

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**Los roles de la música en la obra teatral
Contraelviento de Yuyachkani**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR

Esteban Varela Ponce de León

ASESOR

Aurelio Efraín Tello Malpartida

Lima, 2018

RESUMEN

Yuyachkani es un grupo teatral que reflexiona acerca del Perú en toda su complejidad y diversidad a través de un teatro nacional e integrador desde hace más de 45 años. Su brillante trayectoria lo ha convertido en un referente latinoamericano de teatro por su particular estilo escénico, que incorpora elementos de la cultura popular andina y de la tradición de teatro occidental. El lenguaje poli-estético desarrollado por Yuyachkani reinventa las relaciones entre dramaturgo, director, actor y público, y permite la inclusión de elementos provenientes de las manifestaciones artísticas de la cultura popular del país, re-contextualizándolas al servicio de la reflexión sobre el presente.

La riqueza de las relaciones establecidas entre la música y las otras vertientes estéticas que se encuentran en escena en la obra de Yuyachkani, y particularmente en *Contraelviento*, una de sus obras cumbre, tiene valiosa información que es digna de ser estudiada. Esta es la primera investigación específicamente sobre la música en el teatro de Yuyachkani, y muy probablemente también acerca de la música en el teatro en el Perú en general. De hecho, los estudios acerca de aspectos meramente estéticos (máscaras, proceso de creación, etc.) del grupo son muy escasos en comparación a los que indagan sobre aspectos sociopolíticos. Nuestro objetivo en esta investigación es valorizar su trabajo escénico musical, dejando un registro visible de la riqueza estética que esta obra adquiere a partir de los usos que en ella se dan a la música, a través de su transcripción y análisis en relación a la imagen.

De este modo, esperamos abrir un espacio de conversación acerca de la música como un elemento esencial dentro de la creación y ejecución de un acontecimiento escénico. Si bien esta investigación gira en torno a una obra de teatro, esperamos abrir la puerta a nuevas investigaciones que centren su atención en una reflexión similar en otras artes, que sigan indagando acerca de la relación entre diversas formas estéticas y de qué maneras generar comunicación y coherencia entre ellas.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi enorme gratitud hacia Aurelio Tello, mi asesor de tesis, cuya pasión por la musicalización de artes escénicas y audiovisuales, y cuya generosa disponibilidad me dieron el empujón necesario para ver la importancia de esta investigación y concluirla con una sonrisa.

Asimismo, agradezco a Fred Rohner y a Sebastián Madueño, quienes pacientemente me ayudaron a encontrar este apasionante tema en los últimos años de carrera.

Agradezco también a Augusto Casafranca, Ana Correa y Julián Vargas del grupo Yuyachkani por recibirme generosamente en su casa cultural, brindándome orientación y ganas de continuar con esta investigación.

Agradezco con mucho cariño al investigador y músico Rodrigo Sarmiento, con quien emprendí el camino de la musicalización hace muchos años, por su escucha y apoyo constantes en esta investigación, y a los comunicadores Mariana Cubillas y Paul Gogin por estar dispuestos a escucharme siempre y por ponerme los pies en la tierra más de una vez.

Finalmente, agradezco a mi madre, Silvia Ponce de León, y al resto de mi familia por brindarme apoyo desde lejos; agradezco una vez más a Mariana, sin cuyo aval económico y moral esto no hubiera sido posible, y agradezco profundamente a mi padre, José Luis Varela, por apoyarme e impulsarme cariñosamente a encontrar mi sueño en cada paso de esta ardua carrera. Por el increíble viaje que ha sido vivir juntos, a él dedico este trabajo.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I	6
Yuyachkani	
Teatro y violencia	
Yuyachkani desde sus inicios	
Manifestaciones culturales	
CAPÍTULO II	27
Música en relación a la imagen	
El uso de la máscara	
El diseñador de sonido	
La pérdida de sentido del mundo sonoro	
Color sonoro-conceptual	
El papel de la metáfora en el análisis musical	
CAPÍTULO III	46
Sinopsis de Contraelviento	
Contraelviento desde la música	
La familia	
Violencia y Muerte	
Bandas	
El “personaje” de la música	
CAPÍTULO IV	81
Conclusiones	
BIBLIOGRAFÍA	
GUIÓN MUSICAL	
TABLA DE FUNCIONES MUSICALES	

INTRODUCCIÓN

Yuyachkani es uno de los grupos de teatro más importantes de Latinoamérica. Con más de 45 años de actividad ininterrumpida, reflexiona acerca del Perú desde un teatro nacional que abarca al país en toda su complejidad y diversidad étnica, incorporando elementos de la cultura popular peruana en un estilo escénico que fusiona un entrenamiento artístico occidental con uno proveniente de la cultura andina.

El uso de la música en las obras de Yuyachkani es extraordinariamente rico y complejo, y parte de un concepto poli-estético que lo enriquece aún más. Esta investigación está destinada a realizar un análisis de los usos de la música en *Contraelviento*, una obra del grupo estrenada en 1989 que representa el auge técnico y creativo de sus primeros dieciocho años de investigación y creación escénica.

Nuestra perspectiva es que la música en *Contraelviento* despliega una cantidad excepcional de funciones escénicas que exceden grandemente sus usos convencionales en el teatro. Entre otros, podemos mencionar su empleo como dialecto, el situar al público dentro de un espacio ritual, la generación simbólica de distintos ambientes en donde ocurren las acciones, la representación del mundo emocional de los personajes, la caracterización de los mismos, la inclusión de símbolos, arquetipos o ideas a través de la música y la música como un “personaje” físico o simbólico.

No nos hemos encontrado con ningún estudio acerca de la música en el teatro en el Perú, y tampoco acerca del uso de la música en la obra de Yuyachkani en particular. De hecho, los estudios acerca de aspectos meramente estéticos del grupo son muy escasos en comparación a los que indagan sobre aspectos sociopolíticos. Nuestro objetivo en esta investigación es valorizar el trabajo escénico musical de Yuyachkani, dejando un registro visible de la riqueza estética que esta obra adquiere a partir de los usos que en ella se dan a la música, a través de su transcripción y análisis en relación a la imagen.

De este modo, esperamos abrir un espacio de conversación acerca de la música como un elemento esencial dentro de la creación y ejecución de un acontecimiento escénico. Si bien esta investigación gira en torno a una obra de teatro, esperamos abrir la puerta a nuevas investigaciones que centren su atención en una reflexión similar en otras artes, que sigan indagando acerca de la relación entre diversas formas estéticas y de qué maneras generar comunicación y coherencia entre ellas.

CAPÍTULO I

Yuyachkani

“... el teatro que llega de España es el teatro padre, que vino y se impuso ante el teatro de la madre – el de la América prehispánica –, generado en contextos rituales, celebraciones, juegos, danzas, enmascaramientos, etc.

Yuyachkani, 40 años de teatro, 2011

Yuyachkani es una palabra quechua que significa “estoy pensando, estoy recordando.” Este es el nombre de un grupo teatral cuyas obras y actividad escénica, cultural y pedagógica están, desde su fundación en 1971, “dirigidos y relacionados con la sociedad y la diversidad cultural peruana”¹. Hasta el día de hoy, con 45 años de actividad ininterrumpida, es una comunidad artística comprometida con hacer reflexionar a su público desde un teatro nacional.

Con el tiempo, ha generado una propuesta integradora que ha marcado una pauta importante de cómo hacer teatro, tanto a nivel nacional como internacional. El particular lenguaje que ha creado se caracteriza por engendrar un diálogo entre tradición y contemporaneidad, por indagar acerca de la ancestralidad de los andes en una escena teatral contemporánea que nos ancla con nuestra realidad nacional a la vez que pone en evidencia la diversidad y la pluralidad que existe en el Perú. La producción teatral de Yuyachkani se inscribe “en un engranaje de representaciones de la sociedad peruana, tendiente a estructurar un imaginario del país como una nación posible, dentro de la construcción de una utopía en la que el grupo se reconoce como expresión de un sujeto social.”²

La forma en que Yuyachkani concibe el teatro tiene relación con una serie de influencias políticas y artísticas que el grupo recibió durante su desarrollo temprano. Conformó un estilo marcado por dos teatralidades complementarias, ambas

¹ Yuyachkani, Yuyachkani: 45 años de teatro, 2017, pág. 1

² Soberón, 2001, pág. 1

características de una metodología de creación colectiva llamada Teatro de Grupo, esencial en la escena limeña de los años 70 y 80.³

Por un lado, una teatralidad de corte antropológico ligada al teatro de Bertolt Brecht y sobre todo a los conceptos planteados por Eugenio Barba en el colectivo teatral Odin Teatret.⁴ Dicho colectivo, fundado por Barba en 1964, parte de una filosofía artística que se caracteriza por generar un compromiso con su medio social, y que ha recibido el nombre de Antropología Teatral. Este tipo de teatro genera una reflexión escénica de su medio a partir de la investigación de una problemática en particular, articulando un discurso que evidencie una postura política.⁵ En otras palabras, los artistas son también investigadores sociales que plantean un discurso etnográfico.

La teatralidad planteada por Barba parte de un principio básico de oposición en el movimiento del actor. Dicha oposición surge de un nivel neutro que se compone de la gravedad que atrae hacia el suelo sumada a la energía de la columna que impulsa hacia la rectitud. A partir de aquí, el movimiento del actor surge desde el desbalance y la restauración de su cuerpo, creando una asimetría impredecible que mantiene al público atento. El mismo principio es aplicado a la puesta en escena en general, para sostener un dinamismo continuado. El actor, además, debe generar una energía extra-cotidiana sobre el escenario, lograda a través de un entrenamiento del cuerpo que alcance una tonicidad particular para el tipo de teatro que se desea hacer, a lo cual se llama “cuerpo dilatado”.⁶ “Dentro de la lógica de la Antropología Teatral, el actor es pensado como actor-bailarín y el teatro es teatro-danza, de ese modo el foco se abre, las posibilidades de expresión son más amplias [...]”.⁷

Este tipo de proceso creativo ha sido ampliamente utilizado por el grupo: “...trabajar con la lógica del proceso te permite estar siempre en disposición al aprendizaje y a la transformación, trabajar con la actitud de quien explora y siempre se mueve en terrenos no conocidos, pero para ello se debe tener dominio sobre las herramientas con las que se explora, y poner reglas en la búsqueda”,⁸ dice Miguel Rubio, director de Yuyachkani, en una entrevista. El proceso creativo de Yuyachkani está

³ Salazar del Alcazar, 1990

⁴ Bell & Boada, 1999, pág. 169

⁵ Barba, 2017

⁶ Cardona, 1989, no. 21

⁷ Olmedo, 2007

⁸ Guerrero, 2001

dividido en dos etapas marcadas: la primera es un período de acumulación sensorial que gira alrededor de la temática que se ha planteado. Es una búsqueda de texturas, objetos, texto, música y demás elementos de una forma muy libre, buscando generar un suelo común de improvisación sobre el cual asentar el lenguaje de la obra que se está creando. La segunda etapa del proceso es un análisis del material creado durante las exploraciones, en donde también se debaten las ideas teóricas que se quieren transmitir, para finalmente regresar al trabajo de sala y estructurar el espectáculo.⁹

Estos conceptos, derivados de los planteamientos teatrales de Barba, encajaron con una necesidad que existía en el ámbito teatral peruano, la cual conformó el segundo elemento esencial en el estilo del Teatro en Grupo: la adopción de elementos musicales, rituales, estéticos y sagrados provenientes de la teatralidad de las festividades andinas y urbanas del país. Yuyachkani buscó, a lo largo de su trayectoria, involucrar al público en “una introspección en el pasado que nos hace entender [y reflexionar sobre] el presente”,¹⁰ y lo hizo siempre a partir de una postura política de izquierda, reaccionando a la realidad del Perú desde la reapropiación y revaloración del folclor.

En la introducción de *Notas sobre teatro*, un libro compuesto por una serie de artículos escritos por Rubio, Luis A. Ramos-García menciona que las obras teatrales del grupo buscan revalorizar a los campesinos o migrantes como protagonistas populares dentro de un contexto histórico de desigualdades y en donde la “puesta en práctica de la verdad” y la catarsis son nociones centrales; todo esto a partir de una nueva dramaturgia integradora y predispuesta a la modificación permanente sustentada en las expresiones tradicionales del teatro peruano.¹¹

La apropiación de las expresiones tradicionales del *teatro peruano* que Yuyachkani pone en práctica da como resultado puestas en escena de gran complejidad, porque ellas abarcan “un *corpus* de niveles intertextuales –corporales, visuales y auditivos– inmersos en el ritual y la teatralidad de la fiesta popular”.¹² En contraposición al estilo de teatro de la tradición occidental, en donde el texto literario es el elemento más significativo en una obra, Yuyachkani desarrolla un teatro que hace suyos múltiples lenguajes estéticos y les da una jerarquía homogénea. Nos encontramos ante una

⁹ Guerrero, 2001

¹⁰ Yuyachkani, Yuyachkani: 45 años de teatro, 2017, pág. 1

¹¹ Ramos-García, 2001, pág. XI

¹² Ramos-García, 2001, pág. X

propuesta que acepta las relaciones, convenciones y ritualidad provenientes de las fiestas populares tradicionales, superando la visión etnocéntrica y restrictiva del teatro occidental.¹³

“Ante la ausencia del autor dramático [...] el teatro colectivo –depositario del canto, danza, música, acrobacia, gimnasia- construye con sus propios textos multidisciplinarios un lenguaje teatral que [...] permite que las sensibilidades de la masa transeúnte se conecten en varios niveles con el colectivo teatral.”¹⁴ A través de su nueva dramaturgia, Yuyachkani hace del espectador un ente activo, consciente y reflexivo de sus urgencias históricas, responsabilidades sociales y postura política. A partir de una visión antropológico-teatral y de su experiencia teórica y vivencial del teatro única, el grupo se hace consciente de cada paso del proceso creativo: la investigación técnica e histórica, la interdisciplinariedad, la identidad nacional y los orígenes de su discurso, lo cual facilita un carácter dialógico y persuasivo con su público.¹⁵

Según Oleszkiewicz, Yuyachkani se inscribe dentro de la tradición del Nuevo Teatro Latinoamericano, un movimiento artístico que “...fue una respuesta al impacto de la revolución cubana y a los levantamientos de trabajadores de los años 60s, particularmente en Perú.”¹⁶ En la búsqueda de nuevas formas de abordar la acción escénica a través de la re-definición de las relaciones establecidas entre actores, dramaturgos, directores y público, se recurrió a nuevos procesos de creación colectiva que redefinieron el nexo con el público. Este aspecto es importante en el caso de Yuyachkani, ya que “...la actividad teatral puede y debe constituirse en una estrategia de recuperación nemotécnica, capaz de cuestionar [...] y desmitificar el significado ideológico de las mitologías colonialistas propuestas por el neoliberalismo global.”¹⁷

¹³ Ramos-García, 2001, pág. 11

¹⁴ Ramos-García, 2001, pág. 12

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Oleszkiewicz, 1989, pág. 10

¹⁷ Ramos-García, 2001, pág. VII

Teatro y Violencia

“...en el nuevo teatro peruano se empieza a evidenciar un claro desplazamiento de reflexión sobre nuestra historia reciente que antes era prerrogativa exclusiva de las ciencias sociales.”

Salazar del Alcazar: Teatro y violencia

El Nuevo Teatro Peruano, gracias a su capacidad de “condensar en imágenes los íconos y nudos temáticos”,¹⁸ de simbolizar la historia pasada y actual, conformó un importante espacio de reflexión sociocultural del Perú. A través de éste, no solo se gestó la transferencia de una reflexión teórica hacia el ámbito escénico, sino que también se hizo posible un intercambio permanente de talleres, encuentros regionales, nacionales e internacionales entre las seis regiones teatrales que se conformaron a lo largo del país.¹⁹

La nueva dinámica horizontal de los roles en escena transformó a los colectivos teatrales en directores y dramaturgos, a la vez que en investigadores y etnógrafos de la teatralidad de las festividades andinas y urbanas del Perú²⁰. Consideramos que la perspectiva de insertar un discurso etnográfico en un acontecimiento escénico tiene un gran valor porque permite no sólo estudiar, registrar y visibilizar manifestaciones culturales distintas a la nuestra, sino que les otorga la propiedad de evolucionar hacia nuevos contextos y significados, de permanecer vivas en una re-contextualización en vez de morir en la des-contextualización.

Salazar del Alcazar menciona el peligro, válido a nuestros ojos, de generar un barroquismo corpóreo y expresionista en escena que puede socavar los universos ideológicos de los que se quiere hacer referencia.²¹ Estamos hablando entonces de una responsabilidad que tenemos como artistas-etnógrafos, si elegimos serlo, de representar con verosimilitud, de forma completa y respetuosa la manifestación cultural que hemos estudiado en el campo. Finalmente, la pregunta esencial a este respecto podría ser, ¿cuál es el objetivo de la puesta en escena? ¿Por qué insertar en ella elementos pertenecientes a la cultura popular? En el caso de Yuyachkani se evidencia un interés etnográfico, pero

¹⁸ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 15

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 16

²¹ *Ibíd.*

que está orientado fuertemente a un aspecto más bien identitario: una búsqueda por “insertar los nuevos imaginarios que segrega la escena social dentro de la escena teatral.”²²

La población de Lima y otras ciudades como Trujillo, Chiclayo, Piura e Ica creció enormemente entre mediados de los años 60 y 1990. Particularmente en Lima, creció de dos a seis millones, creando cinturones de miseria en sus alrededores. La migración hacia las ciudades transformó al país rápidamente en uno más urbano que rural, sin que la economía de las urbes creciera a la velocidad necesaria para dar empleos a la población migrante.²³ Durante el “septenato” de Velasco Alvarado, primera mitad de la dictadura militar (1968-1980), la estatización masiva del aparato económico a través de la expropiación de yacimientos mineros, el sector pesquero y la producción de cemento y fertilizantes entre otros, puso en marcha un “socialismo de estado” que parecía haber sepultado a la oligarquía del país.²⁴

En el campo educativo y cultural, se reconocieron el quechua y el castellano como idiomas oficiales y se implementó una reforma educativa dirigida por intelectuales de izquierda que apoyaban al régimen. La expropiación de las haciendas azucareras de la costa norte y central en el año 1969 dio inicio a la implementación de la reforma agraria y en julio de 1974, con una emergente población de intelectuales y estudiantes universitarios “impactados por las grandes desigualdades sociales y éticas que atravesaba el país”²⁵, influenciados por el marxismo, la revolución cubana y la protesta estudiantil de mayo de 1968 en París, el régimen decretó la confiscación de la prensa, censurando todo lo que no convenía al régimen.²⁶

En el año 1975 se produjo un golpe de estado interno en las Fuerzas Armadas. “La crisis económica, la protesta social y el reclamo del regreso a la democracia se entrelazaron en una sola tendencia que acabaría con el régimen de las Fuerzas Armadas en pocos años.”²⁷ El retorno de salarios reales, la ampliación del mercado y la dificultad de un sector agropecuario sacudido de responder a la creciente demanda de alimentos y bienes de consumo generaron grandes huelgas nacionales en 1976 y 1977.²⁸ En 1979 se

²² Salazar del Alcazar, 1990, pág. 15

²³ Contreras Carranza, 2013, pág. 339

²⁴ Contreras Carranza, 2013, págs. 344-348

²⁵ Contreras Carranza, 2013, pág. 358

²⁶ Contreras Carranza, 2013, págs. 353-358

²⁷ Contreras Carranza, 2013, pág. 360

²⁸ *Ibíd*

estableció una nueva constitución que fijó “el mandato presidencial en cinco años, fortaleció el poder presidencial, continuó con la costumbre parlamentarista de dos cámaras (una de senadores, de representación nacional; y otra de diputados, de representación provincial) y defendió una serie de derechos democráticos que no habían existido hasta entonces.”²⁹

En 1981, Lima era una urbe que se acercaba a los 5 millones de habitantes, con problemas de tráfico, contaminación, crimen, hacinamiento y escasez de servicios. A inicios de los años 80, el país sufría una agobiante deuda externa, la crisis de producción agraria, la descapitalización, la falta de instituciones civiles en el estado y la aparición, subestimada inicialmente por el gobierno de las acciones terroristas de Sendero Luminoso y el MRTA. Además, la agricultura e infraestructura vial se vieron gravemente afectadas por el fenómeno de “El niño” en 1983, complicando aún más el panorama económico. Dado que las sociedades rurales de la sierra habían quedado descabezadas a causa de la reforma agraria, no había quien reactivara la producción y la pobreza alcanzó altísimos niveles.³⁰

La quema de ánforas electorales en mayo de 1980 en el pueblo ayacuchano de Chusqui y el ajusticiamiento de cuatro perros que amanecieron colgados una mañana en el centro de Lima simbolizaron el inicio de la revolución senderista cuyos seguidores, “intelectuales locales, maestros de escuela y universitarios que eran en varios casos hijos de la clase terrateniente empobrecida después de la Reforma Agraria de Velasco”³¹, habían abrazado el maoísmo en busca de un país campesino colectivista. Con la llegada de los apagones y bombazos de Sendero de Lima, el problema cobró una dimensión nacional y la convocatoria de las Fuerzas Armadas para combatir la subversión inició una devastadora guerra civil que duró diez años.³²

En 1987, Alan García anunció la estatización de la banca, lo cual generó una hiperinflación que extendió la recesión y la pobreza, colapsó los servicios de estado y aisló financiera, política y culturalmente al país con respecto al exterior.³³ Sendero Luminoso, dotado con recursos económicos y logísticos provenientes de la alianza con el narcotráfico de la selva y de los cupos que los grandes empresarios tenían que pagar para

²⁹ Contreras Carranza, 2013, pág. 364

³⁰ Contreras Carranza, 2013, págs. 365-368

³¹ Contreras Carranza, 2013, pág. 370

³² *Ibíd.*

³³ Contreras Carranza, 2013, págs. 376-378

no ser dinamitados, incrementó su poder de acción controlando varias regiones del país. Grandes regiones de Lima eran controladas por sus huestes, que aterrorizaban a la mayoría de la población con los “ajusticiamientos selectivos.”³⁴

El Poder Judicial había perdido su capacidad de retener a los terroristas, con jueces amedrentados que liberaban a los reos. Los campesinos habían comenzado a oponerse a Sendero a causa de la prohibición de actividades comerciales con el fin de hambrear a la ciudad y la matanza de autoridades locales. Las Fuerzas Armadas desencadenaron una guerra sucia que posteriormente registró unos sesenta mil muertos, en donde entregaban rifles a los campesinos para que organizaran rondas de autodefensa tuteladas por “licenciados” del ejército.³⁵ Mientras tanto el MRTA, económicamente robustecido a base de secuestros y robos, comenzaba a pelearse con Sendero el dinero del narcotráfico, pues el país se había convertido en el más importante exportador de coca del mundo. “En 1989, el Perú parecía al borde del abismo. Terrorismo, inflación, narcotráfico y pobreza extrema eran como los cuatro jinetes de un apocalipsis bíblico.”³⁶

En un contexto tan dividido y violento, el Nuevo Teatro ensaya propuestas de una realidad que buscan encontrar identidad y unidad partiendo de la diversidad. Ya en *Los músicos ambulantes* (estrenada en 1983, basada en *Los músicos de Bremen*, de los hermanos Grimm) nos encontramos ante cuatro personajes representativos de diversos sociolectos regionales del Perú, y que finalmente llegan a Lima unificados bajo el género musical Chicha³⁷. Más adelante, en *Encuentro de zorros* (estrenada en 1985), se traslada a Lima el diálogo mitológico arguediano de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en un encuentro conflictivo³⁸.

Estos dos ejemplos son representativos de una búsqueda del Teatro de Grupo en general durante los años 80, en donde se generaron grandes exponentes culturales como José María Arguedas, que se convierte para muchos grupos “en un paradigma teatral de variada y constante referencia. [...] Arguedas como paradigma teatral significa un segundo nivel de encuentro entre teatro y ciencia social.”³⁹ De esta forma, la producción teatral se consolida como un espacio dinámico de intervención y reflexión sociocultural,

³⁴ Contreras Carranza, 2013, pág. 377

³⁵ Contreras Carranza, 2013, págs. 377-378

³⁶ Contreras Carranza, 2013, pág. 380

³⁷ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 19

³⁸ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 23

³⁹ *Ibíd.*

proyección de íconos e imaginarios sociales (sobre todo de la historia reciente de ese período), y de la dimensión y complejidad que la anomia de los años 80 requería.

