

Arguedas y el teatro peruano

ALBERTO VILLAGÓMEZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

villagomez1917@yahoo.com



Resumen

El presente constituye un estudio exploratorio, una primera aproximación de abordaje para identificar la relación que existe entre la obra de José María Arguedas (JMA) y el Teatro Peruano. En esta indagación hemos constatado que existen varias adaptaciones de la obra arguediana a diversas expresiones artísticas, que se han manifestado principalmente en dos modalidades: a) adaptaciones teatrales de su narrativa, y b) creaciones teatrales que se han producido en base a los mitos y relatos orales del mundo andino, que JMA recogió en su largo peregrinaje por el país. Las instituciones teatrales que han recreado estas puestas en escena han sido principalmente los grupos de teatro que forman parte del Movimiento del Teatro Independiente (MOTIN), que han utilizado la modalidad de la creación colectiva en sus producciones. Estos espectáculos fueron difundidos en diversas localidades del país principalmente a través de las Muestras de Teatro Nacionales y Regionales.

Los grupos de teatro en el Perú tienen una orientación ideológica popular y optaron por acercarse a la obra de JMA no solo porque no encontraron piezas dramáticas adecuadas para ser escenificadas, sino porque les fue fácil reconocer que el autor de *Los ríos profundos* había tomado partido a favor de los campesinos más pobres del país. Este acercamiento a JMA posibilitó al Teatro Peruano enriquecer sus propuestas históricas y a extender aún más la difusión de la obra arguediana a nivel nacional e internacional.

Palabras claves: Teatro peruano, creación colectiva, adaptación teatral, cuentos y mitos.

Abstract

The present study is an exploratory approach whose intention is to identify the relation that exists between the work of José María Arguedas and the peruvian theater. In this investigation we have found that

there are several adaptations of the work Arguedas various dramaturgical expressions which have emerged mainly in two ways: a) stage adaptations of his narrative, and b) theatrical creations have been based on myths and oral histories the Andean world, that Arguedas collected in his long journey through the country.

Theatre groups in Peru have a popular ideological approach and chose Arguedas's work not only because there was no dramaturgical pieces suitable for staged, but because it was easy to recognize that the author of *Deep Rivers* had taken advantage of for the country's poorest farmers.

Arguedas made possible that the Peruvian Theatre histrionic enrich and extend their proposals further dissemination of the work Arguedas nationally and internationally.

Keywords: Peruvian theater, Collective creation, Stage adaptation, Stories and myths.

Introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es la producción teatral que ha tomado como insumo la producción intelectual de José María Arguedas (JMA). Nuestro objetivo es identificar y analizar el vínculo artístico e ideológico que existe entre la obra de nuestro narrador insigne y los grupos de teatro en el Perú.

La mayoría de los estudios sobre la obra de JMA versan sobre el análisis de su narrativa, la elaboración lingüística de sus discursos novelescos, la construcción o expresión del imaginario mítico andino de sus personajes, sobre sus trabajos etnográficos, entre otros temas. Pero, ningún estudio alude a la fructífera relación que existió y posiblemente seguirá existiendo entre la obra de JMA y el teatro.

En esta celebración del centenario de su nacimiento se hace más evidente la necesidad de señalar el océano de ideas y sensaciones que provoca y estimula la vida y la obra arguediana en los hombres de teatro del Perú. El imaginario del hombre andino, los climas tensionales, las situaciones y conflictos que se expresan en el discurso de las ficciones literarias, de los relatos orales y mitos andinos que recopiló y publicó JMA han iluminado la imaginación, la sensibilización y la laboriosidad histriónica principalmente de los integrantes de los grupos del Movimiento de Teatro Independiente del Perú.

Los grupos de teatro son aquellas instituciones que surgieron en la década de los años 70 del siglo pasado y ante la ausencia de una sostenida producción dramática nacional optaron por el modo de producción teatral de la creación colectiva; lograron innovar el Teatro Peruano a fuerza de un permanente estudio de sus posibilidades expresivas, en base a la observación reflexiva y crítica de la realidad histórica y circundante, y en la búsqueda de nuevas ideas,

imágenes, sensaciones y signos escénicos lograron desarrollar sus propias propuestas escénicas (Joffré, 1997).

Asimismo, crearon el Movimiento del Teatro Independiente (MOTIN), una institución que los representa, un laboratorio colectivo de intercambio de experiencias y pedagogías, y con él dieron vida a su propio circuito de presentaciones a nivel nacional: las Muestras de Teatro, que son festivales itinerantes que recorren el país, llevando a los grandes públicos del interior sus espectáculos de producción independiente, es decir a través de un circuito de la industria cultural no comercial ni oficial¹.

Este es un estudio exploratorio, es un registro descriptivo pormenorizado de todos los espectáculos escénicos que se han producido en el Perú tomando como base la obra narrativa y teórica de JMA. Decimos “espectáculos escénicos” porque, efectivamente, la obra arguediana ha sido llevada también al cine, al video y a la danza, sobre lo cual solamente hacemos un registro de sus presentaciones a fin de no exceder los límites que nos exigen en el presente trabajo. No obstante, consideramos que estas producciones escénicas elaboradas en base a la obra arguediana merecen estudios más específicos, con mayor detenimiento y desde las diversas perspectivas epistémicas de cada área de investigación.

