

**JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:
MEMORIA Y TEATRALIDAD EN LOS ANDES**

Carlos Vargas-Salgado
Briar Cliff University

Resumen

Se estudia la relación entre la obra narrativa de José María Arguedas y la teatralidad peruana contemporánea. Primero se plantea la incorporación del concepto de teatralidad para interpretar elementos performativos en la obra de Arguedas, y cómo ella ha servido como fuente de puestas en escena y performances. Se plantea además cómo tal teatralidad arguediana se articula como conexión entre la memoria cultural y la práctica artística en nuestros días. Luego se revisan los ciclos arguedianos en *Nuevo teatro peruano*, presentando tres casos muy recientes (Cuatrotablas, Waytay, Comunidad de Recordantes de Villa El Salvador) en que se aprecia un diálogo entre teatralidad social y memoria.

Palabras clave: teatralidad, performance, teatralidad social, memoria cultural, José María Arguedas, nuevo teatro peruano, Cuatrotablas, Yuyachkani, Waytay.

Abstract

This article discusses the relationship between the narrative work of José María Arguedas and contemporary Peruvian theatricality. First, it proposes the incorporation of the concept of theatricality to interpret the performative elements in the work of Arguedas, and to understand how this narrative has served as a source for theatre productions and performances. The article also presents how such theatricality in Arguedas is nowadays discussed as the connection between cultural memory and artistic practices. Then, it reviews the *ciclos arguedianos* in the New Peruvian Theater, presenting three very recent cases (Cuatrotablas, Waytay, Comunidad de Recordantes de Villa El Salvador) which show a dialogue between social theatricality and memory.

Keywords: theatricality, performance, social theatricality, cultural memory, José María Arguedas, new Peruvian theater, Cuatrotablas, Yuyachkani, Waytay.

La idea de este trabajo apareció luego de la sugerencia que hiciera Mario Delgado, director del colectivo teatral peruano Cuatrotablas, en un reportaje periodístico del 2011. Ante la pregunta sobre

su interés en llevar a escena textos de Arguedas (cuatro espectáculos entre 2007 y 2011), Delgado declara que aunque Arguedas nunca escribió para el teatro “es más épico, más trágico (que un dramaturgo); es, salvando las distancias, el Shakespeare peruano” (25).

La alusión del director peruano no es producto de una casualidad. Tiene al menos dos asideros considerables: el primero, que la obra de Arguedas es muy rica en caracteres, roles y situaciones *teatrales*, a veces a manera de frescos enormes de personajes de todo linaje, lo cual visto desde el ángulo de los prácticos del teatro se constituye en poderosa invitación a la acción escénica; el segundo, menos estudiado aún, es la identificación cultural e ideológica de los artistas del teatro independiente peruano o *Nuevo teatro peruano*¹ (al que pertenece Cuatrotablas) con el ideario cultural arguediano, siendo el autor peruano más enunciado en las poéticas teatrales de colectivos independientes y populares, con una influencia en el teatro peruano contemporáneo sólo comparable con los escritos y obras de Bertolt Brecht (Salazar del Alcázar, *Teatro y violencia*; Piga). Esta influencia se ha extendido en el teatro peruano, al menos, por tres décadas, y en este contexto puede entenderse mejor tanto la analogía de Mario Delgado como este artículo.

Mi propósito esta vez es adelantar algunos puntos sobre este encuentro entre Arguedas y la teatralidad peruana. Me ocupo primero de plantear la operatividad del concepto de teatralidad (en lugar de *teatro*) para interpretar la base cultural con la cual la obra narrativa y poética de Arguedas se ofrece como fuente de puestas en escena y performances, y cómo además esta teatralidad en la obra arguediana se articula como conexión entre la memoria cultural y la práctica artística en nuestros días. En un segundo momento me ocupo del proceso de encuentro entre la obra arguediana y el teatro indepen-

¹ Uso el término *Nuevo teatro peruano* para referirme a un movimiento de vanguardia y popularización del teatro surgido en el Perú desde 1971 a través del trabajo de colectivos como Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey, Yawar, Teatro del Sol, Barricada, Expresión, Raíces, entre varios otros. El Nuevo teatro peruano tuvo sus dos mecanismos de intervención pública más notorios en la consolidación de la *Muestra de Teatro Peruano* (1974) y luego en la creación del Movimiento de Teatro Independiente o MOTIN, (1985). El término fue empezado a usar por críticos como Malgorzata Oleszkiewicz y, especialmente, Hugo Salazar del Alcázar, a quien debemos su difusión.

diente peruano, para finalmente presentar tres apropiaciones teatrales muy recientes, que señalan un nuevo capítulo del paradigma arguediano en el teatro peruano, realizando con claridad este diálogo entre teatralidad social y memoria.

La teatralidad en Arguedas

Aunque la relación entre Arguedas y el teatro ha sido previamente indagada, conviene replantearla. Ya en el trabajo de Martin Lienhard (1990), hay frecuentes alusiones a *lo teatral* en el discurso arguediano, descrito esencialmente como modo de lectura del texto, como exigencia para la reconstrucción de la oralidad originaria por vía de la imaginación del lector en una suerte de puesta en escena. Como recuerda Millones (226), Lienhard dedica una importante sección de su libro *Cultura popular y forma novelesca* a esta irrupción de lo teatral en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en particular en relación con los diálogos entre los míticos zorros, o los discursos altamente histriónicos del Loco Moncada.

Retomando las sugerencias de Lienhard, ha sido Cruz Leal quien más ha tratado de indagar en lo teatral de la prosa arguediana. Para esta investigadora, el acercamiento a la poética arguediana a través del reconocimiento de supuestos recursos teatrales tiene su base en la presunción de que Arguedas retomó las innovaciones del teatro moderno occidental “para asentar el simbolismo indígena en la actualidad” (746). Al mismo tiempo, Cruz Leal considera posible que el narrador haya tomado elementos teatrales a partir de su experiencia personal de la oralidad de la cultura andina, a través de cantos, narraciones orales y fiestas populares. En sentido general, Arguedas habría descubierto la necesidad de traducir la oralidad andina en dispositivos narrativos y poéticos básicamente como un desafío retórico, y esto lo habría conducido por los registros de lo teatral: “con estas referencias (culturales), es lícito conjeturar que Arguedas está rozando la luminotecnia europea y los engarces entre literatura, drama y vida” (747).

