



**TESTIMONIOS DE VIDA, TEATRO Y POLÍTICA DEL GRUPO
YUYACHKANI**

**DEPOIMENTOS DE VIDA, TEATRO E POLÍTICA DO GRUPO
YUYACHKANI**

**LIFE, THEATRE AND POLITICS DEPOSITIONS OF THE GROUP
YUYACHKANI**

Rodrigo Benza¹

Pontificia Universidad Católica del Perú

<https://orcid.org/0000-0002-3386-5575>

Resumo

O presente texto faz um recorrido por diversos momentos da vida e os processos criativos do grupo Yuyachkani, partindo da minha própria vivência com o Grupo. Como insumo principal do texto, utilizam-se os depoimentos dos próprios integrantes do Yuyachkani, apresentados na memória que eu escrevi do 7 Laboratório Aberto de Yuyachkani, realizado em 2015. Este trajeto, apresenta-se atravessada também pelo contexto do Conflito armado interno que sofreu o Peru entre os anos 1980 e 2000, e que foi muito marcante no desenvolvimento do Yuyachkani.

Palavras chave: Yuyachkani, Conflito Armado Interno, Peru, Criação coletiva

Resumen

El presente texto hace un recorrido por diversos momentos de la vida y los procesos de creación del grupo Yuyachkani, tomando como punto de partida mi propia vivencia con el Grupo. Como insumo principal del texto se toman los testimonios de los mismos integrantes de Yuyachkani recopilados en la memoria que escribí del 7° Laboratorio Abierto de Yuyachkani, realizado el 2015. Esta historia, se presenta atravesada también por el contexto del Conflicto Armado Interno que vivió el Perú entre los años 1980 y 2000, y que fue muy marcante para el desarrollo de Yuyachkani.

Palabras clave: Yuyachkani, Conflicto Armado Interno, Teatro peruano, Creación colectiva

Abstract

This text takes a journey through various moments in the life and creation processes of the Yuyachkani group, taking as a starting point my own experience with the Group. As the main input of the text, the testimonies of the same members of Yuyachkani are taken, compiled in the memory that I wrote of the

¹ Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

7th Yuyachkani Open Laboratory, held in 2015. This story is also crossed by the context of the Internal Armed Conflict that occurred in Peru between the years 1980 and 2000, and that was very important for the development of Yuyachkani. **Keywords:** Yuyachkani, Internal Armed Conflict, Peruvian Theatre, Colective Creation

Estoy ligado al grupo Yuyachkani desde antes de nacer. El grupo surge en 1971 buscando una forma de militar en un partido de izquierda desde la cultura, como teatreros. A ese mismo partido pertenecían mi padre, Víctor, y mi madre, Dina. Mis padres y los Yuyas - como se les dice cariñosamente - compartían ideales, sueños, y un trabajo social y político comprometido. Hace algunos años, Miguel Rubio me contó que en Rescate, el barrio donde hacían el trabajo político y social, a mi mamá le decían “La monja”. Cuando le conté esto a mi madre, ella me dijo que no sabía que le decían “La monja”. No le hizo mucha gracia.

Cuando tenía tres años fui a la temporada de estreno de *Los músicos ambulantes* en el museo de Bellas Artes. No tengo el recuerdo de eso, claro, pero es algo de lo que se hablaba en mi casa permanentemente; principalmente mi hermana mayor, Lorena, porque se había quedado impactada porque la gallina (Ana Correa) le había mostrado su poto.

Yo crecí entre mítines y eventos de Izquierda Unida, el partido que aglomeró a la Izquierda durante los años 80, y Yuyachkani era parte de ese cotidiano ya sea en pasacalles o presentándose en los eventos partidarios.

Años más tarde me encontré con Teresa Ralli y Miguel Rubio en la Universidad Católica, donde fueron mis profesores. Un día cobré valor y le confesé a Teresa que *El Chusco*, el personaje del perro que ella interpreta en *Los músicos ambulantes* era uno de mis héroes de infancia. Lo sigue siendo.