En la identificación y selección de piezas teatrales que tuvieran alguna relación con la obra de JMA encontramos obras que habían sido elaboradas bajo dos modalidades de producción: a) adaptaciones teatrales de su narrativa, y b) creaciones teatrales elaboradas a partir de los mitos y relatos orales que nuestro narrador insigne recopiló, clasificó y publicó. Asimismo, es necesario apuntar que algunos montajes, como los del grupo de teatro Cuatrotablas, incluyeron en sus adaptaciones elementos de la contradictoria y traumática biografía de JMA.

Adaptaciones teatrales de su narrativa

Estimamos que los hombres de teatro adaptan textos literarios a su representación teatral por varias razones. En primer lugar, porque no existen piezas de teatro que traten temas que sí encuentran en la literatura, porque desean rendir tributo, honrar u ofrecer un “homenaje teatral” a un escritor y/o porque consideran que determinado narrador es un escritor notable, posee un gran prestigio, y está por descontado el éxito teatral de una adaptación de alguna de sus obras.

1 Las muestras de Teatro son festividades teatrales que se realizan cada año de manera descentralizada en varias localidades del país, y en las que se presentan diversos grupos de teatro independiente. Estas Muestras se inician desde 1974, gracias a la iniciativa y empuje de Sara Joffre. Actualmente, van por la vigésimo quinta versión.

El proceso de adaptación, de adecuación del contenido de una obra literaria a una obra teatral implica una doble tarea: convertir el contenido del código literario en un guión teatral y luego convertir éste un lenguaje para un montaje o representación teatral. En un cuento o novela las historias se plasman a través de un texto escrito y en el teatro la historia discurre a través del diálogo y la acción. Los actores representan a los personajes, actúan expresando a través del habla, del gesto de su rostro y de los movimientos de su cuerpo sentimientos, emociones, recuerdos, pensamientos, sucesos, etc. No obstante que la literatura y el teatro son artes de acción², el texto narrativo posee una estructura más compleja y presenta más dificultades para su adaptación, usualmente tiene mayor número de personajes, describe variados lugares y acontecimientos, etc.

En una adaptación teatral, el guionista y el director teatral son creadores, no en el sentido aristotélico de la *mimesis* sino de la *diégesis*, por lo tanto suponemos que ellos han debido analizar a fondo el texto original a fin de comprenderlo, adaptarlo y adecuarlo cabalmente a sus objetivos e intereses, aspirando a lograr cierta fidelidad con el texto original o en todo caso a alcanzar las equivalencias significativas. Asimismo, han tenido que elegir el género teatral adecuado, habrán optado qué suprimir del texto original, qué conservar o qué modificar, qué comprimir o qué ampliar, qué sintetizar, recrear y desarrollar. Habrán sido conscientes de saber si han logrado identificar los objetivos, las intenciones ideológicas y estéticas del autor, y en qué medida las han respetado o modificado. Habrán elegido qué aspecto del relato le van a otorgar mayor preeminencia: ¿al estilo, al acontecimiento, al conflicto, al mensaje, a los personajes, al ambiente?, elementos que hay que tener en cuenta en la dirección escénica (Arrau: 2010, 134). En todos los casos el director del grupo teatral (casi siempre es también guionista y director de escena), conjuntamente con los demás miembros, seleccionan el texto literario, lo reelaboran identificando sus aspectos escenificables, producen un guión y eligen un modo de representación de acuerdo al estilo estético del grupo de teatro.

Cada obra de teatro adaptada es una obra de arte *per se*, posee independencia y autonomía respecto al texto original, no se debe buscar o establecer comparaciones entre ambas. Paraphraseando a André Bazin (1918-1958) diremos: por muy similares que sean las adaptaciones teatrales, éstas no necesariamente desmerecen al original como puede pensar una minoría del público que conoce y aprecia la obra; en cuanto a los incultos, una de dos: o bien se contentan con la obra de teatro, que vale como cualquier otra, o acaso tendrán el deseo de conocer el texto original, y eso ya es un triunfo para la literatura

2 Entiéndase “acción” en el sentido que le da Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos que se desarrolla en una estructura básica.

(Bazín: 1966, 177). Por lo tanto, es muy probable que el gran público que ha visto estas adaptaciones haya sentido también la necesidad de ir en busca de las obras originales de JMA para su apreciación literaria.

En el caso de JMA, dos han sido los relatos que con mayor número de presentaciones y con gran éxito han sido llevados a las tablas: *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) y *El sueño del pongo* (1965).

La agonía de Rasu Ñiti

La mayoría de las adaptaciones teatrales de la obra arguediana han versado sobre el cuento *La agonía de Rasu Ñiti*, porque su teatralización propicia mayor espectacularidad escénica. Su representaciones han tenido una gran relevancia histriónica tanto por el tratamiento estético de los montajes como por la plasticidad que propicia el cuento, pues el argumento narrativo se sostiene en las vicisitudes de un “danzante de tijeras” (danza propia de las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac)³. El *dansak* ritualiza en su baile su propia agonía, convoca a las fuerzas mágicas para que su destreza artística se traslade a un joven sucesor, quien debe asegurar la continuidad de esta tradición andina mágico religiosa.

A continuación registramos las principales representaciones teatrales del cuento *La agonía de Rasu Ñiti*:

En la 16° Muestra de Teatro (realizado en la ciudad de Yurimaguas, en 1994), el grupo teatral El Color de la Forma de Andahuaylas, presentó *La agonía de Rasu Ñiti*.

