacer con ella?  
 Ponerla en la mochila del hombre  
 al que pertenece.  
 ¿Piensas que está muerto?  
 Si no lo está, lo estará.  
 Entonces ¿qué importa?

"The Crossing", 1994

Pero McCarthy es también capaz de sublimar con su prosa áridos paisajes de miseria humana, y hechos aparentemente triviales como la pesca de una carpa. Su lectura ha evocado en la crítica los nombres de Homero, Dante, Melville, Faulkner, y el cineasta Peckinpah. Apunta McGrath que McCarthy pertenece a una raza de escritores en extinción. A propósito de su última novela, (*The Crossing*, Knopf, 1994), –segundo volumen de una trilogía sobre la frontera mejicano-americana–, se refiere al paisaje descrito en los párrafos finales de la obra como "McCarthyland": "un solitario espacio de sombras simbólicas y obsesivas metáforas, con el sol hundiéndose lenta, lentamente en el oeste, y la brisa del atardecer comenzando a levantarse entre las antiguas rocas y los atrofiados cactus, trayendo con ella un eco espectral y crepuscular –el sonido a la vez familiar y olvidado de una ruidosa máquina de escribir". Dice McGrath que es necesario leerlo con un tesoro a mano, que es frugal en la puntuación, pero también que es un maestro del diálogo lacónico y sutil. Durante años su obra circuló escasamente, con tirajes exigüos, en el mercado norteamericano. Nacido en 1933, recién a los sesenta años ha recibido el reconocimiento formal del National Book Award. *Jorge Capriata.*]

*De SUTTREE*

Escrutando el agua, donde el sol de la mañana perfila ruedas de luz, diademas como abanicos en las que yacen atrapados granos de sedimento, pequeñas ramas, largas láminas y hojas de luz en el agua turbia deslizándose como fulgores cromáticos donde las motas se revuelven y tamizan. Una mano se asoma y arrastra sobre la borda mientras yace atravesado en el bote, la punta de una zapatilla rasgando periódicos hoyuelos en el río con el leve balanceo del bote, a la deriva bajo el puente y dejando lentamente atrás los puntales enlodados. Bajo los altos y frescos arcos y oscuros torreones de los pilares del puente donde parlotean las palomas y sus huecos aletazos hacen eco como un adusto aplauso. Observando estas bóvedas como catedrales con sus nudos de madera fósil y sus remaches seudomorfos de concreto gris, a la deriva, la sombra sesgada del puente inclinada sobre lo ancho del río creando la misma ilusión de impulso contenido, implícita en los carros de carrera congelados en placas fotográficas con sus ruedas ya elípticas de velocidad. Estas sombras se forman sobre el esquife, enmarcan su yaciente figura y prosiguen su camino.

Con su mandíbula acunada en el recodo del brazo observó ociosamente los fenómenos de la superficie, casi inmóviles coágulos de desperdicios, grises grumos de desechos anónimos y turbios condones amarillos lentamente emergiendo como una suerte de lombriz o tenia gigante. La cara del observador navegaba junto al bote, un rostro sepia deslizándose sobre el sedimento, los ojos inquietos y una mueca líquida. Un costurón ondulaba perezosamente sobre la superficie del río como si algo ignoto se hubiera movido en las profundidades y pequeñas burbujas de gas irrumpieron como prismas oleosos.

Ya bajo el puente, se irguió, cogió los remos y comenzó a remar hacia la orilla sur. Allí hizo girar el esquife hasta hacerlo virar hacia una mata de sauces y moviéndose hacia la popa levantó una gruesa cuerda que emergía del agua amarrada a un caño hundido en el barro de la orilla. La hizo pasar por una chumacera abierta montada sobre un travesaño del esquife. Entonces zarpó de nuevo, remando lentamente, mientras la

cuerda emergía y volvía a hundirse en el agua. Cuando estuvo a diez metros de la orilla, la primera línea volvió a emerger doblándose hasta que la alcanzó y volvió a arrojarla. Siguió entonces, con el esquife ligeramente de popa contra la corriente, los anzuelos subiendo uno por uno hasta las chumaceras con sus jirones de carne descolorida. Cuando sintió el peso del primer pez subió los chorreantes remos a bordo, cogió la línea y la atrajo con la mano. Una carpa enorme irrumpió en la superficie del agua, su flanco una tosca malla con destellos de bronce opaco.

(1979)

#### De ALL THE PRETTY HORSES

Después de cabalgar cuatro días cruzó el Pecos por Iraan, Tejas, subiendo por las bajas del río donde los martillos extractores de los campos de Yates alineados contra el horizonte subían y bajaban como aves mecánicas. Como grandes pájaros primitivos soldados en hierro por una leyenda en una tierra en la que quizás alguna vez existieron esas aves. En aquel tiempo todavía acampaban los indios en las praderas del oeste y tarde en el día cabalgó junto a sus chozas apuntaladas sobre aquellos revueltos y estremecidos escombros. Estaban quizás a un cuarto de milla hacia el norte, apenas unas chozas hechas de palos y maleza con algunos cueros de cabra colgados a lo largo. Los indios lo observaban de pie. Podía ver que no hablaban entre ellos ni comentaban su presencia allí ni levantaban una mano en señal de saludo ni le gritaban nada. No mostraban ninguna curiosidad por él. Como si ya supieran todo lo que era necesario saber. De pie lo vieron pasar y lo vieron desaparecer de aquel paisaje sólo porque estaba pasando. Tan sólo porque tenía que desaparecer.

El desierto por el que cabalgaba era rojo y rojo el polvo que levantaba, el ínfimo polvo que cubría las patas de su caballo, y el caballo que guiaba. Al atardecer se levantó un viento que

enrojeció el cielo delante suyo. Había poco ganado en esas tierras porque eran tierras yermas de verdad y a pesar de ello al atardecer encontró un toro solitario que se revolcaba en el polvo contra aquel ocaso ensangrentado como un animal en un tormento ritual. El polvo sangriento cayó desde el sol. Espoleó suavemente a su caballo y siguió cabalgando. Cabalgó mientras el sol encobraba su rostro y el viento rojo soplaba desde el oeste sobre el campo vespertino y los pequeños pájaros del desierto volaban chirriando entre los secos helechos y pasaron caballo jinete y caballo y pasaron sus largas sombras acopladas como la sombra de un solo ser. Pasaron palideciendo hacia la tierra ensombrecida, el mundo por delante.

(1992)

## TEATRO LA CABAÑA

Gran Promoción año escolar 1966

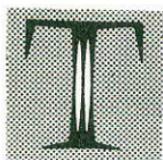
### *El sargento Canuto*

Manuel A. Segura

DIA: 8 Agosto HORA: 7:30  
COLEGIO: Divino Maestro

UNMSM

## PREFERENCIAS TEATRALES / ENCUESTA



ODA encuesta es parcial y tendenciosa. Y al mismo tiempo promocional e ilustrativa. Esto bien lo saben los políticos y gerentes de ventas. Pero cuando transferimos este método de medición a la esfera del gusto y al campo simbólico empiezan a emerger una serie de transacciones y mediaciones de distinto orden y carácter respecto a lo elegido y al propio sentido de este método.

HUESO HÚMERO pidió a diversas personalidades vinculadas con el medio teatral una serie de listas de preferencias de 10 menciones cada una sobre autores, actores/actrices y directores. La intención, más que mantener una suerte de *ranking* o cuadro de méritos, es aportar materiales para un hipotético e inexistente estudio del gusto y tendencias del medio estudiado. Ante el casi yermo panorama de investigaciones sobre el teatro reciente, una encuesta sobre preferencias teatrales bien podría ser una primera cala aproximativa para una teatrología peruana de nuestro último medio siglo.

Uno de los primeros escollos era que nuestros encuestados entendieran este propósito. En algunos casos este obstáculo fue infranqueable y esta constatación, en sí misma, fue ya un primer y revelador dato. El medio teatral tiene una opinión muy definitiva sobre sus personajes; pero al mismo tiempo se cuida de revelarla públicamente. Aunque no siempre.

En fin, para no abundar más en este tópico y para evitar el superfluo -quién-elige-a-quién- se ha decidido publicar el

cómputo final y no las elecciones parciales de nuestros encuestados. A ellos, por cierto, nuestra gratitud por el ejercicio de síntesis que significa condensar medio siglo de experiencia teatral en un listado de 30 nombres propios.

Sin necesariamente entrar a analizar los resultados del cómputo de nuestras listas, una de las primeras impresiones que arrojan los datos finales aluden al inobjetable desequilibrio entre el teatro producido en Lima y el teatro producido en el interior y en otras lenguas que no son la castellana. Si una de las actividades artísticas ha tenido mayor movilidad e intercambio a nivel nacional, ésa ha sido sin duda la actividad teatral. Pero la encuesta no corrobora esta imagen. Todo lo contrario: prestigia la imagen de un teatro centralista y logocéntrico, ampliando la fisura entre un Perú teatral limeño y otro que no lo es. Este último prácticamente no es mencionado dentro de nuestra encuesta.

Otro dato que se constata es la profusa dispersión en cuanto a preferencias. Se ha cotejado esta dispersión con otras encuestas similares realizadas por esta revista y creemos que estamos frente a la encuesta de mayor dispersión y menciones en HUESO HÚMERO.

Empates dobles, triples y hasta cuádruples, hicieron que un primer listado de lugares se amplíe a 17 menciones para el caso de actores/actrices. ¿Cómo explicar esta dispersión? Entre varios factores habría que pensar que nuestra actividad teatral tiene una diversidad de líderes y relevos generacionales de un espectro de edades bastante amplio. Las preferencias no se orientan a un solo tipo de actor, sino parecerían aceptar diversas tipologías de actor/actriz.

Contra la presunción -manejada durante algún tiempo- que el peso del teatro nacional reposaba sobre el trabajo y el empeño de las actrices, el listado final muestra más menciones para ellos (55) que para ellas. No obstante, en los diez primeros lugares son ellas (10) mayor número que ellos (7). Cronológicamente el bloque más numeroso parece estar constituido por actores/actrices que están entre los 35-45 años (41.8% del total), de lo que se podría inferir que alrededor de esas edades es donde los actores realizan mayor actividad.

Nuestro cómputo en menciones respecto a actores/actrices arroja el siguiente resultado:

1.	Alberto Isola	(29)
2.	Luis Álvarez	(22)
3.	Elvira Travesí	(17)
	Teresa Rally	(17)
4.	Delfina Paredes	(13)
5.	Ricardo Blume	(12)
	Haydée Cáceres	(12)
	Mónica Sánchez	(12)
	María Elena Alva	(12)
6.	Pilar Núñez	(11)
7.	Walter Zambrano	(09)
	Diego Bertie	(09)
8.	Mónica Domínguez	(08)
	Jaime Lértora	(08)
9.	Alfredo Bouroncle	(07)
10.	Ivonne Frayssinet	(06)
	Ana Correa	(06)

El resto de menciones se distribuye así: *Con cinco menciones*: Rebeca Rally, Oscar Carrillo (hijo), Mario Velásquez, Hudson Valdivia, Ethel Mendoza, Hernando Cortéz, Cecilia Natteri, Luis Ramírez. *Con cuatro menciones*: Eduardo Cesti, Carlos Gassols, Oswaldo Fernández, Pablo Fernández, Gloria María Ureta, Carlota Ureta Zamorano, Violeta Cáceres. *Con tres menciones*: Elva Alcandré, Leonardo Arrieta, Martha Figueroa, Élide Brero, Hernán Romero, José Velásquez, Ofelia Lazo, Reynaldo Arenas, Rosario Verástegui, Elena Huambos, Orlando Sacha, Edgar Guillén, María Isabel Chiri. *Con dos menciones*: Montserrat Brugue, Miguel Iza, Leonardo Torres (hijo), Lucía Irurita, Roberto Barraza, Ricardo Fernández, Lilly Urbina, Carlos Velásquez, Alberto Mendoza, Liz Ureta, Mirna Bracamonte, Ana María Jordán, Bruno Odar, José Carlos Urteaga, Gian Franco Brero, Edgar Saba, José Manuel Lázaro. *Con una mención*: Luis Felipe Ormeño, Gina Natteri, Víctor Prada, Mercy Bustos, Mireliz Alva, Carlos Victoria, Antonio Arrué, Gustavo Bueno, Javier Valdéz, Enrique Vic-

toria, Ety Elkyn, Haydée Orihuela, Maryan Vargas, Luis Carrasco, Jorge Luis Tapia, Elsa Olivero, Jaime Blas, Carlos Tuccio, Lola Vilar, Ofelia Woloshin, Tulio Velásquez, Aurora Colina, Luis Peirano, Aristóteles Picho, María Luisa de Zela, Jorge Acuña, José Vilar, Gabriela Velásquez, Gino Lértora, Tito Salas, Carmen Seguín, Ertha Cárdenas, Carmen Escardó, Maritza Gutti, Alfonso Santistevan, Beto Benites, Carlos Cueva, Javier Maraví, Susana Muñoz, Fernando Vásquez, Lorena Caravedo, Flor Castillo, Magaly Bolívar, Dina Buitrón, Ricardo Velásquez, Mario Velásquez, Norma Martínez.