Empecé a relacionarme con el grupo justamente por mi relación con Teresa y Miguel en la universidad. La afinidad con ellos siempre fue orgánica - aunque no libre de cuestionamientos - tanto a nivel estético como político. Es por esto que poco a poco me fui acercando a ellos y conociendo más de cerca a todos sus integrantes.

En el 2005, me invitaron a formar parte de un laboratorio de creación. Trabajamos a lo largo de todo el año un experimento que transcurría en un pabellón de un hospital. El foco de la investigación, continuando con la línea desarrollada en *Sin Título – técnica mixta*, era la

búsqueda de la presencia escénica y el convivio directo con los “espectadores”. En diciembre hicimos un par de encuentros con invitados, pero no llegamos a hacer una temporada.

Yuyachkani es uno de los grupos teatrales más importantes de nuestra historia y su relevancia no solo se debe al desarrollo artístico y estético sino, principalmente, a que tiene casi 50 años militando desde el teatro, no en el partido de los inicios, sino militando por construir un mundo mejor, generando cuestionamientos, experiencias intensas y rituales escénicos. Esa militancia implica un abordaje ético y político frente al mundo. Es un grupo que decidió arraigarse en el Perú porque sus integrantes asumen su rol ciudadano. Es desde el Perú que pueden transformar el mundo. Esta apuesta no ha sido –ni es- fácil. La situación económica tanto del grupo como de sus integrantes no está garantizada, por ejemplo, y, a pesar de que muchos de ellos han tenido la posibilidad de irse a otro país y tener una situación material más acomodada, esto nunca sucedió.

Esta misma convicción y la necesidad de buscar lenguajes nuevos que expresen sus ideas e ideales, los llevaron a la elección por desarrollar la creación colectiva. Esto, por supuesto, estuvo enmarcado por una coyuntura política, de lucha juvenil, de esperanza (mayo del 68 y la revolución cubana). La región latinoamericana estaba buscando generar una voz más propia y, para esto, las formas artísticas existentes no eran suficientes. Había que derribar las estructuras y las jerarquías. Es por esto que, por ejemplo, al inicio rechazaban la figura del director. Miguel era un coordinador, pero no alguien que dirigía, y todas las decisiones se tomaban colectivamente. Poco a poco se fueron dando cuenta de que no había problema con que existiera un director, ya que este no es mejor ni, necesariamente, tiene más poder, sino que cumple un rol diferente.

Miguel Rubio plantea estas ideas más o menos de la siguiente manera:

Cada generación debe remirar y replantear la historia. Los jóvenes vienen y nos preguntan cómo lo hacemos, cuáles son las recetas, los secretos. Siempre respondemos que no hay técnicas definitivas. Las técnicas que usamos son las respuestas a las crisis y las crisis son las preguntas que surgen, en cada momento, para la creación de cada espectáculo. En la búsqueda a responder a la pregunta está la inspiración para el proceso creativo.

No se puede ir al proceso creativo con todo resuelto. Por el contrario, si uno se entrega al proceso, a sentir lo que los compañeros están trabajando, se genera un sentido provocador. Además existe una diferencia entre sensación y sentido. En un proceso creativo nos enamoramos de todo, principalmente los actores. Enrique Buenaventura decía que el actor tiene en su estructura creativa el eje de continuidad: continúa proponiendo. El director, por otro lado, tiene que tener el eje de selección, de la edición. Con un criterio, por supuesto, negociando con respeto y encontrando una razón. Se establece aquí una negociación desde dos ópticas

diferentes de la creación. La regla del juego es que cada uno asuma su rol en el proceso, es decir, el actor debe tener la continuidad y el director la selección.

Cuando empezamos desarrollábamos procesos colectivistas buscando eliminar todo tipo de jerarquía pues el espacio creativo tiene que generar sus propios valores. Inicialmente yo no era director, era coordinador. Después entendimos que el ojo de afuera es otro lugar, no es mejor ni más importante, simplemente es otro rol.