Salazar menciona un proceso de transformación del teatro de esos años 80, acrecentado a medida que avanzaba la década y la cultura de violencia se generalizaba y fortalecía, con respecto a las dos décadas anteriores:

Los íconos de la nueva identidad y el desborde popular (la chicha, la carretilla, el ambulante, etc.) no han desaparecido de la escena teatral. Sencillamente han dejado su rol protagónico y han pasado a un segundo o tercer lugar. Ahora la reflexión histórica, el elemento grotesco y abstracto, el metalenguaje, el intertexto, el horizonte mítico o utópico parecieran estar ascendiendo al primer lugar de la escena.

Salazar de Alcazar, 1990, pag. 42

La multidireccional aproximación a la violencia que apareció al generarse este desprendimiento del mensaje escénico concreto y común hacia uno más abstracto, metafórico y místico puede ser vista como una manifestación del caos que vivió el Perú a partir de la aparición de la violencia generalizada en 1983. El horizonte utópico que aparece dentro de aquel nuevo misticismo teatral probablemente buscaba plantear nuevas posibilidades de restituir la identidad y la comunidad desde diversos ámbitos sociales que, si bien generaban propuestas distintas, no rompieron su red de intercambio.⁴⁰

Una importante aproximación a la violencia fue la testimonial, utilizada por varios grupos como el grupo del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, o el grupo José María Arguedas, el Qallary y el Javier Heraud, de Andahuaylas. En los últimos tres se denuncia en quechua cómo la inserción de la violencia desestructura el orden familiar y comunal, y en donde la fiesta aparece como una posibilidad de restauración del orden⁴¹.

Dicha aproximación está estrechamente relacionada con la técnica del Teatro Antropológico, que es característico del estilo de Yuyachkani. "...la explicación de la violencia no viaja al pasado o a la metáfora sino que se inscribe en un complejo fresco social donde la cara oscura de la violencia coexiste con la cotidianidad [*sic*] y la fiesta".⁴²

Contraelviento construye un mensaje muy similar al de los grupos andahuaylinos mencionados, pues la desestructuración familiar y comunal constituye su mensaje central.

⁴⁰ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 49

⁴¹ Salazar del Alcazar, 1990, págs. 43-45

⁴² Salazar del Alcazar, 1990, pág. 43

Dentro de una inteligente transposición teatral de las convenciones estilísticas y jerárquicas de la Diablada puneña a un contexto mitológico fundante, “diversas convenciones teatrales y etnográficas colisionan creando una textura escénica en el que el registro mítico, imaginario y simbólico se mixturán aleatoriamente [...].⁴³”

Yuyachkani desde sus inicios

Impulsado por la huelga de los mineros de la Compañía Cerro de Pasco Corp. a inicios de los años 70, el grupo presenta su primera obra, *Puño de cobre*, en una serie de campamentos mineros del centro del país. Dichas presentaciones generaron una reflexión en el grupo con respecto a los modelos teatrales en que estaba basando sus puestas en escena: el Odin Teatret y el Teatro del Oprimido, de Augusto Boal (un uso del teatro para buscar alternativas a problemáticas sociales). A través del diálogo con su público, Yuyachkani comprende que dichos métodos no eran los apropiados para establecer un *rapport* con ese público. Su obra, vista desde la óptica de los espectadores a los que se dirigían, albergaba un importante vacío: no tomaba en cuenta las manifestaciones de la cultura local. Se gesta así un desplazamiento en la forma de concebir y crear sus obras. “Cómo podían imaginar una obra sobre ellos sin sus cantos ni las ropas de sus mujeres – que conservan con tanto orgullo su vestuario de procedencia– y sin personajes que cuenten historias y que dancen.”⁴⁴

A continuación, en 1974, el grupo realizó una adaptación de *La madre*, de Bertolt Brecht, en un “período de intensa ideologización que acompañó a la opción política militante con la que el grupo se insertó en el amplio y complejo proceso social de desarrollo de la izquierda revolucionaria peruana.”⁴⁵ Esta necesidad de cuestionarse acerca de los problemas del país desde un teatro nacional los mantuvo viajando y sosteniendo dinámicas de inmersión e intercambio con las comunidades por donde pasaban. Yuyachkani presentaba sus obras, y los grupos locales compartían con ellos sus danzas, canciones y música propias. Partiendo de una mirada escénica occidental, que era el punto de referencia para quienes estaban involucrados en el teatro en ese tiempo,

⁴³ Salazar del Alcazar, 1990, págs. 49-51

⁴⁴ Rubio, Notas sobre teatro, 2001

⁴⁵ Manrique, 1990, pág. 7

Yuyachkani comienza a integrar estas danzas en sus puestas escénicas desde su tercera obra, *Allpa Rayku*⁴⁶.

Dicha obra se basó en el proceso de la toma de tierras en Andahuaylas por parte de los campesinos, que comienza en julio de 1974, y las acciones represivas que el gobierno, hasta ese momento tolerante en apariencia, tomó en noviembre del mismo año.⁴⁷ *Allpa Rayku* es una obra cuya dramaturgia está mezclada con la estructura de la fiesta popular de Andahuaylas, y en la cual se utilizaron muchos más instrumentos y máscaras que antes, elementos que se amoldarían al estilo antropológico de teatro de Yuyachkani y permanecerían como parte esencial de su estilo a partir de entonces.⁴⁸

En 1983, Yuyachkani realizó su obra más reconocida y popular: *Los músicos Ambulantes*. Inspirada en el cuento de los hermanos Grimm *Los músicos de Bremen*. Esta obra, creada desde una izquierda peruana optimista, cristalizó la propuesta de un proyecto nacional capaz de recoger la inmensa diversidad de un país muy joven, a la vez que muy antiguo. En 1985, con una clara consciencia de la complejidad del encuentro de las dos vertientes histórico-culturales occidental y andina, que se encontraban en medio de la profunda crisis social que evidenciaba las limitaciones de las propuestas políticas de la izquierda revolucionaria, el grupo comienza a alejarse de las propuestas concretas y utópicas, y comienza a generar una reflexión más amplia y abierta acerca de las problemáticas del país, a la vez que comienza a explorar el lenguaje escénico místico que los caracteriza, con la producción de *Encuentro de zorros*.⁴⁹

Imbuido en el desconcierto del horizonte izquierdista frente al contexto de violencia generalizada que había impregnado el conjunto de la vida social peruana, Yuyachkani produce *Contrael viento* con miras a movilizar una reflexión sobre el tema. Uno de los materiales históricos incorporados a esta obra fue la masacre de Soccus, narrada por una sobreviviente. Es una voz que habla por los campesinos, víctimas injustas de los dos fuegos cruzados que se enfrentaron sin tolerar la neutralidad. *Contrael viento* busca una respuesta a la pregunta “¿...cómo situarse desde la ausencia de un discurso

⁴⁶ Bell & Boada, 1999, págs. 170-171

⁴⁷ Trelles, 10, No. 4, Diciembre 2016, pág. 46

⁴⁸ Bell & Boada, 1999, págs. 171-172

⁴⁹ Manrique, 1990, págs. 7-8

político capaz de explicar la realidad; desde la carencia de alternativas capaces de modificar el curso de los acontecimientos?”⁵⁰

Contraelviento busca “asumir la experiencia artística como un instrumento de conocimiento [...] reivindicar el papel de la intuición como camino para entender la realidad [...]”⁵¹ La obra parte del recurso de los mitos andinos y de la apropiación de personajes pertenecientes a la cultura popular. Rubio resalta que la enorme vitalidad de estos productos culturales populares radica justamente en su capacidad de continua transformación y desarrollo, y aquí el grupo genera una propuesta de su inserción orgánica al servicio de la escena.⁵²

La riqueza en cuanto a referentes culturales y símbolos que encontramos en *Contraelviento* es extraordinariamente compleja y fascinante, comenzando por los personajes provenientes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria (el Diablo, el Arcángel, la China Diabla), los Machu Tusuq (viejos burlones contruidos sobre la imagen de españoles lujuriosos) y el Pishtaco (especie de vampiro andino de piel blanca que mata a la gente para extraerles la grasa).

Por otro lado, la obra tiene una serie de referencias a personajes mitológicos de la cultura andina como el mito de los zorros devoradores, el Awqui (dios que mora en los cerros) que funciona como mediador entre los dos zorros, las referencias a Mama Huaco (mujer guerrera de los mitos fundadores) y a Coya (nombre que recibía la esposa principal del Inca, y que mantenía el contacto entre éste y el pueblo), y al Pachacuti (gran revolución cósmica que implica una violenta inversión de la realidad), que se combina aquí con el concepto colonial del Apocalipsis.⁵³

Además, está el Ekeko, o Equeqo, el pequeño dios aymara propiciador de la prosperidad, y que en la obra aparece portando una estera (utilizada para construir viviendas en las invasiones de tierra alrededor de las grandes urbes), la foto de un desaparecido, cigarrillos, coca y el equipo de sonido, que establecen una serie de asociaciones con el momento histórico que se vivía.⁵⁴ Tengamos en cuenta que el Ekeko, portador de estas referencias históricas, es el personaje más cercano a la “realidad” del

⁵⁰ Manrique, 1990, págs. 8-10

⁵¹ Manrique, 1990, págs. 10-11

⁵² *Ibid.*

⁵³ Manrique, 1990, pág. 14

⁵⁴ Manrique, 1990, págs. 15-16

espectador, en el sentido de que se encuentra fuera del espacio intencionalmente atemporal y metafísico de la obra.

Manifestaciones culturales

La recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva, fenómenos [...que exigen] un proceso de selección y adaptación de elementos y valores culturales, que [...] anima a una actitud reflexiva [...]. En ellos se hace evidente que, desde la perspectiva de los actores sociales, lo que está en juego es crear formas de cultura expresiva a través de las cuales sus identidades conserven su distinción y al mismo tiempo sean fortalecidas respecto de otro, lo que alude al contenido político de tales negociaciones culturales.

Cánepa, 2001, pág. 24

Las manifestaciones culturales son, ante todo, sucesos comunicativos, y por ello tienen una conexión directa con el entorno en que se producen, no solo “expresan experiencia, sino que además la constituyen.”⁵⁵ Desde esta perspectiva, toda expresión artística es un proceso en el cual vamos significando y re-significando lo que creamos. En esta experiencia, por lo tanto, no existe un mensaje pre-establecido, sino que el mensaje se va formando a través del significado que le otorgan tanto el creador como el público al que está dirigido. Por este motivo, “una puesta en escena implica no solamente una actitud reflexiva, sino también una [... postura] política.”⁵⁶

Esta perspectiva reformula el enfoque tradicional del estudio de la cultura expresiva, pues “lo que se va a apreciar ahora no es la danza, la música, la fiesta y el ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significados y viceversa.”⁵⁷ La relación interdependiente entre expresión y experiencia implica que las expresiones culturales “no solo [...] expresan experiencia, sino que además la constituyen.” Por lo tanto, más que proponer un significado o mensaje preestablecido, una manifestación de cultura expresiva entabla

⁵⁵ Cánepa, 2001, pág. 13

⁵⁶ Cánepa, 2001, pág. 17

⁵⁷ Cánepa, 2001, pág. 12

un “proceso creativo y comunicativo de significados”⁵⁸ entre artista y público, y son estos significados los que le otorgan el rol de acto constitutivo de la realidad.

A modo de ejemplo, mencionaré que en los últimos años la tecnología ha hecho cada vez más evidente que el arte popular es un proceso, conformado por constante diálogo. Así, podemos mencionar plataformas como *Tiny desk concerts*. Estos conciertos forman parte de un proyecto de NPR Music que se llama *All songs considered*. Son conciertos de corta duración (entre 15 y 25 minutos), realizados en un pequeño escenario de oficina, que se transmiten por YouTube, y que se han convertido en un importante espacio de difusión para diversos artistas musicales. Esta plataforma es interesante porque obliga a los músicos a trabajar con ensambles pequeños, generando un espacio de intimidad.

Hay algunos elementos en los *Tiny desk concerts* que aparentemente están siendo valorados por el público consumidor. Primero, la corta duración de los videos y el uso del mismo espacio escénico para diversas bandas permite generar material audiovisual de forma constante, lo cual en la actualidad resulta necesario para permanecer en el mapa del mundo digital. Segundo, tienen un concepto escénico bien definido que, desde mi punto de vista, tiene que ver con la intimidad y con mostrar, desde ese espacio íntimo, la “voz” de un músico. Digo “voz” porque, más allá de que el artista sea o no cantante, *Tiny desk* sostiene una búsqueda por aquello que el músico tiene para decir al mundo.⁵⁹ No es casual que el símbolo que hace las veces de logo es el micrófono que está en todos los videos de *All songs considered*.

Estos espacios de intimidad escénica, de mostrar una voz propia como artista, parecen estar teniendo éxito en las redes. Aparte del ejemplo antes mencionado, existen otras plataformas en YouTube como KEXP Radio⁶⁰ y Postmodern Jukebox,⁶¹ artistas como Vulfpeck⁶² y Knower Music,⁶³ que, además de producir material nuevo constantemente y tener un concepto escénico muy bien definido, encajan dentro de este discurso de intimidad y de “voz” propia. Además, plataformas como Instagram y Facebook propician un seguimiento más cotidiano de los artistas y demuestran que no se

⁵⁸ Cánepa, 2001, pág. 13

⁵⁹ Boilen, 2017

⁶⁰ Recuperado de <https://www.youtube.com/user/kexpradio> el 27 de noviembre de 2017

⁶¹ Recuperado de <https://www.youtube.com/user/ScottBradleeLovesYa> el 27 de noviembre de 2017

⁶² Recuperado de <https://www.youtube.com/user/DJparadiddle> el 27 de noviembre de 2017

⁶³ Recuperado de <https://www.youtube.com/user/LOUISGENEVIEVE> el 27 de noviembre de 2017

aprecia sólo su arte sino también sus opiniones, gustos y estilo de vida, aspectos que son extensiones de esa voz propia.

Con la cantidad enorme de productos e información que circula a diario por nuestras pantallas actualmente, la identidad se disuelve. Hay tantos estímulos que cada vez es más difícil escucharnos unos a otros y también a nosotros mismos. En un contexto como éste, no es sorprendente que una necesidad esencial del consumidor contemporáneo de arte sea ver al artista habitando un lugar auténtico, un lugar de intimidad que comparten artista y receptor, que ahora trasciende el espacio escénico para transformarse en un vínculo que se extiende en el tiempo y que constituye un sentido de identidad común.

La búsqueda escénica de Yuyachkani tuvo que ver, desde sus inicios, con la búsqueda de una voz propia. Su nombre mismo tiene que ver con pensar, con recordar, con revalorar la memoria de un país que parece haberla perdido. Nosotros sostenemos que la conexión con una audiencia tiene que ver grandemente con la generación de una voz propia en la que el público pueda verse reflejado, que resuene con él, y que finalmente le permita reflexionar acerca de su propia experiencia. Gisela Cánepa menciona que “...las formas de representación cultural, entendidas como prácticas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian.”⁶⁴

Lo que Yuyachkani y el Nuevo Teatro peruano en general hacen es levantar sus estructuras artísticas sobre el suelo de la cultura popular para hablarle al corazón pueblo peruano. Malgorzata Oleszkiewicz menciona a Yuyachkani como un grupo que encaja dentro de dos de las cuatro categorías planteadas por Augusto Boal para definir el Teatro Popular: “teatro del pueblo y para el pueblo” y “teatro de perspectiva popular, pero para otro destinatario.”⁶⁵ En ese sentido, el teatro de Yuyachkani genera el compromiso de encontrar un estilo escénico que abarque las dos miradas socio-culturales tan distintas que coexisten en el Perú, la andina y la occidental, y lo hacen desde un entrenamiento en ambos campos cuya profundidad resulta insólita. Este es el motivo por el cual su lenguaje escénico y su uso de los elementos de la cultura popular es extraordinario. *Contrael viento* es un sobresaliente ejemplo de dicho estilo.

⁶⁴ Cánepa, 2001, pág. 18

⁶⁵ Oleszkiewicz, 1989, págs. 128-129

Acerca de manifestaciones culturales como la Diablada, a las que normalmente nos referimos como *cultura tradicional*, o *cultura popular*, Gisela Cánepa afirma que, al ser “prácticas de grupos social y económicamente subordinados,” y que “por su naturaleza ritual y simbólica no serán más que epifenómenos, sin poder constitutivo de las estructuras sociales y económicas”, han sido calificadas por las ciencias sociales como “carentes de capacidad de injerencia en la realidad e historia nacionales”.⁶⁶

Tradicionalmente, el arte occidental se ha caracterizado por asumir una perspectiva dualista, en la cual se separan los objetos por conceptos como función y forma. Así, se clasifican en arte mayor o menor, arte o artesanía. Dado que en el arte popular la función predomina sobre la forma, porque conforma una “experiencia social en términos económicos, religiosos, políticos y culturales”, se ha considerado siempre un arte menor. Estas formas de arte no encajan con el “verdadero” arte, que debería partir de la estética kantiana en donde la finalidad es eliminada en busca de un objeto bello en la forma, más allá de su significado.⁶⁷

En tanto que el arte popular está entrelazado con la experiencia social de la comunidad, es un depositario de la memoria y la tradición, a la vez que un gesto que configura una identidad. Por ello mismo, el objeto de arte muta de acuerdo a las circunstancias para adaptarse a nuevos significados y nuevos sentidos.⁶⁸ Desde ese punto de vista, la reinterpretación y re-contextualización que Yuyachkani hace de los personajes de la Diablada puneña es más que válida como herramienta para cargar de sentido una manifestación artística que explica la realidad del país.

Dicha re-contextualización cambia drásticamente el formato de la Diablada porque transforma ciertos elementos como la estructura dramática, la construcción de los personajes y el rol que cumplen, el significado de dichos personajes en el nuevo contexto en que se emplean, la intención de la música, la construcción de los trajes y de las máscaras, etcétera. En realidad, al cambiar el objetivo de esta puesta en escena cambian casi todos sus elementos, pero es importante resaltar que dichos cambios no le quitan legitimidad, sino todo lo contrario, la revalorizan y visibilizan en un nuevo contexto.

⁶⁶ Cánepa, 2001, pág. 11

⁶⁷ Bejarano, 2013, pág. 141

⁶⁸ Bejarano, 2013, pág. 142

La reapropiación del arte popular en un contexto como éste amplía lo que entendemos por arte contemporáneo, permite observar nuevas y distintas prácticas, plantea un nuevo campo de acción para las artes escénicas y, sobre todo, trae de vuelta a la manifestación cultural el significado social de hacer arte, que es un elemento esencial dentro de la construcción de un arte nacional. Pensar el teatro como una expresión que puede abarcar ambas vertientes posibilita, además, alcanzar distintas formas de entender el arte.

En los estudios del folclor se ha enfatizado siempre la recopilación, registro y transcripción de las manifestaciones culturales. Esta mirada de la cultura representa un problema porque las convierte en objetos descriptibles pero descontextualizados. Y aparece entonces la mercantilización de dichas manifestaciones, que se compran o se venden, alienando “su condición como acción humana” y “haciendo difícil el reconocimiento de su calidad de praxis generativa de realidades sociales,” haciéndolas ver más bien como “un simple producto derivado de éstas.”⁶⁹ La cultura entonces ya no conforma un canal de comunicación, ni es ya un generador de realidad, sino que se convierte en una postal infértil, porque ya nada puede surgir de ella.

Ahora bien, es muy distinto descontextualizar la cultura que re-contextualizarla. Yuyachkani demuestra con sus obras que la inevitable danza de significados en la que público y artista están involucrados constituye un canal de comunicación preciso para analizar y reflexionar sobre acontecimientos presentes y pasados, reactualizados en escena como experiencia presente.⁷⁰ Los hechos sociales ocurridos u ocurriendo son re-significados a través del arte, y ese significado siempre está en el presente. Es decir, mientras el evento escénico acontece, tiene un significado, que puede ser el intencionado por el texto y el director, como puede no serlo. “Una vez que prestamos atención a un texto, que le damos una voz o expresión, éste deviene texto realizado, activo y vivo.”⁷¹

Es por esto que resulta tan determinante la introducción de elementos culturales andinos en el teatro de Yuyachkani. Alejarse de la tiranía del texto para generar un lenguaje más corporal (en el sentido Barbeano de actor-bailarín), además de poli-estético (como vertiente de la cultura popular), acorta la distancia entre el medio y el mensaje. Esta cualidad corporal, sensorial, auditiva de la puesta en escena alude de forma más

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cánepa, 2001, pág. 13

⁷¹ Bruner, 1986; en Cánepa, 2001, pág. 13

directa al público porque apunta, por reflejo, a su cuerpo, y por lo tanto afirma un contexto de representación que se presta para la construcción de identidad y memoria⁷² y para la reflexión, no desde *lo que estoy viendo* sino desde *lo que me está pasando con lo que veo y lo que veo de mí en el acontecimiento escénico*. Esto, sobre todo, considerando que las obras hablan en el lenguaje estético del receptor al que están dirigidas.

Esta aproximación al arte popular nos plantea un debate esencial para esta investigación: la inclusión de formas artísticas provenientes de la teatralidad andina a la puesta en escena nos abre la posibilidad de considerar dentro de nuestro análisis elementos estéticos relacionados con la metáfora, la sensorialidad y emocionalidad. Esto significa que podemos realizar un análisis de la obra más allá de la forma, e incluir en él los espacios metafóricos y sensoriales que, como público, percibimos del hecho escénico.

Las fiestas y danzas, como prácticas que recrean el pasado, constituyen un proceso inacabado y siempre abierto a la transformación. Gracias al carácter teatral de la fiesta, es posible dramatizar la puesta en escena, manipular el vestuario, recomponer el personaje y reinterpretar la historia.

Gisela Cánepa, *Identidad y Memoria*, publicado en el libro *Fiesta en los andes – Ritos, Música y Danzas del Perú*, 2008. En Cuzcano, 2016, pág. 5

Como hemos establecido antes, Yuyachkani tiene una propuesta escénica que busca generar un impacto profundo en el ser y el cuerpo de su público, y que además durante la segunda mitad de los años 80 se construye desde un espacio místico y onírico desde el cual la metáfora, el simbolismo y el ritual son factores esenciales para comprender el sentido de la obra.

La fiesta patronal andina es, desde sus inicios y hasta el día de hoy, un importante ejemplo de la ausencia de límites entre liturgia, ritual y teatro (en el sentido más amplio de la palabra). La fiesta de la Candelaria está vinculada a los ciclos agrarios de siembra y cosecha. El sincretismo instalado en las culturas andinas durante la colonia ha generado una fiesta en donde se adora a la Virgen de la Candelaria, que “intercede ante las fuerzas de la naturaleza, por ser ella la representación [...] de la *Pachamama*”, que es la madre tierra, fuente de adoración original de las culturas pre-hispánicas. Hay incluso la lógica, al igual que en varias fiestas del mundo andino, de “hacer coincidir fechas ancestrales de

⁷² Cánepa, 2001, pág. 18

celebraciones que tienen que ver con el calendario agrícola de estas tierras, con fechas conmemorativas de santos y vírgenes que llegaron de España.”⁷³

La *Mamita Kanticha*, como se llama a la Virgen, tiene dos fechas principales: La primera es el “Día,” que es cuando bajan los *Khapus* (Tenientes gobernadores de las comunidades) con llamas cargadas de leña para encender grandes hogueras en señal de ofrenda al *Apu* y a la *Pachamama*, para proteger de las heladas a los cultivos en flor. Este ritual es seguido por la llegada de los danzantes que acompañan la procesión con sus danzas, predominantemente de cazadores, pastores, agrícolas y satíricas, al ritmo de las comparsas de los *sikus*. Este aerófono citado por Garcilaso de la Vega y Huamán Poma de Ayala, entre otros, es el más característico del altiplano junto con otros similares como la *tarqa*, el *pinkillo* y el *quenacho*, que son todos derivados del *siku*, pero de diferentes materiales, longitudes y diámetros, generando registros diferentes.⁷⁴

El segundo día principal es la “Octava,” que ocurre una semana después. Este día se ha consolidado como el más importante de la fiesta por la presentación de los conjuntos de danzas, que cada año compiten en el estadio, frente a un jurado, antes de salir a recorrer la ciudad. Debido a los vestuarios recargados de coloridas decoraciones en hilos de oro y plata, pedrería, lentejuelas, etc., a este día se le conoce como la fiesta de los “trajes de luces.” El carácter competitivo que se ha desarrollado ha propiciado la evolución de los trajes y las danzas de las comparsas, e incluso la aparición de nuevos personajes. Además, el interés del público local en las pequeñas modificaciones que los intérpretes hacen cada año a los personajes también pone a los bailarines en un rol más actoral y demostrativo.⁷⁵

Después de bailar en el estadio, las comparsas pasan delante del templo de San Juan, en donde saludan a la Virgen y reciben la bendición de un sacerdote católico. Posteriormente, las comparsas se dirigen con sus bandas al cementerio, en donde saludan a sus muertos festejando con ellos, danzando sin descanso, mientras toman y beben sobre las tumbas.⁷⁶

La *Diablada puneña* es una de las danzas más famosas y representativas de la Fiesta de la Candelaria. El mascarero puneño Edwin Loza Huarachi, quién ha bailado allí como ángel y como diablo por más de 20 años, plantea la necesidad de adentrarse en la

⁷³ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, págs. 127-129

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, págs. 129, 133

⁷⁶ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 131

cosmovisión aymara para comprender el significado de la *Diablada Puneña*, que él llama *Danza del Anchanchu*. En dicha cosmovisión, existen dos reinos opuestos: el *Alajpacha*, que representa la luz, la bondad y el lado de arriba; y el *Manqpacha*, que representa la oscuridad, la maldad y el lado de abajo. El aymara vive en el *Akapacha*, que representa la realidad en que vivimos, y debe ser capaz de equilibrar ambas fuerzas para vivir bien. Y el equilibrio se trabaja agradeciendo a la *Mama Pacha* a través de ofrendas y pagos, y conociendo los espíritus provenientes de ambos mundos.⁷⁷ El maestro explica el origen de los diablos de esta manera:

“En el reino Manqpacha habitan espíritus malignos, gentiles, Anchanchus. [...] son los dueños de las minas. por eso cuando se encuentra una veta, lo primero que debe hacerse es pedir permiso [...] haciendo un pago u ofrenda [...]. Alrededor del pago se realizaba una danza con música de zampoñas y máscaras de cerámica con cuernos de taruca (venados). [...] el sacerdote hechicero [...] examinaba las cenizas para leer en ellas la voluntad del Anchanchu, representado en la danza con los cuernos de las tarucas, al reparar en ellos los cristianos, lo asocian con una danza demoníaca, y es así como a principios del siglo XVIII el poder colonial incorpora un nuevo personaje: el Arcángel, que es el que encabeza la danza, ordenando espada en mano la coreografía; son incorporadas las Chinas Diablas, siete personajes femeninos representados por hombres que simbolizan los pecados capitales. Este dominio de los diablos por el Arcángel es la transposición en la danza de una jerarquía proveniente de una cosmovisión distinta.”