En relación con la traslación de oralidad a escritura, Cruz Leal menciona los casos de oralidad presentes en narraciones como *El sueño del pongo*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y la traducción de cantos quechuas al español, en los que es evidente que la escritura

estaría describiendo *performances* reales. Incluso recurre a la valoración que el propio Arguedas realiza de estas operaciones de traducción cultural y de género artístico, y la experiencia de su propia narración oral, citando las propias palabras del escritor: “El quechua de estos cuentos es eminentemente oral; la lectura silenciosa del texto es casi imposible; en cambio a través de la lectura oral, el propio texto obliga a realizar las inflexiones de voz, que son de tan poderosa fuerza expresiva” (Arguedas, *Cantos y canciones quechuas*, cit. por Cruz Leal 748). De esa manera, se daría a entender que el propio Arguedas habría aseverado la imposibilidad de trasladar los múltiples códigos de la oralidad a la situación de escritura de no mediar ulteriores operaciones de teatralización. En el mismo sentido, y citando el testimonio de Luis Millones (1990) frente a la performance de Arguedas narrando *El sueño del pongo*, se afirma que el autor hizo ímprobos esfuerzos mímicos para hablar y caminar “cojeando como el ángel anciano” del relato, mientras lamentaba la imposibilidad de revivir personalmente las excelencias interpretativas de aquel narrador indígena, de la primera versión (749).

De esa manera, Cruz Leal señala que algunos de los más ambiciosos proyectos creativos de Arguedas, en particular la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, nacieron precisamente del intento de recuperación de la oralidad en la escritura por medios teatrales, y que una mejor percepción del texto permitiría entenderlo como un guion para una performance. Incluso apunta que “la anunciada oralidad de los Diarios no es baldía sugerencia. Se anuncia que entramos en un texto narrativo, cuya patente tiene una propulsión oral capaz de materializar el poder de la dramaturgia” (751).

Considero que plantear una relación directa entre dispositivos retóricos narrativos y elementos teatrales puede caer en una visión limitante de los textos arguedianos. Entender las formas de oralidad como camino a la codificación de un espectáculo teatral nos puede llevar a la errónea conclusión de que Arguedas sería un dramaturgo sin proponérselo, y que gran parte de su obra era un intento inacabado de teatralizar, ficcionalizar escénicamente, su propia memoria cultural, incluida la circunstancia material de su muerte². A

² Recurrentemente, se ha llegado a plantear la naturaleza espectacular de la muerte anunciada por los diarios arguedianos en los *Zorros*. Gómez Mango

mi entender esta interpretación procede de la limitación misma del concepto de teatro que se ha manejado para estas conclusiones, así como del horizonte de expectativas que se tiene de *lo teatral* cuando se presenta en un texto literario. El paradigma de lo teatral (en tanto representación, espectacularidad a la manera moderna occidental) no basta para explicar, por ejemplo, el tipo de dialéctica entre el discurso arguediano y elementos performativos presentes en el mismo, como pueden ser diálogos, cantos, danzas, música, ritos, entre otros. Todos estos elementos que a primera vista parecen salir de representaciones teatrales, en verdad proceden de un macrotexto cultural diferente, y de una discursividad otra³. Se trata de material simbólico nacido en situaciones de presencia inmediata y códigos visuales que pareciéndonos teatrales, no son en verdad parte de ninguna representación teatral. Para superar esta limitación será necesario introducir aquí el paradigma de la teatralidad, concepto cuya flexibilidad cultural permite entender mejor el proceso de recuperación de la memoria que opera en muchas de la obras de Arguedas.

Por *teatralidad* entiendo con Juan Villegas un sistema de códigos en el cual se privilegia la percepción y concepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos (49)⁴.

(361) incluso la explica en términos teatrales, hablando de un escritor-personaje que se vuelve escritor-actor. En *La utopía arcaica* (1996), Vargas Llosa también describe la muerte y posterior entierro de Arguedas en términos de una “espectacularidad” premeditada.

³ Aunque se ha defendido varias veces que Arguedas hacía uso de recursos de la literatura universal (es decir, moderna occidental), no es menos cierto que no hay evidencia segura que permita hablar de representaciones dramáticas en los lugares en que se formó el autor, y que la actividad teatral en ciudades como Cuzco, primero, y Lima, estaba bastante lejos de ser profesional en los años de formación de Arguedas. En este sentido no es posible, a mi entender, pensar en una apropiación de códigos visuales performativos procedentes del teatro como espectáculo artístico.

⁴ Uso el término *teatralidad* en lugar de *performance* (más difundido en los Estados Unidos) por varias razones. En los estudios de la teatralidad europeos (Fischer Lichte, Pavis) se ha observado cómo la irrupción de los *Performance Studies* obedece a una política universitaria particular de la Academia estado-

La disposición retórica a comunicar a través de un espesor de signos (Barthes) que se producen y consumen al unísono en el mismo tiempo y en el mismo lugar, ha sido desde el primer momento la nota distintiva de la teatralidad. La teatralidad, a manera de un macrotexto cultural al que hago referencia líneas arriba, permite a una comunidad recrear simbólicamente su realidad usando elementos combinados en que caben formas visuales, recursos de sonido, disposiciones y movimientos corporales, voces, tonos y desde luego palabras y relatos. De este modo, la teatralidad subraya su cualidad social, en tanto portadora de formas de modelización discursiva con las que una determinada comunidad es capaz de expresarse y recrear su propia memoria, “que puede ir desde ritualizaciones estandarizadas hasta modos individuales de encarnación de los ejes simbólicos centrales” (Del Campo 39).