Fue en año 2000 que el grupo de teatro del Centro Cultural Waytay, dirigido por Javier Maraví Aranda (n. 1958), estrena en el Auditorio de la Biblioteca Nacional del Perú la teatralización de *La agonía de Rasu Ñiti*. En la actualidad, esta agrupación es la institución que ha difundido con mayor número de presentaciones a nivel nacional e internacional este cuento de JMA. Entre el año 2000 al 2010, el Centro Cultural Waytay ha realizado más de 15 presentaciones de *La agonía de Rasu Ñiti* en encuentros latinoamericanos de teatro popular, muestras internacionales de teatro de grupo y festivales internacionales: en Buenos Aires, **Santa Fe, Córdoba (Argentina), Méjico D.F.**, Guanajuato, Michoacan, Aca-pulco (México), Santiago (Chile), Santa Catarina (Brasil) y **Sucre (Bolivia)**. A nivel nacional, las presentaciones de *La agonía de Rasu Ñiti* por el Centro Cultural Waytay también fueron en múltiples localidades del interior del país, a través de festivales, encuentros y muestras de teatro.

3 La UNESCO ha acordado, en noviembre de 2010, incluir a la Danza de Tijeras en la lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Debemos mencionar que, el éxito de público y la permanente reposición de la dramatización del cuento *La agonía de Rasu Ñiti*, se debe a que este relato contiene un conjunto de elementos que propician una expresividad histriónica y escénica, y su puesta en escena necesariamente exige la incorporación de los múltiples códigos inherentes, que al decir de Kowzan (1988) son 13 lenguajes que pertenecen al teatro: la palabra escrita del guión, el tono o acento andino de la palabra pronunciada, la mímica y gestualidad dramática y luego trágica del rostro del *dansak*, los movimientos kinestésicos de la cabeza y extremidades, el desplazamiento escénico del actor, el maquillaje muchas veces expresionista de los personajes, el vestuario típico de la danza de tijeras, la utilería y el decorado de una modesta vivienda andina, la iluminación que debe aludir el paso de varias horas que dura la danza, la música, el sonido agudo y melancólico de los violines y el arpa que acompañan a la danza, las costumbres, creencias, seres mitológicos etc. Consideramos que ningún otro relato de la literatura peruana posee este dinamismo y plasticidad, esta diversidad y densidad signica teatral que contiene este cuento de JMA. Este cuento “es una escena de ballet”, así lo calificó el profesor Augusto Tamayo Vargas (1977, 1114). Otro aspecto que contribuye al éxito teatral de *La agonía de Rasu Ñiti* son las presentaciones que viene realizando el Centro Cultural Waytay en escenarios abiertos: en plazas públicas, calles, parques, patio de universidades, etc. en el país como en el extranjero.

Por su parte, el Grupo de Teatro Los hermanos Chalco (de la provincia de Puquio, Ayacucho), dirigido por Walter Chalco (n. 1948), adaptaron dos cuentos: *Warma kuyay* y *La agonía de Rasu Ñiti*. El estreno del primer cuento fue en 1985, en Puquio (provincia de Ayacucho). Ese mismo año, lo presentaron en la XI Muestra de Teatro Peruano en la ciudad imperial del Cusco. Posteriormente hicieron varias funciones tanto en comunidades campesinas (de la provincia de Lucanas y de Huamanga) así como espectáculos populares de calle. En 1986, lo presentaron en el teatro La Cabaña de Lima, en el teatro San Luis Gonzaga de Ica y otros lugares más. En 1987, hicieron una presentación en el Patio de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La versatilidad del montaje les permitió representar la obra tanto en un escenario frontal como en un espacio circular.

El Grupo de Teatro Los hermanos Chalco también realizaron una versión en video (en formato VHS), de 50 minutos, del cuento *Warma kuyay*, que se grabó en una pequeña isleta del lago Titicaca en Puno, cuando participaban en un Encuentro de Teatro Campesino en el mes de noviembre de 1988. *La agonía de Rasu Ñiti*, la estrenaron en Puquio, en 1991. Ese mismo año hicieron una función en el Teatro Municipal de Lima, así como también una presentación popular en la Plaza de Armas del distrito de Chosica, auspiciado por la Univer-

sidad Femenina Sagrado Corazón. En 1993, en Puquio, hicieron la filmación de 45 minutos en formato VHS, de la obra *La agonía de Rasu Ñiti*.

En el año 2000, el Grupo de Teatro Los hermanos Chalco viaja a España con un espectáculo de música, danza y teatro andino, *La agonía de Rasu Ñiti* fue parte de ella. La mayoría de las presentaciones fue en calles y en las festividades religiosas de España y de Portugal. Esta es la segunda agrupación que difundió internacionalmente la teatralización de estos dos cuentos de JMA.

Ya que nos estamos refiriendo a las versiones en video de la obra de JMA, es necesario mencionar que la obra arguediana ya había estado presente en una temprana filmación para video. En 1985, Augusto Tamayo San Román (n. 1953) adapta el cuento *La agonía de Rasu Ñiti* a una versión en video para el Centro de Teleducación de la Universidad Católica del Perú, contando con la actuación de los célebres actores nacionales Luis Álvarez, Delfina Paredes y Carlos Velásquez.