En lo que respecta al rubro de dirección, otro es el panorama y la dispersión es mucho menor, 55% menor. Aunque no hay escuelas de dirección en nuestro medio, no deja de ser revelador que más del 62% de los directores posicionados en los 10 primeros lugares provengan del Teatro de la Universidad Católica. Un 15% proviene de su propia práctica profesional; de alguna manera son directores que se han hecho a través del ejercicio de su oficio.

En la división por géneros hay diferencias respecto al rubro anterior: solamente una mujer figura entre los diez primeros lugares, y del total de preferencias del rubro solo hay un 12% de directoras teatrales. En algo que sí se coincide respecto al listado anterior es en la escasa presencia de directores del interior; frente a 51 directores capitalinos, solamente hay 3 que desarrollan su oficio fuera de Lima, es decir el 5% de los directores mencionados.

Otra coincidencia respecto a la lista anterior es la persona que encabeza la lista: Alberto Isola. En el rubro de actores ocupó el 72.5% de las preferencias, mientras que en el de directores ocupa el 80%. Estos datos dimensionan la personalidad teatral de Isola como una de las más completas y de mayor consistencia en nuestro medio. Sin embargo, casi el 25% de los directores mencionados comparte su oficio con la actuación, ya sea de manera regular o eventualmente.

Aunque no contamos con información precisa al respecto, el rango de edades de la mayor parte de nuestros directores es superior al de los actores, se ubica entre los 40-55 años. Entre tanto se percibe que el relevo generacional es mucho

más lento entre directores que entre actores. El cómputo en menciones arrojó el siguiente resultado:

1.	Alberto Isola	(32)
2.	Miguel Rubio	(24)
3.	Roberto Ángeles	(21)
4.	Luis Peirano	(18)
5.	Jorge Chiarella	(17)
6.	Ruth Escudero	(14)
7.	Ricardo Roca Rey	(13)
	Edgar Saba	(13)
	Mario Delgado	(13)
8.	Sergio Arrau	(12)
9.	Alfonso Santistevan	(10)
10.	José Enrique Mavila	(09)
	Luis Felipe Ormeño	(09)

El resto de menciones se distribuye de la siguiente manera: *Con seis menciones:* Jorge Guerra. *Con cinco menciones:* Eduardo Valentín, Ricardo Blume, July Natters, Alonso Alegría, Hernando Cortez. *Con cuatro menciones:* Oswaldo Cattone. *Con tres menciones:* Edgar Guillén, José Carlos Urteaga, Gian Franco Brero, Luis Ramírez, Ismael Contreras, Mari Ann Vargas, José Velásquez. *Con dos menciones:* Mario Rivera, Ernesto Raez M., Carlos Padilla, Carlos Cueva. *Con una mención:* Marco Leclere, Reynaldo D'Amore, Virgilio Rodríguez, Giorgio Michi T., Germán Vega Garay, Oswaldo Fernández, Rafael Hernández, Sara Joffré, María Luisa de Zela, Wálter Zambrano, Manuel Luna, Leonardo Torres, Tito Salas, Luis La Roca, Aristóteles Picho, Hernán Rice, Alicia Sacco, Carlos Gassols, Beto Benítez, César Urueta, Edith Vargas, Carlos Clavo.

Cuando se estaba diseñando esta encuesta especulábamos en torno al rubro de autores o dramaturgos. Nuestra cartelera no es precisamente pródiga para el autor local. Todo lo contrario. Pensábamos que en la memoria de nuestros encuestados no habría mucho lugar para la evocación de nuestros dramaturgos. Sin embargo no fue así. Se han recordado más dramaturgos (58) que directores (54). Aunque sean pocos,

muy pocos los autores que suben a escena, hay una importante memoria que los tiene presentes.

Tal vez tenga que ver con ello la polémica entre la creación colectiva y el autor, desarrollada de manera más subjetiva que crítica durante la década pasada. Por cierto, de este episodio ahora casi nadie quiere hablar y más bien se reconoce en la figura del director una suerte de mediación o negociación entre ambos polos de tensión. Será tal vez por ello que de las 58 menciones solamente dos (Yuyachkani y Patacláun) aludan a proyectos grupales o colectivos.

Cuando se habla de autor nacional la referencia a nuestros clásicos costumbristas (Pardo, Segura y Yerovi) es casi mecánica e inevitable. Esto viene desde los libros de texto escolares y universitarios hasta una encuesta cuya regla única eran listados a partir del último medio siglo. La recurrencia en menciones (11) a estos autores dentro de las listas también es un dato que va más allá del "gaffe" o la distracción.

No deja de ser interesante observar la inclusión de otras especialidades dentro de lo que es la autoría teatral: Guionistas de cine y televisión (3), novelistas (1) y periodistas (1). En el caso de los guionistas, algunos tuvieron una esporádica participación en la escritura teatral y de algún modo la adecúan al medio audiovisual. El novelista es José María Arguedas, cuya obra y vida (o las dos integradas) han sido fuente de inspiración de más de una obra de teatro en la década pasada. En la presente década la especificidad de la escritura teatral parece orientarse hacia otro norte y con otra brújula. En fin, el tema da para otro tipo de especulación en torno al horizonte temático de nuestra última dramaturgia y su relación (buena o mala) con el proceso de las puestas en escena durante el último medio siglo.

Pero más allá de especulaciones, el objetivo de esta encuesta es propiciar el estímulo para un debate que falta dentro de nuestro medio teatral, que si bien se caracteriza por su profusa y compleja movilidad, demanda un anclaje teatrológico en el cual pueda contextualizar su producción. El cómputo final en cuanto a menciones de autores teatrales quedó configurado de la siguiente manera:

1. Alfonso [REDACTED] Santistevan (25)
2. César de María (23)  
Alonso Alegría (23)
3. Sebastián Salazar Bondy (22)
4. Juan Rivera Saavedra (17)
5. Enrique Solari Swayne (14)  
Grégor Díaz (14)
6. Rafael Dumett (12)  
César Vega Herrera (12)
7. Juan Ríos (10)
8. Hernando Cortez (09)  
Sara Joffré (09)  
Alfonso La Torre (09)
9. Maritza Kirchhausenn (08)
10. Julio Ramón Ribeyro (07)

El resto de las menciones se distribuyen del siguiente modo: *Con seis menciones:* Celeste Viale. *Con cinco menciones:* Leonidas Yerovi, Manuel Ascencio Segura, Mario Vargas Llosa, Víctor Zavala. *Con tres menciones:* Felipe Pardo y Aliaga, Augusto Cabada, José Enrique Mavila, Sergio Arrau, Estela Luna, Rafael León, Wálter Ventocilla. *Con dos menciones:* Grupo Yuyachkani, Eduardo Adrianzén, Áureo Sotelo, Humberto Napurí, Miguel Ángel Pimentel, Felipe Buendía, Eduardo Valentín, José María Arguedas. *Con una mención:* Abelardo Sánchez León, Taller Patacláun, Gabriel Figueroa, Miguel Rubio, Roberto Ángeles, Eduardo Solari, Fedor Larco, Jorge Díaz Herrera, Manuel Andrés Camino, Jorge Tamillares, Rodolfo Hinostroza, Juan Gonzalo Rose, César Bravo, Aldo Salvini, Jorge Chiarella, Percy Gibson, Juana Medina, Alberto Mego, Julio Ortega, Manuel Solari, Sarina Helfgot, Benjamín Sevilla, Rose Cano.

Las personas vinculadas al teatro peruano o interesadas en él que consultamos fueron 100. Solo respondieron 40. No todas las respuestas incluyeron las tres listas completas. [H.S.A.]

## PARA M.M. / LIZARDO CRUZADO

(O sea, para  
Marilyn Monroe; para Mi Madre)

Decir que Marilyn Monroe no fue Mi Madre  
no es lo mismo  
que decir que Mi Madre no fue Marilyn Monroe.  
Fijo que suena confuso como un sofisma;  
pero viendo bien, viéndola bien,  
viéndolas,  
ambas tienen -aparte del  
esqueleto lentísimo y el erizado pellejo celeste-  
unos cuantos sueños hechos mierda,  
fotografías amarillentas  
-cual marchitas magnolias-  
olvidadas bajo el colchón o los párpados,  
y unas ardientes ganas de ser amadas  
mordidas lamidas y apretadas  
como maduras chirimoyas o como higos.  
Aunque fuera el viento neoyorquino el que  
alzó a Marilyn las faldas  
y a Mi Madre las ropas oprimiesen  
las reseca  
brisas del arenal,  
ambas han llorado desnudas, al menos una vez,  
extraviadas entre ortigas y sedas.  
Y si Mi Madre no hubiera  
abandonado el cine oscuro donde su juventud aullaba  
con la última butaca clavada  
en pleno pecho,

*tal vez estaría ella ahora escribiendo sus memorias;  
y por otro lado –o por el mismo–  
se hallaría Marilyn pelando legumbres y patatas  
o hirviendo sopa y calcetines  
cuando muere la tarde.*

*Ambas*

*fueron desgarradamente felices  
e infelices también –desgarradoramente–.*

*La única*

*y pequeña diferencia es que Marilyn reventó  
al tomarse cincuenta cápsulas de nambutal  
y que Mi Madre  
me parió a mí.*

*Lo cual*

*verdaderamente es casi lo mismo.*

LA MUSA PARADISIACA Y OTRAS  
ETIMOLOGÍAS ULTRAMARINAS /  
ENRIQUE CARRIÓN ORDÓÑEZ



PARENTEMENTE no son muchas las voces de nuestro idioma que procedan de las islas del Pacífico. Dejemos por ahora las semejanzas ultramarinas que sustentan conjeturas sobre el intercambio prehistórico de América, a través de ignotas rutas oceánicas, con pueblos de origen polinesio, melanesio, australasio.<sup>1</sup> Aquí presentamos algunas huellas de los contactos transoceánicos desde la introducción del caste-

1. Bástemos con esta conclusión sintetizadora de Paul Rivet, *Los orígenes del hombre americano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963. (Col. Popular, 20): "En definitiva, el Pacífico no debe aparecérsenos ya como una inmensa extensión vacía, barrera infranqueable tendida entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Migraciones humanas lo atravesaron, a costa de cuántos esfuerzos y cuántos dramas, para arribar a América y colonizarla; hubo después comerciantes audaces que lo cruzaron en forma más o menos regular hasta la época del descubrimiento, y estas travesías se efectuaron sin duda en ambos sentidos. Mucho antes que las naves de los grandes descubridores europeos, las sorprendentes piraguas melanésicas y polinésicas, y quizás también las primitivas balsas peruanas había surcado las rutas de este inmenso desierto marino".

llano. Pasemos por alto también las voces de las Islas de Santa Isabel en las Salomón reunidas por el marino y cronista Sarmiento de Gamboa que figuran entre ciertos papeles del Museo Naval de España. Las estudió Roberto Ferrando<sup>2</sup> y no se proyectan a nuestro castellano. Vengamos a algunos términos cuyo uso está vinculado a la historia de las relaciones modernas del Perú y las islas del Pacífico.