En nuestro caso, la formación inicial de los miembros del grupo se ha dado en el mismo grupo. Los colegas son los maestros. A mediados del siglo pasado la hegemonía cultural era clara y las escuelas solo obedecían a los intereses de esa hegemonía. Entonces tuvimos que buscar a nuestros maestros y encontramos a Enrique Buenaventura, Santiago García, Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal y Osvaldo Dragun, por mencionar algunos².

Una de las grandes enseñanzas que nos deja el grupo es la búsqueda constante, el aguante, y la capacidad para poder salir adelante en las crisis, tanto internas como externas.

Entre los años 1980 y 2000, en el Perú, hubo un conflicto armado interno en el que se enfrentaron distintos grupos terroristas, principalmente Sendero Luminoso, y las fuerzas del orden del Estado. El grupo Yuyachkani, por su labor política y pedagógica permanente, se ganó la desconfianza tanto de un lado como del otro³: “Por esos días, frente a la Casa del grupo solíamos encontrar una pareja de "enamorado" que se abrazaba y besaba sólo cuando abríamos la puerta. Obviamente, nos vigilaban. Pero no sabíamos entonces, ni supimos después, de qué lado venía el interés por saber lo que hacíamos” (Rubio, 2008, p. 48). No recuerdo cuál de los *Yuyas* me contó que en esa época, varios de los miembros del Grupo accedieron a un crédito para comprar departamentos en la zona de Bertolotto, en el distrito de San Miguel. De tanto en tanto, recibían llamadas en las que eran amenazados con que se colocaría una bomba en Bertolotto.

Estas amenazas no amedrentaron al Grupo que siguió trabajando y creando. Sin embargo, el Conflicto y los años fueron modificando el camino de la creación, los temas y la forma de abordarlos. Los jóvenes entusiastas que empezaron a hacer teatro como una forma de militancia partidaria, que llevaron su *Puño de Cobre*⁴ (1972) a una huelga minera vestidos con mamelucos de obreros y recibieron una importante lección cuando uno de los huelguistas les dijo: “Muy bonito su teatro pero qué pena que se olvidaron sus disfraces”; pasaron a

² Este y todos los textos en *cursivas y negritas* son partes de una memoria no publicada elaborada por mí del 7º Laboratorio Abierto de Yuyachkani desarrollado el 2015. Estos textos son transcripciones casi literales de lo que decían los miembros del grupo: Miguel Rubio, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Julián Vargas. En cada caso, está especificado el autor.

³ Ver Rubio, 2008, p.86-88

⁴ Primera obra del grupo.

querer profesionalizarse y poder vivir del teatro. La obra que los llevó a esto es *Los músicos ambulantes*.

Miguel:

Esta obra es el paso hacia la profesionalización de Yuyachkani. Antes éramos un grupo que se juntaba para hacer teatro pero cada uno hacía otras cosas. Después de viajar a Europa pensamos en profesionalizarnos pero en el sentido de poder tener una dedicación al trabajo de creación escénica y menos el de, necesariamente, vivir económicamente del teatro.

Originalmente pensamos en esta obra como utilitaria, para niños. Nos permitiría ganar plata para poder hacer las obras serias. Entonces cogimos *Los músicos de Bremen* y *Saltimbanquis*. Finalmente la obra nos dio lecciones importantísimas: 1. El uso de la máscara y la fascinación por esta. 2. Encontrar un diálogo entre las culturas peruanas y del mundo, como la Comedia del Arte.