También existe una versión en ballet moderno. El 20 de mayo de 2011, una las actividades para conmemorar el centenario del nacimiento de José María Arguedas, fue el estreno mundial del ballet experimental *La Agonía de Rasu Ñiti*, interpretado por el Ballet Nacional del Perú, con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro Luis Fernando Valcárcel. La presentación fue en el auditorio Los Incas del Museo de la Nación, la coreografía fue de Jimmy Gamonet, la música de Nilo Velarde, Antonio Quevedo (como *Rasu Ñiti*) y Gabriel Hilario Huamanyalli fue el danzante de tijeras.

Es posible, tal como afirma Rowe que “sólo en sus dos novelas principales –*Los ríos profundos* y *Todas las sangres*– hay una detallada elaboración del pensamiento mágico-religioso” (Rowe, 1979:68), nosotros consideramos que es el cuento *La Agonía de Rasu Ñiti* el que presenta, desde un inicio a fin y, principalmente el clímax narrativo, un fuerte contenido mágico religioso.

El sueño del pongo y otros cuentos

Otro texto de JMA que ha sido también escenificado repetidas veces por los grupos de teatro popular es *El sueño del pongo*, un tradicional relato oral que JMA escuchó a un campesino cusqueño y que luego reescribió en quechua y tradujo al castellano. Su texto se encuentra en la *Antología de poesía y prosa quechua*, seleccionada y editada por Francisco Carrillo (1968).

El cuento magistral *El sueño del pongo* describe las condiciones inhumanas en que sobrevive el campesino pobre en la sociedad andina, está escrito en tiempo pasado y narrado en tercera persona. Tiene solamente dos personajes o protagonistas: el pongo (trabajador agrícola ubicado en el estrato más bajo de la clase campesina) y el hacendado cruel y abusivo. La parte medular del

cuento es éste. El pongo le cuenta al patrón lo que ha soñado la noche anterior: ambos habían muerto y se encontraron desnudos ante los ojos de San Francisco. El santo ordenó que viniera un ángel trayendo una copa de oro llena de miel y que lo derrame en el cuerpo del hacendado, desde la cabeza hasta los pies. Cuando le tocó su turno al pongo, San Francisco ordenó al ángel que embadurne todo el cuerpo del pongo con excremento. El hacendado que escuchaba el relato dijo que eso era lo correcto. Sin embargo, el pongo le dijo que allí no terminaba el sueño, sino que San Francisco, luego de mirar fijamente a ambos, ordenó que se lamieran el uno al otro, en forma lenta y por mucho tiempo.

Las presentaciones de *El sueño del pongo* fueron realizadas por diversos colectivos en las diversas Muestras de Teatro: en la 1ra. Muestra de Teatro Peruano (Lima, 1974) y en la 2da. (Lima, 1975), por el grupo El Ayllu; en la 7ma. Muestra de Teatro Peruano (Iquitos, 1980), por el grupo Tarpo; en la 12a. Muestra de Teatro Peruano (Puquio, 1986), por El Ayllu; y en la 14^o Muestra de Teatro Peruano (Cajamarca, 1990), por el grupo teatral Sangre Amazónica (Joffré, 1997).

El sueño del pongo también fue motivo de algunas realizaciones cinematográficas. El cineasta cubano Santiago Álvarez (1919-1998) realizó en 1970, una adaptación cinematográfica de 11 minutos, en base a un guión realizado por Roberto Fernández Retamar, y que obtuvo el Primer Premio Concha de Oro en el festival de San Sebastián, en España (1971). La producción cinematográfica de Álvarez se realizó en el contexto de la difusión de la anti oligárquica Ley de Reforma Agraria impulsada por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), medida política que suscitó una aguda confrontación de clase: entre el movimiento campesino organizado y la vieja oligarquía terrateniente (Pease, 1977).

Existe una versión de *El sueño del pongo* para la televisión alemana, con el título *Tragedia Andina*, que dura 15 minutos, y realizada por el Teatro Latino de Hamburgo, con actores latinos y con banda sonora de Bohemia Cha (background). Finalmente, existe una versión en títeres de *El sueño del pongo*, realizado por José Navarro y que últimamente lo ha presentado en Londres, en el 2010.

Otro cuento teatralizado de JMA pero que no tuvo igual fortuna fue *La hija del rico*, que el Centro Cultural Waytay dirigido por Javier Maraví Aranda presentó con el nombre de *Pilpintuy Wayta*, en la 14^o Muestra de Teatro Peruano (Cajamarca, 1990).

El Grupo Gestos (distrito de Independencia), es un colectivo teatral popular y callejero dirigido por Domingo Becerra, que durante más de dos décadas viene animado las Muestras de Teatro Peruano y a representando al Perú en innu-

merables festivales de teatro en Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Paraguay, Uruguay y México. El año 2005, presentó en el IV Festival de Teatro Para Niños la obra *Chaska y Naicashka*, adaptación del cuento *El joven que subió al Cielo* de José María Arguedas.

Los ríos profundos

La novela *Los ríos profundos* (1958) también ha sido motivo de una creativa adaptación realizada por la *Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas*⁴. Mario Delgado (n. 1947), su director, confesó que desde mucho tiempo atrás le había interesado adaptar la obra y la vida de JMA. Es así como producen, después de varios años de investigación, con el asesoramiento dramático de Alfonso Santisteban y Fernando Olea, y bajo la modalidad de la creación colectiva, una primera versión sobre *Los ríos profundos* (2008) basada en los tres primeros capítulos de la novela, con algunos datos de la biografía, cartas y discursos de JMA. Esta primigenia versión se denominó *Arguedas: el suicidio de un país* (2006). Se representaba a Ernesto-padre (en el que se reflejaba la autoridad patriarcal), al Ernesto-adolescente (se caracterizaba a un adolescente sorprendido y turbado por lo que va descubriendo en su complejo mundo familiar), al Ernesto-madre (se mostraba la parte femenina del personaje) y el Ernesto-niño (era un personaje perturbado por el abandono y la soledad).