### Tabú

De las islas llamadas antaño de Sandwich, donde se hablaba una lengua polinesia, ha venido a las lenguas occidentales un término muy frecuentado inicialmente por los etnólogos, más tarde por los sicólogos y siquiatras –especialmente los seguidores de Freud– e incluso por los sociolingüistas. Me refiero a *tabú*.<sup>3</sup>

Hasta ahora la datación de *tabú* en castellano se remonta a los primeros años del presente siglo (DCEEH). Todavía no lo traía la Academia en 1884. Por lo pronto el catedrático y parlamentario peruano Mariano H. Cornejo empleó profusamente el término como tecnicismo en su viejo tratado sobre las ciencias sociales publicado el año 1910.<sup>4</sup>

El DRAE (1984) se limita a remitir a un origen polinesio y a describir la acepción etnológica y su extensión prohibitiva

2. Roberto Ferrando, "Un vocabulario inédito de Sarmiento de Gamboa". En: *Miscellanea Paul Rivet octogenario dicata*. México, 1958, II, pp. 179-85. antes: "Un vocabulario inédito de S. de G." *Noticiero Indigenista Español*, Madrid, N° 11/12, pp. 1-6.

3. En el autorizado repertorio dirigido por M. Eliade *The Encyclopedia of Religion*. Londres, 1987, vol. 14, encontramos: "*Taboo*. is a social prohibition or restriction sanctioned by suprasocial (innate) means or a socially sanctioned injunction alleged to have the force of such prohibition" [...].

4. M.H. Cornejo, *Sociología general*. Madrid, Imp. de Prudencio Pérez de Velasco, 1910, t. II, pp. 170 y sigs. Es muy característico de este momento alienado de la cultura peruana el que una de las pocas referencias al Perú de los Incas se obtenga, no de fuentes históricas o etnológicas directas, sino de la obra de Tyler *Primitive culture*.

en el campo moral. Al parecer el préstamo es indirecto. El castellano parece haberlo tomado del inglés, donde está documentado desde el tercer viaje del capitán J. Cook. En efecto, COROMINAS/PASCUAL DCEEH, repitiendo el OED hacen venir la difundida expresión del inglés *taboo*, que a su vez la tomó de un grupo de islas de tongatabu, en el archipiélago de Tonga, donde practicaba una lengua igualmente polinesia. El inglés extrajo un sustantivo y un verbo del uso originalmente adjetivo o adverbial del *tabú*, pero en castellano oficial solamente se admite el sustantivo, aunque en tratados técnicos se use *tabuizar*, *-ado*.

Un curioso testimonio peruano de finales del XVIII que vamos a comentar, hecho por el Teniente de Fragata Manuel Químper Benítez Del Pino, "Descripción sucinta de la Isla de Sandwich y de sus naturales..." no sólo presenta una muy temprana y directa adopción del vocablo polinesio, sino que contrasta la etimología de Corominas y otros en favor de una procedencia hawaiana. Data de 1791 y fue publicada en el *Mercurio Peruano* de Lima, t. VI, N° 175, 6-sep-1792, fols. 9-15. Viene entre los fragmentos de cartas presumiblemente dirigidas a su hermano en Lima e impresas en desorden cronológico. La fechada en Santa Cruz de Nootka [Notka] a 31 de mayo de 1790 (pp. 12-15) resume su viaje en la balandra *Princesa Real* que parte desde el Puerto de San Blas en México y llevada de los elementos recorre América Septentrional desde el grado 50° hasta el 51°10' en la accidentada costa canadiense del Pacífico y vuelve al Estrecho de Juan de Fuca. Por tal, guarda estrecha relación con Bodega de la Cuadra.

Otra carta nos interesa, sin embargo, de julio de 1791, que **relata un viaje del mismo peruano** desde el mismo San Blas hacia las islas Sandwich<sup>5</sup> y describe las características naturales y humanas del archipiélago. Como capitán entabla

5. Un error de interpretación sobre la identidad de la isla de Sandwich, que creo nace de la biografía de Químper (Lima, 1740-1844) por Mendiburu *Dic. hist. biogr. del Perú*, Lima, <sup>2</sup>1936, vol. IX, 267, se repite en las dos biografías insertas en Milla (ed.) *DicBiogrP* y en otros autores que atribuyen a Químper una expedición a Tahití.

buenas relaciones con los régulos isleños, ya familiarizados con los británicos. Refiriéndose a ellos declara:

“Los *Eries* se particularizan en el alimento de los demás, en comer carne de perros, y no de puerco, y a la inversa el común de los naturales; siendo esa prohibición impuesta de los Sacerdotes a unos y a otros, con la palabra *Tabú* o *Tapú* que es el significado entre ellos de un precepto de su Dios *Oro*, cuyo privilegio tiene también el *Ery* [régulo local] para imponer el *Tabú* en otras cosas que quiere que no ejecuten sus súbditos.—También tienen una especie de bebida que llaman *Aba* compuesta de una raíz, la que solamente pueden tomar ellos y algunos otros Capitanes, que se nombran *Tohua*, que para todos los demás es *Tabú* o cosa prohibida; lo que les lleva privar el sentido, como a nosotros el aguardiente o vino, con la diferencia de que a estos se les cubre todo el cuerpo de una especie de caspa o escamilla”. (p. 11)

La significación básica de la palabra está claramente diseñada. Sin denegar que Cook hubiese conocido la voz al pasar por la Tonga y la hubiese introducido al inglés desde 1777, como es opinión difundida,<sup>6</sup> este curioso testimonio peruano de 1791, catorce años después, merece tomarse en consideración en la historia europea de *tabú*, tanto más por venir de un arriesgado navegante del Pacífico Norte. El clásico libro de Sir James G. Frazer, *The Golden Bough* —citado ya entre nosotros por Mariano H. Cornejo— trae un análisis antropológico y material comparativo sobre estos jefes y reyes con

6: Eliade (dir.) *loc. cit.* “The word taboo (from the Tongan *tabu*), a variant of the more general Polynesian term *tapu* and the Hawaiian *kapu* reached the West through Captain James Cook’s account of his third voyage. [El OED da la cita exacta: *Voyage to Pacific* II, vii (1785) I. 286.] He was introduced to the term at Tongatapu, in the Tonga, or Friendly Islands, and commented that the word had a very comprehensive meaning but generally signified a thing that is forbidden” [H. Webster *Taboo...* 1942]. En inglés es adj. y verbo transitivo. Se extendió a la terminología etnológica en 1883 (Lang), según el mismo OED.

tabú de Tonga y otras islas polinesias.<sup>7</sup> Por su parte, la expansión del concepto a la psicología colectiva, con su carácter ambivalente de execración y sacralidad, fue desarrollado por Sigmund Freud en diversas entregas de la revista *Imago*, reunidas en su *Totem und Tabu* de 1913.

### Canaca

El único término del español peruano que Benvenuto Murrieta (1936) atribuía a una lengua insular era éste:

“El pueblo denominó *canacas*, voz hawayana que significa hombre, y que todavía se oye en Lima, empleada para calificar a uno de los tipos de nuestra miscegenación étnica, por su parecido con el tipo polinesio. La influencia de estos inmigrantes, salvo la citada palabra, es nula por su fugaz permanencia en el país”.<sup>8</sup>

El jurista Francisco García Calderón, autor del conocido *Diccionario de la legislación peruana* 2ª ed. Lima-París, 1879, t. I, sub COLONO, nos daba una inquietante imagen jurídica del asunto:

“Por los decretos de 1º de abril y 10 de junio de 1862 se dio permiso a un empresario para que introdujera colonos naturales de las islas del Sud-Oeste del Pacífico; y por la resolución de 20 de febrero de 1863 se indicaron los requisitos que debían llenarse para la introducción, y las precauciones que se debían tomar para que constara que los colonos venían contratados libremente y no seducidos o robados. A mérito de estas disposiciones se han introducido al Perú polinesios, o canacas como se les llama vulgarmente. Esta introducción, hecha sin observar las leyes, ha traído dificultades y complicaciones, por lo cual el Gobierno se ha visto precisado a prohibirla y aun costear el regreso de los polinesios a su país, terminando de este modo las reclamaciones hechas por el Encargado de Negocios de Francia [... p. 444b]

7. Trad. castellana: *La Rama Dorada. Magia y Religión*. México, FCE, 1961, pp. 244-47.

8. *El lenguaje peruano*. Lima, 1936, p. 64; *ibid.* p. 100.

El trasfondo real fue una mancha negra de nuestra historia republicana que remeda la bajeza de las grandes potencias colonialistas. Se puede comenzar con la lectura de las sobrecogedoras páginas de Basadre, temperamento ponderado y crítico.<sup>9</sup> Puede continuarse con el interesante artículo reciente de Zanutelli.<sup>10</sup> Había una autorización legal de 15 de enero de 1861 que la fragata "Empresa" aprovechó abusivamente. Al amparo de aquella disposición un tal J.C. Byrne consiguió traer polinesios como fuerza de trabajo para las haciendas de donde se habían liberado a los negros. Engañados y prácticamente esclavizados con mayor inhumanidad que los chinos —migración persistente sobre la que hay abundante bibliografía— pero con menor capacidad de supervivencia, este millar y medio de *canacas*, sin una bandera que los amparase, sufrió y pereció en las naves de venida, en las chacras, en la devuelta a sus islas después de que protestas nacionales e internacionales denunciaran tamaño abuso. Estos acontecimientos ocurrieron básicamente entre 1862 y 1863. El enganche, agrega Basadre, se extendió a la isla de Pascua, cuya población quedó después cruelmente diezmada. Esto explica la difusión chilena del término. Algo similar iban cometiendo los ingleses al llevar polinesios a Australia para cultivar el algodón durante la crisis de producción que la Guerra de Secesión provocaba en los estados sureños de EE.UU. Peor aún fue la repatriación a cuenta del Erario y en nombre de la libertad de trabajo y demás principios humanitarios. La barca *Adelante* condujo unos centenares de poli-

9. Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*. Lima, Editorial Universitaria, 1969, t. V, págs. 175-76. Una nota complementaria se incluye en el vol. I, asiento N° 4667 de su *Introducción a las bases documentales para la historia de la República del Perú con algunas reflexiones*. Lima, Ediciones P.L.V., 1971. Sobre el asunto de Pascua anuncia una investigación en curso del profesor Ramón Campbell en Chile. Más adelante remite a la obra de F. Maziere, *Mysterries of the Eastern Island*. Nueva York, 1969.

10. Manuel Zanutelli Rojas, "Chinos y Canacas". *Revista Histórica*, Lima, t. XXXV, 1985/86, págs. 299-309.

nesios a la Isla de los Cocos, vecina a Costa Rica contagiados de mortal viruela, "botados en el mencionado punto sin provisiones de ninguna clase y desnudos", dice un oficio archivado en las Capitanías de Puerto que extracta Zanutelli. Otras embarcaciones conducidas por capitanes inescrupulosos de distintas nacionalidades continuaron regando por el Pacífico a estos tristes sobrevivientes.

La primera documentación castellana hasta ahora será esa que hemos leído en los informes de archivos navales peruanos desde 1863 gracias a las pesquisas de Zanutelli. Veinticinco años después García Calderón la consideraba ya de uso vulgar. Pero sorprende comprobar que no se limitaba al Perú esta palabra, hoy olvidada:

- A. Malaret *Dic. americanismos*, Buenos Aires 1946, p. 200 da tres aceps. para Chile: 1. 'Chino dueño de restaurante'; 2. 'Cualquier dueño de burdel'; 3. 'Burdel'. Como adj. de Ecuador y Chile, 'pálido, amarillo'. La etimología es la de Lenz.

- M. Morinigo *Dic. americanismos*, Buenos Aires, 1966, da para *canaca* 'individuo de raza amarilla' en Chile, Ecuad. y Perú. Eso mismo, sin referencia al Ecuad. repite J. Alvarez Vita, *Dic. peruanismos*. Lima, 1990.

- A.N. Neves, *Dic. americanismos*, Buenos Aires, 1975, sub *canaca* m. recoge lo dicho por la Acad.; sub *canaco, ca* asigna 'Pálido, amarillo' a Ecuad. y Chile.