Rubio, 2001, pág. 130

Aparecen también otros personajes “solemnes y también satíricos” como el *Kusillo*, un bufón, y el *Machu Tusuq*, que es la danza de los viejos, quienes afirman ante la Virgen “sus creencias y su concepción del mundo.”⁷⁸ Como ocurre con el ejemplo del *Ukuku* que mencionamos antes, durante la celebración en el cementerio el *Machu Tusuq* adopta un rol distinto al del viejo sabio, y se convierte en un bufón que ridiculiza a las autoridades con su traje grotesco, sus pantalones bombachos de Castilla con piernas de distintos colores, y su bastón retorcido.

Por un lado, el *Machu Tusuq*, o *Machu Tusuy*, además del significado literal de hombre viejo, comprende un significado simbólico “de madurez, juicio, o cordura”,⁷⁹

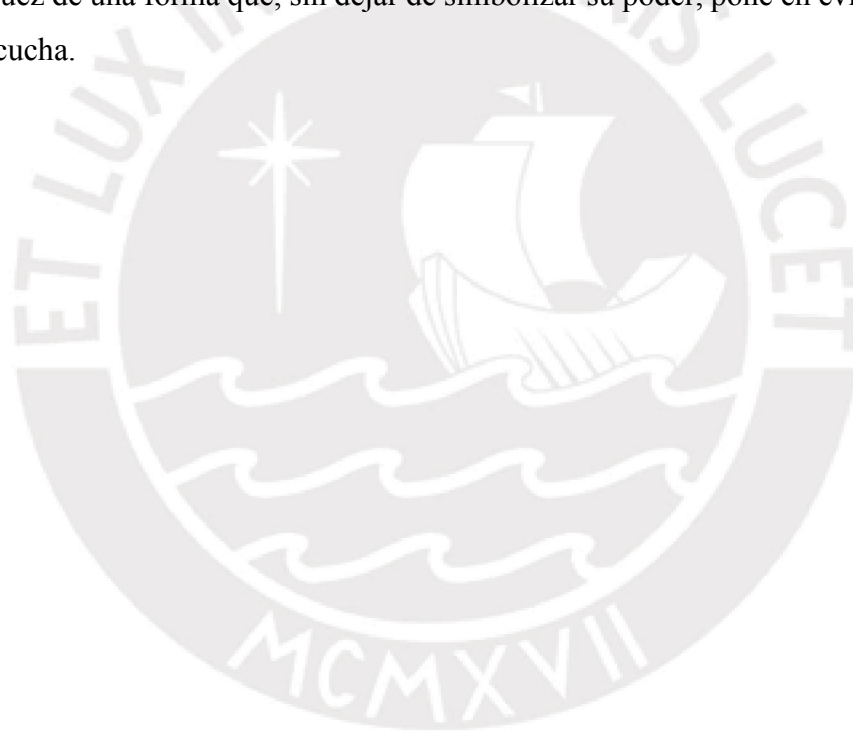
⁷⁷ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 130

⁷⁸ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 129

⁷⁹ Recuperado de <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.pe/2015/07/machu-tusoji-o-auqui-auqui.html> el 3

mientras que por otro lado es un personaje burdo, satírico y bufonesco. Esta dualidad contiene un mensaje relevante para nuestro análisis de *Contraelviento*, porque los *Machu Tusuq* realizan el papel de los jueces que deciden el destino de los campesinos. Desde su actuar desvergonzado, estos personajes ponen en cuestión el papel de la justicia en el marco del drama, y lo hacen de una forma muy evidente.

La música apoya de forma tangible a los personajes: a través de la tarola y la trompeta, que son instrumentos muy ruidosos, lo burdo se vuelve más burdo, lo injusto se vuelve más atropellador. El uso de estos instrumentos en la escena de los *Machu Tusuq* nos resulta interesante porque durante el resto de la obra, sonando desde fuera de escena, nos remiten al pasacalle y simbolizan poder, mientras que aquí se transforman en elementos propios de estos personajes, que posiblemente reemplazan simbólicamente sus mazos de juez de una forma que, sin dejar de simbolizar su poder, pone en evidencia a su falta de escucha.



CAPÍTULO II

Música en relación a la imagen

El estilo teatral desarrollado por Yuyachkani a lo largo de este primer tramo de su trayectoria florece en la amplia gama de texturas escénicas que se exploran en *Contraelviento*. Las relaciones entre imagen y sonido que se establecen en la obra son muy diversas. En ella, encontramos desde roles convencionales como el uso de *leitmotifs* para identificar musicalmente a los personajes, la expresión de sus emociones internas a través de la música o la separación de escenas a través de la misma, hasta roles inusuales como la creación de espacios rituales o el sonido como un atributo inseparable de ciertos personajes. Por este motivo, *Contraelviento* como objeto estético nos permite abrir el espacio de reflexión que queremos abordar en esta investigación: el diseño musical y sonoro como una herramienta esencial dentro de las artes escénicas.

A través de esta investigación, buscamos comprender la convivencia e integración de la música con otras formas de arte que aparecen en dicho contexto como las artes plásticas, la escenografía, la actuación y la danza. Como bien lo explica Appia en su obra *La Música y la Puesta en Escena*, el drama es una de las artes más complejas porque abarca la utilización de varios medios artísticos para comunicar su mensaje. “En toda obra de arte debe haber una relación armoniosa entre el sentimiento y la forma, un balance perfecto entre la idea que el artista desea expresar y los medios que usa para expresarla [...]. Entre mayor sea el número de medios necesarios para la realización de una obra de arte, más esquivada es la armonía.”⁸⁰

En ese sentido, una puesta en escena es el resultado de un proceso de composición a través del cual un artista (en el caso de *Contraelviento*, un grupo de ellos) busca comunicar un mensaje a través de la superposición de capas de significado. Como veremos más adelante, dichas capas interactúan permanentemente, se “colorean” mutuamente tanto durante el proceso de composición como en la puesta en escena misma, por lo cual no pueden ser estudiadas por separado. Por este motivo, consideramos de importancia incorporar a la investigación herramientas que vinculen diversas formas de arte entre sí.

⁸⁰ Appia, 1962, pág. 10

La pedagogía teatral planteada por Jaques Lecoq es una de ellas. Propone abarcar la experiencia sensorial de vida del actor en su proceso creativo. Es decir, el actor se vale de las imágenes y sensaciones que se encuentran guardadas en la memoria de su cuerpo, a lo cual se llama *Fondo poético común*. Este fondo poético es una memoria sensorial colectiva, “una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros”,⁸¹ y permite la conexión con una audiencia desde la sensorialidad. Conectar con el público desde este espacio implica conectarse con su cuerpo, dejando una impresión del hecho escénico más profunda de la que quedaría desde un espacio meramente intelectual.

Como hemos visto, Yuyachkani basa sus obras en acontecimientos concretos de un determinado espacio geográfico, enriqueciéndolas además con las manifestaciones culturales de dicho lugar. Su estilo teatral mantiene un estrecho contacto con el público y busca conectar con él profundamente con el propósito de generar un cambio en su forma de verse a sí mismo y a su realidad. De forma similar, el fondo poético común es tan solo una de las herramientas de la pedagogía de Lecoq que buscan que la expresión del actor sea un acto compartido con el público, de tal suerte que se geste una conexión curativa a través del teatro.⁸²

Lecoq propone una “pedagogía del *mimo abierto*,” en la cual se descubre el mundo desde el cuerpo a partir de la imitación. Es decir, el actor imita el movimiento del mundo que lo rodea (ya sea físicamente, como imitar el movimiento de un animal, o metafóricamente, como imitar el movimiento de un color o una emoción), con el propósito de integrar en su cuerpo a este mundo exterior y poderlo manifestar en escena. Se constituye así un “cuerpo poético,” que funciona a partir de las leyes de movimiento de “equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción.”⁸³

Este cuerpo poético de Lecoq es un concepto muy importante para nosotros, porque lo aplicaremos en el análisis musical (como de hecho también es aplicado a literatura y otras formas artísticas). Éste no es un concepto nuevo; ya Appia mencionaba que “A través de la representación dramática la música es transportada al espacio, en

⁸¹ Lecoq, 2003, pág. 74

⁸² Lecoq, 2003, pág. 35

⁸³ Lecoq, 2003, pág. 41

donde alcanza una forma material – en la *puesta en escena* [...].”⁸⁴ Y no se refiere a que la música ocupe un espacio metafórico sino, de hecho, literal.

Es evidente que nunca podremos *ver* una pieza musical físicamente, pero Appia defiende que la música constituye el espacio poético en donde se desarrolla la acción dramática, y de ella podemos recibir toda la información necesaria acerca de ese espacio.⁸⁵ Por lo tanto, la música tiene la propiedad de generar movimientos en el escenario a través del cambio de *espacios*, tal como lo haría una escenografía. Nosotros queremos dar un paso más allá y defender que la música también puede moverse en el escenario de la misma forma que lo haría un mimo, es decir, al mismo nivel que los actores. En otras palabras, la música constituiría *físicamente* un personaje mimo en escena. De hecho, este es uno de los usos más sorprendentes de la música en *Contraelviento* y, como veremos más adelante, está relacionado con la tradición de la fiesta popular en tanto que se asemeja al uso de la máscara.

El proceso creativo de Yuyachkani, descrito por Rubio páginas antes, es muy similar al utilizado por Lecoq por el uso de artes plásticas, poesía, música, emociones, sensaciones, animales, colores, fenómenos naturales, etcétera como parte intrínseca de la acumulación de material para la construcción del espacio escénico y los personajes. Es decir, estos actores ya han integrado a sus cuerpos todo el material que dará forma a la obra. El valor agregado aquí es que ellos mismos son los músicos que componen la musicalización, y lo hacen desde este cuerpo poético preparado específicamente para esa obra en particular. Consideramos que la música creada con tal nivel de especificidad tímbrica, emocional y de cohesión con los demás elementos de la obra resulta en un producto final orgánico y de fuerte impacto en el público.

El uso de la máscara

A continuación, veremos cómo el uso de la máscara nos da luces sobre otra peculiar función de la música en *Contraelviento*. Gustavo Boada, escultor y mascarero que trabajó en el grupo por años, y que lo acompañó durante este primer período, viene de una tradición en donde el rol de un personaje enmascarado no es siempre consistente.

⁸⁴ Appia, 1962, pág. 18

⁸⁵ *Ibíd.*

Desde su perspectiva, quien porta la máscara es un bailarín, “no es solo la máscara lo que se mueve, sino todo el cuerpo.⁸⁶” En el caso de Yuyachkani, dado que adoptan aspectos de la fiesta como las danzas a su formación actoral, estamos hablando de un actor/bailarín. Detrás de la importancia estética y simbólica de la máscara misma, es esencial la forma en que el bailarín asume su propia imagen al usarla.

De una manera similar al proceso creativo poli-estético que relacionamos antes a la educación Lecoq, la máscara invita al actor a ser metafóricamente poseído por ella, habitando un movimiento que de alguna manera le es ajeno, y que surge desde la intuición y desde el cuerpo poético cargado de imágenes que mencionamos antes. Veremos que, al igual que el actor que hace música en escena, el actor enmascarado es improvisador por naturaleza.

Boada menciona que la máscara no es un objeto sino “un proceso a través del cual el actor y la materia se unen para crear una imagen. [...] siempre dice algo que invoca una sociedad, un momento, un problema. Una máscara hace uso de las relaciones entre ojos, nariz y boca para expresar un sentimiento, no una idea.”⁸⁷ La relación entre la música y el personaje propuesta por Yuyachkani, que tiene su origen en el teatro popular al igual que la relación con la máscara, también es un proceso y no un ornamento. Si relacionamos este comentario de Boada con la música, vemos que se está refiriendo a una de las funciones clásicas de la música en escena, que es evocar emociones en el público o expresar las de los personajes; pero también es el punto de partida de una función musical híbrida (ver fig. 17) que no es diegética ni extradiegética (ver pag.32).

Boada nos trae el ejemplo del Ukuku, un personaje mitológico de la sierra peruana cuyo rol principal es el de subir a altos picos nevados y bajar pesados bloques de hielo que se consideran sagrados. Sin embargo, el Ukuku es un comediante durante la fiesta.⁸⁸ Lo que este ejemplo nos muestra es que un personaje puede asumir distintos roles dependiendo del espacio y momento en que se encuentre. El primer rol que mencionamos es un acto simbólico, que pertenece al ámbito mitológico y ritual de la fiesta, mientras que el segundo pertenece al ámbito celebratorio. La multiplicidad de roles en los personajes es frecuente en las obras de Yuyachkani. A nuestro parecer, los acerca a la

⁸⁶ Bell & Boada, 1999, pág. 178

⁸⁷ Bell & Boada, 1999, pág. 180

⁸⁸ *Ibíd.*

audiencia porque los hace, al igual que nosotros, al igual que nuestro país, complejos, a veces contradictorios, diversos.

En el caso de *Contraelviento*, por ejemplo, Waco es amorosa a la vez que agresiva, porque su violencia viene del amor a su familia y de la sensación de injusticia; la China Diabla y el Arcángel son agresivos, pero parecen estar en una cadena de mando que los obliga a serlo, cegados por sus ideas; los Machu Tusuq en su rol de jueces dan un tono sarcástico a la injusticia cometida a través de su bufonería. A nuestro parecer, lo que hace del teatro de Yuyachkani un acontecimiento escénico tan rico es justamente ese engranaje de roles, de personajes, de simbolismos, y los juegos de relación que se establecen entre ellos. Y veremos más adelante que la música, al igual que los personajes (ya hemos establecido que puede constituir un personaje por sí misma), también cuenta con esta multiplicidad de roles. Por ejemplo, la música del arcángel y la china, y la de los Machu Tusuq tienen varias versiones de acuerdo al estado emocional y físico de sus personajes.

Regresando a la cita inicial de esta sección, cuando Boada menciona los estados mentales en las máscaras, me viene a la mente el rostro de la china diabla, una máscara que produce una sensación de caos, de estar fuera de sí. Los ojos tan abiertos, y la forma en que maneja su cuerpo hacen sentir que es un títere, pero no de un jefe sino de una ideología. Es una interpretación que yo hago de lo que veo, me veo a mí mismo o al país reflejados en lo que está frente a mí. Lo que me parece destacable de las máscaras es que caricaturiza ese proceso de auto-reflexión sobre la imagen, llevando a los personajes a una cierta relación de irreverencia con el público, y a partir de ese lugar se los desafía a pensar diferente, se los insta a reflexionar sobre la propia vida y las propias creencias.

El diseñador de sonido

Ya hemos establecido que la música juega un rol esencial en cualquier puesta en escena, y que le entrega una riqueza y organicidad que fortalece el mensaje de la obra. Veremos a continuación los aspectos técnicos del diseño de sonido para el escenario.

Pablo Iglesias Simón plantea la terminología “diseñador de sonido” para quien se encarga de la concepción y articulación del *espacio sonoro* de una puesta en escena. Reflexiona sobre el hecho de que, en una obra teatral, nadie duda de contratar escenógrafos, iluminadores o vestuaristas, a menos que la situación económica sea muy

precaria, y parece ser que en la mayoría de los casos se contrata al diseñador de sonido a último minuto o no se hace, por más que haya recursos para ello. “El teatro [...] no es un arte que despliegue sus recursos expresivos únicamente en la parcela visual, sino que, hasta donde sabemos de su génesis, siempre se presentó y planteó como una manifestación audiovisual que explota sus capacidades discursivas valiéndose también de estímulos sonoros.”⁸⁹

Iglesias introduce el concepto de *sonoturgia*, que es “el conjunto de hipótesis conceptuales y formales que fundamentan, establecen la intención y analizan el desarrollo y el efecto de los materiales sonoros, que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación, en relación a los planteamientos de la puesta en escena donde se integran.” Esto a partir de un proceso creativo cíclico de analizar, plantear un diseño sonoro y reevaluar su efecto al servicio de la imagen, que debe estar sustentado siempre sobre la motivación – ¿por qué?, el concepto – ¿qué se quiere transmitir?, la forma – ¿cómo se va a transmitir? y, sobre todo, la intención - ¿para qué?⁹⁰

Así mismo, propone los aspectos previos que están explícitos o implícitos en el texto dramático: Estructura, división de escenas, marco cronológico y geográfico, convenciones representativas, que son los condicionantes que configuran inicialmente el espacio sonoro. Y luego propone una serie de usos y ámbitos narrativos, expresivos y/o significativos del acontecimiento sonoro en escena. A partir de las convenciones representativas y los roles planteados a continuación se predispone la percepción y la construcción de sentido del público a lo largo del hecho escénico:

- Articulación de transiciones (por superposición, anticipación, corte o mezcla).
- Dirección de la atención.
- Determinación de condiciones climáticas.
- Determinación geográfica, temporal, cultural o social.
- Representación de identidad.
- Creación de atmósferas.
- Transmisión de significados (significación), hayan sido o no asociados previamente con algún elemento en escena.
- Evocación de emociones, sentimientos o estados de ánimo.

⁸⁹ Iglesias Simón, 2016, pág. 81

⁹⁰ Iglesias Simón, 2016, pág. 85

- Creación de símbolos y/o metáforas.
- Condicionamiento de la memoria (efecto mnemónico).
- Puesta en valor (valorización).
- Provocar una representación de causa y efecto, en donde el sonido es el uno o el otro.⁹¹

La música puede relacionarse con el acontecimiento visual de dos formas: *directa*, apoyando lo que dice la imagen, reforzándola o pasando desapercibida, o de forma *inversa*, cuestionándola a través del planteamiento de un discurso que no encaja con la imagen, evidenciando “el artificio de la creación escénica y fomentando el extrañamiento reflexivo del espectador.”⁹² Lo interesante de los planteamientos de Iglesias es que su perspectiva de diseño musical en las artes escénicas está alineada con el de Yuyachkani: ambos rescatan la importancia de estar en una constante conversación con el público, porque sólo así se puede revisar si el mensaje está siendo recibido de la forma esperada.

Por otro lado, su teoría también incluye a la música como parte de un suceso escénico poli-estético, a la vez que se vale de las otras artes como herramienta para el proceso creativo: “...es fundamental que el diseñador de sonido desarrolle lo máximo posible su capacidad sinestésica para poder asociar colores, texturas y volúmenes, a tonos, melodías y armonías.”⁹³ Además, el *diseñador de sonido* cuenta con una serie de herramientas que conforman su paleta sonora: Habla, música, efectos de sonido (cualquier sonido que no pertenece a las anteriores), y silencio.⁹⁴ Cabe resaltar que el silencio es una herramienta esencial que, como diseñadores de sonido, solemos pasar por alto y que resulta muy poderosa si se usa adecuadamente.

El tránsito terminológico de compositor o músico a diseñador de sonido iguala las jerarquías entre este trabajo y la de la escenografía o la iluminación con respecto a la composición global del hecho escénico. Nos pone en una perspectiva en donde lo importante no es el sonido mismo, sino el mensaje y la relación que se desea establecer con el público, y nos abre las puertas a trabajar no solo en el nivel del arte sonoro, sino desde el sonido, en un plano que abarca todo el montaje escénico. Además, ya más allá del sonido, la música tiene la particularidad de ser muy expresiva y de evocar imágenes

⁹¹ Iglesias Simón, 2016, págs. 86-87, 92-93

⁹² Iglesias Simón, 2016, pág. 81

⁹³ Iglesias Simón, 2016, págs. 87-88

⁹⁴ Iglesias Simón, 2016, pág. 91

en nosotros con mucha facilidad. Esto le permite convertirse por momentos, como hemos dicho, en un personaje en escena, porque puede interactuar con otros en tiempo real. Si el actor se mueve a través del cuerpo, la música se mueve a través del tiempo, y ambos ocupan un espacio y generan un movimiento en escena.⁹⁵

De esta lógica se desprende la posibilidad de caracterizar a los personajes, los vínculos que se establecen entre ellos, los espacios, las situaciones, los lugares, etcétera, con sonido. Y para lograrlo de forma acertada, la capacidad sinestésica del compositor de artes escénicas tiene que estar entrenada. Esta capacidad a la que se refiere Simón podemos entenderla como un “oído poético,” análogo al cuerpo poético que señalamos antes, y se puede desarrollar a través de preguntas relacionadas con los elementos básicos del sonido, preguntas, si se quiere, metafóricas: si ese personaje fuese una frecuencia, ¿sería aguda o grave?, si fuese un ritmo ¿sería rápido o lento?, si fuese un acorde, ¿sería consonante o disonante?, si fuese un instrumento, ¿cuál sería? ¿alguna condicionante inicial sugiere el uso de determinados marcadores de compás, acordes, melodías, instrumentos o efectos obligados?

Por último, hay una serie de distinciones que tienen que ver con la relación entre el sonido, el público y los personajes. Clasificando los sonidos de acuerdo a su procedencia, aparecen dos grandes grupos:

- Los sonidos *diegéticos* son originados dentro del mundo de la ficción. Sea o no visible la fuente que produce el sonido dentro de la escena, los personajes están conscientes del sonido. Dentro de este grupo, podemos distinguir entre “*sonidos internos*, que se producen en el interior (tanto físico como mental) de un personaje, y *sonidos externos*, que se manifiestan en el exterior y son escuchados por todos los personajes, [...] entre *sonidos subjetivos*, que se muestran tamizados por el modo particular de percibirlos de un personaje [...] y *sonidos objetivos*, que se presentan sin estar filtrados por ninguna percepción”⁹⁶ y, por último, entre *sonidos pasados*, *sonidos presentes* y *sonidos futuros*,
- Los sonidos *extradiegéticos*, también llamados en *off* o *de foso*, son sonidos que se producen fuera del universo ficcional y que son escuchados por el público mas no por los personajes. Estos sonidos tienen más que ver con la relación entre el diseñador

⁹⁵ Olmedo, 2007, pág. Cap. 2

⁹⁶ Iglesias Simón, 2016, págs. 92-93

de sonido (y por tanto también el director) y el público. La extradiegénesis suele ser utilizada para *colorear* metafóricamente o emocionalmente la imagen, normalmente a través de música, una herramienta ampliamente utilizada en el cine. Así mismo, el diseñador puede elegir si el público será consciente de la proveniencia del sonido (por ejemplo, una banda o músico en escena o en foso), o por el contrario si se va a generar un sonido ilusionista que evite la toma de conciencia y posibilite la inmersión en la ficción.⁹⁷

La pérdida de sentido del mundo sonoro

El cine es tal vez, gracias a la facilidad técnica de utilizar todo tipo de ensambles instrumentales, texturas y sonidos pregrabados, el campo artístico en donde más se ha explorado la relación entre la música y la imagen. Por eso mismo, estamos mucho más influenciados culturalmente por la música del cine que por cualquier otro medio audiovisual, lo que hace importante ocuparnos de este tema.

El libro *Cine y música*, de Theodor Adorno y Hanns Eisler (1976), es un tratado completo y concienzudo sobre los aspectos históricos, sociológicos y técnicos de esta relación. Desde una postura muy crítica acerca de la estandarización y el acartonamiento de la música para los medios audiovisuales, que ha derivado en una serie de clisés, plantean debates que están vigentes hasta el día de hoy y sugieren nuevos caminos para la composición musical en relación a la imagen.

Estos autores abordan la pérdida de sentido de la música utilizada para acompañar las piezas cinematográficas desde la aparición de la cultura de masas. La técnica de transferencia de información, desde la forma de presentación acústica hasta el manejo publicitario del producto, crece y se adapta al capital invertido. Así, se genera un diálogo ya no entre público y objeto artístico, sino entre la inversión realizada y la popularidad del producto, es decir, entre capital y retorno económico. El objeto de arte es entonces desviado de un proceso de racionalización estética a una mera relación de eficacia económica que estanca sus posibilidades de crecimiento en tanto arte. Así, la “envoltura” del objeto puede cambiar constantemente y seguir vendiendo mientras que no existe evolución artística alguna. Cuando un director de orquesta, el responsable de la filmoteca

⁹⁷ *Ibíd.*

y el arreglista pasan revista al “repertorio de la música tradicional como quien busca en una reserva de mercancías almacenadas”, estamos ante una mirada burocrática que despoja de su sentido a la música, porque la reduce a un medio auxiliar que busca actuar sobre el público desde una lógica de ensayo y error. Se gesta una especie de *neutralización* musical, en donde el material empleado se hace, en gran medida, indiferente.⁹⁸

Como “por razones económicas reales o fingidas, no se puede asumir ningún riesgo, la búsqueda se limita a lo que ya ha sido consagrado por el mercado”, y se terminan utilizando en el cine únicamente músicas que han demostrado ser herramientas de una perfecta eficacia y con un efecto ya probado.⁹⁹ Por ejemplo, es evidente que las películas que priman actualmente en las carteleras de cine masivo suelen ser de acción, comedias románticas o de aventura. La gran mayoría de ellas provienen de la industria hollywoodense. No es difícil darse cuenta de que, salvo contadas excepciones, estamos ante las mismas estructuras dramáticas, los mismos desenlaces y los mismos recursos musicales que veíamos hace un siglo por lo menos, y que la única diferencia es que los efectos especiales son cada vez técnicamente más impresionantes.

El hecho de que una película como *La la land* (2016), de Damien Chazelle, haya ganado el Oscar, con un guión desastroso, una banda sonora muy pobre y unos actores con escaso entrenamiento en danza, sobre todo si se considera que era un musical, es un síntoma de esta problemática.¹⁰⁰ Si comparamos este musical con, por ejemplo, *Singing in the rain* (1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, cuya calidad artística reside en que cada elemento está cuidadosamente puesto para aportar al mensaje, nos podemos percatar de que ahora la capacidad técnica de efectos especiales y edición es mayor, mientras que la forma ha permanecido igual y el valor estético ha decrecido, con lo cual el mensaje en vez de fortalecerse y evolucionar ha perdido fuerza y sentido.

Esta reflexión sugiere que tal vez son el significado y su transmisión los que alimentan la evolución del arte, ya que le dan sentido e importancia dentro de un contexto social, y es también lo que nos permite, como artistas, generar un diálogo con el público y cuidar del producto como una propuesta con mensaje propio, que surge de una realidad

⁹⁸ Adorno & Eisler, 1976, págs. 71, 73, 109

⁹⁹ Adorno & Eisler, 1976, pág. 76

¹⁰⁰ Crítica recuperada de https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170223/195980992_0.html el 30 de diciembre de 2017.

social orgánica y real y no ha sido pre-fabricada. Adorno y Eisler plantean que, desde el punto de vista estético, la relación entre música e imagen no es solo “una unidad basada en la semejanza, [...sino] por lo general es más una unidad de pregunta y respuesta, de afirmación y negación, de esencia y fenómeno.”¹⁰¹ Siendo la música un arte subjetivo, que nunca llegará a mostrar un mensaje objetivo, al igual que la pintura nunca logra deshacerse del todo de la objetividad que la caracteriza, es importante valorar su capacidad de generar metáforas más que intentar buscar equivalencias con la imagen, que sí es objetiva, para encontrar equilibrio y correspondencia.¹⁰²

“Hemos llegado a la conclusión de que la existencia de equivalencias ‘absolutas’ entre música y color –aunque se den en la naturaleza- no puede desempeñar un papel decisivo en la labor creativa”.¹⁰³ Esta cita de Eisenstein tiene que ver con una discusión sobre la utilidad que tendría encontrar equivalencias exactas entre la música y los colores, en una búsqueda por mayor precisión en su uso como elemento sinestésico. Concordamos con la opinión de Adorno y Eisler de que generar un discurso poli-estético coherente no tiene que ver con decir lo mismo desde varios espacios estéticos, sino de complementarlos. Dentro de la redundancia no hay algo que ganar, sino más bien algo que perder.¹⁰⁴

Lo mismo se puede decir acerca de la lectura de la imagen como una estructura rítmica, porque resulta igual de redundante poner musicalmente un ritmo que ya está en la imagen. Así mismo, mencionan un elemento que aparece dentro de las teorías dramáticas de Brecht: se diferencia entre *música gestual*, que procedería en mayor medida del comportamiento y de la actitud, y *música emocional*, que tiene que ver más con identificación.¹⁰⁵

Todos estos elementos nos dan una idea de lo que significa conformar un estilo, que finalmente no se agota en el material propuesto, sino que tiene que ver con la forma en que se piensa y se maneja dicho material. La crítica, finalmente, está dirigida a la disociación entre el material y la forma en que se utiliza. Si la música simplemente busca representar lo que le impongan, está en cierto modo renunciando a sí misma, así como el

¹⁰¹ Adorno & Eisler, 1976, pág. 92

¹⁰² Adorno & Eisler, 1976, pág. 93

¹⁰³ Eisenstein, *The film sense*, Nueva York, 1942 P. 157. En: Adorno & Eisler, 1976, pág. 86

¹⁰⁴ Adorno & Eisler, 1976, págs. 90-91

¹⁰⁵ Adorno & Eisler, 1976, págs. 92, 100

compositor que la crea y el músico que la interpreta están renunciando a su propia necesidad de expresarse a través de ella.¹⁰⁶

En este caso, el músico queda en una situación en que no tiene poder, porque no importa si es él u otro quien compone y quien toca. Es la imagen la que impone la música, que finalmente desaparece. Consideramos que esta reflexión apunta a una serie de preguntas importantes: ¿Qué aptitudes necesita y de qué forma debería entrenarse un músico que compone para imágenes? ¿Qué aptitudes necesita un músico que interpreta en el marco teatral? ¿Son aptitudes aplicables al campo de la interpretación fuera del marco teatral? ¿Qué es lo que el músico aporta a través de su interpretación a una imagen, o también, más allá de eso, a la composición musical vista de forma independiente?

Adorno y Eisler hablan acerca de la importancia de la “nueva música,” que ellos entienden como las obras aportadas por músicos como Schönberg, Bartók y Stravinsky, en las cuales, más allá de la mayor riqueza de disonancias, rescatan una “liquidación del lenguaje musical previo y convencional.” Esto genera un contexto en donde se pueden obviar los clisés y la música puede ponerse en la actitud necesaria para cada situación. “...hay que contemplarla como un proceso de racionalización en el sentido de que la necesidad de cada momento musical se deriva de la estructura del conjunto.” Lo que se logra desde la visión de la nueva música es ampliar su rango emocional y expresivo en relación a la imagen. Que una música expresara indiferencia, autenticidad, apariencia, seriedad, etcétera, no era una posibilidad hasta ese momento. Por otro lado, el desprendimiento de la melodía como elemento principal e indispensable de la música le permite al compositor colocarse en un segundo plano, y hace posible que la imagen sea la que lleve esa voz principal.¹⁰⁷

Lo desmesurado: “La tristeza se puede convertir en horripilante desesperación; la calma, en helada rigidez; el miedo, en pánico. [...] la nueva música puede expresar la inexpresividad, la calma, la indiferencia y la apatía [...]. Esta ampliación de la escala expresiva no se limita solamente a los caracteres expresivos como tales, sino también, y especialmente, a sus variaciones. [...] Puede construir sus formas mediante los contrastes más acusados. El principio técnico del brusco cambio de imagen desarrollado por el film concuerda perfectamente, debido a su agilidad, con el nuevo lenguaje musical.”

¹⁰⁶ Adorno & Eisler, 1976, págs. 104, 107

¹⁰⁷ Adorno & Eisler, 1976, págs. 51-54, 61

Esta cita implica un giro en la perspectiva de la creación musical en cuanto a su objetivo: ya no se busca la belleza formal, sino la belleza expresiva. Esta nueva mirada nos permite representar y llevar al extremo la gama entera de emociones que tenemos disponibles, lo cual amplía el repertorio expresivo de la música en un contexto de arte audiovisual. Consideramos que estos autores están valorando el poder de la metáfora en el proceso de la creación musical. Es decir, si estamos hablando de la posibilidad de expresar emociones muy específicas, entramos en el campo de lo subjetivo y comenzamos a construir sobre lo que, a nosotros como músicos y al director como gestor poli-estético de un proyecto, nos produce lo que escuchamos dentro del conjunto.

Y puede ocurrir, que los cambios emocionales y situacionales se den a una velocidad vertiginosa, con solo unas palabras, una mirada, o la entrada de un personaje nuevo. Es por esto que el compositor de imagen “debe dominar conscientemente las formas simples y complicadas, continuas y discontinuas, discretas y llamativas, cálidas y frías.”¹⁰⁸ La lógica de exposición y desarrollo de un tema musical parece estar alejada de las artes visuales por esto: mientras en la imagen los personajes estén hablando, o haciendo alguna secuencia de movimiento que tenga un significado, la música no puede desarrollar ideas musicales complejas. Si hay emociones que expresar dentro de una escena, o si hay algún elemento que quiera elevarse a la esfera de lo metafísico, se puede generar hasta cierto punto un desarrollo, pero sólo al servicio de complementar la imagen.

Ahora bien, un desarrollo musical completo requiere una atención muy intensa por parte del público, y en ese caso la imagen tiene que pasar a un segundo plano para que la música pueda pasar al primero, es decir, ser un personaje. La película *Las horas*, de Stephen Daldry, con banda sonora original de Philip Glass, es un claro ejemplo del uso de la música como personaje. La película relata la historia de tres mujeres, cada una en un período de tiempo distinto y la música parece ser un cuarto personaje que narra, con un fondo de imágenes, una especie de conclusión poética de la película que tiene que ver con el paso del tiempo y con las coincidencias de la vida. De hecho, las figuras rítmicas que constituyen esa música con en muchos casos corcheas, tresillos y semicorcheas superpuestas, una metáfora de los tres tiempos que se superponen en la película.

¹⁰⁸ Adorno & Eisler, 1976, págs. 118-119

Color Sonoro-Conceptual

Estamos hablando entonces de la forma en que varios lenguajes comunicativos funcionan simultáneamente para conferir un mensaje coherente. ¿Bajo qué criterios debería un director entamar la intervención de cada uno? Walter Murch, aclamado diseñador y editor de sonido de Hollywood, ha planteado un método de medición que nos parece muy valioso para esta investigación. Murch parte de la perspectiva de que el sonido es como la luz blanca: luce muy simple, pero resulta de la superposición de una serie de colores distintos. Según Murch, nuestro cerebro puede procesar un máximo de cinco capas distintas de sonido a la vez, siempre y cuando cada una cumpla una función distinta. Las capas de sonido pueden ser habla, música, ambientes sonoros, efectos de sonido, y cualquier combinación de ellos.

De ese modo, Murch diseñó un espectro que llamaremos *espectro de color sonoro-conceptual* (Fig.1). En el extremo izquierdo del espectro tenemos el *sonido encodificado*: el sonido funciona como un vehículo que solo transporta significado. El ejemplo más extremo es una voz computarizada, cuyo único objetivo es transmitir un mensaje lingüístico. Este extremo tiene el color violeta para Murch, pero nosotros, para efectos de claridad en esta investigación, lo denominaremos Azul. Es el color más “frío” del espectro e indica que el sonido es meramente un canal lingüístico.¹⁰⁹

En el extremo opuesto, que es el color rojo, está el *sonido incorporado*: el sonido se experimenta y se incorpora a nuestra experiencia sin que intervenga ningún mecanismo de descomposición. Es decir, el sonido es el significado mismo, es experimentado directamente. Este es el color más “cálido” del espectro y está relacionado con música porque, cuando la escuchamos, estamos recibiendo un mensaje emocional directamente en nuestros cuerpos, no hay nada que descomponer.¹¹⁰

Ahora bien, a medida que lo hablado adquiere contenido emocional, o calidez (es decir, que el sonido sea experimentado directamente por el cuerpo), se mueve hacia el lado derecho, y a medida que una pieza musical va adquiriendo capas de significado lingüístico, se mueve hacia el lado izquierdo, y todos los sonidos con niveles intermedios

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.*

de significado se encuentran al centro.¹¹¹ Para esta investigación, determinaremos el espectro de esta manera:



Figura 1. Color sonoro-conceptual

Es importante destacar que los colores tienen que ver con calidez o frialdad emocional y sensorial, independiente de si el sonido es efecto, música o palabra. Es decir, una música puede servir únicamente para conferir un mensaje lingüístico o racional y por lo tanto ser emocionalmente fría, como por ejemplo señalar la fecha o espacio geográfico en donde se desarrolla una ficción, y un texto puede ser una mera excusa para que un personaje exprese una emoción o para provocarla en el público, como por ejemplo en un ataque de rabia. Según Murch, tiene que existir un balance en la paleta de colores en un producto audiovisual. Al igual que con las notas musicales, tenemos que estar pendientes de cuales superponemos, porque al hacerlo creamos “acordes” de significado y emoción.¹¹²

Como diseñadores de sonido, somos más responsables que cualquier otro diseñador en la generación de espacios emocionales para el público, y en ese sentido tenemos que estar siempre conscientes de los colores sonoros que generamos en escena, y esto no solo abarca a los musicales. Aquí aparece el problema de las capas sonoras. Murch define una capa sonora como “una serie de sonidos conceptualmente unificados los cuales suenan más o menos con continuidad, sin grandes huecos entre sonidos individuales.”¹¹³ El problema es que, al sumar demasiadas capas, terminamos fácilmente con un ruido blanco en las manos, y el mensaje que se quería transmitir se disuelve.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Murch, 1989, pág. 4

¹¹³ Murch, 1989, pág. 7

Si bien esta es una herramienta planteada para cine, consideramos que las capas también son un elemento importante a considerar a la hora de musicalizar propuestas escénicas. Pensamos que aquí reside la solución a la pregunta planteada antes, acerca de los criterios para combinar los elementos puestos en escena: en todo momento hay un elemento principal en escena; considerar a todas las capas sonoras que están en juego nos permite encontrar el complemento perfecto, y del color necesario para contar la historia en ese momento.

Murch ha llegado a la conclusión, y concordamos con ella, de que el número máximo de capas de significado que podemos registrar, sin sacrificar claridad en el significado y profundidad en la textura audiovisual son 3. Por ejemplo, podemos tener un diálogo (azul), una música de fondo (rojo), y un efecto sonoro (verde) conviviendo y aportando a una escena; o dos diálogos manejados cuidadosamente (azul) y una atmósfera sonora (naranja). Si tomamos este segundo ejemplo y agregamos una tercera conversación a las dos que hay, es muy probable que todas las conversaciones se transformen en un murmullo, convirtiéndose en una sola capa sonora que ya no está aportando significado (porque ya no podemos procesarlo), que probablemente sería entre amarilla y naranja, dejándonos de nuevo el espectro libre para agregar una capa más. Entre más esparcidas se encuentren a lo largo del espectro sonoro-conceptual, más capas podemos incluir, y las capas cercanas en color corren el peligro de anularse.¹¹⁴

Los conceptos expuestos arriba nos ponen ante una perspectiva sobre la poli-estética en las artes escénicas desde la cual podemos nombrar y clasificar las capas sonoras que están en juego en cada momento de un acontecimiento escénico. A partir de aquí, podemos generar una partitura emocional del objeto a musicalizar, lo cual nos permite, como diseñadores sonoros, precisar claramente las necesidades del hecho escénico. Sin embargo, consideramos que aún queda por aclarar la forma en que abordaremos el espacio metafórico. Es decir, ¿cómo podemos validar la metáfora como parte del proceso creativo del artista y de los estados emocionales y corporales que buscamos generar en la audiencia; cómo podemos convertirla en una herramienta que esté al servicio de nuestra partitura emocional? Finalmente, todos los elementos de un hecho escénico pueden ser clasificados en esta escala de calor o frialdad.

¹¹⁴ Murch, 1989, pág. 12

El papel de la metáfora en el análisis musical

“Emotion descriptions of music function as explanations and justifications of judgments of aesthetic value.”

Zangwill, 2007, pag. 391

Nick Zangwill aporta una teoría acerca de la relación entre música y emoción que nos permite hacer justamente eso. Zangwill rebate la teoría literalista de que la música tiene propiedades emocionales, o que es capaz de evocar emociones, con una teoría no-literalista que sostiene que ésta cumple “la función de sostener propiedades estéticas.” Su *Teoría de la metáfora estética* desestima la visión literalista por tres motivos:

- Primero, si consideramos que describimos muchos acontecimientos y objetos diferentes a la música en términos emocionales, como por ejemplo la naturaleza, podemos determinar que “no hay una conexión general entre la prevalencia de las descripciones emocionales y la posesión, expresión o representación de la emoción.”¹¹⁵
- Segundo, describimos otras formas de arte en términos emocionales. Por ejemplo, podemos atribuirle alegría o tristeza a una pintura, o decir que una secuencia de movimiento es rabiosa. En ese sentido, la música como arte no tiene nada especial en relación a las emociones.
- Tercero, aun asumiendo que la música tiene propiedades expresivas, no queda claro si ellas son literales o metafóricas, y, para esta discusión, es necesario describir las emociones en la música como literales o metafóricas sin estar supeditados a dichas propiedades.¹¹⁶

Por otro lado, también podemos describir la música con muchos calificativos que no son emocionales, pero sí metafóricos. Si la describimos como delicada, balanceada, aguda o “que se mueve ágilmente de nota a nota,” que son descripciones evidentemente metafóricas, tiene mucho sentido tratar de la misma forma a una descripción como “rabiosa” o “melancólica.” Desde el punto de vista de la practicidad, las descripciones emocionales en la música casi siempre están conectadas con otras de tipo metafórico que

¹¹⁵ Zangwill, 2007, pág. 391

¹¹⁶ Zangwill, 2007, págs. 391-392

resultan necesarias para completar su sentido. Por lo tanto, aunque las separásemos como dos formas distintas de descripción, en la práctica nunca podrían estar realmente aparte.¹¹⁷

Además, dado que las emociones son estados mentales y corporales que las personas habitamos, y que distinguimos con palabras, aplicar esos mismos términos para describir algo que no está siendo sentido en nuestro cuerpo es, cuando menos, un uso extendido de la palabra (por lo tanto, metafórico). Lo que comienza a aparecer aquí es que las descripciones que podemos hacer de la música son, en su mayoría, “descripciones metafóricas de sus propiedades estéticas.”¹¹⁸ Por otra parte, de aquí también se desprende que podemos analizar cualquier manifestación artística de este modo, no solo a la música.

Esta teoría nos permite integrar las sensaciones y emociones que la música despierta en nosotros, legitimarlas como descripciones metafóricas y aplicarlas en los procesos creativos musicales y de análisis. Este acto tiene un efecto concreto, que es permitirnos transformar estéticamente el acontecimiento escénico de acuerdo a lo que, como artistas, nos produce el objeto al que vamos dando forma. De este modo, se abre un canal de conversación entre artista, objeto y público que resulta de suma importancia cuando hablamos de propuestas artísticas vinculadas con un contexto social como es el teatro de Yuyachkani.

Ahora bien, aún nos falta mirar la relación entre la música y el cuerpo: ¿Funcionan de la misma forma las metáforas que están relacionadas al mundo corporal? Como establecimos antes, la música es sonido-bailarín por su poder evocativo de movimiento, y en ese sentido altera nuestro cuerpo de forma directa. Desde la perspectiva de Zangwill, si una música nos acelera el corazón, por ejemplo, esto ocurre porque interpretamos que tiene una tensión y una energía altas, que está cargada, que es tumultuosa, intrépida, etc., y el hecho de interpretarla así genera ese cambio en nuestro cuerpo.¹¹⁹

Con este aspecto de la teoría no estamos de acuerdo. Consideramos que, a diferencia de lo que sucede con las metáforas emocionales y literales, la música sí tiene impresa en ella una *intención* y un movimiento que afectan nuestro cuerpo directamente, sin pasar por un proceso racional. Eso no quita que podamos extraer del cuerpo metáforas que nos sirvan para racionalizar el objeto artístico. El juicio de valor estético de un objeto

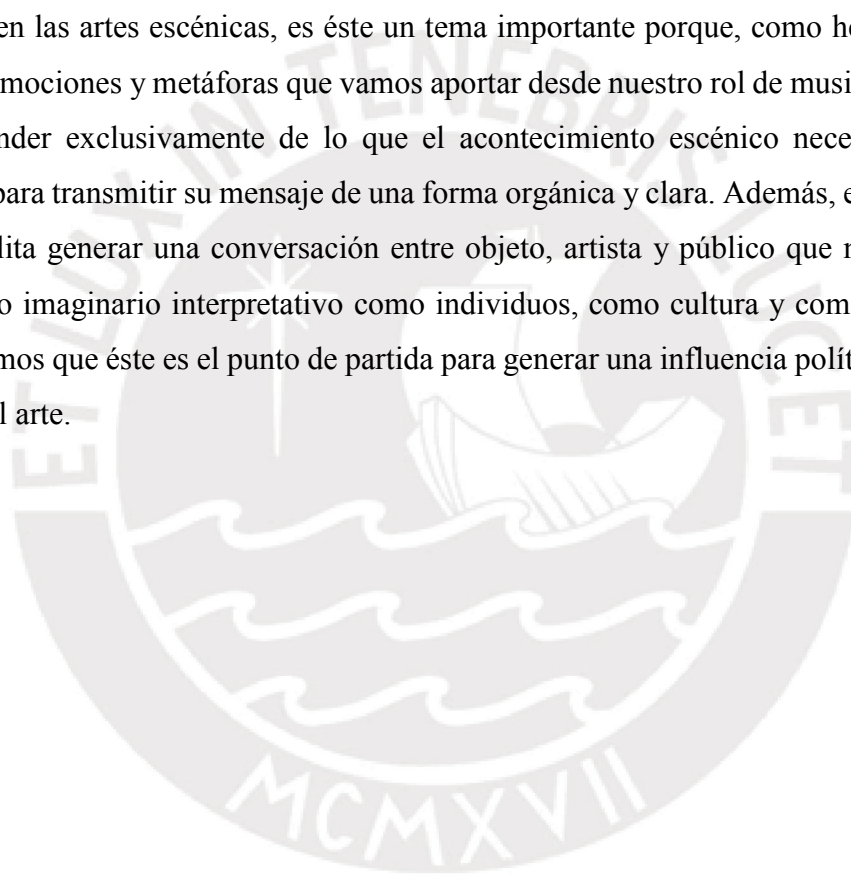
¹¹⁷ Zangwill, 2007, págs. 392-393

¹¹⁸ Zangwill, 2007, pág. 393

¹¹⁹ Zangwill, 2007, pág. 396

lo hacemos desde nuestro cuerpo poético, pues es desde allí que podemos extraer las descripciones metafóricas. Nuestros cuerpos tienen una tendencia primaria de sincronizar nuestros ritmos corporales con lo que nos rodea. Querámoslo o no, la música altera nuestro cuerpo porque la vibración nos influye físicamente, y dicha influencia se manifiesta a través de una predisposición a sentir cierto tipo de emociones y/o a realizar cierto tipo de interpretaciones respecto de lo que nos rodea; en el contexto de una puesta en escena, nos predispone a juzgar de una manera en particular lo que vemos.

En conclusión, nos parece valiosa la forma en que Zangwill pone el foco de atención en lo que nos sucede subjetivamente con la música y le da valor. En el caso de la música en las artes escénicas, es éste un tema importante porque, como hemos dicho antes, las emociones y metáforas que vamos a aportar desde nuestro rol de musicalizadores va a depender exclusivamente de lo que el acontecimiento escénico necesite en ese momento para transmitir su mensaje de una forma orgánica y clara. Además, este espacio nos posibilita generar una conversación entre objeto, artista y público que nos conecta con nuestro imaginario interpretativo como individuos, como cultura y como sociedad. Consideramos que éste es el punto de partida para generar una influencia política y social a través del arte.



CAPÍTULO III

La realidad supera la fantasía. [...] Los restaurantes, centros comerciales, oficinas, centuplican sus medidas de seguridad. [...] Hay quien ha llevado la paranoia al extremo y ha minado su casa y edificio. Lima, a la manera de la colonia, se vuelve a amurallar y proteger de sí misma. La decisión de ir al teatro se convierte en un riesgo o un hecho político. Nada garantiza que el apagón inicial de una obra coincida con un apagón más en toda la ciudad.

Salazar de Alcazar, 1990

El período en que aparece *Contrael viento* fue uno lleno de incertidumbre, y en el cual la violencia era ya una suerte de constante “tensión psicosocial” que se esparcía por todos los ámbitos de la vida cotidiana en forma de “íconos [*sic...*] que se depositan aleatoria y caóticamente en el imaginario de la escena nacional.¹²⁰”

Con este montaje, Yuyachkani afirma una serie de propuestas que fueron apareciendo a lo largo de su trayectoria, a modo de conclusión de toda esa búsqueda. Así mismo, ratifica la posibilidad de crear una dramaturgia nacional cuya construcción enlazara de forma muy fina una serie de elementos escénicos simbólicos, suscitando un diálogo con la realidad en que ocurre. Esta plástica dramática se integra a los procesos cultural e histórico en que aparece, “en el camino de afirmar una identidad cultural, social y de grupo; desarrollando una cultura, no repitiendo.”¹²¹

Al mismo tiempo, con esta obra Yuyachkani comienza a explorar la relación entre teatro y mito. Aparece la herramienta no sólo de invocar mitos del pasado al espacio escénico, sino de crear una *estructura dramática mística*, es decir, crear y teatralizar sus propios mitos, “antes que como inquietud estética, como opción para explicarnos lo que sucede en el presente, y que nos parece que no sólo se debe abordar desde el frío razonamiento científico.”¹²² En la concepción de este presente “místico,” hay mitos del pasado que cobran una vigencia extraordinaria, como el de los “zorros devoradores” y el

¹²⁰ Salazar del Alcazar, 1990, pág. 12

¹²¹ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 68

¹²² Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 69

del “pishtaco,” este último con innúmeras versiones hoy, especialmente en la zona declarada en emergencia.”¹²³

Hacer teatro partiendo de este espacio místico les permite, por un lado, abordar escénicamente la situación del país con mucha precisión desde la metáfora y ponernos, gracias al hilo narrativo lineal, en la óptica de uno de los agentes del conflicto, los damnificados. Por otro lado, el lenguaje onírico que se deriva de este misticismo permite una soltura en el uso del espacio escénico, posibilitando la introducción de personajes de la Diablada puneña, procedente de una fiesta patronal, “en una estructura dramática más compleja que la de un pasacalle.”¹²⁴

...creo que el arte es el único espacio donde no se plantea el problema de la violencia como un problema policial. Los artistas, y en buena hora, están interesados en preguntarse sobre las causas que han llevado a esta violencia y las razones de quienes la ejercen para perpetuar este orden social o las razones de quienes se rebelan contra él.

Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 70

Sinopsis de Contraelviento

Contraelviento es un drama místico que está basado en el mito de *Los dos zorros devoradores*. Este mito, utilizado ya por Arguedas en su libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* para reflexionar sobre la situación del país, habla sobre una pobre mujer de las alturas que queda encinta, sin saber de quién, en un mundo que está enfermo. Esta mujer pare a dos hijos y, desobedeciendo a las palabras de un sabio, se voltea a mirar su creación:

Vió como hervía el mundo: el zorro negro iba hacia la cordillera, el otro, el blanco, bajaba y se hundía en el mar. En los pueblos de abajo corría el zorro blanco comiendo a la gente y haciendo huir y surgir a hombres que se convertían en piedra, en los cerros a los que ahora dejamos alcohol y coca. El zorro de arriba se comía a los pueblos de este mundo, a los ricos de las épocas antiguas. Cuando vio todo eso

¹²³ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, pág. 69

¹²⁴ Rubio, Notas sobre teatro, 2001, págs. 67-68

*la mujer tomó frío y se convirtió en piedra. También a ella le llevaron coca y alcohol.*¹²⁵

En la punta de Lauricocha se encuentran los dos zorros y hablan: “El mundo hemos comido. Otro mundo va empezar, con hombres blancos va a ser; mezclado será. Ya no serán tan ricos, tendrán que sufrir y trabajar para poder comer.”¹²⁶ Se acercan a beber agua, y un hombre que yacía dormido los empuja al lago, de donde no les permite salir; “si alguna vez logran escapar, el mundo se acabará.”¹²⁷ Este mito trata de un Pachacuti: fin de un mundo pasado, rico y enfermo, y nacimiento de un presente mixto.

La historia de *Contraelviento* es la de una familia de campesinos: un padre, cuyo nombre no dicen y llaman *Papay*, y sus dos hijas, *Coya* y *Huaco*. Esta familia posee poderes, tienen sueños y visiones que los conectan con la naturaleza y con lo que sucede a su alrededor. Coya tiene un sueño en donde presencia la destrucción de la tierra y el alejamiento de su familia. Papay interpreta este sueño como una premonición del despertar de los dos zorros, y un mandato supremo según el cual tienen que partir en busca de las semillas de la vida antes de que el mundo sea arrasado.

Cuando están por partir, Coya es secuestrada por el *Huayra*, o *Viento Maligno*, un personaje poderoso que está conformado por tres individuos: el *Diablo Caporal*, que es la cabeza del Huayra, y dos secuaces que actúan en su nombre, el *Arcángel* y la *China Diabla*. El viento se lleva a Coya a la fuerza y la deposita en su guarida. Coya conoce al Arcángel, a la China, y al Caporal, que está enfermo. Bajo la ilusión de que la han salvado de morir a manos del viento maligno, Coya sana al Caporal con sus poderes. Después de la sanación les dice que debe regresar con su familia, pero no le permiten irse.

Mientras tanto, Huaco anda buscando a Coya en los pueblos de las montañas y presencia la masacre de uno de esos pueblos, perpetrada por el Huayra maligno. Puede ver a Coya entre los secuestrados, pero no los puede alcanzar. Así, Huaco decide separarse de Papay y su búsqueda por las semillas de la vida y partir a las montañas a luchar en contra del Huayra (como el zorro negro). Papay le da su fuerza y bendición a través de un bastón y una máscara.

¹²⁵ Ortiz, 1977, pág. 88

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

Papay parte en busca la guía del Apu Huamani para encontrar las semillas, se siente sin esperanza. Encuentra a Coya envuelta en una manta, quien ha estado encerrada mucho tiempo. Coya tiene un nuevo sueño en donde ve caballos corriendo. Papay la ayuda a canalizar el sueño y aparece *La mosca azul de la muerte*. Aparecen tres personajes totalmente cubiertos en capas y máscaras negras, portando violines. Coya interactúa con ellos, canaliza a varias víctimas del Huayra. Así, Papay y Coya se enteran de que el Huayra es el Caporal y sus secuaces. Coya quiere bajar a la costa a buscar justicia por los crímenes cometidos a sus hermanos (como el zorro blanco). Papay entrega a Coya su aliento, a través de una quena.

Coya se encuentra con el Ekeko, toca la quena alegremente, es un momento esperanzador en su búsqueda por la justicia. Irrumpen los *Machu Tusuq*, que son dos jueces, y se establece un tribunal. Coya se sienta a un costado a observar los casos que pasan. Un campesino se enfrenta al Arcángel, la China toma la espada del Arcángel del suelo y mata al campesino. Antes de hacerlo, mira sus pies y se da cuenta que están desnudos, como los del campesino, que son iguales, pero se ve obligada a hacerlo por la situación. Esta matanza es celebrada por los Machu Tusuq. El campesino sale, y el Arcángel viola a la China. Este acto también es celebrado y burlado por los Machu Tusuj, quienes, después de una serie de burlas y acosos, le entregan unas botas blancas a la China.

Luego, llaman a Coya, a que presente su caso. Ésta habla a través de su quena y los Machu Tusuq se burlan. Entra Felipe, el traductor, y cuenta a los jueces, en quechua y en castellano, que el caporal ha matado a mucha gente quitándoles la grasa (aquí está introducido el mito del Pishtaco), que ha arrasado con pueblos, que se está destruyendo el maíz de la vida. Los jueces, hablando en inglés, descalifican su testimonio por tener un padre y una hermana peligrosa. Aluden a las sagradas escrituras, que dicen que nunca hay que escuchar a las hechiceras y dan por cerrado el juicio.

Coya insiste, y Felipe, siendo también campesino, sabe que ella tiene razón. Pero al subir al palco de los Machu Tusuq, la China le pone un sombrero de juez por encima de la pared, y su discurso se transforma. Traiciona a Coya y da la razón a los Machu Tusuq. Estos realizan una celebración y se van.

El Ekeko despierta a Coya, la impulsa a seguir buscando, a volar contra el viento. Coya pone una manta en el suelo y realiza un ritual para invocar a Huaco. Huaco entra

con su máscara, su bastón, y una antorcha. Se encuentran, pero las dos siguen con sus caminos distintos. Huaco le dice que el fuego debilita al Huayra y se va. Coya quiere encontrar a Papay y se duerme.

Entran los secuaces tambaleantes, como borrachos. La despiertan de su sueño. Quieren que vuelva a curar al Caporal, pero ella se niega. Le dicen que tienen secuestrado a su padre, y amenazan con matarlo. Coya les revela el secreto del fuego para salvarlo y los saca corriendo lanzándoles llamas encendidas. Solo le queda el sombrero de su padre.

Coya invoca a Papay y a Huaco, se encuentran en un espacio metafísico, están juntos sin estarlo. Coya porta la máscara y el bastón de Huaco por un momento, luego se conecta con su padre a través de su quenacho. Así, terminan los tres juntos. Papay ha logrado recoger las semillas de la vida, pero está muy débil. Huaco y Coya luchan sin parar. Papay dice que los dos zorros han salido de la laguna, que es demasiado tarde, está cerca de la muerte. Coya toma el sombrero y se lo pone a Papay. “Tú eres el Auqui”, le dice. Huaco le entrega el bastón.

Papay recobra su poder y canta. La obra termina en una celebración de los campesinos y el Huayra, en medio de danza, pólvora y fuego. La familia se esconde bajo una manta, y el Ekeko se despidе lanzando las semillas de la vida.

Contrael viento desde la música

Antes de iniciar, nos parece conveniente hacer un breve listado de las herramientas que hemos planteado para nuestro análisis escénico-musical de una forma simple, para tenerlas a la mano. Son las siguientes:

- **Color sonoro-conceptual.**
- **Metáforas** como herramienta descriptiva del acontecimiento sonoro.
- **Creación de símbolos o significados.** Asociación del sonido con determinados elementos.
- **Caracterización.** El elemento sonoro como parte intrínseca de los personajes o de los espacios ficcionales. (Aquí incluimos representación de identidad)
- **Evocación de emociones, sentimientos o estados de ánimo.**
- **Generación de espacios rituales.**

- **“Personaje.”** Sonido-bailarín, ocupa un espacio en escena y/o interactúa con los personajes.
- **Acción escénica.**
- **Diegesis o extradiegesis.**
- **Articulación de transiciones.**
- **Determinación de condiciones** climáticas, geográficas, temporales, etcétera.
- **Valorización.** Puesta en valor de un elemento sobre otros.
- **Dirección de la atención.**
- **Condicionamiento de la memoria.**

Contraelviento nos recibe con una escenografía muy simple: suelo de madera, dos paredes diagonales de barro no muy altas en la parte de atrás separadas por un hueco de entrada, con tan solo algunos ladrillos de barro y bloques de paja apiñados frente a ellas. En el centro, una gran manta cubre a los tres protagonistas de la historia, que tararean la polifonía del *Hanaq Pachap* mientras a su costado el Ekeko, narrador de este mito originario, comienza a contarnos la historia. Desde este primer momento, podemos darnos cuenta de que la música está entrelazada con el concepto dramático de la obra. Manrique, en el texto publicado por Yuyachkani acerca de *Contraelviento*, se refiere a este primer canto como un Ayataqui, que es un canto elegíaco a los muertos.¹²⁸ Por lo tanto, hay una serie de mensajes implícitos en el uso de esta pieza.

Primero, el *Hanaq Pachap* es considerada la primera obra polifónica impresa del Nuevo Mundo.¹²⁹ Es un canto procesional (para que los indígenas de Andahuaylillas entraran al templo), compuesto por el franciscano Juan Pérez Bocanegra en el *Ritual formulario e instrucción de curas* (Lima, 1631), en estilo barroco, pero cantado en quechua. Este canto nos ubica en un contexto de sincretismo religioso, elemento muy importante en esta obra y que trae consigo una connotación de opresión y violencia por su relación con la conquista y con la evangelización como estrategia de transculturación. Segundo, plantea una separación (que se mantiene durante toda la obra, y que aporta grandemente al carácter mitológico de la obra) entre el espacio metafísico del narrador, en el cual sus participantes ya están muertos, y el de la historia que nos va a narrar a través

¹²⁸ Manrique, 1990, pág. 14

¹²⁹ Recuperado de <http://www.musicaantigua.com> el 28 de diciembre de 2017.

de imágenes. Tercero, funciona como elemento para abrir un espacio ritual en el escenario (junto con la manta y con las semillas de la vida), que se cerrará al final. Y, por último, funciona como un telón metafórico que, al levantarse, dará inicio a la historia.

Así, la historia comienza al levantarse la gran manta, y con la aparición de un nuevo canto, el canto característico de Papay:

Canto 1 - Papay / *do menor pentatónica* / $\text{♩} = 150$

Duración de descansos y uso de motivo *ad libitum*

Como señala Ortiz, dentro de la dualidad de arriba y abajo, blanco y negro planteada por el mito de los zorros devoradores, existe una línea divisoria que está en el punto medio, encarnada por un ser mediador, un gran ancestro, testigo y agente del cambio, garante del orden actual.¹³⁰ En *Contraelviento*, ese personaje es Papay, el Auqui. Esta melodía es una de las más importantes y características de esta obra porque es la representación sonora de ese orden, y por esa razón marca el comienzo y el final del mito.

La familia

Este primer canto forma parte un mundo sonoro que es característico de la familia durante toda la obra y que tiene una serie de particularidades. Primero, toda la música y efectos sonoros tocados por la familia y alrededor de ella, sean diegéticos o extradiegéticos, están interpretados de forma improvisada. Es decir, evidentemente hay melodías que han sido compuestas para la obra, pero son interpretadas libremente, nunca se repiten dos veces exactamente igual. Más bien, hay una serie de motivos (las estructuras melódicas más pequeñas y esenciales de una melodía) que caracterizan a las melodías y que son utilizadas libremente por los actores y músicos. Segundo, se compone por los siguientes instrumentos: canto, quenás, quenacho, moxeño, pututo, semillas y

¹³⁰ Ortiz, 1977, pág. 89

tambor andino. Tercero, la mayor parte de las melodías están basadas en la escala pentatónica menor, que guarda una connotación andina.

El canto 1 en particular está formado por dos motivos: las negras ascendentes que descansan en una nota aguda, y el descenso de dicha nota aguda por dos corcheas. Señalamos los dos motivos y su uso en conjunto (fig.1). Rítmicamente, está caracterizado por un *ostinato* (figura musical que se repite sin descanso) de semillas a un ritmo de negras sin ningún acento, lo cual le permite improvisar sin respetar un marcador de compás específico, generando frases de distinta longitud indistintamente.

Canto 1 - Papay / do menor pentatónica / ♩=150

Duración de descansos y uso de motivo *ad libitum*

Figura 1

Consideramos que esta soltura provee a la música de un carácter orgánico que aporta grandemente a la identidad de los personajes y de la obra. Cada actor tiene su forma de improvisar y construir las melodías, y estas construcciones son una parte esencial de la caracterización de los personajes. Como veremos más adelante, los personajes que conforman al Huayra maligno nunca producen ningún sonido en escena; por lo tanto, la capacidad de hacer música es un elemento que diferencia a la familia como seres de una naturaleza distinta a la del Huayra. Se enfatiza que la música es un hecho humano, creado por seres humanos. Este aspecto de la música en *Contraelviento* es esencial: cada personaje o grupo de personajes tiene una construcción musical propia.

Analizaremos primero la construcción musical de Papay. Este personaje tiene cuatro cantos durante la obra, y lo musicalmente característico de estos cantos es que las notas no se sostienen por mucho tiempo, mayormente hay uso de negras, corcheas y semicorcheas. Las melodías utilizan sobre todo las notas de un arpegio de tríada menor (salvo el canto 7), y siempre se mueven ágilmente de nota a nota. Además, sus cantos siempre están acompañados por elementos en escena. En los dos cantos que buscan invocar sueños de Coya (canto 1 y canto 7), Papay acompaña su canto moviendo unas semillas sobre el cuerpo de Coya; en el canto 5, que veremos más adelante, acompaña moviendo su mohoceño frente suyo, como tanteando en la oscuridad; y en el último canto

(repetición de canto 1) se acompaña golpeando el suelo con su bastón, que tiene las semillas amarradas arriba.

Ahora bien, la función de los cantos siempre es invocar sueños o espíritus. Esto significa que el canto de Papay, dentro del mito, representa un canal de comunicación con mundos o seres metafísicos. El canto principal, que podríamos llamar “canto del equilibrio,” dice mucho acerca del desarrollo dramático de la obra. En su primera intervención, el canto representa la capacidad de Papay de reestablecer el orden como un poder latente, mientras que al final el canto representa el despliegue de ese poder, y a través de él genera un enorme movimiento a su alrededor y cierra la acción dramática.

La segunda intervención es el canto 5 (fig.2). Es un canto que pareciera romper con la escala pentatónica menor, porque utiliza las notas del arpeggio de *mi* bemol mayor, pero hay una quena que hace una melodía extradiegética en el fondo que descansa insistentemente en la nota *do*, y el resultado final es una escala pentatónica de *do* menor. Este hecho tiene un significado simbólico enorme porque ocurre en la escena en que Papay se encuentra en un espacio metafísico buscando comunicarse con el Apu Huamani para pedirle su guía. El canto de Papay siempre está relacionado con la creación de espacios rituales o sagrados, y en este caso el canto es el puente de comunicación con el Apu. El hecho de que las dos melodías juntas engendren la escala que es característica del mundo sonoro de la familia (pentatónica menor) nos habla de la conexión que estos personajes tienen con la magia, la naturaleza y el mundo metafísico.

Además, como podemos ver, hay una distancia de dos octavas entre la melodía que Papay toca en la quena y las melodías extradiegéticas que lo acompañan, representativas del Apu. Como hemos indicado, la música se establece como un hecho humano a través de los timbres de la familia (quenas, quenacho, tambor, semillas). Por lo tanto, el uso del quenacho para caracterizar al Apu estrecha aún más el lazo entre éste y el mundo de los humanos. Más adelante, en la escena del juicio, los Machu Tusuq niegan dicha conexión con lo sobrenatural, tildándola de “hechicería” y desacreditando a Coya, una humana, por ello. Lo que esto implica a nivel de la obra es que se establece una relación metafórica entre humanos y campesinos / migrantes, por un lado, y personajes relacionados a la diablada y agentes de la guerrilla / fuerzas armadas / estado, por el otro.

Improvisación 7 - Papay se dirige al Apu

Quenacho A



Canto 5 - Papay canta a las deidades sobre Quenacho A /
Canto *mi* bemol, Quenacho A completa *do* menor pentatónica



Quenacho B - Papay ya no canta / Se suman jadeos y suspiros de Papay



Melodía 1 - Papay invoca al Apu Huamani / Quena / *la* menor pentatónica; *ad libitum*



Corte abrupto - sin esperanza

Figura 2

Vamos viendo cómo la música en esta obra es un elemento esencial, porque, sin ella, los personajes carecerían de sentido. Continuemos con Papay. Hay dos momentos en que este personaje es referenciado por otros a través de la música. En el momento en que el Arcángel y la China amenazan a Coya con matar a su padre para obtener información, lo hacen a través de su canto (fig.3). El Arcángel canta una melodía imitando a Papay mientras la China juega con su sombrero; luego el Arcángel hace el ademán de clavarle su espada al sombrero. Este es el único momento de toda la obra en que uno de estos personajes emite sonido, reforzando la idea de que el poder de emitir sonido es característico de la familia.

Canto 11 - Arcángel imita a Papay / *la* menor pentatónica



Forte abrupto

Figura 3

La segunda referencia a Papay ocurre en la escena final (fig. 4). Papay está en estado de debilidad extrema, casi al borde de la muerte. Cuando Coya le da fuerzas, y comienza a recuperar su poder, comienza a sonar una imitación extradiegética de su melodía, que va cobrando cada vez más fuerza. De nuevo, esta melodía del equilibrio representa el poder de Papay como el restaurador del orden. Esta melodía sigue sonando y creciendo hasta que Coya y Papay comienzan a cantar, y finalmente Papay se levanta y entona él mismo la melodía en su máximo esplendor. Este último canto es el mismo que al comienzo, pero está cantado dos tonos y medio más arriba (*fa* pentatónica menor) y 20bpm más rápido. Por esto, suena más luminoso y con mucha más fuerza que antes, es el cierre del ciclo que se inicia con el primer canto y es una metáfora de que Papay, el mediador, ha cumplido su misión.



Figura 4

La última intervención de Papay que nos queda por abordar es la melodía 1, que toca en su quena cuando se dirige al Apu. Esta melodía tiene una construcción musical distinta a las otras intervenciones de Papay. Si bien pertenece al mundo sonoro de la familia porque es pentatónica y porque es tocada en la quena, es una melodía bastante pausada, lo cual difiere del estilo de sus cantos, que son más bien rítmicos, y tiene dos intenciones. El primer sistema tiene un carácter melancólico que refleja la emoción de Papay, que no encuentra respuestas en ese momento, y el segundo sistema, que adquiere un perfil rítmico, tiene un carácter alegre y esperanzador, pero se interrumpe abruptamente. Las notas de descanso son largas, y el resto de notas son muy rápidas, casi todas son apoyaturas (adorno musical que precede a una nota). El estilo melódico de este momento está muy marcado por la forma física de la quena, ya que ese tipo de figuras rítmicas son coherentes con el instrumento.

La quena es un elemento representativo del vínculo entre Coya y Papay. Cuando Papay pierde la esperanza y deja de tocar, comienza a sonar la misma melodía que estaba tocando en la quena, pero en la voz de Coya (fig.5), que yace en el suelo envuelta en una manta. Si damos una mirada a la partitura, veremos que los motivos utilizados por Papay

y por Coya son los mismos, pero sometidos la fuente (quena y voz) y el personaje (Papay y Coya) que los realizan. Además, cuando Papay toca su quena, hace la primera frase (marcada en rojo), la segunda frase (verde) y se interrumpe. Pero, cuando Coya hace la melodía, hace la primera frase, hace la segunda frase (incluso sube un tono aquí para agregar dramatismo), y regresa a la primera. Con este final, cierra la idea musical que había sido dejada abierta y nos da a entender que aquello que Papay buscaba durante la escena ha sido encontrado. Podría pensarse que la respuesta del Apu fue revelar el lugar en donde Coya está enterrada.

Finalmente, cuando Coya va a pedir justicia, Papay le entrega esta quena y le dice “Toma, llévate mi aliento.” Este *aliento* que Papay le entrega es, en realidad, una metáfora de la esperanza de que las cosas mejoren. Coya es el zorro blanco y, a diferencia

Melodia 1 - Papay invoca al Apu Huamani / Quena / *la menor pentatónica; ad libitum*

Canto 6 - Coya canta / *mi bemol menor pentatónica*

Llama con urgencia / *fa# menor pentatónica* Repite motivo principal

Corte abrupto - sin esperanza

Figura 5

de Huaco, no cree en la violencia como medio para solucionar las cosas; su esperanza es que haya justicia, que haya paz. Esta esperanza se ve claramente retratada en el carácter alegre de la melodía tocada por Papay en la quena, y después en la melodía 3, tocada por Coya cuando está yendo a buscar esa justicia (fig.6). Si bien siguen estando en tonalidad

menor, las dos melodías, sobre todo la 3, tienen un ritmo alegre, vivaz. Coya incluso lo expresa con su cuerpo al tocarla.



Figura 6

La construcción musical de Huaco, es la más sencilla de los tres. Si bien dentro del mito es muy relevante, porque representa al zorro negro, participa mucho menos que Papay y Coya. Como mencionamos antes, Huaco decide tomar las armas e intentar destruir al Huayra maligno por la fuerza. Toma esta decisión después de ver las atrocidades que se han cometido. En el momento en que se decide a hacerlo, suena una música extradiagética que nos remite claramente a un arquetipo de guerrero y que luego, ante la bendición de Papay, se transforma en Sikus 1, en donde Papay y Huaco bailan en un ritual de buen augurio para la guerra (fig. 7). La improvisación 5 es la única música que acompaña a Huaco sola en toda la obra, y por lo tanto conforma la construcción musical de este personaje. De hecho, en ningún otro momento de la obra aparece esta combinación particular de timbres (quenacho, pututo, tambor). En el marco mitológico de esta obra, los personajes aparecen como figuras arquetípicas. Dentro de la familia, si Papay es como un chamán y Coya una curandera (se explicará más adelante), Huaco es una guerrera.

En el ritual, Papay le entrega a Huaco un bastón grande y una máscara, y le da consejos para su viaje. Al igual que la entrega de la quena que mencionamos antes, el acto de ponerle la máscara es significativo en el marco de la historia. Por ese motivo la música, que está en primer plano durante la danza, pasa a segundo plano en ese momento. Este uso de la música, resaltar ciertos mensajes lingüísticos que son importantes a través del silencio o la reducción de volumen, es muy característico del lenguaje cinematográfico, y es un recurso utilizado varias veces en *Contraelviento*.

La segunda función musical de la obra, en lo que a Huaco se refiere, es el canto 2, o Huaya Yuyay (fig.8). Este canto representa el vínculo entre Huaco y Coya. Ambas lo cantan justo antes de que Coya sea secuestrada, iniciando la obra, y es cantada por Coya

mucho más adelante cuando intentaba conectarse con Huaco guerrera y no le era posible por diferencias ideológicas. Cuando Coya canta esta canción, Huaco se desarma y se conecta con el cariño que tiene por Coya, saliendo temporalmente de su violento estado emocional. La melodía está construida sobre un arpeggio de tríada de *la* bemol mayor. La tonalidad mayor y el uso exclusivo de las notas de la tríada (el conjunto de tres notas más consonante posible) dibuja un vínculo especial de cariño entre ellas.

Improvisación 5 - Huaco guerrera / Quenacho, Pututo; notas al azar / Guerrero

Tambor

Sikus 1 - Huaco y Papay / Sikus, tambor mantiene negras

A

B

Regreso a A

Papay le pone la máscara y habla / Siguen A y B 1 oct. abajo, dinámica baja

2º motivo de A cambia sólo al poner la máscara, y concluye

A

Huaco con máscara / Regresan 8va y dinámica altas

B

Regreso a A

Figura 7

26 Canto 2 - Huaya Yuyay

Figura 8

Esta melodía es muy simple, y es cantada con un aire suave, pausado. La simpleza del motivo evoca ingenuidad y pureza. Pareciera decir que siempre existirá un suelo común a pesar de las diferencias. Al mismo tiempo, es una representación musical de la relación entre Coya y Huaco durante la obra: El motivo está compuesto por dos corcheas iguales (las dos hermanas juntas), seguidas por dos notas que son de duraciones y alturas diferentes, una negra y una blanca (cada una busca su camino). La relación es evidente. Además, el motivo siempre se repite subiendo por la tríada; la segunda vez que aparece sube un peldaño más, significando que la diferencia ideológica se ha acentuado. Es más, al final de la escena en que Coya le dice a Huaco que se unan, y Huaco decide partir, Coya hace el motivo en un último intento por retenerla, y Huaco de todas maneras se va. Esta vez, Coya no completa la melodía, no canta la última nota (fig. 9), es decir, esta vez Huaco la deja sola. Si observamos el movimiento de la melodía, vemos que una de ellas siempre quiere irse (*la, do, mi*), mientras que la otra siempre regresa a la misma nota (*mi, la* nota de inicio).



Figura 9

Coya es el personaje que más aparece en esta historia. Su construcción musical es la más compleja porque, como hemos ido viendo, tiene relación con todos los demás personajes, y cada relación se ve reflejada musicalmente. Para cerrar el tema de Huaco, comenzaremos con la segunda melodía mayor en el mundo de la familia, Huañuyllaña (fig. 10). Este es un canto ritual que Coya realiza para comunicarse con ella desde un espacio metafísico y, a nuestro parecer, condensa el mensaje principal de *Contraelviento*. Después del juicio con los Machu Tusuq, y justo antes del Huañuyllaña, el Ekeko y Coya tienen esta conversación:

Ekeko - Hubo una vez un cóndor que nunca abrió totalmente sus alas. Un día, sus críos fueron arrancados de sus nidos y el cóndor tuvo que desplegar sus alas como nunca antes lo había hecho para poder recuperarlas. Ese día, el cóndor aprendió a volar contra el viento.

Coya - ¿Quién hubiera pensado que esto iba a ser así? Muerte, pura muerte.



Figura 10

Huañuy significa muerte, y llaña hace que sea superlativo.¹³¹ Es el canto de la muerte, y al mismo tiempo es una invocación para reencontrarse con Huaco, quien está en estrecho contacto con la energía de la muerte en ese momento. Al encontrarse, Coya ve a la Huaco guerrera, portadora del fuego destructor, y no la reconoce. Armónicamente, el canto se construye sobre el arpeggio de *do7*, que constituye dos tríadas superpuestas, una tríada mayor – *do mi sol* (relación cariñosa de las hermanas), y una tríada disminuída – *mi sol si bemol*, que es el extremo opuesto de la tríada mayor (conflicto en la relación, la violencia de Huaco). Además, la nota cumbre de la melodía es un *mi* bemol, que transforma la melodía en menor temporalmente, y nos da a entender un lamento, el contacto con la muerte, la falta de respuestas que Coya experimenta en ese momento. De hecho, este lamento es expresado por Coya particularmente al cantar ese *mi* bemol. La cadencia de este canto también expresa la alegría, la ternura y la inocencia que están en Huaya Yuyay, pero con estas notas agregadas a la tríada que la hacen más sombría.

Después del Huaya Yuyay, en la guarida del Caporal, Coya realiza dos cantos para realizar su sanación. Al igual que con Papay, el canto de Coya es la manifestación de su poder, que en este caso es la sanación. El canto 3 (fig. 11) es un canto de preparación propia, como si llamase las energías necesarias para realizar la sanación. Es una melodía muy simple del arpeggio de tríada de *la* bemol mayor. Tiene un motivo musical que ya hemos visto antes en Huaya Yuyay: dos corcheas seguidas de una negra. Los dos cantos hacen referencia a espacios íntimos de Coya, por lo cual parece que estamos en presencia de su motivo característico.



Figura 11

¹³¹ Recuperado de <https://www.slideshare.net/EnzoOliveraLaureano1/diccionario-quechua-espaol-justo-ruelas> el 2 de enero de 2018.

El segundo canto es la puerta de entrada la sanación de Coya sobre el Caporal (fig.12). La sanación está musicalmente representada por la superposición del canto 4 de Coya sobre el Órgano 1. Hay una serie de implicaciones del sonido del órgano que abordaremos después; por ahora, basta decir que es característico del Diablo Caporal. La melodía del canto 4 ya no está dirigida a Coya sino al Caporal. Regresa a la escala pentatónica menor, pero utiliza Sib, una nota que no pertenece a la escala, y que la familia no utiliza en otros momentos. Al momento de hacer este canto, Coya parece estarle preguntando a los espíritus cómo sanarlo; acto seguido le dice que no se preocupe, que lo puede curar. Pareciera que este Sib hace referencia al Diablo. Por otro lado, esta melodía siempre termina con una caída dramática hacia Fa, que es la nota que da el color menor a la escala, como indicándonos discretamente lo que Coya aún no ha descubierto: que el Diablo es el Huayra maligno.

Organo 1 - Entra diablo / Improvisado

Ostinato

Armonía - re sus7

Melodía superior

Canto 4 - Curación / re menor pentatónica (b6); Luego juega con notas agudas, sin tonalidad

Figura 12

Si bien Coya tiene otras intervenciones durante la obra, por ahora mencionaremos solo una más: el canto de la última escena en que Coya le brinda poder a Papay (fig. 13). Después de decirle “Tu eres el Auqui,” le pone el sombrero cantando sobre un arpeggio de B, pero no utiliza el tercer grado, sólo utiliza Si y Fa#. Así como una tríada mayor es el acorde más consonante posible, un bicordio de quinta justa como este es la combinación de notas más sólida posible. Sobre esta estructura sólida, Papay va adquiriendo fuerza y se une al canto. Esto posibilita que finalmente, con la entrada del órgano, Papay estalle en el último canto, restaurando el orden.

La melodía que canta Coya en este momento está en función de Papay, cumple la función dramática de sostenerlo. Los cantos de Coya en el resto de la obra son siempre más pausados. Por más que sean intensos, como en la curación del caporal, siempre sostiene las notas largo tiempo, y hace muchos glissandos entre nota y nota. Esta melodía difiere de las otras melodías que canta Coya en que es más rítmica, salta ágilmente de

nota a nota y es más rápida. Estas características musicales pertenecen a Papay, con lo cual se evidencia que el canto es para él.

Es muy curioso que, siendo Coya el personaje protagónico de *Contraelviento*, no tenga una melodía característica como Papay. Más bien es una especie de arquetipo de la Gran Madre, como una virgen sanadora que vive entregando su poder y energía para servir a otros. Su discurso musical es muy variado porque siempre está en función del otro. Más que tener una identidad musical, Coya funciona como un canal para la manifestación de espíritus y energías de otros.

Coya le pone sombrero, canta en arpeggio de *si* mayor



Papay se une al canto con su propio motivo, toma semillas de Huaco y flauta de Coya



Organo ostinato interrumpe. Permanece hasta el final del cultivo de semillas

Baston con semillas ostinato



Canto 1 - Papay tiene el poder de las semillas / *fa* menor pentatónica



$\text{♩} = 170$

Figura 13

Violencia y Muerte

La cabeza del Huayra maligno es el Diablo Caporal. Su primera aparición ocurre cuando Coya se prepara para realizar la sanación. A su entrada, suena el órgano 1 (extradiagético), dando a entender claramente que ese es su sonido característico; efectivamente, en todas las apariciones del caporal suena el órgano. Sin embargo, el órgano también aparece en momentos en que no está el Caporal. Por ejemplo, en la escena en que Coya invoca a Huaco, la entrada de Huaco guerrera con máscara y bastón está

acompañada por un órgano. También cuando Coya y Huaco se encuentran en la escena 11, y Coya se pone la máscara y el bastón y danza. Y también al final, cuando Papay recobra las fuerzas y entona el canto del equilibrio. El sonido del órgano no es una representación sonora del Caporal, sino de la violencia.

Ahora bien, el Caporal es la violencia encarnada y sus dos apariciones tienen órganos con contenido musical. En la primera aparición, el órgano es de un color sonoro-conceptual naranja (fig. 14), y en la segunda es rojo (fig. 15). Estos órganos son interesantes porque tienen la única armonía suspendida en toda la obra, es decir, no son mayores ni menores. En la primera aparición, el órgano hace un *ostinato* de bicordios de quinta justa y cuarta justa que se alternan. Al igual que los mencionados antes para Coya, son los intervalos más fuertes que hay, y más aún sostenidos en el tiempo como aparecen acá. El órgano 1 aparece con la entrada del Caporal enfermo y muy débil, pero esta música nos está diciendo que, a pesar de su situación actual, el Caporal tiene una fortaleza implacable.

Figura 14

En la segunda intervención también están presentes los intervalos de cuarta y de quinta alternados, pero esta vez tienen una cadena de acordes en la parte superior que son menores (*fa* menor y *sol* mayor), y la melodía de la voz más alta hace una subida cromática (*la*, *si* bemol, *si*, *do*). Si la música en la primera aparición era la manifestación de la fuerza del Caporal, esta segunda música es la ejecución de las atrocidades del Huayra, con el Caporal a la cabeza. Esta música también va incrementando en velocidad desde el comienzo; vemos que pasa de redondas a blancas, a 100bpm, a 120bpm. El Caporal entra a escena a partir del compás 68. A su entrada, los secuaces recrudescen sus actos y al tocar las trompas, que dan la sensación de trompetas del apocalipsis, realizan los tres una danza celebratoria de lo acontecido.

Por último, al final de esta escena, cuando Huaco comienza a contar lo que ha visto, tenemos una vez más el uso cinematográfico del sonido con un intercambio de volumen. Huaco comienza a contar su historia moviendo los labios sin emitir sonido, con el órgano a todo volumen. Cuando comienza a hablar, el órgano baja el volumen y pasa

a segundo plano, pero la acompaña por varios segundos antes de irse. Es decir, en sonoro-conceptual está naranja durante toda la escena (porque no tiene desarrollo, el desarrollo está en la danza del Huayra), y en ese momento pasa a un amarillo o verde para que Huaco cuente su historia.

Escena 3

Organo 2 - Huaco y Huayra

Trompas de secuaces interrumpen

Figura 15

Hablaremos ahora acerca de la escena 7, la llegada de la “Mosca azul de la muerte” (fig. 16). Esta escena es el contacto directo de Coya con el mundo de los muertos, representados por tres personajes de capas y máscaras negras que portan cada uno un violín. El sonido de los violines (efecto 1), que suena desde antes de que aparezcan los muertos, nos indica que estamos ante una presencia proveniente de un mundo ajeno a los mundos sonoros que se han conformado hasta el momento. Al igual que el órgano como representación metafórica de la violencia, el violín es la representación de la muerte. Suena únicamente en esta escena.

Aquí, Coya canaliza las voces de los muertos y desaparecidos a manos del Huayra. Desde que Coya y Papay abren las puertas a la aparición de estos espíritus, comienza a sonar el efecto 1, y suena durante toda la escena mientras los violines no estén tocando alguna melodía. Es un efecto sonoro que está entre el amarillo y el naranja porque los *glissandi* y *pizzicati* producen una sensación física de incomodidad, y transmiten una imagen como de bichos pequeñitos que se mueven por todas partes, el sonido del efecto envuelve al oyente, tal como los personajes envuelven a Coya. En este contexto, aparecen dos cantos. Los muertos se presentan con el canto 8, voz de Coya y violines al unísono. La letra es la siguiente:

Escucha las trompetas, como suenan. Escucha los tambores, como suenan. Esa es nuestra sangre, nuestra vida. Ese es nuestro hueso, nuestra carne, nuestra grasa.

Contraelviento, 1989

La melodía está en la escala pentatónica menor de *la*, lo cual le da un grado fuerte de cercanía con la familia en cuanto al origen de los personajes. Si bien el violín no es utilizado por la familia, sí pertenece a los instrumentos de la cultura popular de la sierra, al igual que la escala de esta melodía. La segunda melodía es *Alvergonischay*, la melodía de una canción tradicional del repertorio ayacuchano. Finalmente, como la muerte lo va envolviendo todo a su paso, toman a Coya, que ya está embrujada por ellos, y se la llevan lentamente danzando al son de la melodía 2, una melodía festiva, alegre, celebratoria. Papay los detiene, recupera a Coya y los muertos salen acompañados del efecto 1. Una vez más, la música y los personajes son inseparables, no pueden existir uno sin el otro.

Efecto 1 - Mosca azul de la muerte



Violín 1
Violín 3 - *Glissando y pizzicato*
Violín 2
Pasos

Canto 8 - Pishtaco / Coya y muerte en canon



A
B

Canto 9 - Alvergonischay / canto de una muerta *gliss.*



Melodía 2 - Muerte se la lleva / Violines / *sol* mayor



♩=94
"Váyanse, no vamos a morir todavía" - Efecto 1 para salir

Figura 16

Bandas

La primera melodía de banda en aparecer es la del Ekeko (fig. 17). La instrumentación utilizada aquí es un mundo aparte al de los campesinos, es una banda con bombo, tarola, trompeta, saxofón y trombón. Marca una clara diferencia con la música que se ha escuchado hasta ese momento en la obra (canto 1, Huaya Yuyay) en muchos sentidos.

Primero, esta es una pieza musical que tiene muy poco de improvisación. El arreglo a tres voces de la melodía, además de demostrar una brillante habilidad técnica en la interpretación musical, implica que la melodía ha sido ensayada tal cual de antemano; la obra termina con esta pieza, tocada igual. Además, a diferencia de los cantos de la familia, que son de duración y estructura indeterminadas, esta pieza tiene una forma binaria A B, y tiene un comienzo y final claros. Segundo, la tonalidad es mayor, la cadencia es festiva y el color de los vientos de metal, comparados con las maderas y semillas de la familia, es muy brillante.

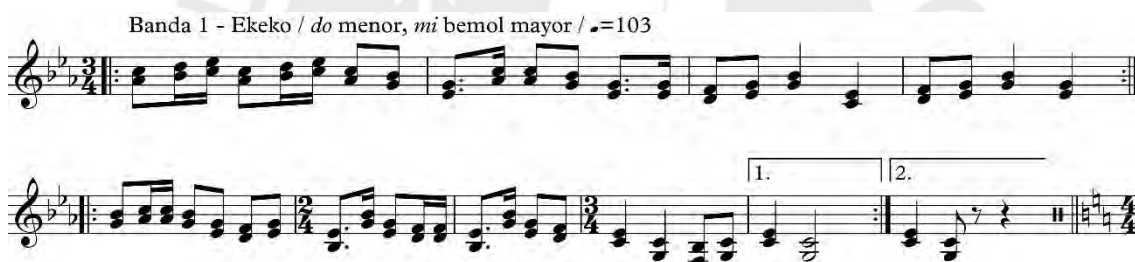


Figura 17

Si bien la música cumple una contundente función de caracterización del Ekeko, es una música que suena desde fuera de la escena, pero no podemos decir que es extradiegética, porque es danzada por el personaje. Sin embargo, tampoco podemos decir que es diegética del todo, porque no proviene de ningún lugar en particular dentro del escenario. Más bien, es como si la música emanase del personaje. Esta función intermedia proviene de la lógica del teatro popular de la sierra, en donde las comparsas de personajes siempre existen dentro de un marco musical que es parte intrínseca de ellos. Esta ubicación híbrida de la función musical ya la vimos antes, aunque con menos claridad, en la danza de Huaco y Papay al son de la melodía de Sikus, y se mantiene en todas las intervenciones de bandas a lo largo de la obra.

Inmediatamente después de la danza del Ekeko, entran los secuaces del Huayra maligno. Su música también tiene una instrumentación de banda, pero sin el saxofón (fig.

18). A pesar de que su melodía también está en tonalidad mayor, y de que la música también está arreglada y tiene estructura definida, la interpretación de esta pieza le da un color decadente en comparación a la música del Ekeko que escuchamos justo antes. El color emocional de esta pieza, por el ostinato en semicorcheas de la tarola, las semicorcheas que hace la trompeta y ese *la* becuadro (que nos pone en el modo lidio de *mi* bemol) que señalamos, es de una luminosidad extrema, tan descarada que se vuelve oscura por oposición, es como si pretendiera ser luz y es todo lo contrario, lo cual es la descripción exacta de los secuaces.

Después de esta pieza, los secuaces tienen una conversación con Coya en donde hablan a través de la música y la danza. Es decir, suenan fragmentos de su melodía característica utilizando los cuatro instrumentos a la vez, acompañados de saltos y gestos, y Coya los recibe como mensajes lingüísticos. Esta curiosa función de la música como dialecto es utilizada en varias ocasiones durante *Contraelviento*, y es una metáfora escénica de la multiplicidad cultural y lingüística del país.

Banda 2 - Huayra maligno *mi* bemol lidio / ♩=130

Tarola

Trompeta

Trombón

1. 2.

Figura 18

Esta metáfora de la multiplicidad aparece en su mayor esplendor en la escena del juicio. Se inicia con la entrada de los Machu Tusuq, zapateando al ritmo de su música característica (fig. 19). Esta melodía fluctúa entre la tonalidad mayor y la menor. La armonía que le hemos puesto no está explícitamente indicada en la música, pero consideramos que es la que más funciona con esa melodía. Por otro lado, el uso de la escala melódica con movimiento ascendente, le aporta un color majestuoso, casi heroico al comienzo de la melodía. Al igual que en la melodía de los secuaces, este detalle “extra mayor” funciona como un texto musical que evidencia la injusticia y abuso de poder perpetrados por los Machu Tusuj en su rol de jueces diciendo exactamente lo contrario.

Los Machu Tusuj, además, tienen un elemento sonoro-conceptual naranja que está presente todo el tiempo. Realizan burlas, risas y comentarios sonoros todo el tiempo, de una forma que parecen salidos de una caricatura. A través de este efecto sonoro subrayan la sensación de injusticia en la escena, porque dan a entender que los Machu Tusuq se divierten con los casos que ocurren frente a ellos, y en donde siempre ganan quienes pertenecen a su círculo de poder. En la interacción entre el campesino que entra al comienzo, el Arcángel y la China, y más tarde incluidos Felipe y Coya, se evidencia una clara jerarquía cuya cabeza es el Caporal, y que imposibilita el ejercicio de la justicia.

Banda 4 - Machu Tusuq / *mi bemol, do menor*

Tambor

Trompeta
♩ = 93

Trombón

Chords: A \flat , E \flat , A \flat , E \flat , E \flat , B \flat , C \flat , E \flat , B \flat , C \flat , B \flat , C \flat , B \flat , C \flat

Figura 19

A este efecto sonoro caricaturesco se suma el uso de la trompeta y la tarola en escena, que agregan un elemento estrepitoso al continuo juego sonoro de estos personajes. El Arcángel es llamado a escena con una pequeña melodía y redobles tocados por ambos Machu Tusuq (es su primera intervención musical en escena), en donde se advierte una interpretación musical temblorosa e imprecisa que se aleja a propósito de la pulcritud de la melodía tocada por la banda, tal vez mostrando la verdadera voz musical de estos personajes al margen de la metáfora por oposición constituida en su melodía característica (fig. 20). Más adelante, cuando la China mata al campesino, los Machu Tusuq lo celebran con una segunda melodía. Estas dos melodías expresan su preferencia por estos personajes, y la relación jerárquica que mencionamos antes.

The image displays two musical excerpts. The first, titled 'Llamada al Careo', is for Trompeta + tambor redoblando, with a tempo of 120. It features a melodic line for the trumpet and a rhythmic line for the drum. The second excerpt, titled 'China mata a campesino', is for Tambor and Trompeta, with a tempo of 95. It shows a rhythmic pattern for the drum and a melodic line for the trumpet, including a triplet.

Figura 20

Continuando con la escena, en el caso de Coya se hace uso de la música como dialecto una vez más. Coya expone su caso utilizando la quena como su voz (el aliento que le había dado su padre). Realiza cuatro intervenciones musicales, todas traducidas literalmente por Felipe (fig. 21) primero en quechua, como para sí mismo, y luego en castellano, para los jueces. Dentro de la lógica de esta escena, Coya no comprende el castellano. Las cuatro melodías son distintas entre sí, salvo las primeras dos, que las toca muy parecido porque tiene que repetir lo que ha dicho.

La primera tiene notas largas, es bastante pausada y con varias apoyaturas (ya hemos dicho que las apoyaturas son coherentes con el instrumento); al final incrementa en velocidad y dinámica. Dice que viene a pedir justicia. Ya que es un pedido que Coya personalmente está haciendo, tal vez la cadencia lenta hace referencia a ella, pues esa es una de sus características musicales.

La segunda tiene una clara cadencia de huayno, y termina con unas notas fuertes y urgentes similares al final de la primera. Ésta habla acerca de la destrucción de las comunidades a manos del Huayra. Tal vez el huayno haga referencia a dichas comunidades a través de su cultura popular, así como fueron referenciadas en la escena de la muerte con el *Avergonischay*.

La tercera habla acerca de la destrucción del maíz de la vida y tiene una cadencia de carnaval. También termina en notas agudas y fuertes. Finalmente, con su último aliento, Coya habla acerca del Pishtaco, que les está quitando la grasa. Esta melodía hace uso de una técnica extendida en la quena en que el aire combina con voz, generando un doble tono que resulta en un timbre distorsionado. Además, la melodía no termina en notas al azar como las anteriores, sino que tiene un final claro y contundente. Con esta melodía, Felipe se convence de que Coya tiene razón, lo cual finalmente no tiene importancia.

El “personaje” de la música

Como hemos comentado, la música forma parte del proceso creativo de Yuyachkani desde el inicio, y surge directamente del conocimiento de las manifestaciones culturales de cierta zona particular del país que el grupo adquiere en su proceso de investigación. Entonces la música no surge desde un lugar abstracto de composición, sino como parte del ejercicio actoral. Esto le suma una dimensión enorme de interpretación, y conforma un elemento distintivo de la forma en que se utiliza la música dentro del universo musical de *Contraelviento*: el “personaje” musical.

Las intervenciones en escena de los Machu Tusuq que mencionamos (fig. 20) contienen este elemento: la primera intervención es un anuncio de trompeta y tarola de que va a entrar el Arcángel, tiene una connotación de realeza, es la entrada de alguien muy importante. Sin embargo, el actor interpreta la melodía de tal forma que resulta decadente, es decir (igual que la música del arcángel), pretende ser glorioso, pero en el fondo es todo lo contrario. La segunda intervención, en cambio, es una melodía

celebratoria tocada de forma impecable por los mismos personajes y con los mismos instrumentos.

Caso de Coya - Habla con su quena / Toda la sección 1 oct. arriba

M.T. se burlan, Felipe traduce

Viene a pedir justicia

Comunidades arrasadas, no encuentra a su familia.
Los muertos le han contado del caporal

Muchas notas urgentes,
con armónicos

La vida corre peligro, se destruye el maíz de la vida

Pishtaco

The image shows a musical score for a piece titled 'Caso de Coya - Habla con su quena'. It consists of six systems of music. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The third system has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The fourth system has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The fifth system has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The sixth system has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and dynamic markings.

Figura 21

Podríamos decir que la primera melodía tiene “personaje,” mientras que la segunda no lo tiene, porque en la segunda sólo la música está hablando y el intérprete es apenas un canal para transmitirla, mientras que en la primera el intérprete no solo es canal, sino que incluye en ella información adicional que no estaría disponible si fuese tocada, digamos, “con una intención meramente musical.” Es evidente que cualquier música tocada tendrá inevitablemente una intención, pero consideramos que es esencial diferenciar entre los elementos musicales y los extra-musicales dentro de un mensaje sonoro.

La música de esta obra, sobre todo la extradiegética, funciona de esta manera en muchos casos, con “personaje.” Al referirnos a la música como personaje, es necesario remitirnos al “primer exponente de lo que se denomina Ópera, [...] la primera vez en que

se conjuga el lenguaje poético, la acción dramática y la forma musical en un todo equilibrado”¹³², la ópera Orfeo, de Claudio Monteverdi. La música, por supuesto, tiene una larga relación con las artes escénicas; desde el teatro griego, los coros comentaban musicalmente la acción escénica, e incluso antes de la creación de Orfeo se incluían en escena canciones pastoriles interpretadas por los personajes.¹³³ La innovación de este recitado-cantado tuvo que ver con el paso al primer plano de un individuo humano musical, en oposición a la concepción de las voces como un conjunto que buscaba sonar angélico, implícita en la polifonía.¹³⁴ Esta ópera marcó profundamente la forma en que la música se utiliza, no solo en un contexto escénico, sino en las manifestaciones audiovisuales occidentales en general.

Hay una serie de elementos en esta ópera que guardan similitud con *Contraelviento*, implicando una profunda relación del teatro de Yuyachkani con el teatro occidental, cuya combinación con los rasgos escénicos del teatro andino hacen el uso de la música en su teatro tan interesante. La música en Orfeo es un personaje simbólico humanizado que cumple la función de presentar la obra en el prólogo, y la Esperanza, de la misma forma, acompaña al héroe en su entrada en los abismos infernales. Hay, además, asignación de timbres sonoros a cada uno de los personajes mitológicos o simbólicos: La música con Clavicémbalo, el canto de Orfeo por dos contrabajos de viola, Eurídice por dos violas de brazo, “los demás por diversos instrumentos de cuerda y los de viento, se reservan para los intermedios sin palabras de carácter festivo y triunfal.”¹³⁵ Los coros, por su parte, hacen intervenciones sentenciosas cargadas de una intención moral, son un observador sabio que interviene estando fuera de la situación.¹³⁶

En *Contraelviento*, como hemos visto, tenemos la presencia del narrador sabio, poderoso, imparcial y con una carga moralista (Ekeko), la caracterización de personajes a través del uso de timbres instrumentales (humanos – vientos de madera, tambor, semillas; Huayra y Jueces – vientos de metal, tarola, bombo), y su uso para expresar emociones. Si bien el teatro de Yuyachkani está marcado por estos usos de la música en escena, el personaje musical al que nos referimos en nuestro análisis no es de este tipo (humanizada), sino que tiene ver con su desarrollo en escena.

¹³² Redlich, 1988, pag. 120; en Cotello, 1998, pág. 158

¹³³ Cotello, 1998, págs. 158-159

¹³⁴ Mila, 1998, pag. 103; en Cotello, 1998, págs. 165-166

¹³⁵ Cotello, 1998, págs. 167-168

¹³⁶ *Ibid.*

Consideramos que la música puede conformar un personaje de tres maneras. La primera es invirtiendo los papeles que la música y la imagen tienen tradicionalmente (la música como acompañamiento de imagen y texto), es decir, la imagen acompaña un desarrollo musical que pasa a primer plano. Ya nos referimos a este uso en el capítulo I a través de la referencia a la película *Las horas*, de Stephen Daldry. La segunda es la que explicábamos párrafos atrás: la música se transforma a través de la interpretación de quien la toca. El intérprete agrega información adicional de una índole metafórica o evocativa a un mensaje musical que, si bien puede estar desarrollando ideas musicales, es abstracto. Dicha información adicional se logra a través de la “teatralización” de la música.

La tercera es un uso característico y transversal en esta obra: la reacción de la música extradiegética a la acción escénica, es decir, el sonido-bailarín. A las intervenciones extradiegéticas de *Contraelviento* las hemos denominado Improvisación, pues este un elemento esencial en ellas, y esencial en la segunda y tercera forma de cristalizar a los “personajes” musicales. En las primeras tres improvisaciones podemos apreciar la aparición del “personaje” musical (fig. 22). Las transcripciones de estos momentos musicales son apenas referenciales, pues nos es imposible capturar la complejidad de estas interpretaciones. Si observamos la instrumentación en este fragmento, que dura aproximadamente 4 minutos en total, vemos la flexibilidad con que los instrumentos entran y salen para acomodarse a la acción escénica.

Como mencionamos antes, el proceso creativo de Yuyachkani abarca la música desde el primer momento. Por este motivo, estos fragmentos son, más que composiciones musicales, el resultado de una búsqueda sensorial a través de la improvisación. Las transcripciones indican, en términos generales, las notas utilizadas y momentos característicos de las intervenciones. La improvisación 1 acompaña a Coya a narrar un sueño que está canalizando en donde se avecina la tremenda amenaza del despertar de los dos zorros. La música reacciona segundo a segundo a las palabras de Coya, es casi como si ocupara un espacio en el escenario, mostrándonos con imágenes musicales lo que Coya narra, de la misma forma en que el Ekeko nos muestra con imágenes el mito. La música es sonido-bailarín.

Este personaje sonoro que estamos viendo tiene características instrumentales propias del mundo de la familia (quena, tambor), y del mundo de los cambios climáticos (platillo tocado con mallets). Sin embargo, la utilización de la escala menor en la primera, y suspendida con cuarta aumentada en la tercera diferencia claramente a este personaje

de la familia, que se caracteriza por la utilización de arpeggios mayores y escalas pentatónicas menores, como vemos inmediatamente después, cuando Coya canta Huaya Yuyay. Luego, en la improvisación 4, encontramos un uso distinto de la música. Esta improvisación es la representación físico-musical del Huayra, o viento maligno, que llega en forma de un huracán que domina y abruma a la familia. Aquí la música no reacciona a los personajes sino todo lo contrario, los domina. Curiosamente, las dos notas que suenan aquí en las quenenas, *si* y *re*, suenan después en las trompas de los secuaces en la escena en que destruyen el pueblo (fig. 15).

Improvisación 1 - Coya / Quena, tambores, platillo con arco



"Avanzaban hambientos" - Tambores

Improvisación 2 - Papay interpreta sueño / Platillo con mallets, quena muy leve

Improvisación 3 - Coya débil / Quena o quenacho, muy lento, mucho aire



Canto 2 - Huaya Yuyay / *mi* bemol mayor



Improvisación 4 - Secuestro / Tambores y platillos / Tempo variable

Quenas desordenadas



Figura 22

Más adelante, en la improvisación 5 (fig. 23), la música es la representación emocional de lo que siente Huaco al tomar la decisión de luchar en contra del Huayra por la fuerza, y que funciona como introducción para la melodía y danza de Sikus 1. En esta improvisación vemos una vez más la utilización del bicordio de quinta justa que representa fuerza y estabilidad.

Improvisación 5 - Huaco guerrera / Quenacho, Pututo; notas al azar / Guerrero



Tambor

•=130

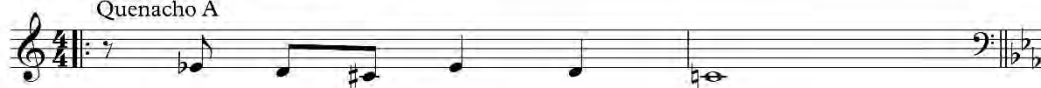
Figura 23

Las dos improvisaciones que siguen se encuentran en la escena 5, que hemos discutido antes (Fig. 2; fig. 24). En esta escena (incluida la transición desde la escena anterior) encontramos una superposición de capas sonoras que resultan en un uso complejo del color sonoro-conceptual. La escena anterior termina con una danza guerrera al son de la música de Sikus 1 (fig. 7), que es de un color rojo, es decir, prima el desarrollo musical como mensaje. Con la salida de escena de Huaco, la música hace un cross-fade con la improvisación 6, una textura sonora compuesta por tambores, platillos que evocan una tormenta, y una quena y un quenacho, que representan a Papay dentro de esa tormenta. Esta textura se compone de un amarillo (la tormenta, que es una representación sonora de un evento climático, lo cual vendría a ser verde, pero que por ser musical se torna amarillo), y un naranja (las quenachos representan las emociones y sensaciones físicas que Papay experimenta en ese momento, expresadas también a través del cuerpo).

Improvisación 6 - Tormenta / Tambores y platillos;
Luego quena y quenacho con mucho aire representan a Papay.
Después, quenachos entran con armónicos y quenacho se queda, representa al Apu.

Improvisación 7 - Papay se dirige al Apu

Quenacho A



Canto 5 - Papay canta a las deidades sobre Quenacho A /
Canto *mi* bemol, Quenacho A completa *do* menor pentatónica



Quenacho B - Papay ya no canta / Se suman jadeos y suspiros de Papay



Melodía 1 - Papay invoca al Apu Huamani / Quena / *la* menor pentatónica; *ad libitum*



Corte abrupto - sin esperanza

Figura 24

Inmediatamente después, al comenzar el descenso de la tormenta, hay un silencio y reaparición de los quenachos, esta vez haciendo armónicos, cuando Papay comienza a

hablar. Las notas utilizadas en la intervención del quenacho A (escala menor) nos remiten a la improvisación 1. Dada la connotación trágica que se ha establecido para el uso de esa escala, puede estar haciendo referencia a la pérdida de la esperanza de encontrar las semillas de la vida. Luego, el quenacho B, que aparece al terminar el canto de Papay, utiliza un intervalo de quinta justa, pero utilizado de esta forma, no como bicordio sino como melodía, transmite más urgencia que estabilidad.

Las dos melodías de los quenachos tienen un color naranja, son efectos sonoros emocionales sin desarrollo musical. Además, a diferencia de las primeras improvisaciones, estas dos melodías son sencillamente repetidas una y otra vez. Sin embargo, el quenacho B tiene “personaje,” porque su interpretación nos transmite una urgencia que no se encuentra en las notas. Ahora bien, sobre el quenacho A, Papay canta, sumando una capa de rojo por el contenido musical y una de azul, pues tiene una letra en quecha, y sobre el quenacho B Papay realiza una especie de oración en forma de susurros que se transforma en jadeos, una transición que se va moviendo del color rojo (canto) hasta el color verde (jadeos, que son un efecto sonoro que simplemente indica cansancio). Por último, es posible que los quenachos representen al mismo tiempo la presencia del Apu, pues, si bien Papay piensa que no le ha respondido, finalmente le muestra dónde está Coya.

Si bien en una obra de teatro rara vez tenemos más de dos capas sonoras simultáneamente, con lo cual no existe el peligro de que se cancelen entre sí, en las intervenciones que hemos analizado a lo largo de este capítulo se evidencia que existe un equilibrio entre las capas sonoras utilizadas con propósitos lingüísticos, con propósitos emocionales y con propósitos musicales.

Ahora bien, en *Contraelviento* se establece una relación directa entre el lenguaje y la quena, es decir, ciertas melodías tocadas en este instrumento son utilizadas como un dialecto más, equivalente al castellano, al quechua y al inglés. En esta escena aparece el primer uso de ese dialecto, cuando Papay se dirige al Apu a través de la quena como último recurso antes de darse por vencido. Por lo tanto, esta melodía tiene un color rojo a la vez que uno azul, aunque el azul no se evidencie como durante el juicio o durante la conversación de Coya con los secuaces, en donde hay pregunta y respuesta.

Como hemos visto, en *Contraelviento* se manejan los tres usos del “personaje” en la música. Como personaje simbólico, es característico de la familia, e implica

humanidad, poder de comunicación con espacios metafísicos, y generación de espacios rituales. Como personaje interpretativo, o actoral, es utilizado constantemente: en la escena del juicio por los Machu Tusuq, en la escena de la muerte todas las melodías cantadas tienen una connotación funeraria y truculenta, en las primeras improvisaciones, etcétera. Como personaje musical que se apoya en el desarrollo, todas las músicas características del Ekeko, de los secuaces y de los Machu Tusuq nos hablan acerca de los personajes, mientras ellos bailan, con lo cual el mensaje es meramente musical.

Por último, queremos mencionar un uso híbrido que ocurre en la banda 5 (fig. 25), en la cual aparecen los secuaces debilitados, y la música tiene un fuerte “personaje” interpretativo. Esta música tiene un color rojo y a la vez verde (porque nos habla sobre su debilidad). En esta escena, el Huayra está muy débil. En comparación al implacable poder que demostraba antes, ahora está, por decirlo de alguna manera, “patas arriba.” El motivo de la trompeta en esta melodía nos da esa información, pues es el motivo inicial de los secuaces (fig. 26), pero invertido y “borracho.”

Haciendo un repaso del guión sonoro completo, podemos darnos cuenta de que la historia se cuenta desde la música también. El *Hanac Pachap* abre un espacio ritual, pero en forma de Aya Taqui, porque veremos un mito sobre la muerte. Con el Canto 1, se establece que existe un espacio metafísico al que se accede a través del canto, y se establece a Papay como figura central en la dramaturgia. Las improvisaciones 1 y 2 establecen la premonición nefasta del sueño de Coya, y la 3 da a entender que la familia queda en una posición de debilidad. Luego, antes de separarse, se establece el fuerte vínculo de las hermanas con Huaya Yuyay, y un huracán de tambores y patillos se lleva a Coya.

El Ekeko y los secuaces se presentan a través de sus músicas, y los secuaces entablan una conversación (desde su dialecto musical) con Coya. Coya accede a curar al Caporal, y lo hace a través de sus cantos, superpuestos al órgano de armonía suspendida del Caporal, que lo representa a él, pero también al elemento de la violencia. Huaco presencia la destrucción de un pueblo a manos del Huayra, que danza al ritmo del órgano de la violencia y, horrorizada, decide combatirlo. Tanto su decisión como la bendición de Papay para que lo haga son musicales, y la importancia de la máscara y el bastón como símbolos de la fuerza para luchar son señalados por la intención de la música.

Banda 5 - Secuaces borrachos / *mi bemol* / Tarola, tambor, platillo / Todo desafinado y sin consistencia

Trompeta

Trombón

Tarola, Bombo, Platillo

rall.

Figura 25

Trompeta

Trombón

Figura 26

Los Machu Tusuq son sus jueces, la música que los acompaña nos indica que no pertenecen al mundo de los humanos, sino al del Huayra. En efecto, desautorizan a Coya, que habla en dialecto de quena, y la condenan, y en el transcurso matan a otro campesino

como ella y lo celebran con los mismos instrumentos que caracterizan a su grupo de criminales. Finalmente salen apurados de escena (la música indica que están apurados).

Coya, desesperanzada, recibe el mensaje central de la obra a través del Ekeko, este mensaje está resaltado por el silencio. Invoca a Huaco a través de Huañuyllaña, el canto de la muerte, y Huaco viene. No se ponen de acuerdo y Huaco se va, pero el vínculo entre ellas no se rompe del todo, pues ambas entonan el Huaya Yuyay. Entran los secuaces, sumamente debilitados por las acciones de Huaco, lo cual nos indica la música que los acompaña. Amenazan a Coya con matar a Papay, referenciándolo a través de su canto. Coya sucumbe y les dice el secreto de su debilidad. Salen.

La familia se encuentra entre cantos, semillas y una melodía del mohoceño. La debilidad de Papay aparece en su melodía parafraseada extradiegéticamente. Finalmente, sobre el órgano de la violencia, Coya y Huaco le dan fuerzas para recuperarse a través del canto y las semillas, y Papay termina entonando su melodía característica, que es la melodía del equilibrio, desencadenando una celebración en donde participan todos, representando una imagen final de la situación del país. El Ekeko recoge las semillas recolectadas por Papay, las siembra y se despide con su música.

Como podemos darnos cuenta, el “texto” que la música propone no es el mismo que el que aparece al inicio de este capítulo, en la sinopsis de la obra; es un texto complementario que agrega información que no está dicha en las acciones ni en los textos hablados y es información esencial para comprender la obra y para su desarrollo. Los personajes y las relaciones entre ellos, los conflictos, e incluso los espacios de la ficción adquieren a través de la música una profundidad que posibilita la identificación sólida del público con la obra, al mismo tiempo que posibilita sostener el estilo escénico místico y mitológico único de Yuyachkani.

CAPITULO IV

Conclusiones

Al final del fascinante texto sobre *Contraelviento* publicado por Yuyachkani en 1990, Nelson Manrique comenta lo siguiente:

La discusión de la propuesta nos ha llevado lejos, sin dejarnos espacio para discutir la enorme riqueza y complejidad de los recursos teatrales desplegados en una obra que es de por sí un espectáculo extraordinario. Pero tal vez sea mejor así. Conviene que aquello que va a ser directamente apreciado por los espectadores no sea mediado por opiniones que condicionen su experiencia. **Contraelviento** es una prueba concluyente de que la reflexión profunda, fruto de un distanciamiento que evita que el raciocinio sea anulado por la emotividad del espectador, no es necesariamente excluyente con una fiesta de los sentidos.¹³⁷

La reflexión sobre *Contraelviento* en su texto apunta a aspectos simbólicos, sociales y políticos, pero no estéticos. Manrique plantea generar una reflexión partiendo de una mirada que elude reflexionar acerca de “aquello que va a ser directamente apreciado por los espectadores” con el fin de evitar que su percepción de la obra sea mediada. Desde nuestra mirada, este punto de partida está dejando de lado el análisis de esa “fiesta de los sentidos” que se conecta con la emotividad y el cuerpo del espectador. Manrique plantea dicha emotividad como un elemento que puede nublar peligrosamente el juicio crítico y la reflexión del público, pues estas aparentemente requieren cierto nivel de distanciamiento.

Consideramos que son justamente los aspectos estéticos de esta puesta en escena los que aportan grandemente al “establecimiento de nuevas [y necesarias] cadenas asociativas, capaces de crear nuevas relaciones de sentido”¹³⁸ dentro de una realidad sumamente compleja. Un proceso de investigación tan profundo como el de *Contraelviento*, llevado a cabo desde la técnica artística magistral de Yuyachkani, toca a sus espectadores dejando una marca en ellos y genera reflexión justamente porque la textura poli-estética generada en escena es coherente con su momento histórico y está utilizada de tal forma que suscita recuerdo y reflexión.

¹³⁷ Manrique, 1990, pág. 18

¹³⁸ *Ibíd.*

Michael Chion, músico compositor y teórico francés que ha escrito varios libros acerca de la relación de la música con la imagen, reflexiona acerca del efecto que una forma de arte puede tener sobre otro: Si una escena neutra es “coloreada” con música alegre, “parecerá explicar por sí misma ese sentimiento, sin necesidad aparente de la música,” al mismo tiempo que la música misma quedará automáticamente asociada a dicha escena.¹³⁹ Podríamos decir entonces que dentro de una pieza artística la influencia intertextual es profunda e irreversible para el espectador. Como hemos visto a lo largo de nuestro análisis, la música en *Contrael viento* forma parte de un entramado poli-estético cuyas capas actúan juntas en todo momento, no solo en la obra misma sino también a lo largo de su proceso creativo.

Los usos que se dan a la música en esta obra efectivamente son sumamente extensos, y sobrepasan grandemente el mero uso ornamental que en muchos casos se le da en las artes escénicas. Su uso casi cinematográfico de la música en cuanto al manejo de capas sonoras y de dinámicas para intercalar y combinar mensajes musicales y lingüísticos es magistral, y sólo es posible gracias al minucioso entrenamiento musical, creativo y poli-estético de los integrantes del grupo.

Un primer elemento característico de su uso de la música es la creación de motivos o melodías musicales que caracterizan y se relacionan con un personaje, símbolo, figura o sentimiento. A este uso se le denomina *leitmotiv*. Adorno y Eisler hacen referencia a Wagner, músico que popularizó el uso del *leitmotiv* en sus óperas, en las cuales se utilizaban ideas musicales cortas y sin desarrollo que se repetían insistentemente para establecer la relación con claridad.¹⁴⁰

Yuyachkani hace un uso excepcional de este concepto. El *leitmotiv* es tradicionalmente extradiegético y reiterativo; de hecho, su uso en el cine y el teatro sigue siendo ese en la mayoría de los casos. Gracias al entrenamiento musical de los actores de este grupo, la musicalización en sus obras es colectiva, lo cual les permite generar usos “extendidos” del *leitmotiv*, en el sentido de que son abiertos al cambio y se van manifestado de forma distinta dependiendo del personaje o el instrumento que los traiga al espacio.

¹³⁹ Michael Chion, 1997; citado en Cisneros, 2004, pág. 184.

¹⁴⁰ Adorno & Eisler, 1976, págs. 18-20

Por otro lado, la influencia que Yuyachkani trae de la construcción de personajes en el teatro andino trae al escenario un uso adicional y muy particular del *leitmotiv*, en el cual el motivo musical no es representativo o característico del personaje, sino que motivo y personaje son una unidad inseparable, incomprendible uno sin el otro. Esto ocurre en el caso del Diablo Caporal, el Arcángel, la China Diabla, el Ekeko y los Machu Tusuq.