Posteriormente, el grupo elaboró, sobre la base de la anterior obra, una trilogía teatral en base a los otros capítulos de la novela *Los ríos profundos*. La trilogía está conformada por las obras: *El padre* (2006), *Los Ernestos* (2008) y *Las chicheras* (2011). En la primera, el montaje se nos presenta como una lectura coral en base a los tres primeros capítulos de la novela. La segunda se basa en los capítulos 4°, 5° 6° y 7°: cuatro actores, similar al coro griego, recrean un coro andino y a través de sus acciones cantadas y danzadas, interpretan al protagonista al niño Ernesto; al Ernesto de 13 años de edad, al adolescente sorprendido y turbado por lo que va descubriendo en su complejo mundo familiar; y al Ernesto adulto: al Arguedas profesor universitario, al Arguedas de pesadillas e insomnios, a las mujeres matriarcales de su vida presentes. En *Las chicheras* (2011), se dramatiza aquel pasaje de la novela en donde Doña Felipa, dueña de una de las chicherías del mercado de Abancay, es la cabecilla de las mujeres que se amotinan reclamando el reparto de la sal para el pueblo. En dicho enfrentamiento contra las fuerzas del orden Doña Felipa huye de la refriega llevándose un fusil de la policía.

4 *Cuatrotablas* al igual que Yuyachkani son las dos primeras agrupaciones teatrales que practicaron la creación colectiva y además son las más representativas del teatro popular en el Perú, ambas acaban de cumplir 40 años de existencia.

El montaje, fiel a la estética de Cuatrotablas, es un espectáculo muy dinámico y denso de registros simbólicos, en donde la anécdota, el canto y las danzas configuran la atmósfera telúrica y vivencial de la novela.

Algunos actores de Cuatrotablas vienen presentando de manera individual espectáculos unipersonales, elaborados sobre la base de algunas escenas de *Arguedas: el suicidio de un país*. Como el unipersonal *José María. Un río profundo* que presentó Juan Maldonado en una gira de cuatro meses por México, Venezuela, República Dominicana y Ecuador, conjuntamente con la agrupación musical Los Uku Mayus, quienes interpretan algunos de los huaynos que recopiló JMA.

Todas las sangres

En septiembre de 2011, en el marco del centenario del nacimiento de JMA que rindió la Universidad Ricardo Palma, Aureo Sotelo Huerta (n.1935), dramaturgo y director teatral, presentó la teatralización de *Todas las sangres* (1964) con un elenco encabezado por el actor Reynaldo Arenas.

Considerada la más polémica y emblemática obra de JMA, *Todas las sangres* es la novela que contiene una amplia galería de personajes que representan a casi todas las razas y culturas del Perú. En el guión de adaptación, elaborado por Aureo Sotelo y Lily Cardich, se ha seleccionado y enfatizado aquellas escenas que tienen referencia con el contexto político actual que se vive en el Perú con el pretexto de impulsar la modernidad en el país, una empresa transnacional desarrolla una irracional explotación minera que impacta negativamente en el medio ambiente, que afecta la agricultura y el agua; y ante estos hechos el gobierno asume un rol sumiso a favor del gran capital.

En esta línea de adaptaciones de las grandes novelas de JMA, no debemos dejar de mencionar que el cineasta Luis Figueroa (n.1928) ya había llevado al cine en 1982, la novela *Yawar Fiesta* (1941); así como también Michel Gómez, ciudadano francés radicado en Perú, productor de series y telenovelas, realizó en 1986, un largometraje sobre *Todas las sangres*.

Creaciones teatrales a partir de sus investigaciones etnográficas

JMA traduce y publica en 1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*, que es un registro de relatos, mitos y leyendas en quechua recogida por Francisco de Ávila y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Francisco de Ávila (Cuzco, 1573-Lima, 1647) religioso peruano y extirpador de idolatrías, por su interés de predicar a los indios en su propia lengua y el prestigio alcanzado, fue nombrado visitador general de idolatrías (1643). En su tarea de extirpar idolatrías (quemar ídolos y restos humanos adorados por los indios) fue recopilando mitos y leyendas que tenían la población indígena sobre la creación del mundo.

Esta recopilación de escritos va a dar origen más adelante al libro *Dioses y Hombres de Huarochrí*. Uno de los mitos narra de cómo Huatyacuri (“héroe dios con traza de mendigo”), caminando de Uracocha hacia Cieneguilla, en el cerro Latauzaco se quedó a descansar. Mientras allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja y ambos se encontraron...

Este encuentro mítico es un enfrentamiento entre estos “zorros”, que son dioses nativos que representan el mundo alto y el mundo bajo, principios de la geografía del poblamiento humano (sierra andina y costa), es una disputa por la posesión del espacio geográfico para habitar, esta rivalidad entre los zorros va a ser el *leit motiv* de dos célebres montajes en el teatro peruano: *Encuentros de zorros* y *Diálogo entre zorros*, presentados por los grupos de teatro Yuyachkani y Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, respectivamente.