- Por su parte M. Alonso, *Encicl. del idioma*, Barcelona, 1958, da tres entradas: I. Como 'ave marina' más las dos aceps. chilenas, presumiblemente traslaticias de esa primera: 'individuo de raza amarilla' y 'dueño de burdel o casa de diversión indecorosa'. II. Como nombre etnográfico de los indígenas de Hawai, en forma de pl. masculino. III. Como adj. de Chile y Ecuad., 'en acep. de 'pálido, amarillo'.

- Esto mismo básicamente repiten la *Enciclopedia Universal Sopena*. Barcelona, 1974, María Moliner y otros.

- La *Enciclopedia Espasa* citada por Zanutelli menciona "Canacos o Kanaks" como autodenominación de los in-

dígenas de Hawai que los europeos han extendido a otros polinesios y micronesios.

– El DRAE (1984) informa que la misma voz, sustantivo se da al individuo de raza amarilla/2. Chile “dueño de un burdel”.

El fundamento lexicográfico que parcialmente sirvió a la Real Academia debió de ser el excelente diccionario de indigenismos redactado por Lenz.<sup>11</sup> a este filólogo se debe la etimología de la lengua de Hawai que acepta Benvenuto. Pero la Academia no comparte esta puntualización y se limita a señalar que viene de una lengua de Oceanía. Corominas no la estudia en su DCELC.

Hay motivos para disputar el presunto origen hawaiano, que Lenz apoyaba en un viejo manual de lingüística, Ni siquiera resulta clara la etimología de alguna lengua polinesia a la luz de algunos datos que he tomado de la *Encyclopedia of World Cultures. Oceania*,<sup>12</sup> sub AJIË, donde se consigna sobre los étnicos *Canaque, Houilou, Kanak, Kanaka* esta interesante información:

“Today, Ajië speakers call themselves “Kanak” which has deep political meaning for them because along with the

11. R. Lenz, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* [1905-1910]. Reed. de M. Ferreccio Podesta. Santiago, Universidad de Chile, s.d. [a1986]: “122. CANACA. = \*canáca, m. i f. tb. adj. fam. Denominación despreciativa para los chinos que en los puertos chilenos i tb. en Santiago a menudo son propietarios de cocinerías, pequeños restaurantes, burdeles “café chinos o asiáticos”

Ejemplo: De allí a un café canaca  
se fue con la damisela

*Cancionero popular* IV 17. Stgo. 1894”.

PS. En el Coloquio sobre Bodega y Cuadra celebrado en Lima (17-19 agosto de 1994) D. José Ramón García recordaba haber leído repetidas menciones a *canacas* en documentos españoles relativos a expediciones de la primera mitad del XIX.

12. Vol. II, dir. por Terence E. Hays (Boston, G.K. Hall, 1984, p. 6 y sigs.).

vast majority of the other native people in New Caledonia they are asking for independence from France" [...] "Canaque" was introduced to the territory [de Nueva Caledonia] by Polynesian sailors, and in the local contexts it had a pejorative meaning. In the early 1970s the native peoples of New Caledonia changed the spelling to "Kanak" and this marked the birth of Black-Power type of consciousness. If they are successful in their quest for independence, their new country will be named "Kanyak".

El mismo repertorio académico presenta, dos entradas después de la anterior, el mismo vocablo, pero como sustantivo étnico de doble terminación:

"*canaco*, ca. m. y f. Nombre que se da a los indígenas de varias islas de Oceanía, Taití y otras".<sup>13</sup>

Será necesario enmendar esta separación de entradas. Sin duda se trata del mismo étimo —cualquiera sea su procedencia— y en consecuencia deben agruparse ambos artículos en uno solo, colocando como primera acepción el uso genérico y como acepciones consecutivas los usos extensivos, pero no limitados a un solo país. Han de agregarse el uso peruano que consignó Benvenuto, y el ecuatoriano, que recogieron otros diccionarios. Entre nosotros parece que solamente se usó *canaca* como sustantivo masculino en el sentido recto y en el traslaticio.

La significación variada de la voz fuera del Perú, los datos de Nueva Caledonia, la inseguridad de fundamento en que basaba Lenz su propuesta etimológica son razones para comprender que la Academia se mantenga discreta pero razonablemente renuente a la etimología hawaiana.

13. Al respecto es interesante añadir el siguiente dato del *Campano ilustrado*. Paris, s.d. [p. 1909], organizado por el erudito peruano M. González de la Rosa [m. 1912]: "*kanaka*. m. Nombre de la raza indígena de Hawai. Según censo de 1897, sólo quedaban 31.000".

Esta palabra se encuentra representada en otras lenguas europeas más bien como tecnicismo etnológico.<sup>14</sup>

### Plátano de la isla

Esta variedad de la *Musa paradisiaca* es apreciada en la mesa peruana y se la considera más delicada de sabor y fácil de digerir que los *p. de seda*, *de Guayaquil*, *guineos*, *manzanitos*, etc. Es recomendada para los bebés y convalecientes.<sup>15</sup>

Hace buen tiempo me venía preguntando de qué isla pudieran venir esos plátanos de pulpa rosada y consistente, de dulzor discreto, mezclado a cierto olor característico. La locución nominal está ausente del repertorio oficial. Creo que es la "Isla de Amat", nombre que le dieron a Taití hacia 1772 los expedicionarios enviados desde el Callao para reclamar los derechos de España sobre las islas descubiertas por Mendaña y Fernández de Quirós, por entonces visitadas de los franceses (Louis-Antoine de Bougainville, 1766-9) e ingleses (Samuel Wallis, 1767; James Cook) ávidos y curiosos. A continuación nuestras pruebas.

El virrey Amat despachó inicialmente a Felipe González de Haedo, comandante de la *San Lorenzo* para averiguar qué pretensiones llevaban los ingleses infiltrados por el sur de

14. En portugués se da la acep. étnica, según Buarque de Hollanda. Debe existir en francés, pero como término raro o tecnicismo especializado como para no figurar en el *Petit Robert*. La misma razón explicará su ausencia del *Webster Ninth New Collegiate Dictionary* (1985). En cambio H. Müller y Günther Haensch, *Langenscheidts Handwoerterbuch Spanisch*, Berlín, 1971, dan en alemán *Kanake* remitiendo al esp. *canaco*, que en la parte española no está terminado en -o, aunque consignan las acepciones americanistas *sub canaca*.

15. No aparece en el DRAE (1982). Juan Alvarez *Vita Dic de peruanismos*, Lima, 1990, sub PLÁTANO menciona "De la isla. Variedad de plátano guineo cuyo fruto tiene pulpa rosada y aromática". Y se le ocurre asignar la denominación a la isla La Española (Santo Domingo). No existe indicio de que la palabra se usara antes de las expediciones a Oceanía. No me ha sido asequible un viejo y breve trabajo de T.E. Pennard "Note on words used by South Americans for *banana*" *De West indische Gids* (La Haya) 8, 1926/27) pp. 375-77.

Chile. Llegó a la isla de Rapa-Nui (o Pascua, antes Davis), la llamó San Carlos, y estableció formalmente la soberanía española en 1770.<sup>16</sup> Una segunda expedición fue confiada a Domingo de Boenechea en la fragata *Águila*, con el paquebote *Júpiter* a las órdenes de José de Andía y Varela. Partieron del Callao en setiembre de 1772. Hacia fines de noviembre la fragata avista la isla de Otaheiti, rebautizada como *Isla de Amat* en honor del virrey que había dispuesto la expedición. Activo colaborador fue el franciscano José Amich, antiguo piloto de la mar. Otra isla se llamó San Cristóbal por presentar el aspecto del cerro de Lima. En cumplimiento de las órdenes, trajeron a bordo cuatro indígenas que se avinieron a viajar libremente para servir más tarde como intérpretes; pero también semillas y brotes de las plantas provechosas y estimables, con otras muestras de la industria isleña. Por mayo de 1773 volvieron. Quedaron dos frailes encargados de labores misionales. Amat acogió a los naturales con modos admisibles a la antropología del Siglo de las Luces. Una nueva expedición, al mando de Cayetano de Lángara, volvía con uno de los isleños a Tuamotú en setiembre de 1775. Al llegar a su destino los misioneros franciscanos manifestaron su deseo de volver a Lima ya que sentían no haber efectuado progreso alguno en la misión. El tornaviaje terminó en el Callao en febrero de 1776. Las costosas exploraciones de los Mares del Sur acabaron sin un balance colonial positivo. La Corona volvió al empeño para que Lima emprendiera nuevas expediciones, pero Jáuregui alegó la dificultad del erario por los gastos que demandara la sublevación de Túpac Amaru. Con cadencias de valse criollo, comenta el P. Vargas: "vino a ser un sueño vano que murió al nacer".<sup>17</sup>

16. Del piloto existía una relación guardada por la familia española López de Arellano; un descendiente y su hijo la visitaron a fines del XIX y comienzos de este siglo. (*Enciclopedia Universal Sopena*, t. VII, 1974, p. 6451a).

17. M. de Mendiburu, *Dic. histór. biogr. del Perú*, Lima, 1932, 2ª ed. t. III, pp. 77-8. G. Lohmann Villena, *Hist. marítima del Perú*, t. IV, Siglos XVII y XVIII. Lima, 1973, pp. 182-92, con fuentes y bbl., pp. 210-11. R. Vargas Ugarte (S. I), *Historia General del Perú. Virreinato (1689-1776)*. IV, pp. 322-25.

Algo quedaría, sin embargo, amén de oficios, gastos y memoriales. El Coronel Alcedo, autor del muy conocido *Dic. geogr. hist. de las Indias Occidentales, sub Otahiti*, [= Otaheiti] resume en 1788 algunos datos de las expediciones y añade que aquellas islas “son muy frondosas y pobladas de árboles, producen muchos cocos, plátanos, ñames<sup>18</sup>”

La *Relación histórica del viage que hizo a los Reynos del Perú... en el año 1777 hasta el de 1788...* el botánico español Hipólito Ruiz, trae esta clara noticia:

“Son cinco las especies que hay en Lima de plátanos; y son: el plátano largo, o de la tierra; el dominico, o guineo; el anaranjado y amarillo de Otahetí [...].<sup>19</sup>”

El ilustrado Camilo González Laguna envía al *Mercurio Peruano*<sup>20</sup> una lista de las plantas que se han tratado de aclimatar en Lima desde 1760. Entre ellas hay cinco especies de “Musas o Plátanos” procedentes de la “Isla de Amat ú Otahiti”, de las cuales

“El *Meya* ó *Mehia*, ó aromático blanco, en que se asemeja y distingue del guineo.

El *Aráu*, ó gallardo hinchado y grande.

El *Oréa* de hoja tornasolada en su dorso y carne rogiza.

Estas dos especies como las más excelentes se hallan más propagadas”.

Tales parecen ser los primeros antecedentes del *plátano de la Isla* [de Amat]. Posteriormente la forma abreviada de esta locución nominal produjo el derivado *isleño*.<sup>21</sup>

18. Apareció en las “Adiciones” al t. III (1788), pp. 494-5; en la reed. de la BAAEE 207, t. III, p. 71-72, fue reordenada alfabéticamente.

19. Ed. Jaramillo Arango <sup>2</sup>1952, I, p. 34.

20. T. XI, p. 171.

21. Además del uso peruano recogido por Soukoup, *isleño* aparece al lado de *isla* entre los nombres de las diferentes *Musaceae* en R.A. Rutter, *Catálogo de plantas útiles de la Amazonía peruana*. Yarinacocha. Pucallpa, ILV, <sup>2</sup>1990, p. 155a. Este último término se documenta, fuera del Perú, en Bolivia: J. Muñoz R. e Isabel Muñoz R. *Dic. de bolivianismos* La Paz, 1982, 237; el derivado en cambio lo trae N. Fernández Naranjo, *Dic. de bolivianismos*. La Paz, <sup>4</sup>1980, p. 83.

Años más tarde A. von Humboldt, que pasó por Lima hacia 1800, dedica a la familia de los plátanos, las *Musae*, unas páginas de su *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* [orig. francés de 1881] y ahí prefiere este nombre indígena del plátano de Oceanía:

“En las colonias españolas no se conocen todos los musas o *pisang* descritos por Rumphius y Rheede; sin embargo se distinguen tres especies que los botánicos no han determinado sino muy imperfectamente: el *plátano* o *artón* (*Musa paradisiaca* Linn.), el *camburi* (*Musa Sapientium* Linn.) y el *dominico* (*Musa regia* Rumph.). Yo he visto cultivar en el Perú una cuarta especie, de un gusto muy exquisito, el *meiya* del Mar del sur, que en el mercado de Lima se llama plátano de *Tahití*, porque la fragata *Aguila* llevó los primeros plantones de la isla de Otahiti<sup>22</sup>” (p. 241b).

Si alguna duda quedara todavía sobre la supervivencia de estas plantas y su difusión agrícola en el resto del país, en Camaná el médico Cano [1845]<sup>23</sup> precisa:

“Hay [...] diferentes variedades de plátanos [que] fueron introducidos acá por los primeros misioneros que se mandaron a Otahití, llegándose a contar hasta quince variedades de esta última tan apreciables especies [sic].”

Para mayor abundamiento, hemos encontrado vivientes aún fuera del Perú designaciones cercanas al nombre indígena de la Isla de Amat:

[Ecuador 1900] “Los vendedores de frutas gritan en los zaguanes: “¡Compre otayos!” [...] palabra cuyo origen habría yo rastreado en vano, si alguna vez no hubiese

22. Lib. IV, cap. IX. tr. esp. 1822, reed. México, 1966, pp. 240-46. Carcer y Disdier, *Disertaciones* (1955) p. 39 se hace un enredo por creer que *otahití* es un galicismo desconocido para “los quechúas” que usaron correctamente *taití*. Las formas ecuat. desmienten esa suposición.

23. *Observaciones médico-topográficas sobre el valle de Camaná*. Publicado en: J.M. Morante, *Monografía de la provincia de Camaná*. Arequipa, Universidad, 1965. La cita, p. 683.

oído a un vendedor callejero, mucho más sabido que sus congéneres: “¡Cómprame *otayetes*.” = Debe ser *otaiti* o *taiti*, esto es, plátanos traídos del archipiélago de Taití, ó de la Sociedad, en Polinesia”.<sup>24</sup>

24. Carlos R. Tobar, *Consultas al Diccionario de la Lengua*. Quito, Imp. de la Universidad Central, 1900; id. Barcelona, 31911. Años después encontramos otra variante en Alejandro Mateus, *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos*, Quito, 21933, p. 242: “*Otaite*, Ecdr. y *Otayo*, Ecdr. Una variedad de plátano”. Nueva variante aparece medio siglo después, cuando H. Toscano Mateus. *El español en el Ecuador*. Madrid, CSIC, 1953, p. 421, §252 ofrecía esta explicación que no compartimos: “De *otahití*, una variedad de plátanos, se ha formado *otayote*, y la falsa percepción de un aumentativo ha dado el erróneo primitivo *otayo*”. Ante todo, ignoro si han covariado *otayete/otayote*; la segunda parece sacada secundariamente, como derivación aumentativa, de *otayo*. Por su parte, esta base nos parece regresiva delseudiminutivo *otayete*, que interpreto como resultante de la pronunciación quechuizada de *otaiti*: apertura de altas, consonantización antihíatica, desplazamiento del acento a la posición grave. La forma *otaiti*, recogida por el canónigo Mateus parece ayudar nuestra propuesta, y sería una forma sin consonantización epentética ni cierre de la primera vocal alta y en cambio parece imposible extraerla del \**otayote*.

## DESVESTIR UN SUEÑO (*Visiones y revisiones*) / HUGO SALAZAR DEL ALCÁZAR



Algo ha caracterizado el tránsito de éstos 15 últimos años del grupo Yuyachkani por la escena nacional, ha sido la elaboración poética y teatral de los grandes temas y discusiones de nuestra cultura nacional. En Yuyachkani se condensaba una interesante equivalencia entre la discusión de laboratorio de ciencia social y la síntesis poética de la misma convertida en producto teatral.

A inicios de los 80, el Perú de *Los músicos ambulantes* era una orquesta aglutinante y afinada donde todos podían “hablar” desde su ritmo y cada cual tocar su propio instrumento: en síntesis era la utopía de la unidad en la diversidad. A fines de la década, el Perú de *Contrael viento* era el inevitable enfrentamiento de dos míticas hermanas, después del cual habría una simbólica refundación (¿o retorno?) y brotarían las semillas de la vida.

Ahora, remontando la mitad de los 90, el Perú de *Hasta cuándo corazón*, es un desolado y vetusto solar del cual deberán salir o ser expulsados sus precarios inquilinos. No es difícil encontrar los grandes temas que subyacen detrás de cada una de estas obras. Es posible reconstruir la manera y el tiempo como Yuyachkani ha convertido los temas de polémica académica y nacional en metáforas vía espectáculo teatral.

Durante este período los temas tanto de la novelística de Arguedas como de su propia biografía, del imaginario popular andino y urbano, una suerte de iconografía vinculada al

llamado desborde popular, así como la reflexión crítica del historiador Alberto Flores Galindo, fueron las fuentes teóricas que nutrieron los espectáculos de Yuyachkani y se poetizaron en ellos.

Quizá sea por eso que cierta franja del público y la crítica le asignó a este grupo una suerte de rol tutelar de interlocutor sobre la idea crítica del país y la utopía social, con un pie en la reflexión sociocultural y el otro en su trasposición escénica. La visión afirmativa y "en progreso" de este tipo de reflexión tenía un anclaje en los proyectos políticos de ciertos sectores de la izquierda peruana. Y después cobra una autonomía de discurso propio: el Perú como metáfora desbordada y bullente en la que los espectadores debíamos de reconocernos.

### La marca posmoderna

Sin embargo esta visión optimista y celebratoria ha devenido en densidad existencial. El grupo de teatro ya no puede refractarse directamente en el imaginario nacional. Una cierta (y explicable) asincronía entre los paradigmas que nutrían el trabajo del grupo y los paradigmas a los que se asieron toda una importante franja del pensamiento y práctica crítica peruana, llevaron a la contemplación dolida y al mismo tiempo autoirónica de la realidad. El individuo no era el emblemático protagonista de la historia, sino la desolada historia individual con sus virtualidades ocupa ahora el lugar central de la escena.

Un primer jalón de este cambio es *No me toquen ese vals* que a inicios de los 90, apela a una gramática espectacular que utiliza una serie de dispositivos de la escena posmoderna (de construcción, ruptura de unidades espacios-temporal, la interpenetración de géneros, la autonomía de los códigos sígnicos, etc.). Y produce un efecto de tensional ambigüedad entre gesto e Historia que luego será potenciado en *Hasta cuándo corazón*, cuatro años después.

Es por ello que se puede explicar la perplejidad e incluso la decepción que puede producir *Hasta cuándo corazón*. En este caso Yuyachkani no elabora una metáfora sobre el país.

Ellos son metáfora escénica de sí mismos. En una suerte de cambio de tuerca, Yuyachkani ha eludido el macrorrelato intercultural, el proyecto de una modernidad popular y alternativa por una narrativa escénica cuya estructura interna tiene un parentesco con el mecanismo del sueño.

En esta estructura las imágenes arquetípicas y alegóricas (el toro, el Cristo andino y el Cristo blanco, el danzante de tijeras, etc.) se alternan y alteran junto al relato individual, al episodio íntimo de represión y deseo. Son de alguna manera las imágenes espectaculares que parecen ascender del sueño profundo (¿mítico?) a una suerte de vigilia representacional densa y desolada.

Para el crítico Mirko Lauer, la obra logra la proeza de convertir un drama social en un manifiesto posmodernista (...). La relación entre los personajes es posmodernismo puro: el movimiento y los discursos exploran el no-racionalismo onírico, los problemas están formulados como cápsulas individuales y no sociales (*Sí*, 18 de julio de 1994). La percepción hipnótica o sonámbula parece barnizar todos los elementos de la nómina teatral, de alguna manera lo subsumen, y en algunas secuencias (cf. la siesta en las sillas) la referencia se convierte en literal.

En esta sensación escénica de vigilia es donde se encuentra una variedad de lecturas. Para Andrés Cotler se trata de una estructura de ocultamiento más que de exposición, donde todo se fragmenta y se entrevé (*El Mundo*, 19 de junio de 1994). El señalamiento no hace sino corroborar los elementos de condensación y metonimia propios de la estructura del sueño y que ha sido descrita en los estudios freudianos de la interpretación de los sueños. Siguiendo esa secuencia, el dispositivo escénico de *Hasta cuándo...*, sería una suerte de agencia de aduana, según la expresión freudiana.

Pero no solamente la analogía del sueño puede ser útil para el desmontaje de la obra. Se trata también de una actividad deconstructiva con los propios materiales y lenguajes usados y citados por el grupo anteriormente y que ahora aparecen oblicuamente referidos por una mirada crítica de los mismos y proponiendo una nueva enunciación (Cf. la teatralidad de

la danza de la marinera segmentada por los "testimonios" de los actores, la orquesta que no hace música pero manipula instrumentos, el danzante que no se pone su vestuario pero que baila, etc.).

Es justamente aquella disociación entre los significantes textuales y supratextuales que generan el relato reiterativo como señala Santiago Soberón (*El Peruano*, 27 de junio de 1994) lo que hace que la actividad deconstructiva sea uno de los dispositivos escénicos que estructuran la narrativa dramática. Esta narrativa se asemeja a una confrontación con riesgos a través de un espectáculo donde las imágenes, textos y melodías van gobernándose en forma individual y se conjugan en la composición de lo individual y lo colectivo, según lo explica Silvio de Ferrari (*Expreso*, 13 de junio de 1994). Y además corrobora que las escenas como la fábula de la obra son guiones y fragmentos que no tienen una intención definida.

Mecanismo onírico y actividad deconstructiva parecen ser los dispositivos escénicos de *Hasta cuándo...* que remiten inequívocamente a una escena posmoderna. Y aquí estos dispositivos parecieran corroborar las reflexiones de la investigadora Magaly Muguercia cuando plantea la presencia de un paradigma antropológico y posmoderno en el teatro latinoamericano. En ese sentido Yuyachkani está formulando con sus dos recientes obras un radical cambio de paradigmas que pasa por el descentramiento y recodificación de sus propios enunciados teatrales.

### Utopía e historia

Las veladuras que tiene el desarrollo de la trama, permite encontrar puntos simbólicos de inflexión entre el personaje y la Historia. Resulta aleccionador que los personajes de la obra se vayan reconociendo como colectividad a partir del vals. Lo paradójico es que este género hoy ha perdido su poder de convocatoria, y tiene solamente la posibilidad de la nostalgia, reflexiona Enrique Sánchez Hernani en *Sí* (20 de junio de 1994). Entretanto la crítica Sara Joffré es absolutamente terminante al respecto: "...desde el punto de vista de la trama, lo

que se siente como "historia" puede reducirse a lo que escuetamente dice el vals" (*El Comercio*, 5 de julio de 1994).

Sin embargo la complejidad estructural de *Hasta cuándo...*, permite otras calas en profundidad y en horizonte temático. Mirko Lauer piensa que los actores logran hacer desaparecer a los personajes como individualidades y los hacen aparecer como "multitud solitaria" en la historia y sociedad de Lima (*Sí*, *ibid.*). Entretanto Andrés Cotler reseña el carácter de crisis del montaje y cree encontrar un trasfondo explicativo en la llamada crisis de las ideologías y en los cambios de la sociedad peruana (*El Mundo*, *ibid.*).

¿Hasta qué punto el tejido del espectáculo puede condensar en su interior tantas lecturas? Esta es una interrogante al mismo tiempo que un mérito de la puesta. Su carácter de transición o crisis le permite esta complejidad adicional. Según la perspectiva de donde emerge una identidad afirmativa como parecen concordar Mary Soto y Rodrigo Montoya desde *La República* o una obra suspensiva que relata su crisis grupal y que avisa poco sobre su futuro como interlocutores simbólicos de cara a la sociedad peruana como afirma Andrés Cotler (*El Mundo*, *ibid.*).