Esto nos lleva a otra característica esencial del uso de la música en *Contraelviento*: el “personaje” musical. Como mencionamos arriba, el uso del personaje musical es característico del estilo escénico de Yuyachkani, y en esta obra aplica tres usos distintos:

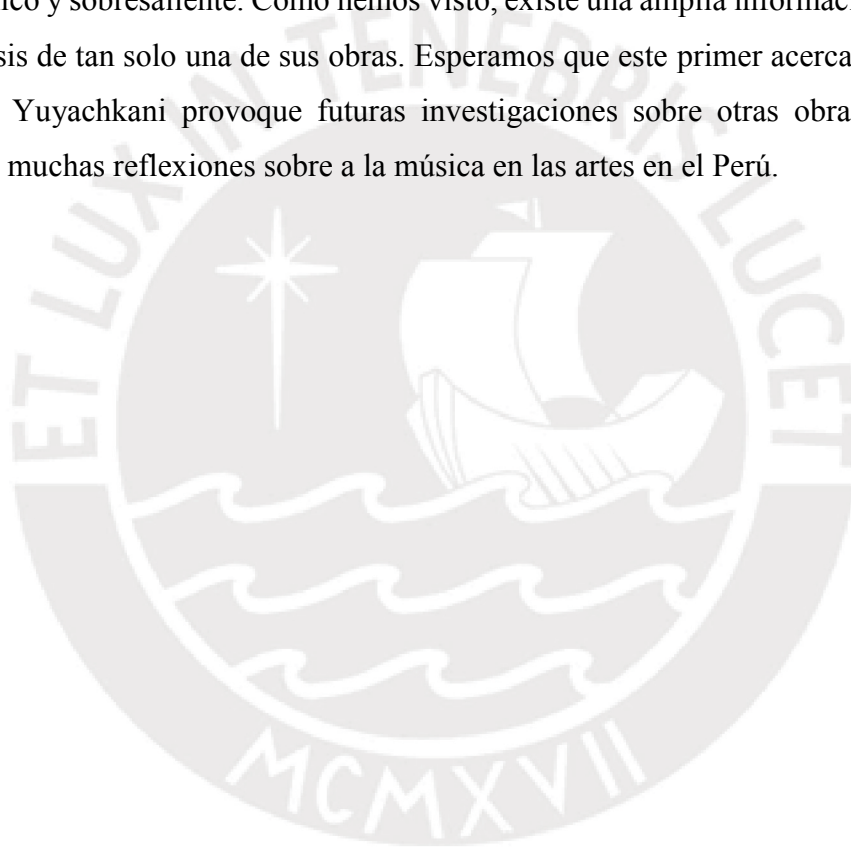
- **Simbólico** – Establece relaciones entre los personajes y su entorno ficcional. Por ejemplo, caracteriza a la familia, a la violencia, a la muerte y al Huayra y su maquinaria de poder a través de su instrumentación. Este uso está relacionado con el *leitmotiv*, pero es más amplio: no es una melodía, sino una construcción de personaje desde ciertos elementos musicales como los conjuntos instrumentales, las escalas utilizadas y la intención.
- **Interpretativo** – Agrega información extra musical a un fragmento a través de una exageración en su interpretación. Es decir, el personaje no está en la música, sino que es impreso en ella por el intérprete.
- **Musical** – El desarrollo musical pasa a primer plano mientras el texto se suprime y la imagen pasa a segundo plano.

Otro uso destacado es la música como acción escénica. La vemos aplicada en las curaciones e invocaciones de la familia, en donde el ejercicio de la música, además de simbolizar sonoramente a través de determinados instrumentos (en este caso la quena y el canto) la capacidad de conectar con los mundos metafísicos de la ficción, es la acción misma. Para ilustrar mejor este punto, podemos referirnos a un ejemplo contrario: la destrucción del pueblo a manos del Huayra, en donde la música también es una manifestación sonora de la violencia, pero no es la acción, sino una musicalización de la acción.

Finalmente, la función musical que es tal vez más representativa del teatro de Yuyachkani, y que resulta importante si consideramos el objetivo reflexivo y catártico de sus obras, es la creación de espacios rituales. En el caso de *Contraelviento*, el Hanac Pachap del inicio y celebración al final conforman una apertura y un cierre de un gran

espacio ritual que abarca toda la obra. Por otra parte, dentro de la misma hay varias creaciones de espacios rituales internos, como las canalizaciones de las visiones de Coya o el espacio que Papay crea y sostiene para que ella se encuentre con la muerte. Al primer espacio podríamos llamarlo un espacio ritual extradiegético y a los otros espacios rituales diegéticos.

Yuyachkani es un importante referente del teatro peruano desde hace muchos años, y consideramos que también debería serlo en cuanto al uso de la música en las artes escénicas. El extraordinario entrenamiento poli-estético que han creado a partir de años de investigación y creación escénica les ha permitido generar un lenguaje escénico-musical único y sobresaliente. Como hemos visto, existe una amplia información musical en el análisis de tan solo una de sus obras. Esperamos que este primer acercamiento a la música de Yuyachkani provoque futuras investigaciones sobre otras obras, y sea la primera de muchas reflexiones sobre a la música en las artes en el Perú.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T., & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Barba, E. (26 de 11 de 2017). *Odin Teatret*. Obtenido de <http://www.odinteatret.dk>
- Bejarano, J. (2013). Las claves del arte popular. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volúmen 8 No.2*, 141-143.
- Bell, J., & Boada, G. (1999). Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Maskmaker with Yuyachkani. An. *TDR, Vol. 43, No. 3, Puppets, Masks, and Performing Objects*, 169-181.
- Boilen, B. (27 de 11 de 2017). *NPR Music, Tiny desk*. Obtenido de <https://www.npr.org/series/tiny-desk-concerts/>
- Cánepa, G. (2001). Formas de cultura expresiva y la etnografía de "lo local". En G. C. (ed.), *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en Los Andes* (págs. 11-31). Lima: PUCP.
- Cardona, P. (1989, no. 21). Los principios de la pre-expresividad según la Antropología Teatral. *Tramoya*, 26-29.
- Cisneros, A. (2004). Mecanismos de significación de la música en el cine. *Lienzo, No.25*, 183-216.
- Contreras Carranza, C. (2013). *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente* (Quinta ed.). (C. Contreras, & M. Cueto, Edits.) Lima: IEP, PUCP, Universidad del Pacífico, CIUP.
- Cotello, B. (1998). El mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera. *Circe. Vol 3*, 153-197.
- Cuzcano, R. (2016). *Diablada, Morenada y Caporales. Registro fotográfico de los personajes de 3 danzas controversiales*. Arequipa.
- Dieguez, I. (2011). Evocaciones espectrales. *Sin título, técnica mixta*, 9-12.
- Guerrero, E. (2001). Yuyachkani: Un ejemplo de compromiso y de rigor estético - 1990. En M. Rubio, *Notas sobre teatro* (págs. 75-85). Lima-Minneapolis: Yuyachkani.

- Hooper, E. (2012/2013). How Intratextual Music-Association Conveys Characteral Identity in *The Time of Our Singing* by Richard Powers. *JMM: The Journal of Music and Meaning*, vol. 11, 1-21.
- Iglesias Simón, P. (2016). El espacio sonoro y el diseñador de sonido: Arte y oficio. En J. R. (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 80-104). Madrid: Verbum.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Manrique, N. (1990). *Contrael viento*. Lima: Grupo Yuyachkani.
- Murch, W. (1989). Claridad densa - Densidad clara. *Claridad densa - Densidad clara*. San Antonio de Baños, Cuba.
- Oleszkiewicz, M. (1989). XIII muestra nacional de teatro: New theatre in Perú. *TDR*, Vol. 33, No. 3.
- Olmedo, I. (2007). *La danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral*. Cholula: UDLAP - Tesis.
- Ortiz, A. (1977). Los zorros devoradores. *Revista de la Universidad Católica*, No.2, 85-93.
- Ramos-García, L. A. (2001). Las notas de Miguel Rubio: Teatralización en el imaginario social peruano. En M. Rubio, *Notas sobre teatro* (págs. VII-XXXVIII). Lima-Minneapolis: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima-Minneapolis: University of Minnesota.
- Rubio, M. (2011). Grupo y memoria. *Sin título, técnica mixta*, 4-7.
- Salazar del Alcazar, H. (1990). *Teatro y Violencia, Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Jaime Campodónico, Centro de documentación y video tratral.
- Soberón, S. (2001). Treinta años de Yuyachkani. *Babab*, 1-6.
- Thompson, W. (13 de 11 de 2017). *Soundpainting*. Obtenido de Soundpainting: <http://www.soundpainting.com/soundpainting/>

Trelles, A. (10, No. 4, Diciembre 2016). Consecuencias inesperadas de la Reforma Agraria: Participación política campesina en la provincia de Andahuaylas. *Revista Argumentos*, 43-50.

Yuyachkani. (2011). Yuyachkani, 40 años de teatro. *Sin título, técnica mixta*, 3.

Yuyachkani. (30 de 07 de 2017). *Yuyachkani: 45 años de teatro*. Obtenido de Yuyachkani - Nosotros: <http://www.yuyachkani.org>

Zangwill, N. (2007). Music, metaphor and emotion. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 65, No. 4, 391-400.



Contra viento - Yuyachkani

Guión musical

Escena 1

Hanac Pachap - Coro en murmullo

Transcripción - Esteban Varela

Canto 1 - Papay / do menor pentatónica / ♩=150

Duración de descansos y uso de motivo *ad libitum*

Improvisación 1 - Coya / Quena, tambores, platillo con arco

"Avanzaban hambientos" - Tambores

Improvisación 2 - Papay interpreta sueño / Platillo con mallets, quena muy leve

Improvisación 3 - Coya débil / Quena o quenacho, muy lento, mucho aire

Canto 2 - Huaya Yuyay / mi bemol mayor

Improvisación 4 - Secuestro / Tambores y platillos / Tempo variable

Quenas desordenadas

Banda 1 - Ekeko / do menor, mi bemol mayor / ♩=103

2

Escena 2

Banda 2 - Huayra maligno *mi bemol lidio* / $\text{♩}=130$

Tarola

Trompeta

Trombón

Canto 3 - Coya sanadora / Juega con arpeggio de *la* bemol mayor

Organo 1 - Entra diablo / Improvisado

Armonía - *re sus7*

Ostinato

Melodía superior

Canto 4 - Curación / *re* menor pentatónica (*b6*); Luego juega con notas agudas, sin tonalidad

Banda 2 - Coya y Secuaces / Solo trombón / $\text{♩}=137$

Escena 3

Organo 2 - Huaco y Huayra 3

Fm/C Fm(#5)/C Gm/C Eb/C

♩=100

Trompas de secuaces interrumpen

Fm/C Fm(#5)/C Gm/C Eb/C

♩=120

Escena 4

Silencio - "He visto cómo matan"

Improvisación 5 - Huaco guerrera / Quenacho, Pututo; notas al azar / Guerrero

♩=130

Tambor

Sikus 1 - Huaco y Papay / Sikus, tambor mantiene negras

A

♩=130

B

Regreso a A

Papay le pone la máscara y habla / Siguen A y B 1 oct. abajo, dinámica baja

2º motivo de A cambia sólo al poner la máscara, y concluye

A Huaco con máscara / Regresan 8va y dinámica altas

B

Regreso a A

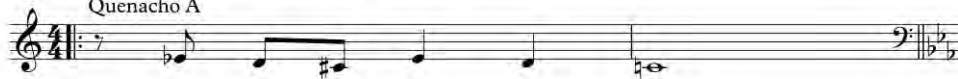
4

Escena 5

Improvisación 6 - Tormenta / Tambores y platillos;
Luego quena y quenacho con mucho aire representan a Papay.
Después, quenachos entran con armónicos y quenacho se queda, representa al Apu.

Improvisación 7 - Papay se dirige al Apu

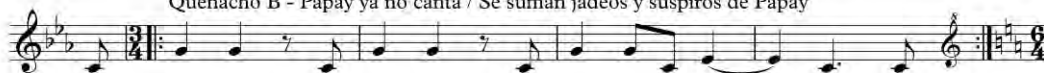
Quenacho A



Canto 5 - Papay canta a las deidades sobre Quenacho A /
Canto *mi* bemol, Quenacho A completa *do* menor pentatónica



Quenacho B - Papay ya no canta / Se suman jadeos y suspiros de Papay



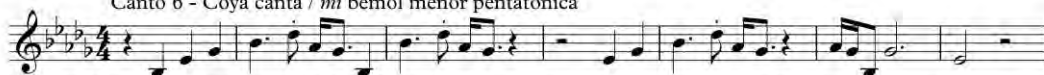
Melodía 1 - Papay invoca al Apu Huamani / Quena / *la* menor pentatónica; *ad libitum*



Corte abrupto - sin esperanza

Escena 6

Canto 6 - Coya canta / *mi* bemol menor pentatónica

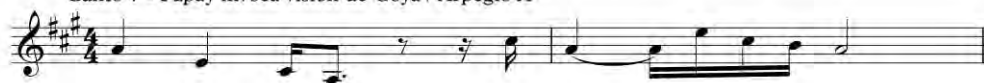


Llama con urgencia / *fa#* menor pentatónica

Repite motivo principal



Canto 7 - Papay invoca visión de Coya / Arpeggio A



Escena 7

Efecto 1 - Mosca azul de la muerte



Violín 1

Violín 2

Violín 3 - *Glissando y pizzicato*

Pasos

Canto 8 - Pishtaco / Coya y muerte en canon



B



Canto 9 - Alvergonischay / canto de una muerta



gliss.

Melodía 2 - Muerte se la lleva / Violines / *sol mayor*



♩=94

"Váyanse, no vamos a morir todavía" - Efecto 1 para salir

Melodía 3 - Coya y Ekeko



♩=65



6 Escena 8
Banda 4 - Machu Tusuq / *mi bemol, do menor*

Tambor

Trompeta

$\text{♩} = 93$

Ab Eb Ab Eb

Eb Bb Cm Eb Bb

Cm Bb Cm Bb Cm

Llamada al Careo

$\text{♩} = 120$

Trompeta + tambor redoblando

China mata a campesino

Tambor

Trompeta

$\text{♩} = 95$

3

Caso de Coya - Habla con su quena / Toda la sección 1 oct. arriba

M.T. se burlan, Felipe traduce

Viene a pedir justicia

Comunidades arrasadas, no encuentra a su familia.
Los muertos le han contado del caporal

Muchas notas urgentes,
con armónicos

La vida corre peligro, se destruye el maíz de la vida

Pishtaco

Salida de Machu Tusuq

Fade out con platillo

Escena 9

Coya y Ekeko - Volar contra el viento / Silencio

Canto 10 - Coya llama a Huaco / Huañuyllaña / do7#9

8

Canto 2 - Huaya Yuyay



Escena 10

Banda 5 - Secuaces borrachos / *mi bemol* / Tarola, tambor, platillo / Todo desafinado y sin consistencia

A

Trompeta

Trombón

B

$\text{♩} = 60$

Tarola, Bombo, Platillo

rall.

Canto 11 - Arcángel imita a Papay / *la menor pentatónica*


Forte abrupto

Banda 5 - Secuaces borrachos salen

Escena 11

9

Efecto 4



Organo, platillo con arco hace armónicos

Melodía 4 - Papay acompaña a Coya y Huaco



Improvisa parafraseando mismas notas

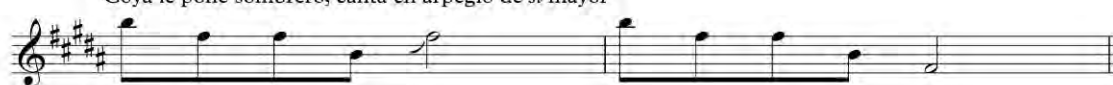
Canto 1 - Meodía de Papay parafraseada en quena desde atrás



"Tu eres el Auqui" - Quena reacciona con agudos



Coya le pone sombrero, canta en arpeggio de *si* mayor




Papay se une al canto con su propio motivo,
toma semillas de Huaco y flauta de Coya



Organo ostinato interrumpe.
Permanece hasta el final del
cultivo de semillas

Baston con semillas ostinato



Canto 1 - Papay tiene el poder de las semillas / *fa* menor pentatónica



♩=170

Banda 1 - Ekeko se despide

**Tabla de funciones de la música
en Contrael viento**

Escena	Descripción	Música	Funciones	Color
Escena 1	Aparecen bajo la sábana, Ekeko narra	Hanac Pachap , Coro acapella	Símbolo o significado - evidencia el sincretismo Espacio ritual (extradieético)	Rojo – música Verde – significados Azul – narración
	Papay realiza ritual sobre Coya durmiente.	Canto 1 Papay canta, melodía andina. Primero sola y después con semillas, invocando el mensaje en el sueño de Coya.	Caracterización – Papay (canto y semillas) Espacio ritual (Diegético)	Rojo – música Amarillo – ritual Azul – narración
	Coya habla sobre su sueño.	Improvisación 1 Quena y tambor responden a cada imagen que evoca Coya.	Emoción de Coya Caracterización Personaje – Responde al actor Sonido-bailarín – Ocupa espacio físico Marcación de entrada de la energía de Papay	Naranja – atmósfera emocional Azul – narración
	Papay cuenta historia	Improvisación 2 Platillo con mallets, tambor con redoble. Tambor marca final de la historia.	Personaje Sonido-bailarín Marcación de final	Naranja – atmósfera emocional Azul – narración
	Hablan los tres	Improvisación 3 2 quenás más débiles (como Coya) acompañan. Responden más a ella, sobre todo cuando tiene intuición.	Emoción Caracterización Personaje	Naranja – atmósfera emocional Azul – narración
	Coya y Huaco cantan	Canto 2 Huaya yuyay	Símbolo o significado - Vínculo entre hermanas	Rojo – música Verde – significados
	El Wayra secuestra a Coya	Improvisación 4 Tambor, platillo, tormenta.	Símbolo o significado - Aparición de la violencia	Verde – significado Azul – narración

		Crossfade con quenás en melodía <i>desarmada, desordenada</i>		
Ekeko	“Tengo poderes” - baila La música de banda está ligada con el concepto de poder	Banda 1 - 3 Metales, tarola, bombo Melodía ordenada. <i>Poderosa</i>	Introducción de personaje Caracterización	Rojo – música
Escena 2	Entra Wayra	Banda 2 – Bombo, tarola, trompeta, trombón Trombón usa gliss, trompeta desafinada, da sensación <i>decadente, aparatoso, burdo</i>	Introducción de personaje Caracterización	Rojo – música
	Conversación entre Coya y personajes: Coya piensa que la salvaron, ellos le dicen que caporal enfermó.	Banda 2 – Conversación con fragmentos de la melodía	Caracterización Dialecto Violencia	Rojo – música Azul – dialecto
	Coya acepta curarlo, se prepara	Coya canta Canto 3 , intercalado con Org 1 (textura)	Ritual (Can) Introducción de diablo mayor (órgano) Caracterización	Amarillo – significado a través de la música Naranja – atmósfera emocional
	Curación de caporal	Canto 4 (más agudo), Órgano 1 Después de curación, Huayra baila sin música	Acción escénica	Amarillo – significado a través de la música Naranja – atmósfera emocional
	Coya dice que debe irse, no la dejan	Banda 2 - Percusión, platillos, trombón (sin trompeta)	Violencia	Rojo – música
Ekeko	Huaco busca a su hermana			Azul - narración
Escena 3	China y Arc. destruyen,	Órgano 2 (con distorsión, con ritmo) Arcángel	Órgano – Violencia	Rojo – música

	diablo danza, Huaco lo ve	y China portan trompas como armas, las tocan.	Trompas – juicio final	Verde – significado
Escena 4	Huaco habla, “he visto como matan”	Silencio Golpes en el suelo con baston	Bastón – entrada de Papay	Verde – significado
	Huaco se decide a combatir	Improvisación 5 Tambor, pututo, quena. <i>Guerrero</i>	Tambor y pututo - Caracterización Arq. Guerrera.	Naranja – atmósfera emocional
	Danza de Waco y Papay, quien da la bendición a través de la máscara. Waco parte	Sikus 1 Tambor se mantiene, Sikus (chaquil)	Caracterización Resalta importancia de la máscara	Rojo – música Amarillo – significado a través de la música
Escena 5	Papay, danza convulsionada. “vengo ante ustedes a pedirles ayuda”	Improvisación 6 Tambor, platillos. Evoca tormenta. Hacia el final entran quenenas con mucho aire, <i>agotadas</i> como Papay.	Espacio ritual. Se transportó a un lugar metafísico Emoción Representación de evento climático metafórico	Naranja – atmósfera emocional Amarillo – evento climático musical
	Calma	Improvisación 7 Flauta (motivo cromático) Canto 5 Papay canta	Ritual	Naranja – atmósfera emocional Rojo – música Azul – conversación
	Papay pregunta al Apu Huamani por las semillas	Improvisación 7 Motivo de flauta cambia, Melodía 1 Papay toca quena, y flauta se calla. (Como si el canto y quena fuesen invocación) “¿Es que acaso este es el fin del hombre y de su vida?”	Ritual	Naranja – atmósfera emocional Rojo – música Azul – conversación
Escena 6	Coya canta, Papay la desenvuelve.	Canto 6 Coya canta; silencio; Violín (imagen de mosca azul de la muerte, aparece cuando Coya la menciona)	Entrada de Coya Comunicación (Canto) Simbólico (Violín – Muerte)	Rojo – música Amarillo – significado a través de la música
	Papay invoca visión de	Canto 7	Semillas + canto – Canalizar sueño	Rojo – música

	Coya	Semillas como efecto		Amarillo – significado a través de la música
Escena 7	Entran los muertos	Efecto 1 3 violines y pasos	Simbólico (Muerte)	Naranja – atmósfera emocional Verde – significado
	Coya y muerte	Canto 8 Violines y Coya hacen melodía Efecto 1 Canto 9 Melodía 2 Se la quieren llevar		Rojo – música Amarillo – significado a través de la música Naranja – Atmósfera emocional Azul – conversación
	Conversación Coya y Papay	Silencio. Papay le entrega a Coya su aliento.	Simbólico (Aliento)	
Ekeko	Papay se va, Coya toca quena	Melodía 3 en quena, bailando con Ekeko	Quena - Caracterización	Rojo – música
Escena 8	Entran Machu Tusuq	Banda 4 , melodía Machu Tusuq	Caracterización Efecto sonoro – voces de Macho Tusuq	Rojo – música Amarillo – efectos sonoros
	Caso de China diabla y arcángel. China mata a campesino con espada de Arc, Arc viola a China y M.T. se burlan	Careo – llamada a Arcángel China baila. Machu Tusuq tocan trompeta y tarola Efecto 2 Personajes, risas y burlas de M.T.	Caracterización – Elemento Celebración por matanza “Personaje” en trompeta de Careo	Rojo – música Amarillo – efectos sonoros
	Caso de Coya	Melodía 4 , Machutusuj se ríen. Felipe entiende y traduce	Hablar a través de quena funciona como símbolo de hablar una lengua diferente. Caracterización – Elemento	Rojo – música Amarillo – efectos sonoros Azul - dialecto

Coya y Ekeko	Mil veces traidor Salida de Machu Tusuq	Banda 4 , parafraseo de melodía Machu Tusuq (Más rápida, en 6/8). Fade out con flauta y platillo c/mallets	Caracterización Coya derrotada (Platos + quena)	Rojo – música Amarillo – efectos sonoros
	Cóndor aprende a volar contra el viento para recuperar sus crías	Silencio	Subrayar importancia de las palabras	Azul – narración
Escena 9	Coya llama a Huaco	Canto 10 , canto en quechua - wañuyllaña	Ritual	Rojo – música
	Diálogo Coya y Huaco	Efecto 3 Organo Canto 2 Waya Yuyay, reencuentro	Efecto 3 – Muerte Can 2 - Vínculo entre hermanas Rotura de vínculo	Rojo – música Verde – símbolo Azul – conversación
Escena 10	Entran China y Arcángel, como borrachos	Banda 5 , carnaval <i>decadente</i> . Trombón, trompeta, platillo, tarola. Para entrada y salida de China y Arcángel.	Caracterización “Personaje”	Rojo – música Amarillo – significado a través de la música Azul – conversación
	Se quieren llevar a Coya, la amenazan con matar a Papay, les dice el secreto, les lanza fuego y se van	Canto 11 Arcángel imita a Papay.	Igual que en tribunal con quena de Coya, notas más agudas y fuertes implican sufrimiento	Amarillo – significado a través de la música
Escena 11	Coya habla con Ekeko, Ve a Huaco y Papay, que no se encuentran	Efecto 4 Órgano, platillos con arco de violín	Textura	Naranja – Atmósfera emocional
	Huaco le pone máscara y le entrega bastón	Improvisación 9 Papay toca flauta grande Ritmo con semillas	Espacio ritual Símbolo o significado – Vínculo entre familia	Naranja – Atmósfera emocional
	Semillas de la vida, Coya y Huaco se enfrentan, Papay menciona a los zorros	Canto 1 (Quena) Melodía de Papay. Coya y Huaco representan a los zorros	Can 1 – Da la importancia en la escena a Papay, ha traído las semillas	Rojo – Música Verde – Significado
	Juntos otra vez	Los tres cantan y bailan sus propios	Caracterización: personajes manifestados a	Rojo – Música

		movimientos y melodías.	través del canto y el baile.	Verde – Significado
Escena 12	Papay al centro, todos alrededor, reparten semillas, estalla pólvora	Canto 1 Papay canta, Órgano 5 , una sola nota sostenida	Valorización – energía de Auqui	Rojo – Música Amarillo – Efectos sonoros
Ekeko	Semillas de la vida	Banda 1	Caracterización	Rojo – Música