Entendida la teatralidad como dispositivo de comunicación social, y delimitada en su sentido cultural, puede entenderse mejor el campo en que se expresa en el escenario de una comunidad. Villegas ha llamado la atención sobre la pluralidad de subsistemas que pueden tener cabida en un concepto amplio de teatralidad, tales como las teatralidades política, religiosa, deportiva, etc., correspondiendo a cada una de ella un sistema de signos utilizados por practicantes de cada sistema social. Además se debe subrayar la condición de autorreferencialidad de la teatralidad en el campo social, pues “se trata de una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social” (Villegas 50). Así, en conclusión, puede encontrarse en toda comunidad una serie de teatralidades, en tanto formas a través de las cuales diferentes

unidense, como forma de contrarrestar la dominación de los estudios de teatro realista, moderno y occidental. Sin embargo, en la realidad europea el concepto de teatro y los estudios sobre él, incluyeron un vasto campo análogo al que los teóricos de la *performance* reclaman en los Estados Unidos. En el contexto latinoamericano, varios críticos (Villegas, Del Campo) han hecho ver que la diferencia cultural hace que el término teatro en América Latina, englobe formas parateatrales, discursos subalternos y circuitos alternativos. Por ello, Villegas propone el término *teatralidad* como puente que vinculará búsquedas similares a las de los *performance studies* pero en relación con la realidad de los discursos escénicos latinoamericanos. Para una revisión de estos términos, véase Taylor y Villegas, *Negotiating Performance*.

agentes buscan legitimarse socialmente a través de símbolos perceptibles en el tiempo y el espacio cercanos.

El concepto de teatralidad emergería, entonces, como un instrumento más amplio que el concepto de teatro permitiendo develar no sólo elementos gestuales y visuales (performativos) construidos en correspondencia con espectáculos de tipo artístico, sino también una serie de “redes de significación elaboradas dramáticamente por distintos productores de discursos (así como) el modo en que estas articulaciones espectaculares buscan comunicar propuestas e imaginarios a las colectividades” (Del Campo 27). La ritualidad social de las grandes ceremonias públicas o privadas, la de los rituales comunitarios, la teatralidad gubernamental o política expresada a través de formas simbólicas de ejercicio del poder, son generadas desde (y producidas para) circuitos que siendo públicos o audiencias, en el espacio del aquí y ahora, no tienen ninguna pretensión estética.

Ahora bien, si la teatralidad opera como concepto que se acerca a ritualizaciones en la vida diaria y comunitaria, tenemos otra manera de entender los elementos “teatrales” en la obra arguediana. Ellos serían, en breve, expresión de formas de teatralidad social (las de la cultura andina en que se forma Arguedas) llevadas a la narrativa sin la pretensión de conformarse en texto dramático o teatral, en el sentido que le da la práctica artística moderna occidental, sino como coincidencia de símbolos que por estar originados en una teatralidad comunitaria conservan aquellos elementos que nos recuerdan el lenguaje del teatro: visualidad, simultaneidad, espectacularidad; pero que no son teatro. Pensemos, por ejemplo, en la idea central que gobierna “La agonía de Rasu Ñiti”: una presentación corporizada de la transmutación del *danzaq* y su permanencia en el tiempo, articulada de forma similar a la notación performativa de una danza, tal como observa Zevallos Aguilar. Así, el eje de la historia es una acción, una *performance*, en la que un bailarín se legitima en su comunicación con los dioses. La acción se va resolviendo ante nuestros ojos como ejercicio de memoria danzada, cuya fuente de imágenes performativas o teatrales no es una danza en sí, sino la teatralidad ritual (religiosa, comunitaria) que acompaña a la danza de las tijeras y que Arguedas se detiene a describir con precisión etnográfica.

Algo análogo puede decirse sobre la narración inacabada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en que Arguedas incorpora diálogos

entre las figuras mitológicas recuperadas como fuente de memoria cultural, y como críticos de un proceso histórico, y cuyo estatus en la narración es esencialmente el de apariciones, presencias performativas o formas de corporización que marcan los otros dos niveles de teatralidad social que Arguedas plantea: la de los migrantes alienados en Chimbote, y la del escritor alienado de su propia experiencia escrituraria. De esta forma, y refiriéndome a la estructura en el texto que apunta Cornejo Polar (“Una heterogeneidad...”), hay tres niveles que operan como formas de completar rituales sociales, teatralidades: una de ellas imbricada directamente en el mito, otra en el discurso artístico, y la tercera en el discurso de la experiencia vital. Por ello no llama a extrañeza que los *Zorros* acabe con la ejecución de un ritual de muerte, que siendo personal es público a la vez, político y cultural a un tiempo, y con el cual el autor nos desafía a quebrar la simpleza perceptiva de verlo como una puesta en escena teatral. Siendo el suicidio una acción real, la materia preparatoria del suicidio, a pesar de tomar la forma de narración literaria (o de texto performativo, según algunos), no da como resultado una *representación* sino una *presentación* real de los hechos. Estamos, entonces, en el universo de una teatralidad que supera el ejercicio ficcional de la puesta en escena, el mero teatro, y que se entiende mejor como ejecución de una codificación comunitaria que usa elementos performativos en perspectiva de construir significados de valor colectivo, no sólo individuales. Esta apertura de significación desde el ángulo de la teatralidad de la muerte como instancia del relato en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, puede dialogar con facilidad con el aserto de Cornejo Polar:

Arguedas encuentra en su muerte, como había encontrado en su vida, dimensiones representativas de valores transpersonales. [...] Es legítimo advertir que la muerte por mano propia [...] adquiere una resonancia que excede el ámbito de lo individual. No en vano desde *Agua*, Arguedas había socializado las instancias esenciales de su vivir (“Un ensayo” 304).

Entendiendo su muerte como un signo de la transformación social que sobreviene a la sociedad peruana, Arguedas completa en los *Zorros* una teatralidad ritual que solo puede servir, por su naturaleza de signo y suceso concreto a la vez, a la construcción de un imaginario social. Siendo hecho real, excede lo ficcional y por ende,

lo teatral, y se inscribe en un discurso de teatralidad cultural en que la muerte, signo de valoración cultural en esta comunidad, puede ser leída en una doble dimensión performativa, como imagen y como realidad, ejemplo cultural y sacrificio ritual.

Así, puede decirse que los dispositivos retóricos que Arguedas hace jugar para elaborar sus relatos, especialmente aquellos ambientados en la zona andina, antes de dialogar con formas teatrales se conectan con una teatralidad cultural andina: una teatralidad de la que partieron para tomar forma de textos narrativos, y a la que vuelven a una forma de imágenes, escenas y ritualidades sugeridas en forma de textos escritos. Si el ejercicio de la memoria cultural que precede a la escritura arguediana puede rastrearse en formas no escritas, teatralidades variadas (ritos, danzas, cantos) a las que el autor da forma de letra impresa, a manera de dispositivo cultural de conservación mediante la palabra escrita; luego estas teatralidades son *conservadas* por el relato literario (la letra escrita) en espera de una *ejecución*, una actualización, a manera de relectura y derivaciones futuras en el contexto de su presencia en la vida de una determinada comunidad cultural. De esta forma puede entenderse el ejercicio literario de Arguedas como forma de transmisión de la memoria cultural por vía de relación con la teatralidad, frente a la cual el texto actúa como *archivo* cultural (en tanto memoria escrita de elementos performativos), para luego funcionar repetidamente como *repertorio*⁵ (invitación a su puesta en escena actualizada) abierto a las apropiaciones, relecturas y representaciones en su periplo futuro. En este punto, estimo, es posible comprender por qué el teatro independiente peruano de las últimas décadas se ofreció como un fértil campo para un ciclo performativo de experimentación y popularización que tuviera como base la actualización de la obra arguediana.

Arguedas en el teatro peruano

La presencia de Arguedas como icono cultural y autor original, en muchas obras de teatro y performances, declaraciones y debates dentro del movimiento cultural conocido como *Nuevo teatro peruano*

⁵ Aquí tomo claramente prestadas las nociones que usa la influyente teórica de la *performance* Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (2003).

(en adelante NTP) en los últimos treinta años, es impresionante⁶. Debido a su interés en los circuitos populares y su vocación radical de investigación escénica, el NTP estaba en capacidad de completar una reelaboración de la teatralidad andina contenida en la obra arguediana, y a través de ella, entregar apropiaciones sugerentes, complejas a su vez, en particular en aquellos lugares en donde el teatro peruano ha jugado un rol comunitario fundamental. Es en tales espacios alternativos que el NTP pudo encarnar con mayor intensidad la vuelta a la oralidad comunitaria inicial. Del mismo modo, en Arguedas los teatristas del NTP encontraron la fuente de una teatralidad cultural que buscaban como urgente medio de acercamiento a sus audiencias, muchas de ellas de ascendencia andina, migrantes en zonas urbanas.

Como apunta Salazar del Alcázar, “José María Arguedas, de autor literario se convierte (para los grupos del NTP) en un paradigma teatral de variada y constante referencia. Incluso la sola enunciación onomástica es la advocación con la que una serie de grupos y centros culturales barriales parecen encontrar una suerte de identidad o derrotero para su trabajo” (*Teatro y violencia* 22). Pero, ¿cómo llega Arguedas a encontrarse con el campo del teatro experimental y popular del Perú? ¿Cómo termina convertido en ícono de grupos de teatro de calle, mimos populares, vanguardistas hostiles a la palabra escrita, elencos de *agit prop*, y algunos de los más destacables creadores teatrales de la actualidad (Yuyachkani, Cuatrotablas)? Para varios críticos e investigadores del NTP (Salazar del Alcázar; Olezskiewicz, *Teatro popular peruano*; Piga) la presencia de Arguedas fue una consecuencia de la época social y creativa que arranca en los años 70. Los líderes iniciales del NTP (Yuyachkani, Cuatrotablas, Raíces) estaban interesados desde el principio en rescatar la imagen política de Ar-

⁶ Entre los espectáculos *arguedianos* realizados por grupos del teatro independiente, tenemos: *Encuentro de Zorros* (1985), *Contra el viento* (1989), Yuyachkani; *Diálogo de Zorros* (1985, 2011), Teatro del Centro de Comunicación Popular/ Comunidad de recordantes, en Villa el Salvador; *La agonía de Rasu Ñiti* (2000, 2010), Waytay; *Mitos de fuego* (1992, 2009), Teatro del Sol; *Rasu Ñiti* (1994), de Sara Joffré/José Navarro; *El sueño del pongo* (2010), José Navarro. A ellos se agrega el ciclo arguediano de Cuatrotablas que incluye a la fecha: *Arguedas o el suicidio de un país* (2007), *Los ríos profundos* (2008), *Los Ernestos* (2009-10), así como *performances* derivadas de los espectáculos originales.

guedas en tanto socialista revolucionario, pues ello se alineaba con discursos pro-revolucionarios que alentaron el trabajo inicial de la mayor parte de colectivos de la época. La presencia de grupos de teatro popular, teatros independientes de tendencia izquierdista, colectivos de propaganda revolucionaria se da principalmente en Lima, en zonas pobres y sindicatos⁷. Estos grupos pronto se ven expuestos por la crítica teatral (La Torre) como formas alternativas de cultura, en relación con el teatro que se producía en salas formales en el centro de Lima y el barrio de Miraflores.

Sin embargo, pronto la realidad en la que les toca trabajar empieza a influir en las poéticas teatrales de los grupos independientes. La presencia de la temática social se entrecruza con las necesidades de acercarse a la realidad concreta de sectores obreros con una fuerte presencia de migrantes andinos, o en barrios periféricos también nacidos del fenómeno creciente de la migración andina hacia Lima. Se da así un paulatino encuentro la supervivencia de elementos performativos de la cultura andina que los propios migrantes recrean a través de la música popular, el canto, o las danzas. A su vez, en el contexto de la consolidación de festivales de teatro como la *Muestra de Teatro Peruano* (1974) y organizaciones gremiales como el *Movimiento de Teatro Independiente* (1985) aparece una inusitada conexión con grupos de teatro de fuera de Lima, en que conviven los crecientes discursos reivindicatorios políticos y culturales de élites provincianas, a menudo más conscientes de una identidad cultural andina o mestiza.

Se dará entonces un segundo momento de inflexión, con el encuentro entre los discursos teatrales producidos sobre la cultura andina o la realidad de los sectores marginales, generados por productores teatrales del teatro independiente y político en Lima, y las poéticas teatrales de grupos gestados en ciudades del interior (Huancayo, Huamanga, Cuzco) así como expresiones teatrales nacidas en el seno de los nuevos sectores marginales de Lima (Comas, Villa el Salvador). Así aparecerán en escena colectivos como Barri-

⁷ Una revisión bastante completa de este momento del Nuevo teatro peruano, se halla en: *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX* (1995) de Malgorzata Oleszkiewicz. También en el estudio introductorio a la antología *Voces del Interior* (2001), de Luis Ramos García.

cada y Expresión de Huancayo, Centro de Capacitación Popular de Villa El Salvador, La Gran Marcha en Comas, Algovipasar de Cajamarca, el grupo José María Arguedas en Andahuaylas, Yawar Sonqo en Huamanga. A partir de este encuentro de torrentes teatrales, el del vanguardismo del teatro alternativo limeño, el teatro político y revolucionario, y la relectura que de ambas tendencias realizan agrupaciones en otras provincias peruanas, toma forma el NTP.

Se trata de una amalgama de propuestas escénicas, sin una clara coherencia estética ni una definida preferencia ideológica, que encuentra en Arguedas un referente que puede convocar bajo su imagen variadas voces: se trata del autor que experimenta directamente la cultura andina, pero también del héroe social y paradigma cultural. Como recuerda Piga,

el teatro necesitaba mostrar en el escenario al hombre peruano en busca de su identidad y es esto lo que hacen los grupos por caminos variados con tácticas diferentes, pero con una común estrategia: compromiso social y orientación en busca de su identidad. Por esto, para ellos resultan paradigmáticos José María Arguedas y César Vallejo, el novelista y el poeta, los que más profundamente llegaron a la esencia peruana. Esta dramaturgia es el rostro del nuevo teatro peruano (137).

Las obras de Arguedas se discuten en extensos plenarios de grupos asociados al Movimiento de Teatro Independiente o en las Muestras de Teatro peruano, que se dan en distintas ciudades⁸. Varios textos del autor andahuaylino se toman como punto de partida para las escuelas populares de formación teatral, los Talleres de formación de actores, o se ponen en diálogo con la coherencia estético-ideológica de Brecht, o de maestros del tercer teatro europeo (Grotowski, Barba). No se discute el hecho de que Arguedas no sea un autor de teatro. Como una paradoja, del vanguardismo hostil al autor de teatro (presente en la poética de muchos colectivos de la época) aparece la reivindicación de un novelista, etnólogo y poeta.

Miguel Rubio, director de Yuyachkani, sintetiza claramente el proceso que vive todo el movimiento de nuevo teatro peruano, cuando describe su “encuentro con el hombre andino”. Una anéc-

⁸ Para una historia del movimiento de teatro independiente, véase: *El Libro de la Muestra de Teatro peruano* (1997).

dota contada por Rubio (1-9) ilustra con claridad la situación. Estando el grupo interesado en sus primeros momentos (1973) en la difusión de su trabajo entre los mineros, llega al campamento de Allpamina para una presentación de su obra *Puño de cobre*. En la obra los actores sólo llevaban una vestimenta neutra, a manera del teatro de agitación propuesto por el brasileño Augusto Boal. Luego de la obra, un minero se acerca a los actores para felicitarlos y les dice: “Compañeros, muy bonita su obra. Lástima que se hayan olvidado sus disfraces” (2). Como el propio Rubio reconoce, la referencia del minero, aunque breve, implicaba una clara invitación a reconsiderar los elementos del vestuario más allá de los hábitos de representación occidentales. Según Rubio, el reclamo del espectador no procedía de un desconocimiento de los métodos modernos de teatro popular revolucionario, sino más bien de un conocimiento cabal de los elementos performativos nacidos de una teatralidad diferente, en este caso la popular andina, seguramente teniendo como referente eventos como las fiestas y pasacalles. La base cultural que se expone en esta anécdota es la de una teatralidad que leyendo la convención teatral moderna la encuentra sin sentido. Según refiere Rubio, Yuyachkani comprende entonces que debía realizar una profundización en los elementos teatrales de la cultura andina en sus espectáculos siguientes (en particular *Alpa Rayku*, primer trabajo que busca teatralizar la vida en una comunidad campesina de los Andes), ante lo cual se ven en la necesidad de recurrir a investigar. En ese proceso el encuentro con la obra de Arguedas es doblemente relevante, pues se ofreció como una guía cultural para el proceso de conocimiento de la cultura andina, así como invitación directa a su adaptación y difusión. Fruto de esas indagaciones, en 1985, aparecerá la primera obra propiamente arguediana del grupo limeño: *Encuentro de zorros*, y el ciclo se extenderá al menos, en dos trabajos más: *Contrael viento* (1989) y *Santiago* (2000).

Cito el trabajo de Yuyachkani como un primer gran momento de diálogo entre el teatro independiente peruano y la teatralidad andina, que se oficia a través del trabajo literario y etnográfico de José María Arguedas. De allí en adelante es claro que la recurrencia a la obra arguediana se ofrece repetidamente como fuente de espectacularidad e indagación cultural para varios otros grupos peruanos has-

ta la actualidad, siguiendo aproximadamente un derrotero análogo al que Yuyachkani había comenzado.

La memoria en movimiento: ciclos arguedianos en el teatro independiente actual⁹

La búsqueda de una teatralidad andina a través de la narrativa de Arguedas en grupos del teatro independiente peruano, tiene en la actualidad algunos elementos muy originales que interesa destacar. En líneas generales puede afirmarse que lo que caracteriza las búsquedas más recientes es una intervención directa en las problemáticas sociales y comunitarias, utilizando una vez más elementos de teatralidad contenidos en relatos de José María Arguedas.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, las apropiaciones teatrales a las que haré referencia en seguida trasladan el uso del texto arguediano a espacios de discusión radicalmente diferentes de las salas formales o permanentes de teatro, y los circuitos culturales urbanos (algo que caracterizó los primeros ciclos arguedianos en el NTP). Las nuevas apropiaciones son, en tal sentido, muestras de una indagación en la memoria cultural viva con un evidente compromiso comunitario. Como se verá, además, este proceso de intervención en la realidad social inmediata, comunitaria, abre un espacio de actualización diferente de la obra arguediana, dotándola de forma evidente de una condición de *repertorio cultural*, proveedor de imágenes que no se limitan a conservar una memoria, sino que vuelven a la escena social, resemantizadas en formato de espectáculo, generalmente fuera de circuitos artísticos establecidos.

Es el caso de *La agonía de Rasu Ñiti*, espectáculo unipersonal de Javier Maraví y el grupo Waytay de El Agustino, Lima¹⁰. Se trata de un trabajo de adaptación del cuento del mismo nombre, difundido ininterrumpidamente desde el 2000 hasta la actualidad. Creado y

⁹ Agradezco a Mario Delgado, Miguel Almeyda y Javier Maraví su disposición para discutir varias de estas ideas personalmente o a través de conversaciones electrónicas. Varias de las descripciones aquí señaladas proceden de mi experiencia como espectador de las puestas y de la revisión de material fílmico que los autores tuvieron a bien proveerme.

¹⁰ El Agustino es uno de los distritos con mayor concentración de población pobre en Lima.

actuado por Javier Maraví (nacido en Huancayo), la puesta en escena se plantea como una alternancia entre las voces del narrador, y las de los personajes de la historia. Un solo actor narra las escenas, y en la mayor parte de casos, *hace* aquello que es narrado. Entre las escenas que son narradas y actuadas a la vez destacan con claridad la preparación de la danza, el ritual de toma del vestuario, el trance final de la muerte y la aparición del cóndor-deidad. Una de las notas saltantes en el trabajo de Maraví es la economía de recursos escénicos, que se concentran en un grupo de objetos (máscaras, pañuelos, agua, hojas de coca) y otorga preeminencia a la corporalidad del actor como recurso central de representación. Así, usando técnicas del teatro antropológico de Grotowski y Barba, Maraví plantea la escena como un teatro pobre, en que el centro de la percepción pasa por el narrador-*performer*. Es claro además que Maraví propone una tensión entre las necesidades de la caracterización de tipo simbolista antiverbal (en que no hay secuencias físicas continuas) con la necesidad de redondear la historia narrada por Arguedas, incluyendo las marcas etnográficas presentes en el texto.

A mi entender, aquí hay un buen ejemplo de un encuentro entre teatralidades, pues la narración discontinua arguediana, se presenta como una invitación a la ruptura del tiempo lineal de la narración dramática a manera de un distanciamiento brechtiano, en que las partes narradas son hechas de cara al público escindiendo las dos categorías que concentra el actor: el narrador y el personaje. La discontinuidad aparece así duplicada, y borra la posibilidad de leer el relato como una fábula típica con inicio, proceso y final. La descomposición continuada de segmentos que alternan momentos de narrador, momentos de personaje y momentos sólo danzados, disuelve el relato central. De allí que el verdadero eje constructivo del discurso de la puesta en escena sea, de forma sobrecogedora, la presentación pautada de los rituales que preceden a la ejecución final de la danza, con la preparación de la vestimenta, lo que lleva a entender la pieza como acabamiento de un propósito central, culminado cuando el performer baila *realmente* durante varios minutos frente a la audiencia que ha seguido su presentación. El hecho de que Maraví narre, desde el cuerpo, los momentos de preparación para danzar, y que efectivamente dance hacia el final de la pieza cumpliendo los requisitos de un auténtico Danzante de Tijeras,

culmina un proceso de diálogo entre la teatralidad ritual sugerida por el relato, y la teatralidad nueva nacida de la necesidad de la puesta y de su recepción esperada por la audiencia¹¹.

Ahora, bien, como sucederá también en los dos siguientes casos, el circuito de encuentro con la teatralidad comunitaria y cultural no sería percibido a cabalidad si no se incorporan datos de la recepción de estas puestas. Siendo Waytay un grupo de teatro popular e independiente, el centro de su trabajo es del tipo *animación cultural*, en este caso como parte de la comunidad de El Agustino. A diferencia de lo que sucedería con compañías de teatro que circulan en salas establecidas (teatros y centros culturales), el trabajo de Maraví se muestra prioritariamente en espacios no convencionales (parques, salones comunales, escuelas, iglesias). Varias de estas performances se hacen como parte de reuniones comunales, festivales o fiestas. De esta manera, el espectáculo inspirado en una narración inspirada a su vez en un ritual comunitario, regresa a la base comunitaria en el contexto de espacios de intercambios simbólicos no artísticos. El formato unipersonal, a la vez, permite al actor desplazarse fuera de su comunidad para espacios alternativos. Finalmente, es de interés que la obra muchas veces sea entregada a modo de intercambios culturales, como parte de fiestas populares o de eventos comunitarios, frecuentemente gratis.

La quiebra de paradigmas típicamente teatrales ocurre también en lo temporal, pues como sucede con varios otros creadores del teatro independiente peruano, Maraví propone un repertorio de puestas que son presentadas en una línea extensa de tiempo. En el caso de *La agonía de Rasu Ñiti*, este tiempo se extiende ya por más de diez años y más de trescientas representaciones. La obra así deja de ser artefacto de consumo inmediato y pasa a convertirse en un espectáculo tradicional, que puede ser ejecutado y visto con frecuencia por la comunidad en que el grupo trabaja.

Pero quizás la apropiación más reconocida del universo arguediano venga de la mano del célebre grupo alternativo Cuatrotablas¹²,

¹¹ Uno de los efectos de la puesta es la expectativa que genera en la audiencia la ejecución de la danza de las tijeras, especialmente en el espacio de comunidades con influencia andina, donde la imagen del *danzak* no se hace creíble si el ejecutante no es un “*danzak* real”, lo que debe demostrar bailando.

de Chorrillos (sur de Lima), dirigido por Mario Delgado. Desde su primera propuesta *Arguedas o el suicidio de un país* (2007) hasta las performances derivadas de sus reiteradas puestas, como *Los ríos profundos* (2008, 2011), *Los Ernestos* (2009), *Arguedas entre cantos y cuentos* (2010), Cuatrotablas propone un apasionante diálogo en que se conjugan indagaciones de teatro corporal, discusión política e identitaria, y recreación del universo subjetivo de personajes (como Ernesto o el Viejo).

Uno de los elementos más destacables en este *ciclo arguediano* de Cuatrotablas (el más complejo y ambicioso que se ha llevado adelante en el teatro peruano) es sin duda su constante proceso de recreación a través de métodos de creación colectiva. Así, la idea original del colectivo fue plantear una trilogía que iniciando con *Los ríos profundos*, luego escenificara una versión de *Todas las sangres* para terminar con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La trilogía llevaba el nombre de *Arguedas, el suicidio de un país*. Pero como suele pasar con grupos experimentales de teatro, Cuatrotablas imprime un sello informal a su secuencia de trabajos, la que al final lo llevó a detenerse en el universo de la novela inicial, ahora espectáculo central, *Los ríos profundos*, y de la cual se derivaron tres otras apropiaciones en sucesivas experimentaciones: *Los Ernestos*, espectáculo de intervención (performance) en espacios educativos; *Arguedas entre cantos y cuentos*, espectáculo de danza y canto; y una versión *desdramatizada* de *Los ríos profundos*, con un narrador presente en escena, o un grupo que narra coralmente partes completas de la novela frente a audiencias en espacios alternativos. De esta manera, también Cuatrotablas quiebra varios de los paradigmas teatrales en busca de formas de teatralidad que, experimentando con un solo texto original, provean sucesivas versiones irrepetibles. Esta apropiación, semejante al proceso de recreación de un relato original en versiones nacidas de dife-