La obra se convirtió en una obra familiar que discutía temas esenciales sobre el Perú: Perú como una nación en construcción, y cómo se puede encontrar diálogos con lenguas y culturas distintas. Además, nos ayudó a entender que la diversidad es un desafío que nos obliga a buscar el encuentro, el diálogo desde la diferencia. La obra se estrena a finales del 82. Recordemos que en el 80 comienza la guerra de Sendero. Mientras surge el movimiento que usa la violencia, volando puentes, la obra buscaba construir puentes. Pero la consciencia de esto vino mucho después. El artista dialoga con su contexto inclusive sin percibirlo. Podríamos decir que esta es la obra de los puentes.

Sin embargo quisimos cancelarla muchas veces porque la considerábamos una obra menor. Hoy nos damos cuenta de que *Los Músicos* ha sido la columna vertebral de nuestro aprendizaje y por eso sentimos un profundo agradecimiento, y también, claro, por el éxito económico que ella nos da. Se sigue presentando y la recepción sigue siendo fantástica.

Esta obra marca el inicio de “lo que ellos mismos denominarían el proyecto “Migración y Marginalidad” (Rubio, 2001 p. 91) seguida por *Encuentro de zorros*”⁵ (Benza, 2011, p 414). De ahí en adelante comienza una serie de producciones que responden a momentos diferentes de la relación del grupo con su entorno social - marcado fuertemente por la guerra - asumiéndose, además como agentes activos del mismo. Sobre la diferencia de abordaje entre *Los músicos ambulantes* y *Encuentro de zorros*, escribí en el 2011: “Es importante notar cómo la perspectiva de Yuyachkani en esta obra [*Los músicos ambulantes*] es optimista y hasta inocente, y plantea una visión de unión del país a través del respeto a las distintas culturas (músicas) y de la adopción de una nueva música: la chicha. Esta visión se contrasta enormemente con la que se desarrolla en *Encuentro de zorros*, creada solo tres años después” (Benza, 2011 p. 419). Esta obra “refleja este nuevo personaje, fusionado,

⁵ En este texto no describiré ninguna de las obras. La descripción de *Encuentro de Zorros* y *Los Músicos Ambulantes* se puede encontrar en Benza, 2011. Sobre *Rosa Cuchillo*, *Santiago*, *Contrael viento*, *Antígona*, *Adios Ayacucho* y *Sin Título - Técnica Mixta*, ver Rubio, 2008. También se puede recurrir a la página del grupo www.Yuyachkani.org.

corrompido, producto de la violencia y la necesidad, y que basa su vida en la transgresión” (Benza, 2011 p. 421).

Encuentro de zorros se estrena en 1985. Han pasado tres años entre una obra y otra. Sin embargo ya se sienten los efectos de la guerra y la crisis en el abordaje de temáticas presentes en ambas obras, como la identidad del peruano. Ya no hay tanto optimismo. Si bien en ambas están todas las sangres de Arguedas, en *Encuentro de zorros* vemos justamente ese mundo corrompido que tanto dolor le causaba al Amauta José María⁶.

Después vinieron obras como *Contraelviento* (1989)⁷ *Adios Ayacucho* (1990) y *No me toquen ese vals* (1990), que presentaban una realidad afectada por la guerra y la desolación. En esos años, el Conflicto Armado Interno no solo continuaba vivo, sino que ya había llegado a las ciudades. Ya se percibía el carácter fratricida de la guerra y, al mismo tiempo, había una necesidad de continuar con la vida. La muerte es protagonista de estas tres obras y marca un momento muy importante en la historia del grupo:

Augusto:

Podríamos dividir el trabajo del grupo hasta ese momento en tres etapas: Primera migración: Los Músicos Ambulantes, segunda migración: Encuentro de Zorros, tercera migración: muerto que viaja a recoger las partes de su cuerpo.

La década del 90, con Fujimori en el poder, continúa siendo muy dura y el Grupo continúa experimentando y buscando generar encuentros con otros artistas en sus creaciones. Así llega el siglo XXI y, con él, llegan *Antígona* (2000) y *Santiago* (2000). Estas obras siguen presentando el tema de la guerra, pero de una forma un poco más distanciada y, podríamos decir, profunda.

Teresa [sobre Antígona]:

¿Por qué decidimos hacer esta obra? Hay un momento en la vida en que un personaje nos atraviesa y emociona. Antígona me impactó por su determinación para enfrentarse sola al poder. Siempre que hacíamos una creación con el grupo me venía esta imagen, como una presencia secreta.

Otro aspecto importante fue que, por mucho tiempo, las mujeres del grupo hemos trabajado con mujeres haciendo talleres llamados de Autoestima. Esa experiencia se fue internalizando, me fue enseñando. Eran mujeres que no querían ser actrices pero que tenían una vida muy dramática. Ellas me enseñaron mucho a todo nivel. Era natural abordar un trabajo desde la mujer.

⁶ “Amauta” significa “maestro” en quechua. José María Arguedas (1911 - 1969) fue un escritor y antropólogo que buscó siempre reivindicar la imagen del hombre andino. Arguedas es desde siempre un referente fundamental para Yuyachkani. Una de las obras más recientes del grupo es *Cartas desde chimbote*, que constituye un ritual escénico en homenaje a Arguedas, basado en las cartas que este le escribiera a su psicoanalista y a un amigo.

⁷ Sobre *Contraelviento* ver Rubio 2008 y Dieguez 2014

Finalmente, el periodo de violencia interna en el país. Lo que yo sentía a diario era la sensación de ahogo, una depresión social, una incapacidad política. La palabra muerte era habitual, los crímenes quedaban impunes. No se sabía la dimensión de la violencia, de los desaparecidos, pero la sensación era muy dura.

(...)

Miguel me pidió una improvisación sobre lo que yo había vivido algunos años atrás. Yo vivo frente a lo que era la casa del embajador de Japón cuando el MRTA la tomó⁸. Durante 4 meses y 17 días viví un infierno. Vi pasar el mundo al frente. Policías y periodistas, coros que iban a cantar y políticos que iban a predicar. Esto fue muy denso pero hice una improvisación sobre esa experiencia. Sobre esta improvisación pusimos el texto con el que empieza el final de la historia.

Mientras la palabra y el verso contaban una historia antigua, con el cuerpo contaba la historia de nuestro país, lo que estaba pasando mientras creábamos este trabajo. Necesitábamos llegar a una parte del espectador que estaba en el corazón, en las vísceras. Necesitábamos ir más allá de lo que decía el verbo.

En el proceso, decidimos invitar a las familiares de los desaparecidos. Ya las conocíamos y sabíamos mucho de ellas. Pero buscábamos un encuentro más personal, más privado. Con algunas de ellas habíamos hecho talleres, inclusive. Las invitábamos individualmente y les contaba del proyecto en el que estábamos, les pedía que se sentaran en la silla y les pedía que me contaran su historia. Yo recibía la historia privada de quienes tuvieron que construir un guión para buscar justicia, pero en este encuentro de dos mujeres solas aparecía un secreto. Todas eran diferentes, de diferentes regiones y edades, pero tenían algo en común: fragilidad externa y enorme fortaleza interna. Una de ellas, Raida Condor, me contó que era una mujer de su casa que tenía su tiendita y siempre preparaba el almuerzo para su hijo, pero un día no llegó. Para buscar a su hijo tuvo que aprender a leer - para leer el periódico - y aprender a escribir. Tuvo que tocar puertas de gente que inclusive la acusaba de terrorista. Tuvo que enfrentar la soledad porque su familia y vecinos se alejaron de ella. Su voz frágil contrastaba con su espíritu fuerte. Yo las escuchaba y veía su respiración, sus manos, sus lágrimas. Escuchándolas entendí por qué yo estaba sola en el escenario. Conversando con ellas me di cuenta de que mi soledad era un símbolo de la soledad de las mujeres que tuvieron que enfrentarse a ese poder y esa autoridad.