Lauer por su lado plantea un mecanismo denegativo para afirmar: no vernos en este descarnado e inteligente espejo lleno de problemas que no alcanzamos a comprender del todo y hacernos socios de la belleza y facilidad exterior del planteamiento. Sin embargo *Hasta cuándo corazón* es un documento singular en su virtualidad. Insular en su biografía: un espejo velado. Un espacio donde parecieran estar jugándose muchas definiciones y que, permite al hecho escénico recuperar una suerte de intermediación entre el laboratorio social y la función oracular.

Al eludir la unicidad del relato lineal, Yuyachkani presenta una narrativa fragmentada, crepuscular y plébrica de virtualidades. En ella aún subsiste una cierta carga retórica e innecesariamente afirmativa en torno a la identidad grupal que empuja a la propuesta del colectivo a seguir siendo los inequívocos interlocutores simbólicos con la idea crítica del Perú. Y permutan con un estilo ingenuamente moralizante la

idea de grupo por la de país. Afortunadamente en esos momentos no reposa el peso específico de la obra. Pero evidentemente lesiona la visión de conjunto.

En ella se estructura un discurso escénico cuya sugestión radica en su ambivalente, tensional y perturbadora enunciación. Un flujo de memoria y nostalgia parece, en sus mejores momentos, intercambiarse entre escena y platea. Lo cifrado entonces se devela y paradójicamente la propuesta se vuelve grupal y autoafirmativa cuando justamente eluden la implicación obvia y asertiva hacia el público.

Las señas utópicas reaparecen entonces como en juego de vasos comunicantes; se revelan cuanto más se refractan en lo ambiguo y cifrado. Demandan para sí una suerte de enunciación poética que obsede a la razón y se manifiesta por los sentidos. Es de esta manera que *Hasta cuándo corazón* demanda un tipo de percepción epistémica y estética distinta. Se entiende como se entiende un sueño. Y a veces una que otra recurrente pesadilla.

### La acción y el actor

Sin embargo toda esta profusión de signos, alegorías y lecturas cruzadas hablan de un inequívoco cambio de paradigma teatral que parten desde la perspectiva del actor y su relación con el hecho escénico. La persuasión y comunicación teatral ejercida por Yuyachkani ha devenido de una imagen fáctica y emblemática en una mirada ambigualmente seductora e intencionalmente persuasiva ensayada en muchas secuencias del montaje.

Esto se puede corroborar contrastando las imágenes épicas (¿heroicas?) de los personajes Huaco y Coya de *Contraelviento* y contraponerlas luego con la levedad y sensualidad de las mismas actrices en *Hasta cuándo corazón*. El cambio es bastante notorio si se dimensiona desde la variable de los niveles de representación y su relación entre el gestus básico y el gestus social. El comportamiento corporal del actor parece premunido de una necesidad de enunciar signos de una alta codificación pero sin referentes textuales precisos. Hay por momentos una sensación de gratuidad en algunas acciones.

Pero al mismo tiempo esta sensación puede ser aparente. La idea de lo onírico que parece subsumir toda la propuesta es la que hace aparecer esta suerte de levedad, esta ralentización energética y en más de un sentido una sensación de ingravidez y desequilibrio que parece exteriorizarse en muchas secuencias y que asocia inequívocamente a la situación onírica.

En estas secuencias creemos encontrar la impronta de Antunes Filho, el célebre director brasileiro de *Macunaíma*. Y no sólo en el ostensible cambio de la presencia física del actor de Yuyachkani en el espacio. En algún sentido este montaje, como el director brasileiro plantea, se encuentra en la búsqueda de un universo arquetípico que no sólo se expresa en lo conceptual sino que sucede dentro de la acción escénica donde el lenguaje y el código del actor se funde con la iluminación y la escenografía como parte de un organismo viviente llamado espectáculo.

Es por ello que el espacio escénico diseñado por Eduardo Tokeshi guarda un correlato con las líneas maestras del montaje. Tokeshi ha sido consecuente con la actividad deconstructiva y ha mostrado (¿otra metáfora?) el interior o lo no terminado de la sala del grupo. De alguna manera nos ha mostrado sus vísceras o ropa interior. Casi en equivalencia al uso (¿deconstructivo?) del vestuario. El atuendo completo de cualquiera de los personajes sólo es revelado para despojarse de él. Se muestra solo al inicio y final del espectáculo justamente cuando el vestuario como imagen empieza a tener un "carácter" en relación a su portador, pero luego se diluye con el ritual del despojamiento.

La teatralidad con su compleja producción de signos, es una búsqueda recurrente para Miguel Rubio, el director de Yuyachkani. En esta propuesta ha llegado este despliegue hasta el límite: canibaliza la teatralidad popular y la interpenetra con la teatralidad codificada de sus actores produciendo aquello que Lauer denomina acertadamente un comentario posmodernista sobre las relaciones entre el cuerpo y la razón.

Pero los cuerpos de los actores de *Hasta cuándo corazón* demandan para sí, su condición de agentes de emoción y narratividad. Una razón somática "habla" dentro de la escena. Y eso incomoda y perturba profundamente. Su carácter polémico y poliédrico no diluye para nada su inscripción dentro de lo más expectante y sugerente de la reciente escena peruana.

Y esta expectación convierte al montaje en una suerte de vigilia representacional. Como tal es fiel a una idea de Jean Braudillard cuando plantea que hoy lo real y lo imaginario se confunden en una sola operación totalizante en la caja negra de los códigos. La elaborada codificación de la propuesta puede ser riesgosa y convertirla en una suerte de brújula con cuatro nortes. Pero eso ya no preocupa, en la realidad del sueño los acontecimientos encuentran dimensión y lugar. Y simple y llanamente acabamos por hacernos partícipes del sueño escénico de Yuyachkani. En esa evanescencia radica su verdad. Y también la posibilidad de la pesadilla. Cuando uno ingresa al sueño se enfrenta a estas posibilidades y otras más. Con *Hasta cuándo corazón* sucede algo parecido.



## LIBROS

### LIENHARD: CONTRA UNA VISIÓN MONOCULAR / WILLIAM ROWE

Lienhard, Martin (1992a). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Editorial Horizonte, Lima, 305 pp., tercera edición revisada.

Lienhard, Martin (1992b). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas, desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 396 pp.

La necesidad de redefinir el *corpus* literario de América Latina comenzó a ser ampliamente aceptada hace alrededor de diez años. La cuestión era alejarse de definiciones basadas en una "visión oligárquico-burguesa de la literatura" (Cornejo Polar, 1982, p. 43). Una importante contribución a dicho proceso de repensamiento fue el estudio de Martin Lienhard sobre la última novela de José María Arguedas (Lienhard, 1981). Al mostrar cómo las prácticas de la cultura andina popular habían resultado principios compositivos en el texto, interfiriendo o desplazando los modelos occidentales de narrativa, y modelando una visión del pasado, el presente y el futuro del Perú, este libro transformaba los parámetros conocidos para una crítica de Arguedas. Los dos libros recientes de Lienhard tienen un propósito aún más amplio, cual es demostrar la existencia de otro *corpus* de "literaturas alternativas" nativa y mestiza en América Latina y explorar los distintos modos de leerlas. Las dos operaciones son obviamente interdependientes.

Aquello que resulta extraordinario a la luz del trabajo de Lienhard no es solamente la revelación de ciertos materiales,

sino también de la ceguera que los había hecho invisibles hasta ese momento. Los estudiosos —con ciertas excepciones como Arguedas, Lara, Brotherston, Millones, por ejemplo— han tendido a considerar dichos materiales como literatura precolombina, como documento histórico o como folklore. Como consecuencia las prácticas literarias de las culturas mestiza y nativa desde 1492, han permanecido invisibles —ello forma parte de la escandalosa denigración intelectual de los americanos no occidentales, que respuestas críticas al quinto centenario han contribuido a rectificar (ver Brotherston, 1992). Históricamente, la principal causa de esa invisibilidad ha sido la reducción y domesticación colonial de los lenguajes y culturas nativos y la insistencia concomitante en interpretar su expresión literaria en términos de paradigmas que tienden a hacerlos desaparecer como literatura. Para dar algunos ejemplos particulares, la *Crónica Mexicana* de Tezozomoc parece traducir un mundo cultural Nahuatl a un idioma y a formas discursivas europeas. Pero ¿qué sucede si se lee a la luz del desglose cultural de las poblaciones nativas, o sea, en términos de la práctica de doble significado o doble visión donde el lenguaje, los discursos y los íconos de poder colonial sirven para ocultar y preservar un contenido nativo prohibido? En tal caso, como muestra Lienhard (1992a, pp. 121-126), las características sintácticas, etimológicas e icónicas expresan “el predominio de un pensamiento autóctono” y su persistencia oral-visual. Pero ¿qué clase de lector podría apreciar esto? Ciertamente no un hablante Nahuatl monolingüe, dado que el texto está escrito en español. Por lo tanto, existe una separación entre “el dueño de la escritura” y “el depositario de la memoria oral”, para usar los términos de Lienhard. El último se refiere a lo que aún es la práctica “literaria” posiblemente mayoritaria en Latinoamérica. Una comprensión del texto en todas sus dimensiones requeriría un lector de tipo nuevo, bilingüe y bicultural. A este punto el círculo puede ser completado: lo que ha evitado que este tipo de lector existiera, entre el primer período colonial y el presente, son las mismas fuerzas racistas y discriminatorias que han oscurecido las literaturas alternativas por debajo de los sentidos europeizantes y criollos de aquello que es y no es literatura.

Pero *La voz y su huella* no es un libro que pone lo oral y lo escrito como una polaridad. La expresión literaria escrita de las *subsociedades* (el término es de Lienhard) que han sido predominantemente orales, es por sobre todo una acción cultural que ocurre dentro de la dominación colonial y que tiene que negociar con la tecnología comunicativa del poder colonial. Por este motivo, dicha expresión es fundamentalmente híbrida. En ese caso la oralidad no aparece como algo puro y utópico. Lienhard describe cómo la nobleza nativa sobreviviente de Mesoamérica y la región Andina buscó apropiarse del poder de la escritura, fetichizado por el español, para la defensa de sus propias tradiciones, y cómo la historia subsecuente de esas literaturas alternativas incluye como hilo principal la subversión de los usos dominantes de la escritura. La vasta colección de declaraciones hechas por nativos, reunidas durante los primeros años de la colonia para facilitar el control colonial, puede ser también considerada como contribuyendo a dicha subversión. Y a pesar de que la distribución social desigual de la escritura y la lectura determinó que los textos de los siglos XVI y XVII estuvieran dirigidos a sectores hegemónicos, el carácter híbrido de dichos textos, esto es, su combinación de la institución de la escritura con la memoria oral, significaba también que su futuro y posible lector no se reducía únicamente a grupos hegemónicos. "Cuando logran dar con un público más adecuado, capaz de leerlos a partir de su intertexto 'oral-popular', su función comunicativa -y su significación- se modifica sustancialmente". Lienhard ejemplifica este punto con Titu Cusi: "Aunque destinada al rey español, la Relación de Titu Cusi (...) se convierte, si los sectores marginados hoy se apropian de ella, en un texto capaz de fortalecer su identidad social-cultural" (1992a, p. 113). Esta cuidadosa atención a la producción y recepción dual (heterogénea, híbrida) de los textos, bien podría ser tenida en cuenta por quienes celebran con ligereza el carácter supuestamente revolucionario de la literatura de *testimonio*, actualmente de moda.

Lienhard desafía en un modo bastante directo aquellas definiciones de literatura latinoamericana que aún prevalecen en los círculos académicos y editoriales: la noción de una corriente evolutiva única, liderada por un grupo que, no obs-

tante sus transformaciones a través del tiempo, parece siempre “el de los letrados o intelectuales europeos o 'europeizados', es decir, impregnados de la cultura europea y occidental” (1992a, p. 43). ¿Cuáles son los orígenes de esta noción? La destrucción de los antiguos sistemas de equilibrio entre las prácticas oral y escrita –esta última representada predominantemente por los sistemas gráficos mesoamericanos y el *quipu* andino– y la imposición arbitraria de un fetichismo europeo de la escritura que condenaba como ilegales “las diabólicas 'escrituras' antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral” (1992a, p. 41). Si el “grado cero” de esta literatura latinoamericana *oficial* es la deposición del escriba que relató cómo Colón tomó posesión de la isla de Guanahani, entonces el “grado cero” de la literatura alternativa podrían ser los informes (*probanzas*) de las creencias nativas producidos por misioneros en los primeros años de la dominación colonial. Como comenta irónicamente Lienhard, “el discurso indígena entra en la cultura escrita occidental por la puerta de servicio” (1992a, p. 48).

Lo anterior no es indicativo de la cantidad de esas *otras* literaturas ni de su importancia. La amplitud de *La voz y su huella* es impresionante: desde el siglo XVI hasta el siglo XX y abarcando las tres áreas principales en las que continúan los discursos nativos: Mesoamérica, los Andes y las regiones de habla guaraní del Paraguay y el Brasil, cada una marcada por configuraciones históricamente distintas de los idiomas y culturas nativas. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* incluye los mismos períodos y áreas, con el agregado de la región de los Andes del Norte (Colombia y Venezuela), el Caribe continental y la Pampa Argentina; ofrece casi cuatrocientas páginas de evidencia de las incursiones nativas en la palabra escrita, un corpus entero, hasta ahora no reconocido a raíz de las sobrevaluaciones románticas de la oralidad o por una incapacidad de percibir las resemantizaciones nativas del lenguaje dominante –a pesar de que recientes investigaciones antropológicas enfatizan los usos de documentos escritos dentro de las comunidades nativas (Arnold y Yapita, 1992). No obstante que las cartas y otros textos utilicen a menudo los estilos y procedimientos retóricos de los discursos occi-

dentales, ellos expresan sin embargo una voz indígena para quienes son capaces de escucharla.

¿Cuáles son las operaciones particulares que han hecho inaudibles e invisibles las voces y discursos nativos? Ellas comenzaron cuando los extirpadores de idolatría y otros funcionarios coloniales reunieron los testimonios nativos. No sólo los informantes nativos no tuvieron control sobre la versión escrita de sus declaraciones, “mucho menos todavía lo tienen sobre el uso que hará el nuevo emisario –el editor– del texto: sus testimonios son el discurso cautivo y secuestrado” (1992b, p. XXIII). En forma similar, las cartas y otros documentos necesitan ser leídos a contrapelo de la retórica y el estilo epistolar occidental que sus productores nativos tuvieron que usar para elevar sus reclamos ante las autoridades. Leídos de este modo, los documentos resultan archivos de la visión histórica nativa. El objetivo de la colección reunida por Lienhard es proveer los materiales y sugerir las aproximaciones para rescatar “la voz indígena soterrada” (1992b, p. XX). El método clave para hacer perceptible este material nativo consiste en comprender las “pantallas deformantes” ubicadas entre el discurso nativo viviente y su incursión en documentos escritos. El método podría ser extendido al campo entero de las literaturas nativas; en ese sentido sería útil realizar un inventario de los factores deformantes. Entre ellos se contarían la imposición de las periodizaciones inapropiadas de la historiografía criolla, la ignorancia de los géneros literarios nativos, y la interpretación de la máscara de la conformidad como un rostro verdadero en lugar del reconocimiento de los signos de insubordinación que hay detrás de ello. Para dar algunos ejemplos breves, la emancipación de la metrópoli colonial en lugar de mejorar las condiciones de los grupos nativos, trajo un deterioro drástico, una nueva guerra promovida por los hacendados y las expresiones nativas de aquella época deben ser interpretadas a partir de este trasfondo histórico. Una vez establecidas las características del género del homenaje ritual al Inca, éstas pueden ser detectadas en el drama colonial *Ollantay* a contrapelo del uso que hace dicho texto de las formas de drama renacentista español; de esta forma las configuraciones del discurso nativo comienzan a emerger en deta-

lles textuales. El tercer tipo de *pantalla*, la de la máscara del conformismo, debe ser comprendido a través de una operación de lectura particular, donde la ambivalencia de los signos y figuras es revelada al colocarlas contra un doble trasfondo. Las prácticas religiosas nativas pueden servir para reconocer estas ambigüedades: la aceptación aparente de la fe cristiana y la mantención paralela y soterrada de la religión nativa. De esta manera en los informes hechos por empleados coloniales, las declaraciones de los nativos muestran conformidad pero denotan resistencia a través de detalles sobre los que no se insiste. Estos son aspectos de relaciones de poder actual, no de *psicología*, y una comprensión de las tácticas nativas frente a la dominación puede ser revelatorio para la lectura de textos tan aparentemente distantes de poblaciones nativas como los de Juan Rulfo.

Las posibilidades que emergen de los métodos ejemplificados por Leinhard son vitales. Por supuesto son métodos que se superponen con la etnohistoria, la cual ha sido una clave inspiradora para su obra, según ha afirmado Lienhard. Pero su propia contribución yace por sobre todo en mostrar que las prácticas de lecturas requeridas no necesitan involucrar un canje entre un trasfondo o contexto por otro (un mundo europeo por otro nativo), sino dirigir la atención a prácticas verbales específicas contra un doble trasfondo. La cuestión aquí es la necesidad de definir mestizo no como una nueva integración sino como "la esfera de lo 'híbrido', el conflicto entre los sistemas de signos autóctonos y los de origen europeo" (1992a, p. 126). Uno de los procedimientos más interesantes que emplea Lienhard es la yuxtaposición de varios textos en un modo tal que un discurso nativo "sepultado" emerge a través de corroboraciones y suplementaciones mutuas –por ejemplo, el homenaje ritual al Inca en Betanzos, Titu Cusi y el Ollantay. Los capítulos más imaginativos son aquellos sobre Guaman Poma y Arguedas y sobre Montoya y Roa Bastos, donde distancias cronológicas se acortan por similitudes discursivas y manifestaciones de lo imaginario de larga duración, produciendo –a la manera de un holograma– nuevas configuraciones de gran poder y belleza, mostrando la capacidad del conocimiento y la visión histórica nativos

para desafiar aquellos puntos de vista que aún predominan en la literatura y la historia latinoamericana. Dentro de los estudios literarios, los obstáculos no han sido un tardío despertar a la crítica postcolonialista y postmodernista sino una falta de relación con los actuales "receptores" nativos, una resistencia a la doble visión y una renuencia a trabajar junto con otras disciplinas.

El potencial explorado por Lienhard es el de una revolución copernicana, para usar una de sus propias analogías. Falta mucho por realizar, y "sólo un trabajo colectivo y pluridisciplinario" puede superar las dificultades (1992a, p. 18). El libro de Lienhard es en parte una arqueología de la escritura indo-mestiza. Su propia arqueología nos llevaría, no tanto a Garibay o León-Portilla, a Wachtel o Rostworowski, como a Guaman Poma y a Arguedas y su interés por los lectores nativos potenciales y realmente existentes y por un futuro en el cual la escritura y el mundo oral puedan interactuar libremente, sin las restricciones de una herencia colonial.

Centre for Latin American Cultural Studies  
King's College  
London XC2R2LS

## REFERENCIAS

ARNOLD, D. y YAPITA, J.

- 1992 *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*, Hisbol, La Paz.

BROTHERSTON, G

- 1992 *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas Through Their Literature*, Cambridge University Press, New York.

CORNEJO POLAR, A.

- 1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

LIENHARD, M.

- 1981 *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Editorial Horizonte, Lima.

## NECESITAMOS UN NUEVO FESTÍN / ALFREDO VILLAR

Xavier Echarri. *Las quebradas experiencias y otros poemas*.  
Editorial Caracol. Lima 1993.

"La verdadera polémica aborda un libro con la misma  
ternura con que un caníbal se guisa un lactante"

WALTER BENJAMIN

La poesía, si es auténtica, es un festín. Un banquete violento y sagrado donde la imaginación y el riesgo son, no solo elementos, sino actitudes imprescindibles. ¿Ha dejado nuestra poesía de ser violenta y sagrada, se ha petrificado en la conciencia de una tradición, o está en proceso de reinventarse, de volver a decir y celebrar?

La respuesta tiene que ser polémica, y por supuesto, parcial:

Necesitamos un nuevo festín.

Nuestra poesía de las dos últimas décadas (salvo algunas respetables excepciones) ha perdido el aliento y la imaginación de otras generaciones. Fagocitadora y epigonal. Posee el candor de la convención y, lo que es peor, de la convención más vieja y candorosa de todas: la convención de la ruptura. La exploración como cliché, lo urbano como jerga y aburrimiento, lo erótico como orgasmo prematuro, la ideología como bostezo. ¿Ésa fue la última cena de nuestra poesía?

La ironía no es gratuita:

Necesitamos un nuevo festín.

En esa búsqueda hallamos a Xavier Echarri. *Las quebradas experiencias* es el intento de una escritura insatisfecha con

el mundo. De un mundo insatisfecho que se quiebra a favor de la escritura. En esta opción están los logros del libro, pero también sus insuficiencias.

El triunfo del lenguaje sobre el mundo es una herencia simbolista. Pero las herencias cobran cuentas. Gran parte de la crisis del arte moderno radica en la pérdida de nexos entre lenguaje y mundo. Entre el solipsismo y el panfleto. Entre el experimentador y el charlatán. El arte y la poesía moderna han perdido esa capacidad de convocatoria ritual y salvaje que alguna vez poseyeron. ¿Qué hacen los poetas en tiempos de penuria? preguntó Hölderlin antes de enloquecer. Esa pregunta sigue viva, sigue molestándonos.

Esa pregunta parece no molestar a Echarri. La diferencia en algunos casos puede ser radical, creadora. ¿Lo es en el caso de Echarri?

Toda poesía surge de una crisis, de un conflicto, de un desastre. En ese sentido toda poesía es crítica, vive en lo crítico, en el margen. Es una experiencia radical. ¿Qué tipo de experiencia nos ofrece Echarri? Una experiencia de fragmentación. ¿Qué tipo de fragmentación? Una fragmentación sensual, imaginaria. Si lo real se halla en crisis, es el lenguaje el encargado no solo de testimoniar, sino de representar, de imaginar esa crisis logrando así una experiencia accidentada, dolorosa hasta el límite (la enfermedad), discontinua, acéfa-la, es decir fragmentaria, quebrada.

Si la experiencia humana es dolorosa, más cercana a la enfermedad y la demencia que a la salud y la cordura (¿o mejor diríamos al aburrimiento?) solo nos queda el delirio de habitar el límite de aquello que nos destruye, y eso implica estar más allá de lo humano, bestializarnos, descender: "Desciende, ser, siente el polvo que gime en la herrumbre del rostro... siente el sabor de las cadenas / Animal entre los hombres, conoces bien tus límites, el rigor de las necesidades". Para Echarri nuestro cuerpo primordial, original, es el animal. Sometido al deseo y a su cadena. Pero también sometido a la destrucción total, el exceso del deseo, al espanto del fin, a la muerte: "¿Opondrás a la muerte una máscara irónica, apenada hastiada, espantada?". La experiencia es bestial, insacia-

ble, pero el ansia conduce al hastío, al cansancio, la sensación se fragmenta, la sensación se vuelve infinita, la sensación se destruye a sí misma, rompe los límites: "Ir detrás de la sensación, por la sensación y el cansancio, / y la sensación se pierde más allá de la puerta".