Cabe anotar que el estreno de ambas presentaciones se hizo casi simultáneamente, lo cual revela que el mito del encuentro de los zorros estaba ya presente en el imaginario colectivo de ambos grupos de teatro popular. Asimismo, es necesario aclarar que ambas obras no son adaptaciones de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), sino que son creaciones que toman como referente dramático el mito andino de los dos zorros.

La impronta de los Zorros en el teatro de Yuyachkani

A inicios de 1985, bajo la dirección de Miguel Rubio (n.1948), el grupo de teatro Yuyachkani estrena *Encuentro de zorros* (creación colectiva) en la cual dramatiza el encuentro, el choque social e intercultural entre el hombre andino que migra hacia la ciudad y el hombre ciudadano que sobrevive en la urbe, en la exclusión y la marginalidad⁵.

El protagonista es Emilio Aguilar, un joven campesino que acaba de bajar de la sierra, llega a una plaza pública de la capital y toma contacto con una comparsa callejera de lumpen proletarios que produce el capitalismo en las ciudades, en el preciso momento en que éstos no tienen otro espectáculo que ofrecer para hacerse de algunas monedas del público. Eloy, jefe del grupo, haciendo uso de su inteligencia criolla, se burla del ingenuo campesino, decide manipular la inseguridad y el desconcierto inicial de Emilio. Finalmente, lo incorpora al grupo como una novedad para seguir engatusando al público. Emilio acepta el “trabajo” callejero que le ofrece Eloy, y se resigna a lo que ofrece la capital a todo migrante pobre como él: una mendicidad disfrazada. Sus primeras monedas las gasta en una cantina, en donde la música “chicha”

5 En la revista de teatro latinoamericano *Conjunto* N° 81, de octubre-diciembre de 1989, editado por la Casa de las Américas de Cuba, se publica el texto integro de *Encuentro de zorros*.

(mezcla de salsa tropical con huayno andino) lo va introduciendo en la cultura del “achorado” (andino acriollado al borde de la delincuencia). Embragado, tumbado por el alcohol, la memoria de Emilio se ve poblada de seres míticos, de sus pretéritas vivencias andinas. Finalmente, amanecerá tendido en la calle, y sus ocasionales amigos dirán: “¡Lima lo ha bautizado!”.

Con *Encuentro de zorros* al espectador se le anuncia la representación de la lógica del mito andino que supervive o se reproduce cíclicamente en la visión del mundo del campesino andino. El primer encuentro se suscitó hace 2,500 años en el cerro Latauzaco, cuando el zorro de la parte alta se encuentra con el zorro de la parte baja y se establece el encuentro violento entre los representantes de los dos mundos indígenas, que se disputan el dominio territorial de la región. El segundo encuentro se produce en la década de los 60, que se registra en la novela de Arguedas; en ella se alude al surgimiento de Chimbote, ciudad paradigmática que fue en otro tiempo despoblada caleta de pescadores artesanales y que, a partir de 1960, resultó violentamente invadida por una ola de míseros migrantes campesinos que bajaron de la sierra para instalarse en los arenales, atraídos masivamente por el “boom” de la pesca industrial de la época.

El tercer encuentro es el *leit motiv* de *Encuentro de zorros*. Yuyachkani, utiliza el mito de los zorros para dramatizar la profunda e histórica simbiosis que se ha gestado en la sociedad peruana: la invasión rural de la capital, la pérdida recíproca de cultura, tanto del hombre andino como del de la costa, en el contexto de una sociedad que está gestando dolorosamente una nueva cultura, en donde lo rural y lo urbano, lo serrano y lo costeño, se han amalgamado, andinizándose la ciudad capital, forjándose una nueva expresión social y cultural en el país, y al mismo tiempo, posibilitando la apertura hacia otra realidad nacional ¿cualitativamente superior? En las escenas finales, Emilio exclama: “Ya no se puede seguir con la función, en la plaza todos están pelados como nosotros, necesitamos pasar a otra cosa”. Emilio representa la simbiotización de los dos zorros. La obra concluye cuando Emilio ha desplazado a Eloy del liderazgo de la tropa ambulante y exclama admonitoriamente: “Algo va a suceder, algo va a cambiar, los dos zorros se han juntado otra vez, el próximo encuentro anda cerca”. Recordemos que la pieza teatral se estrena en 1985: cuando se hace más intensa y más extensa territorialmente la confrontación entre los grupos alzados en armas y las fuerzas del Estado (Villagómez, 1986).

Los zorros de Villa El Salvador

A fines de 1985 se estrena *Diálogo entre zorros*, creación colectiva del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, dirigido por César Escuzza (n.1960). Cuando conversamos con el director del grupo teatral,

en el verano de 1986, nos informó que el título de la obra “obedecía a una frase muy común que se decía entre los vecinos por aquel entonces:

‘tú eres muy zorro’ (*tú eres muy sabido, muy hábil*), ‘hay que ser zorro’ (*hay que estar atento, hay que estar preparado*). El zorro es aquel vecino que logra sobrevivir en los arenales, pero el zorro también es nuestro ancestro andino que bajó de la región yunga y quechua para hacerse de un lugar en estas tierras de la chala para poder vivir” (Villagómez, 1988).

La obra trata acerca de la invasión y conquista de tierras eriazas de las zonas periféricas de la Capital, por parte de los migrantes de procedencia andina para construir sus viviendas y de sus enfrentamientos con las fuerzas policiales que quieren desalojarlos. La obra es un testimonio de la gesta colectiva que dio origen a las barriadas que surgieron en la periferia de la Capital. La ahora ciudadela autogestionaria de Villa El Salvador, era en 1971 refugio de un centenar de familias migrantes sin vivienda, invasores de tierra, que levantaron mediante el trabajo colectivo y la organización vecinal, sus viviendas, sus instituciones, servicios públicos básicos, centros de producción, recreación y cultura.