¹² Cuatrotablas (1971) es uno de los grupos más emblemáticos del teatro latinoamericano contemporáneo. Su influencia artística experimental, dentro y fuera del Perú, lo coloca entre los grupos de vanguardia, referencia obligada del teatro alternativo. Buena parte de la poética del grupo limeño puede ser conocida en el libro de Mario Delgado, *La nave de la memoria* (2004). En el trabajo crítico dedicado al grupo destacan textos de Salazar del Alcázar (1996) y Carlos Espinosa Domínguez, *Mario Delgado, la sabiduría del eterno discípulo* (2009).

rentes narradores, recuerda vivamente el proceso de recuperación de mitos reconstruidos a partir de variaciones de un relato central.

En la más celebrada de las mencionadas elaboraciones, *Los ríos profundos*¹³, Cuatrotablas aborda el universo de la novela a través de una partitura de signos corporales y rituales de expresividad, claramente de aliento grotowskiano. Así, las escenas de encuentros con objetos como el *zumbayllu*, las piedras o árboles, son recreados como reiteración a través de simbolizaciones hechas con base en la gestualidad de los actores asemejando una danza. La puesta hace uso extenso de música y cantos en quechua, aunque no a la manera de ilustración realista, sino como segmentos completos de la puesta en la que, además, no se sigue una línea argumental definida.

Considero que Cuatrotablas es el grupo peruano que más profundamente ha penetrado en la indagación de la conexión entre la teatralidad ritual contenida en *Los ríos profundos* debido el teatro ritual que vienen practicando desde sus inicios como colectivo experimental. Su apropiación de imágenes y segmentos de la historia original no sigue pautas realistas, sino que selecciona momentos que pueden ser leídos en dos claves a la vez, en tanto elementos presentes en el relato original y como segmentos performativos realizables en la escena, notoriamente eludiendo la mera palabra hablada. Por otra parte, Cuatrotablas ha concebido su espectáculo como una narración coral, cantada y danzada. Para ello hace que sus actores se desplieguen constantemente como narradores que retoman textos de Arguedas en la novela, pero también las cartas en las que explica la razón por las que tomó su vida, así como el discurso *No soy un aculturado* (1968), los mismos que se entrecruzan sin seguir una línea dramática reconocible.

El encuentro de teatralidades entre el grupo limeño y la poética arguediana, también lo ha llevado a experimentar con secuencias de acciones performativas, bajo el título de *Los Ernestos*. Derivada de las imágenes del personaje principal de *Los ríos profundos*, Cuatrotablas despliega la acción escénica a manera de improvisaciones de un grupo de actores (usualmente entre 5 y 7) que realizan intervenciones performativas en espacios públicos, notoriamente en escuelas

¹³ Destacada con el *Premio Teatro del Mundo*, como mejor espectáculo extranjero presentado en el teatro Cervantes en Buenos Aires, 2008.

y universidades de la periferia de Lima y ciudades del interior del Perú (Huancayo, Huamanga, Cuzco). Mario Delgado ha llamado a este experimento cultural una forma de “ernestizar el Perú”. La idea central de la performance consiste en relacionarse personalmente con jóvenes peruanos de zonas no privilegiadas, y narrar la historia de Ernesto, su encuentro con el Cuzco milenario, sus historias de niño, a manera de diálogos reales con la audiencia, incitando su curiosidad. En circunstancias típicas, *Los Ernestos* nunca se anuncia como espectáculo, sino que simplemente se desarrolla como una *toma* del lugar público, con personajes ataviados como los de la puesta original de *Los ríos profundos* que llegan al patio, salón de clases, biblioteca, y realizan sus acciones en forma simultánea.

La intervención en el espacio público habla, una vez más, de un proceso de resemantización de la poética arguediana, y de su reinserción en la teatralidad social, esta vez en el Perú contemporáneo. Al aparecer en el espacio social sin mediar la decisión de compra de un espectador, la teatralidad original que dio lugar al relato aparece como una forma de codificación simbólica ajena a los usos del teatro, e ingresa al espacio comunitario como imagen que habla en el aquí y ahora reportando una memoria que se rehace ante los ojos del ocasional espectador. Por otro lado, al proponerse como intervención que dialoga con la audiencia, rompe el convencionalismo dramático del espectador pasivo y se acerca más a la presencia activa del público en teatralidades como las de las festividades populares.

Un tercer espectáculo que propone una línea de encuentro entre memoria comunitaria y teatralidad es *Diálogo entre zorros*, una versión renovada de la obra del teatro del *Centro de capacitación popular de Villa El Salvador*¹⁴, al sur de Lima. *Diálogo entre zorros* había sido presentada desde 1985, y en ella se percibe una apropiación simbólica de los zorros arguedianos, para contar la historia de la ocupación e inicial organización de la ciudad de migrantes. En aquella puesta, dirigida por César Escuza, el ejercicio teatral servía como medio para construir la épica de la creación de Villa El Salvador, retomando de la novela de Arguedas segmentos referidos a la presencia de pobladores migrando desde la zona andina. Sin embargo, la lectura avan-

¹⁴ Villa El Salvador es el distrito periférico más grande de Lima. Nació a partir de una invasión o toma de terrenos en 1971.

za en un sentido nuevo. Al encarnar ellos mismos, pobladores de Villa, varios de los roles que la novela de Arguedas planteaba a fines de los años 60, los actores desarrollan nuevas escenas inspiradas en la vida cotidiana de la nueva comunidad nacida de los avatares reales de la migración que les había tocado vivir. De esta manera, los *Zorros* sirve mucho más como un repertorio de imágenes que deben ser filtrados por la memoria comunitaria en Villa, en la que los propios migrantes andinos se reconocen –o se desconocen–. Una de los aspectos más saltantes de esta apropiación es el tono épico y festivo que el colectivo teatral de Villa El Salvador destaca en su lectura de la novela de Arguedas.