Yo les decía que sus nombres no estarían en el escenario. Teníamos que alejarnos 2500 años para hablar de su historia. Pero ellas estuvieron siempre en el escenario.

El caso de *Santiago*, por su lado, presenta cómo afectó la guerra a las costumbres y los ritos tradicionales, ya que en el pueblo en el que se desarrolla la obra no se pudo sacar al patrón Santiago en procesión durante 15 años. Además, presenta el momento del fin de las acciones bélicas de la guerra y sus consecuencias: “Estamos en un punto de inflexión, en el cual el conflicto armado ha terminado pero sus secuelas persisten. Entre ellas el vacío de poder y la falta de liderazgo, que dejó la muerte o la huida de las autoridades locales; el deterioro de la forma de organización comunal; la pérdida de los valores tradicionales de las

⁸ En diciembre de 1996 un remanente de lo que fuera el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) - uno de los grupos terroristas que surgió durante el Conflicto Armado Interno - toma la residencia del embajador de Japón durante una fiesta. En abril de 1997 se realizó un operativo militar para liberar a los rehenes. Murieron dos comandos militares, un rehén y los 14 miembros del MRTA que habían tomado la embajada.

comunidades; y la tendencia de las víctimas a replicar modelos de violencia aprendidos durante el conflicto” (Pastor, 2015, p. 15).

Yo añadiría que la obra, a pesar de la decadencia y precariedad que presenta, también aboga por la necesidad de seguir adelante. Ahora que “terminó” la guerra, hay que volver a rendir culto a los santos.

Luego vienen las audiencias de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en la que los propios protagonistas del conflicto comparten sus historias. Es en este contexto que surge *Rosa Cuchillo* (2002), la mujer que, aún muerta, busca a su hijo desaparecido.

Ana:

[Rosa Cuchillo] es una acción escénica para mercados andinos que comenzó a trabajarse el 2000 y coincidió su recorrido con el inicio de las Audiencias Públicas. Mi mamá estaba con una enfermedad terminal y yo buscaba cómo es la vida después de la vida. Yo estaba lejos, pero hablábamos mucho. Miguel trajo la novela Rosa Cuchillo de Oscar Colchado y para mí fue importante, sentí un sentido.

Mi abuela paterna se llama Rosa y también es de Ancash. La novela cuenta la historia de esta mujer que muere y cuenta su vida. Ella tiene un hijo que es captado hacia Sendero, quien va porque busca una alternativa para el campesino, pero se da cuenta de que Sendero ve al campesino como atrasado, como inferior. Se sale de Sendero pero las Fuerzas Armadas lo desaparecen. Rosa Cuchillo busca a su hijo más allá de la muerte.

Era el momento en que Fujimori había renunciado por fax, Valentín Paniagua aprueba la creación de la Comisión de la Verdad.

Conocimos a Mama Angélica que lidera una lucha de las mujeres por la justicia, se enfrentan a la policía y al ejército, etc. Yuyachkani recibe un reconocimiento de la CNDH junto con Mamá Angélica y su testimonio fue muy impactante, y la forma como cuenta también. Decidimos tomar la vida de Mamá Angélica como inspiración secreta.

En muchos de los lugares donde se dieron las Audiencias Públicas de la CVR, se presentaron, en paralelo, *Antígona*, *Adios Ayacucho* y *Rosa Cuchillo*. Estas historias de guerra, de pérdida, de búsqueda, dialogaban directamente con las de los familiares de las víctimas, muertos y desaparecidos del Conflicto. Al final de varias de las presentaciones, se acercaban personas a compartir sus propias historias con Teresa, Ana y Augusto. En palabras de Ileana Dieguez:

El Grupo Yuyachkani realizó diferentes acciones en ciudades y poblaciones andinas donde se desarrollaban las audiencias públicas. Instalándose en las plazas, calles y mercados, los actores acompañaron aquellos rituales de la memoria ofreciendo los testimonios de sus personajes: Teresa Ralli-Ismene exponía la tragedia de los muertos sin sepultura, Rosa Cuchillo-Ana era el ánima en pena de una madre que buscaba a su hijo, Augusto Casafranca-Cánepa dio voz a los cuerpos desmembrados en fosas comunes (2014, p. 76).

Las Audiencias, sin embargo, generaron un impacto importante e inesperado en el grupo.

Miguel:

El grupo fue llamado para hacer la convocatoria para las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Estas eran en los lugares afectados. Entonces, una vez más, entramos en crisis. Esta crisis se basó en que nosotros siempre habíamos creado pensando en “dar voz” al otro (campesinos, etc.) pero no habíamos pensado en la posibilidad de presentar nuestros propios testimonios. La CVR colocó el desafío de escuchar al otro. ¿Qué sentido tiene el teatro en ese momento? Decidimos entonces hacer intervenciones escénicas que llamen la atención y que motiven a las personas a dar sus testimonios. Cuando se dio el primer testimonio se canceló a muchas representaciones no solicitadas. Tuvimos entonces una crisis de representación en un grupo que basaba su trabajo en la representación.

Es a partir de esta crisis que surge *Sin Título - técnica mixta*. Esta obra marca el inicio de una nueva etapa del grupo en la que exploran diversas formas de expresar su propia voz. *Sin Título* nos presenta una especie de depósito de un museo en donde se guardan las memorias de dos guerras: La guerra del Pacífico entre Perú y Chile (1879 – 1884), y el Conflicto Armado Interno (1980 – 2000). En el espacio no hay butacas, no hay una verdadera separación entre escenario y público, y hay unas plataformas rodantes que se desplazan por el espacio obligando al público a también desplazarse.

Miguel:

Sin Título - técnica mixta es una obra madre por la enseñanza que nos ha dejado. A nivel temático se encuentra que tanto en la guerra con Chile como en el Conflicto Interno Armado, el Estado es el mismo (corrupto), las víctimas son las mismas, el abismo social es el mismo. Al hacer una obra es importante encontrar tu propia voz, tu propio interés.

A partir de este momento, Yuyachkani creó una serie de espectáculos como *Concierto Olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2015) y *Discurso de Promoción* (2017) en los que su propia voz está muy presente, aunque siempre podemos ver la relación entre esa voz y el contexto social. La voz no es aislada y cuando un artista asume su ciudadanía, lo personal y lo social no se pueden separar.

En estos cincuenta años de vida, los integrantes de *Yuyachkani*, además de crear espectáculos, viajaron por las distintas regiones del Perú, aprendiendo y enseñando, teniendo un papel importante en el desarrollo de diversas manifestaciones y grupos teatrales en casi todas las regiones del país. Además, realizaron permanentemente acciones escénicas de calle, muchas de ellas con un fuerte componente político, reforzando la importancia de la cultura y el teatro como resistencia.

Tal vez uno de los aportes principales del grupo, y que es particularmente importante para mí y mi desarrollo como creador e investigador, es esta relación y aprendizaje constante de las manifestaciones teatrales populares, principalmente las de teatralidad andina. En el momento en que se “olvidaron sus disfraces” en el año 72, entendieron que en los andes no funcionaba ese teatro proletario importado. Desde ese momento, el aprendizaje y la incorporación o creación desde los elementos de estas manifestaciones escénicas ha estado presente en muchas de las obras. Solo por mencionar algunos ejemplos, *Contrael viento* se construye a partir de la Danza de la Diablada (Puno), en *Adios Ayacucho* aparece el Qapaq Q’olla (Cusco), en *Santiago* está el Ukukus (Cusco). Este acercamiento orgánico a las manifestaciones de teatralidad andina ha llevado a que varios de los miembros del grupo asistan regularmente a fiestas como la de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Inclusive, Miguel, un día que estábamos en la plaza de Paucartambo, me contó que él empezó a asistir a la fiesta por el interés teatral pero que hoy ya siente devoción por la Virgen⁹.

Por otro lado, este mirar a la teatralidad popular ha hecho que nosotros, sus aprendices, entendamos desde jóvenes la importancia de observar y aprender de las manifestaciones de teatralidad andina, y esto no es un aprendizaje menor. *Yuyachkani*, con su práctica, su coherencia, su valentía, su aguante, su talento, su dedicación, nos sigue enseñando sobre técnicas de creación, sobre posturas éticas, estéticas y políticas frente a la creación y sobre nuestro papel en el mundo como artistas-ciudadanos.

Quisiera casi terminar este texto con unas palabras de Miguel que considero fundamentales para todo creador escénico:

Miguel:

Me pregunto sobre el esfuerzo que tenemos que hacer siempre para que la memoria encuentre un lugar entre la memoria anecdótica y la ejemplar. La memoria anecdótica es afectiva, está influenciada por sensaciones, sentimientos. El desafío está en que nuestra memoria sea ejemplar, es decir, una memoria que reflexiona y que nos deja enseñanzas. Podemos usar esta memoria para construir pensamiento. Esto viene del pensamiento de Todorov.

La memoria oficial tiene que ver con la conmemoración, con héroes, fechas, batallas. Esto constituye el acto de monumentalización de la memoria. La idea de conmemoración debe ser cuestionada porque más que conmemorar tenemos que reflexionar, entender las causas de los hechos históricos. Cuando la memoria está estimulada por el Estado hay un conflicto porque falta el reconocimiento del error del propio Estado. Por otro lado, cuando la memoria no ha sido procesada, no nos deja lecciones.

⁹ Solo para continuar con mi paralelo autobiográfico con Yuyachkani, mi hermana también es devota de la Virgen del Carmen de Paucartambo y va todos los años a la fiesta.

Muchas veces la memoria está afincada en el dolor. La condición de la víctima acaba siendo un status social. En este sentido, se puede perennizar el papel de la víctima en lugar de reivindicar el papel ciudadano. Hay que organizar y disciplinar el proceso de la memoria para que nos deje lecciones.

Surge en nosotros como grupo la inquietud sobre cómo, con los elementos del presente, podemos remirar nuestra historia. Porque cada generación debe remirar y replantear la historia. Los jóvenes vienen y nos preguntan cómo lo hacemos, cuáles son las recetas, los secretos. Siempre respondemos que no hay técnicas definitivas. Las técnicas que usamos son las respuestas a las crisis y las crisis son las preguntas que surgen, en cada momento, para la creación de cada espectáculo. En la búsqueda a responder a la pregunta está la inspiración para el proceso creativo.

Coda: En este recorrido de creación e investigación; en estas idas y vueltas del Grupo; en las distintas crisis que lo afectaron en estos años, siempre estuvo presente *Los músicos ambulantes*. Uno de los días del Laboratorio¹⁰ estaba almorzando con Ana y le pregunté cómo habían sobrevivido a todos los problemas que tuvieron durante la guerra; siendo amenazados y amedrentados tanto por Sendero como por el Estado. Gracias a *Los Músicos*, me dijo. *Los Músicos* nos daban no solo plata sino también nos aliviaba el espíritu y nos renovaba las fuerzas.

Referencias

BENZA, Rodrigo. Temas y personajes marginales en el teatro peruano contemporáneo. En: Rosas, Claudia. **“Nosotros también somos peruanos” La marginación en el Perú siglos XVI a XXI**. Lima: Estudios Generales Letras Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

_____. **Memoria del 7° Laboratorio Abierto del grupo Yuyachkani** (texto no publicado).

DIEGUEZ, Ileana. **Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas**. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.

¹⁰ 7° Laboratorio Abierto realizado el 2015.

PASTOR, Alfredo. **Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del "Santiago" de Yuyachkani**. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

RUBIO, Miguel. **El cuerpo ausente**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

Recebido em dezembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.