Para Echarri la experiencia es lenguaje, pero también (en sus momentos logrados) es Visión. Percepción de otro mundo, sensación más que lectura: "Cuando la poesía deja de partir de la experiencia / y se ciega de libros / se hace retórica". Cuando la poesía es visión, esta deja de ser un fin en sí misma y se convierte en la puerta para ir más allá de nuestro cuerpo, de las cadenas de la convención de lo real: "La poesía es un ejercicio de prisionero: / trazar el mapa de la cárcel que haga / posible una fuga masiva". Entre la destrucción y el éxtasis, la experiencia nos conduce al límite de la fragmentación, donde no solo se pierde la identidad sino también las fronteras corporales, es el inicio de la corrosión placentera del aniquilamiento gozoso, placer y dolor conviven, la experiencia es ahora herida, abismo: "el placer es el principio, y el placer es el fin. El dolor es otra forma del gozo". La experiencia trasciende la sintaxis, se vuelve torbellino, caos deslumbrante, más allá del lenguaje, de la poesía misma: "Buscas en los agujeros del poema". La experiencia finalmente nos lleva a vislumbrar el fracaso del lenguaje, sus heridas (sus agujeros). Pero también al fracaso del mundo. Entre la ruina del mundo y el lenguaje: la experiencia. La poesía: monumento al desastre.

Estamos ante un libro cuyos logros nos llevan a percibir sus insuficiencias, empezando por algo elemental: el lenguaje. Como todo libro premeditadamente virtuoso la calidad expresiva del lenguaje tiene momentos altos y otros no tanto. Esto sucede en los últimos textos del libro, cuya intención de sorprender y epatar es tan clara que resulta previsible y convencional. En vez de cuestionar nuestra visión de lo real, de ponerla en crisis, de quebrarla radicalmente, nos hallamos con imágenes de poco espesor simbólico que se diluyen en la trivialidad y lo accidental, al igual que las referencias culturales y las citas en algunos casos sorprendentemente flojas ("el televisor malogrado es un Pollock" - Sic). Hay momentos en que imágenes notables ("el universo es tocarlo todo hasta la

muerte”) son anuladas por otras opacas, insuficientes. El efecto no es perturbador sino simplemente tedioso. No tensión verbal sino más bien una laxitud. Nuestra exigencia al libro es una exigencia provocada por el libro mismo: su ambición. No estamos ante un libro sin pretensiones. Por el contrario, nos hallamos ante uno de los más ambiciosos escrito en los últimos años, pero que a la vez nos presenta un desnivel entre lo prometido y lo realizado. A pesar de todo nos hallamos ante uno de los intentos más interesantes de crear una escritura fragmentaria, escritura que logra buenos momentos en este libro y que esperamos Echarri alcance en su plenitud en uno próximo.

Como Echarri hay otras voces que están tratando de reinventar (con sus errores y aciertos como hemos visto) nuestra poesía, de devolverle plenitud y capacidad festiva. ¿Pero tendrán lectores? ¿O sucederá como con la mayor parte de nuestros poetas, voces apasionadas pero a la vez solitarias? ¿O, lo que es peor, voces convertidas en biblioteca o manual literario y no en un cuerpo vivo y seductor? Si el crítico tiene el derecho de lector (cualquier lector apasionado lo tiene) de canibalizar sus lecturas, y de tomar parte del banquete con la misma violencia e imaginación que los creadores, son solo estos últimos los que pueden dar vida a nuevos y deslumbrantes festines. Uno de los riesgos que corre la crítica es precisamente la conciencia policial, por un lado, y complaciente (o de manual) por el otro. Pero el peligro mayor es la suplantación del discurso crítico por el creativo. Es decir la invención (vía bibliografía y jergología) de fabulosos festines cuando lo realmente existente es una literatura expresiva y sensualmente pobre pero con un discurso intelectual pomposo y fácilmente comerciable (fenómeno que ocurre con cierta literatura europea).

No solo necesitamos un nuevo festín sino también nuevos comensales.

## EN ESTE NÚMERO

Julio Ramón Ribeyro obtuvo el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1994. Para su entrega, en Guadalajara, México, se programó una serie de conferencias y mesas redondas en torno de su obra. El texto de SUSANA REISZ (Vid. H.H. 28) fue preparado para esa ocasión. Ribeyro no pudo asistir a las celebraciones de su premio: estaba hospitalizado en Lima, donde murió a pocos días de finalizados los eventos de Guadalajara.

ALBERTO ISOLA, LUIS PEIRANO y MIGUEL RUBIO son figuras destacadas y activas del teatro nacional; de aquí el lugar destacado que ocupan en la encuesta preparada para este número. MATILDE URETA DE CAPLANSKI, psicoanalista, fue asesora del laboratorio y la dirección del grupo teatral Cuatrotablas entre 1970 y 1990. Su libro más reciente se titula *María y las invariantes femeninas*. El ICI y la Embajada de España publicaron este año, en coedición, un volumen de entrevistas de HUGO SALAZAR DEL ALCÁZAR: *En línea con España*. Crítico de teatro e investigador teatral, Salazar codirige la revista *Textos de teatro peruano* y está concluyendo un trabajo sobre los primeros modernos del teatro nacional.

Ninguno de los jóvenes poetas que publicamos aquí tiene libro editado. ALFREDO VILLAR y MIGUEL ILDEFONSO siguen la especialidad de literatura en la Universidad Católica del Perú. El primero ganó en 1992 el premio de poesía en los Juegos Florales de esa universidad, e Ildefonso el segundo, en 1991. LIZARDO CRUZADO, el más joven de los tres (Trujillo, 1975), obtuvo en 1990 y en 1993 el primer premio del concurso literario "Lundero", convocado por el diario *La Industria*.

El antropólogo RODRIGO MONTROYA fue distinguido este año con el título de Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Autor de varios libros en su especialidad, anuncia que el próximo será una novela.

Sobre CORMAC MCCARTY informa en la nota que precede a sus textos JORGE CAPRIATA, quien ha hecho anteriormente traducciones de Joseph Brodsky y Derek Walcott para esta revista.

MIGUEL GIUSTI, profesor de filosofía en la Universidad Católica del Perú (ver HH N° 21 y 28) y el ensayista inglés WILLIAM ROWE son antiguos colaboradores nuestros. Un libro de éste último –*Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*– fue comentado en nuestro número anterior.

El lingüista ENRIQUE CARRIÓN ORDÓÑEZ está actualmente en la Cátedra de Lingüística Aplicada de la Universidad de Ausburgo, colaborando en el Diccionario de Americanismos que allí se prepara.

GILDA MANTILLA presentó este año una muestra individual en la galería Parafernalia, de Lima, y participó en la Feria de Arte Internacional de Colonia. En la misma galería expuso este año también ALEJANDRO MARAMBIO. Músico además de pintor, acaba de publicar un CD titulado *Amor y rebelión*.



23 AÑOS  
GENERANDO TRABAJO  
Y PRODUCIENDO  
PETROLEO  
PARA LOS PERUANOS,  
NOS IMPULSAN A  
SEGUIR APOYANDO  
EL DESARROLLO  
DEL PERU.



Occidental Petroleum Corporation of Peru

FONDO PRO-RECUPERACION  
DEL PATRIMONIO  
CULTURAL DE LA NACION

COLECCION  
**ARTE Y TESOROS  
DEL PERU**

Nueva Edición Revisada



INFORMES:  
SECRETARIA DE RELACIONES INSTITUCIONALES  
TELEFONOS: 378622 / 378644 / 378677

**BANCO DE CREDITO  
DEL PERU**

**UNMSM**

PARACAS  
N A S C A  
ARTE PRECO-  
LOMBINO  
TEJIDOS  
HUACOS  
PINTURA  
DE TEJIDOS  
C H I M U  
M O C H E  
PINTURA EN EL  
VIRREINATO  
DEL PERU  
CHANCAY  
H U A R I  
LAMBAYEQUE  
ESCULTURA  
EN EL PERU  
ARTE PRECO-  
LOMBINO  
TEJIDOS  
HUACOS  
PINTURA  
DE TEJIDOS  
C H I M U  
M O C H E  
PINTURA EN EL  
VIRREINATO  
DEL PERU  
CHANCAY,  
PARACAS  
N A S C A  
H U A R I  
LAMBAYEQUE  
ESCULTURA  
EN EL PERU  
ARTE PRECO-  
LOMBINO  
TEJIDOS  
HUACOS  
PINTURA  
DE TEJIDOS  
C H I M U  
M O C H E  
PINTURA EN EL  
VIRREINATO

# Tráiganos su proyecto. En BANEX sabemos escuchar.

*Si tiene un buen proyecto, sea comercial, industrial, de servicios, inmobiliario, de inversiones, de comercio exterior, o de cualquier otro tipo, tráigalo a BANEX.*

*Juntos podemos hacerlo realidad.*

*En BANEX tenemos gran experiencia en Banca de Inversión. Pero, sobre todo, sabemos escuchar y apoyar un buen proyecto!*

**BANCO  BANEX**

*El Banco que Sabe lo que Hace*



OFICINA PRINCIPAL: Av. República de Panamá N° 3680 Lima 27 Telfs: 4403533 - 4740927 - 4741665 Fax: 4411548 - 4403298 ● OFICINA MIRAFLORES: Av. Larco N° 101 (Centro Comercial Caracol) Telf: 4455445 ● OFICINA LIMA: Av. Nicolás de Piérola N° 826 Telf: 4235516 ● OFICINA SAN MIGUEL: Av. La Marina N° 2901 Telf: 4512563 ● OFICINA SAN JUAN DE LURIGANCHO: Fundo Flores Av. Próceres de la Independencia N° 1660 Telf: 4920253

UNMSM

# TEXTOS

de • teatro • peruano



AUSPICIA MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES

# DIÓGENES

Anuario Crítico del Teatro  
Latinoamericano

Marina Pianca  
*(directora)*



# OLLANTAY

THEATER MAGAZINE

VOLUME 1 NUMBER 1

1990



- Do Real Women Have Curves?
- The Unsaid Story Behind CHORUS LINE
- Multiculturalismo
- A Play: The Savior or La muchachuela del sur

## TEXTOS DE TEATRO PERUANO

Centro de Documentación  
y Video Teatral  
Av. Bolivia 148,  
Tercer Nivel,  
Of. 3254, Lima 1

## DIÓGENES

Universidad de California  
en Riverside  
Spanish and Portuguese  
Department  
Riverside, California 92521

## OLLANTAY

P.O. Box 449  
Jackson Heights  
New York 11372, N.Y.

UNMSM

*Invertimos en ellos  
porque confiamos en el futuro.*



**SOUTHERN PERU**

**UNMSM**

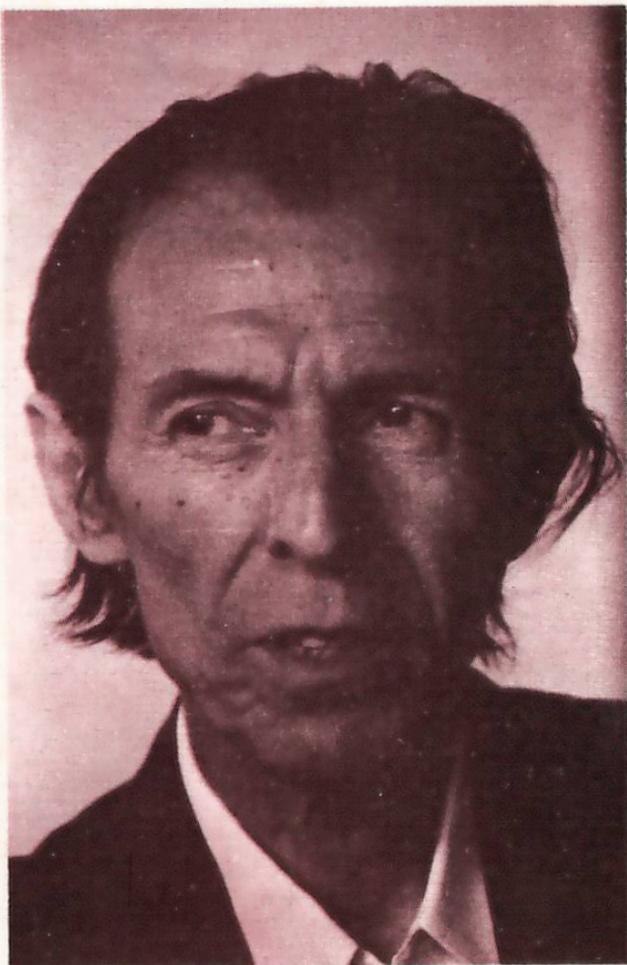


FOTO: JORGE DEUSTUA

JULIO RAMON RIBERRO

1929 U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302637

SM