En 2011, varios colectivos culturales han vuelto a encontrarse *en el arenal*, esta vez con motivo del 40 aniversario de Villa El Salvador. El propósito de los colectivos culturales Casa de la Juventud y Vichama (nuevo nombre del teatro del *Centro de Capacitación popular*) fue esta vez encontrar un medio para hablar de la experiencia comunitaria y reflexionar sobre su propia memoria como comunidad de migrantes, cuarenta años después. Como refieren los promotores, Miguel Almeyda y Ricardo Vírhuez, la idea nació de la comprobación de que las nuevas generaciones de habitantes de Villa El Salvador a menudo desconocían la historia de su propia comunidad. Como describe Almeyda “comprobamos con tristeza que muchos de nuestros jóvenes ya no conocen cómo empezó Villa, como invadimos los terrenos, cuánto costó vivir aquí y surgir”¹⁵. Los colectivos entonces deciden volver a la puesta de *Diálogo de zorros* (2011), presentándola exclusivamente en Villa El Salvador, esta vez bajo el nombre de *Comunidad de Recordantes* de Villa El Salvador.

Al margen de una destacable polifonía teatral propuesta por la *Comunidad de Recordantes*, en que conjugan el formato del teatro-circo¹⁶, el teatro de formato corporal sostenido en la gestualidad y la voz antes que en un relato, interesa llamar la atención sobre el uso comunitario de la puesta. Como ya anticipaba Almeyda, veintiséis años después de la primera puesta, los recordantes de Villa se ven

¹⁵ Las citas textuales forman parte de una entrevista a Miguel Almeyda aún inédita, realizada por mí en octubre de 2012.

¹⁶ Durante los últimos diez años, por ejemplo, varios artistas de teatro de Villa El Salvador han mantenido relación con el *Cirque du Soleil* de Canadá, recibiendo talleres y eventualmente participando de espectáculos.

en la situación de usar el teatro como una forma de ritualidad comunitaria, a través de la cual buscan plantear las constantes de su memoria colectiva, su origen común como migrantes de la sierra peruana en una zona marginal de Lima, para de ese modo legitimar los puntos centrales de una memoria común. Si bien el uso del teatro como una vía que autolegitima a la propia comunidad en Villa El Salvador está largamente documentado (Pianca 205 y ss.), interesa destacar aquí su contribución a una memoria para las nuevas generaciones. Una vez más, asistimos a un doble encuentro de teatralidades, en que una comunidad original, reconociéndose en el relato arguediano, procede a releerlo en clave de indagación de su identidad, su problemática social concreta y los desafíos culturales de su presente. De esta forma, el teatro es devuelto a las bases de una teatralidad social, en tanto expresión que excede las necesidades estéticas (a la manera moderna occidental) para convertirse en un foro de exposición y discusión de una problemática en un lugar concreto y un espacio altamente diferenciado.

Si como anticipaba Cornejo Polar (“Una heterogeneidad”), el discurso del migrante es una prueba de su vitalidad y capacidad de autolegitimación, estas apropiaciones arguedianas por un grupo comunitario de recordantes en Villa El Salvador expone el valor social de la obra de Arguedas en el presente en una zona periférica de Lima, así como su importancia cultural para una comunidad que se plantea bases para discutir una memoria común. El uso de los *Zorros* por los recordantes de Villa, lejos de ser una curiosidad cultural, es una evidencia de que la poética arguediana, absorbida en el tejido discursivo de los sectores que aún se reconocen marginales y migrantes, sigue conservando un profundo sentido de actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas. Edición crítica de Eve Marie Fell, coord. Paris: FCE, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* LXII, 176-177 (julio-diciembre, 1996): 837-844.
- . “Un ensayo sobre ‘los Zorros’ de Arguedas”. En Arguedas 297-306.

- Cruz Leal, Petra. "Un novelista bajo el hechizo del teatro: revisión escénica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 745-763.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria*. Santiago de Chile: I&L, 2004.
- Delgado, Mario Alejandro. "Escena arguediana" (entrevista). En *Varietades*, Suplemento cultural del diario *El Peruano*, núm. 208, 17 al 23 ene. 2011. 25.
- . *La nave de la memoria: Cuatro tablas, treinta años de teatro peruano*. Ed. crítica de Luis A. Ramos-García. Lima: Cuatro Tablas, 2004.
- Gómez Mango, Edmundo. "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en "Los Zorros" de J.M. Arguedas". En Arguedas 360-368.
- El Libro de la Muestra de Teatro peruano*. Lima: Lluvia editores, 1997.
- La Torre, Alfonso. *Teatro Peruano. Crítica: de "El Baile de los Ladrones" a "Brecht, al rescate de Cuatro tablas"*. Tomo V. Lima: Homero Teatro de Grillos, 1981.
- Lienhard, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte, 1990.
- Millones, Luis. "Para leer a Arguedas". En Lienhard 226-35.
- Montoya, Rodrigo. "El teatro quechua como lugar de reflexión sobre la historia y la política". *Yurimaguas 94. Boletín informativo del Movimiento de Teatro Independiente* 1, 4 (agosto, 1993): s. p.
- . "Yurimaguas, XVI Muestra Nacional de Teatro". *Huancayo 96, Boletín del Movimiento de Teatro Independiente* 1, 1 (octubre, 1994): s/p.
- Oleszkiewicz, Malgorzata. "XIII Muestra Nacional de Teatro. The New Theatre in Peru". *Theatre and Drama Review (TDR)* 33, 3 (otoño de 1989): 11-17.
- . *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 1995.
- Pianca, Marina. *Testimonios de teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- Piga, Domingo. "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80". *Latin American Theatre Review* 25, 2 (Spring 1992): 137-149.
- Ramos-García, Luis, y Ruth Escudero. *Voces del Interior: nueva dramaturgia peruana*. Lima/Minneapolis: U of Minnesota/INC, 2001.
- Rubio Zapata, Miguel. *Notas sobre teatro*. Lima/Minneapolis: Yuyachkani, 2001.
- Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral, 1990.
- . "La memoria teatral de los ochenta". *Textos de teatro peruano* 3 (dic. 1995): 39-44.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.
- Taylor, Diana, y Juan Villegas. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke UP, 1994.
- Villegas, Juan. *Del teatro como construcción visual*. Irvine, CA: Gestos, 2000.
- Zevallos Aguilar, Juan. "Jose María Arguedas' representation of *La danza de las tijeras*". En *Musical Migrations, Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. F. Aparicio y C. Jáquez, eds. New York: Palgrave, 2003. 131-146.