Estéticamente, *Diálogo entre zorros* está concebida para ser representada en un espacio abierto, circular; sin embargo, la versátil de su propuesta de teatro de calle no ha impedido su representación en una sala convencional. La estructura de su discurso dramático está organizado en base a una serie de cuadros de pequeñas historias, que urden una visión sucesiva y totalizadora de la gestación y evolución de cómo fue el origen conflictivo, el parto violento de la comunidad autogestionaria de Villa El Salvador. Esta es una de las obras que nos motivó a investigar el impacto de la violencia política en el teatro peruano (Villagómez, 2011).

En *Encuentro de zorros* de Yuyachkani y en *Diálogo entre zorros* del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, se utilizan coincidentemente a los zorros arguedianos como elementos protagónicos en sus propuestas teatrales y también como metáforas para aludir no el encuentro sino el choque cultural entre los zorros andinos que buscan mejores condiciones de vida en el hábitat de los zorros de la costa. Ambos discursos teatrales se dan en el preciso momento en que no solo las olas migratorias del campo hacia la ciudad hacen de la capital un ámbito definido por el caos, la marginación y la exclusión, sino también cuando la intensidad y la expansión del conflicto armado violenta algunos parámetros del orden establecido a nivel nacional.

Pero, también es necesario establecer una sustancial diferencia. Los *zorros* de Yuyachkani poseen una consistencia expresiva de una iconografía mítica que aún está presente en el imaginario del migrante andino. En cambio los *zorros* de Villa El Salvador tienen una connotación más sociológica, la imagen del zorro es una metonimia para describir las características que tiene o debe de

tener el nuevo habitante que baja hacia la ciudad y que debe desarrollar habilidades y destrezas que le permitan conquistar un lugar en la excluyente ciudad.

Yuyachkani dramatiza con *Encuentros de zorros* el mundo de la marginalidad social desde un singular enfoque construido en base a una concepción mesiánica de lo andino, sostenida en la recurrencia cíclica de un ancestral mito prehispánico. En cambio, el Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, dramatiza el empuje, el coraje de cómo los zorros de la áreas andinas van construyendo, en base a la solidaridad, un nuevo hábitat en los arenales de la costa para sus nuevas camadas.

Finalmente, para terminar de enumerar las adaptaciones de la obra arguediana a las artes escénicas, tenemos que mencionar que, sobre lo acontecido al personaje Huatyacuri, aquel pobre hombre, protagonista del mito, que se queda dormido en el cerro Latauzaco y que vio a los dos zorros, se han realizados dos excelentes espectáculos de ballet moderno, en dos momentos distintos.

El estreno mundial de *Huatyacuri*, ballet experimental, en homenaje a JMA, se realizó hace 29 años, en 1982. El Maestro José Carlos Santos fue el director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Alejandro Núñez Allauca el compositor de la música, Vera Stastny la directora y principal promotora de este primer ballet experimental, Rosemary Hellywell la coreógrafa y Ricardo Isotta responsable del vestuario y las máscaras. El guión literario fue una creación libre, elaborado por el historiador de Arte Francisco Stastny, en él se incluyen varios personajes: 6 campesinos protagonistas, una serpiente, los dos zorros y pobladores del lugar. Según el programa de entonces la interpretación del ballet, en palabras de Stastny, era la siguiente: “Los mitos narran acontecimientos relativos al tiempo fuerte, de los orígenes del mundo. En la tradición andina la creación pasó por tres etapas: una primera humanidad imperfecta, sumergida en la oscuridad que fue destruida. Una segunda, plena de abundancia y con un sol perpetuo, que también desapareció. Y una tercera edad con día y noche, que corresponde al mundo presente. El mito de Huatyacuri narra el pasaje de la segunda humanidad –de excesiva riqueza y relajamiento moral– a la humanidad actual. Huatyacuri es un héroe cultural: trae orden (viento, fenómenos atmosféricos), salud, alimentos (venados), religión (ídolo) y conocimiento. Pero es también un agente intermediario cuya astucia establece el equilibrio entre los mundos opuestos de la sombra y la luz, y hace así posible la vida sobre la tierra.

La segunda versión de este ballet experimental contemporáneo que realizó el Ballet Nacional se estrenó el mes de mayo del 2011, en el Auditorio Los Incas del Museo de la Nación, con un nuevo reparto: José Antonio Villalta como Huatyacuri, Carla Picón o Rina Barrantes como Chaupiñamca, los zorros fueron interpretados por Sandra Noria o Diana Makino y Heanriret Chenet o Irene Meza.

* * *

A modo de conclusión podemos afirmar que, en muchos casos, las adaptaciones escénicas que se han elaborado sobre la obra arguediana han mostrado ciertas limitaciones en el propósito de adecuar los recursos específicos para convertir el guión literario en guión escénico. Esta falta de solvencia para elaborar un específico lenguaje teatral o cinematográfico es lo que ha resentido la estructuración eficaz de la representación del espectáculo. En algunos casos, ha habido guiones literarios que no han podido abarcar todo el contenido textual de la novela o no se eligieron los capítulos o episodios que hubiesen permitido dar una visión más coherente del contenido y el mensaje del texto narrativo.

En el proceso de adaptación debieron de tener en cuenta lo indicado por Van Dijk (2008 y 2011)⁶. Para interpretar plenamente el texto narrativo o la investigación de JMA es necesario comprenderlo en sus *contextos* y solo prestando la debida atención a esta “teoría del contexto” se podrá establecer un análisis interpretativo, la comprensión, la valoración y la justificación del proceso de la producción simbiótica entre la obra arguediana y su dramatización. Adaptando la teoría del contexto a las adaptaciones escénicas, objeto de nuestro estudio, podemos afirmar que existen por lo menos seis tipos de contextos:

- El contexto de Arguedas escritor: su biografía, lengua y cultura, clase social, su formación personal, académica y profesional, su producción teórica y creación literaria, su relación con la vida social de su época, sus representaciones mentales y su ideología.
- El contexto de la obra narrativa y teórica de JMA: la coyuntura histórico social de la época, la situación artística, cultural y literaria, en este caso de: *La agonía de Rasu Ñiti*, *El sueño del pongo*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres*, *Dioses y hombres de Huarochirí*.
- El contexto del guionista: su biografía, su lengua y cultura, clase social, su formación personal, académica y profesional, su producción teórica, creación literaria y la comprensión de la obra de JMA, su relación con la vida social de su época, sus representaciones mentales y su ideología.
- El contexto del director teatral: su biografía, su lengua y cultura, clase social, su formación personal, académica y profesional, su producción ar-

6 Teun A. van Dijk (n.1943) es un notable lingüista holandés, uno de los fundadores del Análisis crítico del discurso, sus áreas de investigación son la teoría literaria, la psicología del procesamiento del discurso, las noticias, el discurso racista, la ideología, el conocimiento y el contexto. Su teoría del contexto, que forma parte de su metodología del análisis retórico o del discurso, se puede adaptar y utilizar fácil y eficazmente en la investigación del teatro como discurso escénico.

tística, su estilo estético, sus opciones y decisiones en el casting de los actores, su relación con la vida social de su época, sus representaciones mentales y su ideología.

- El contexto de las obras teatrales: la coyuntura histórico social de la época, la situación artística, cultural y literaria, en este caso: de *La agonía de Rasu Ñiti*, *El sueño del pongo*, *Los ríos profundos*, *El padre*, *Los Ernestos*, *Las chicheras*, *Todas las sangres*, *Encuentro de zorros*, *Diálogo entre zorros y Huatyacuri*.
- El contexto del público. Para tener una idea cómo perciben e interpretan los espectadores la obra de teatro que acaban de ver en ese momento hay que tener en cuenta los siguientes aspectos: edad, nivel académico, nivel socioeconómico, experiencia de vida, sus representaciones mentales, creencias, ideología, experiencias culturales y artísticas, etc. (Van Dijk, 2011: 15-28)

Al margen de las controversiales afirmaciones que se esgrimen cuando se comentan, analizan o comparan una adaptación narrativa al teatro o a otra arte escénica, lo más significativo que se puede rescatar de esta práctica histriónica es que estas representaciones, que se han hecho sobre la narrativa y las investigaciones etnográficas de JMA, han permitido poner al alcance de un público mayor no solo las ideas de nuestro insigne escritor sino también se ha promocionado académica y comercialmente su producción bibliográfica.

Finalmente, podemos afirmar que, no obstante que existe una gran producción de obras de teatro, cinematográficas, videos y ballet, cuyos autores han reproducido la obra creativa e investigativa de JMA, constatamos una notable ausencia de estudios e investigaciones específicas al respecto. Más aún, cuando en estas celebraciones del centenario de su nacimiento comprobamos que nuestro insigne escritor sigue siendo la reserva ideológica de nuestra nación.

Referencias bibliográficas

- ARGUEDAS, José María (1975) (Editor y traductor). *Dioses y hombres de Huarochirí*. México-Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARRAU, Sergio (2010). *El arte teatral. Teoría y práctica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- BAZÍN, André (1966). "A favor de un cine impuro. (Defensa de la adaptación)". En: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- CARRILLO, Francisco (1968). *Antología de poesía y prosa quechua*. Lima: Biblioteca Universitaria.
- JOFFRÉ, Sara (1997). *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima: Lluvia Editores.
- KOWZAN, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Madrid: Arco Libros.
- MATOS MAR, José (1984). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Lima: IEP.

- PEASE, Henry (1977). *El ocaso del poder oligárquico. La lucha política en la escena oficial, 1968-1975*. Lima: Desco.
- ROWE, William (1979). Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- TAMAYO VARGAS, Augusto (1977). *Literatura Peruana*. Tomo II, Lima: José Godard.
- VAN DIJK, Teun A. (2008). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (2011). *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- VILLAGÓMEZ, Alberto (1986). “Yuyachkani (‘soy tu pensamiento’)” en *Cuadernos* N° 19, de la revista *El Público* N° 39, diciembre. Madrid: Centro de Documentación Teatral; pp. 21-26.
- VILLAGÓMEZ, Alberto (1988). “Villa El Salvador, una experiencia modélica” en: *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral Iberoamericano*. Tomo 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral; pp. 314 - 316.
- VILLAGÓMEZ, Alberto (2011). “La violencia política en el Teatro Peruano”. En: *Pacarina del Sur* N° 7, *Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, México, abril-junio de 2011. Obtenido el 7, agosto, 2011 desde: <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano>