

RIASCUNHOS

v.8 n.1 - jan./jun. - 2021

ISSN: 2358-3703

[Dossiê:]

UN SOLO CORAZÓN: 50 anos de
caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

v.8 n.1 – jan./jun. – 2021

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/RR-v8n1-2021-00

Organização e curadoria:
Narciso Telles

[DOSSIÊ]

UN SOLO CORAZÓN: 50 anos de caminhos do
Grupo Cultural Yuyachkani

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Carlos Henrique Martins da Silva

Direção EDUFU: Alexandre Guimarães Tadeu dos Santos

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica

38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br

revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe

Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU - Brasil)

Curadoria / Organização

Ana Julia Marko, Universidade de São Paulo

Narciso Larangeira Telles da Silva, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial

Clara Angelica Contreras (Universidad Del Bosque – Colômbia)

Daniele Pimenta (UFU – Brasil)

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Fernando Aleixo (UFU – Brasil)

Mara Lucia Leal (UFU - Brasil)

Mario Piragibe (UFU - Brasil)

Paulina Maria Caon (UFU - Brasil)

Wellington Menegaz de Paula (UFU – Brasil)

Vilma Campos Leite (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFBA - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (SME – RJ)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU – Brasil)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagaseta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

Diagramador – (Edição v.8 n.1 – jan./jun – 2021)

Luciano Pacchioni Junior, Universidade Federal de Uberlândia

Ilustração e Design Capa

Luciano Pacchioni Junior, Universidade Federal de Uberlândia

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo a Revista Rascunhos ou a Edufu.

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em artes cênicas / Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol. 8, n.1 (2021) - Uberlândia: EDUFU, 2021.

v.

Semestral

ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes - Periódicos. I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



SUMÁRIO

[Dossiê]

UM SOLO CORAZÓN: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani

APRESENTAÇÃO

Ana Julia Marko e Narciso Telles 07

FOI BONITA A FESTA QUE VIRÁ: longa vida ao Yuyachkani!

Silvana Garcia 11

GRUPO E MEMÓRIA: viagem à fronteira.

Miguel Rubio Zapata (tradução de Carla Dameane Souza) 17

EVOCAÇÕES ESPECTRAIS: à propósito de *Sintitulo, técnica mixta*.

Ileana Diéguez Caballero. (tradução de Carla Dameane Souza) 28

RITUALIDADES EM CENA: a presença de José Maía Arguedas em *Cartas de Chimbote*

Carla Damene Souza 39

ROSA CUCHILLO: desmontagem e tradução.

Ana Julia Marko/Ana Correa 63

TENSIONAMENTOS PRESENTES EM ALGUMAS MONTAGENS E DESMONTAGENS DO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI: *Antígona, Adiós Avacucho e Hijo de Perra o La Anunciación*.

Mara Leal e Antonio Mello 86

LA MIRADA (IN)CORPORADA: ressonâncias a partir de la experiència del processo de creación de *Discurso de promoción* em el laboratorio interno Yuyachkani

Lucero MedinaHu..... 108

Testimonios de vida, teatro y politica del Grupo Yuyachkani

Rodrigo Benza 121

Sin Titulo, técnica mixta y la fractura espacio-temporal de la estructura escénica

Lucia Lora..... 133

O que há com as coisas? Composição e atuação com objetos no Grupo Cultural *Yuyachkani*.

Gyl Giffony Araújo Moura..... 159

EVOCANDO O CORPO DOS AUSENTES: memórias incorporadas na poética do Grupo Yuyachkani.

Paola Lopes Zamariola..... 176

Pensando Kay Punku desde su agencia.

Camila Fernanda Sastre Díaz 195

MULHERES, ATRIZES, CIDADÃS: feminismo e questões de gênero nas práticas artísticas e pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* (2019)

Marta Haas..... 210

YUYACHKANI: um legado latino-americano.

Maurício Schneider 229

Performatividade, política e participação no processo artístico pedagógico do *11 laboratorio abierto – encuentro pedagógico com Yuyachkani* (2019).

Lucia Helena Martins 245

YUYACHKANI: contribuições para a contemporaneidade da dramaturgia na América Latina

José Manoel Lázaro..... 265

NADA QUE CELEBRAR: esplendor de Yuyachkani

Victor Vich 282

COCINA ABIERTA: Yuyachkani em tempos pandémicos.

Augusto Casfranca 286

MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR: uma lectura de *El cuerpo ausente como producción de conocimiento desde la praxis teatral.*

Jorge Dubatti..... 291

O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA NO TEATRO DO YUYACHKANI: Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata.

Grupo de teatro Clowns de Shakespeare 301

UMA CENA COM MÚLTIPLAS ENTRADAS: entrevista com Miguel Rubio Zapata.

Ana Carolina Fialho de Abreu e Paola Lopes Zamariola. 327

COMO ENFRENTAR SOLIDÕES: entrevista ao Grupo Cultural Yuyachkani.

Ana Julia Marko, Fernando Yamamoto, Narciso Telles. 345

AUDIODRAMA: Uma mosca verde e brilhante ou quando a morte vem sozinha, de Miguel Rubio.

Narciso Telles / Leonel Carneiro 349



Apresentação

A Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas apresenta aqui seu novo número. Trata-se de um periódico vinculado ao GEAC – Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas, formado por Artistas-Docentes-Pesquisadores dos Cursos de Teatro e Dança da UFU e dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. O GEAC é organizado em duas linhas de pesquisa: 1) Processos de Criação Cênica - Pesquisa sobre os processos de criação de espetáculos cênicos e performances. 2) Formação do Artista- Docente, nas quais os pesquisadores (docentes, discentes e técnicos) participam com seus projetos e ações de ensino, pesquisa e extensão.

O título da revista aponta para o eixo central das investigações do GEAC que são os processos de criação e formação em Artes Cênicas alicerçados nas práticas contemporâneas, em seu estatuto de efemeridade, precariedade e [in]disciplinaridade, configurando-se, neste sentido, num espaço de diálogo e compartilhamento das pesquisas realizadas no GEAC com outros centros, grupos e artistas brasileiros e estrangeiros.

Rascunhos seguirá apresentando semestralmente em seus volumes: um dossiê temático, que reunirá artigos/ensaios/traduições a partir de um recorte temático, conceitual ou metodológico, com a presença de artistas, pesquisadores e estudantes; uma seção Sala de Ensaios que reúne artigos/ensaios/traduições de temáticas livres; Criações audiovisuais, seção dedicada a arquivos audiovisuais que exponham em sua produção pensamentos, críticas e processos de criação e/ou ensino-aprendizagem em Artes Cênicas.

Por fim, cabe dizer que esta edição tem, para nós, o sentido de uma celebração, pondo-se como lugar de confluência de manifestações e interesses variados, porém, voltados para o fortalecimento e reafirmação da importância da prática, do pensamento e da investigação cênica.

A Edição n. 01/2021 da Revista Rascunhos (GEAC/IARTE/UFU) tem a alegria de apresentar aos leitores e leitoras o Dossiê *UN SOLO CORAZÓN: 50 anos de caminhos do Grupo*

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou a EDUFU.

Cultural Yuyachkani. Mais do que comemorar a longa trajetória e a importância do coletivo peruano para a investigação teatral, especialmente no território latino americano, a presente publicação configura-se também uma teia de vozes e miradas, um conjunto de reflexões sobre os modos de fazer, operar, pensar e existir de Yuyachkani. Através de textos que trazem falas de seus integrantes e de diversos outros artistas-pesquisadores latino americanos, (especificamente do México, Chile, Peru e Brasil), tal edição propõe uma complexa trama com diversos pontos de vistas e recortes. Todos os materiais são fruto da relação afetiva de seus autores com o grupo; escritas que passaram pela carne da experiência, pelo corpo a corpo com o trabalho, afastando olhares distanciados, especulativos e meramente teóricos.

Há quem analisou processos de criação, outros refletiram sobre espetáculos e ainda quem pensou suas práticas pedagógicas e com a comunidade. Um coletivo com tantas frentes de trabalho e tão longo caminho possibilita esta múltipla temática, mas sempre alinhavada por fios condutores comuns, como aqueles que se relacionam com a busca e luta pela memória não oficial e ancestral; embates com ausências e traumas de um país marcado pelo Conflito Armado; ações políticas com seu entorno; oficinas e laboratórios que estendem à população pesquisas e inquietações pulsantes da sala de ensaio. A história de um grupo em plena atividade é movente, potente e continua em diálogo com o seu tempo.

Além dos artigos que comentam a prática de Yuyachkani, a presente revista encontrou oportunidade de publicar materiais inéditos em português da própria autoria dos artistas como o texto de Miguel Rubio *Grupo e memória: viagem à fronteira* sobre e a Desmontagem de *Rosa Cuchillo*, de Ana Correa revelando ao leitor segredos da emblemática obra sobre esta mãe que mesmo depois de morta não cansa em procurar o filho desaparecido. *Rosa Cuchillo* acompanhou o programa da *Comisión de Verdad y Reconciliación* (2001-2003) nas cidades andinas mais afetadas pelo terror da guerra suja peruana e sua desmontagem *disseca poeticamente*, como diz a atriz, seus processos de criação.

Soma-se ainda duas entrevistas. Uma feita por Paola Lopes Zamariolla e Ana Carolina de Abreu a Miguel Rubio enfocando o diálogo das práticas e operações de Yuyachkani com teatralidades andinas em especial as geradas pela Festa de la Virgen del Carmen, no povoado de Paucartambo, Cusco; e: uma vídeo-entrevista coletiva realizada pelos organizadores com a colaboração de Fernando Yamamoto com o diretor e todos os atores e atrizes do grupo no período de confinamento ao qual estamos submetidos no Brasil e Peru. Nesta, encontramos reflexões sobre

os desafios do momento presente e as perspectivas de futuro. Por último publicamos uma ficção sonora performada por Narciso Telles e Leonel Carneiro do texto de Miguel Rubio *Uma mosca verde Brilhante ou quando a morte vem sozinha*, fechando o dossiê.

Ao organizar esta publicação junto com a artista-pesquisadora Ana Julia Marko fui tomado pela memória de encontros, convívios e aprendizados com Yuyachkani Esta condição de rememorar em situação de confinamento me fez achar dentre arquivos esquecidos esse breve trecho de um artigo publicado, no qual os tempos dos encontros estavam marcados:

FEVEREIRO DO ANO LUNAR DE 2011. Mais uma vez estou de frente ao alto muro vermelho e uma imensa porta de madeira de cor verde que separa dois mundos: o real presentificado na arquitetura e práticas sociais do bairro de Madgalena Del Mar, Lima, Peru e o artístico quando adentramos a Casa Yuyachkani e re-encontramos uma História Memória de um grupo teatral comemorando seus 41 anos de existência. Reconheço em minha memória-corpo a primeira vez que estive ali. O contato com o Grupo Cultural Yuyachkani ocorreu no período de 26 de julho a 1 de agosto de 2004, quando fui aceito como aluno no curso *Theatre/Memory/Politics: workshop in Peru*, oferecido aos participantes do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas. Encontros que ocorrem até hoje e nos atravessam como experiências singulares de ‘gente de teatro’.

Yuyachkani batalha por memórias escondidas e se pergunta: como, através do teatro, é possível ampliar a visibilidade de culturas originárias dos homens e mulheres dos Andes, amazônicos e afrodescendentes, que desde o Peru-Colônia são ameaçadas pelas políticas civilizatórias de branqueamento e olvido? Como experimentar no trabalho cênico a subversão das cosmogonias ocidentais que se impõem como única possibilidade de produção de conhecimento? Como assumir a responsabilidade de enunciação inerente ao espaço teatral para fazer com que versões outras da História se manifestem, visando a problematização da narrativa oficial e heroica?

O conjunto de artigos, traduções e entrevistas que compõem o Dossiê é uma tentativa de criar uma constelação de olhares sobre as perguntas acima e sobre outros tantos vários aspectos da trajetória e das práticas artístico-pedagógicas de Yuyachkani realizados por artistas-pesquisadores latino americanos que podem inclusive lançar luz sobre outros fazeres cênicos contemporâneos. Isto é, a contribuição da presente Revista não se encerra na análise de um coletivo emblemático nem em homenagem a seus 50 anos, mas se propõe a projetar discussões e problematizações de outros focos do interesse no presente.

Hoje em Abril de 2021, vivendo a trágica experiência de uma pandemia sem precedentes no Brasil, *UN SOLO CORAZÓN: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani* reafirma que o teatro apesar de tudo e de todos permanece potente, vivo e nos convoca a sermos muito, mas muito mais que leitoras e leitores interessados nos temas aqui abordados, mas sujeitos num mundo no qual a arte é imprescindível para existirmos, e para mover de alguma forma as forças da memória e as normas ditadas por sistemas de poder.

Evoé!!

Ana Julia Marko & Narciso Telles
Organizadores



FOI BONITA A FESTA QUE VIRÁ
Longa vida ao Yuyachkani!

FUE HERMOSA LA FIESTA QUE VENDRÁ
¡Viva Yuyachkani!

IT WAS BEAUTIFUL THE PARTY THAT WILL COME
Long life Yuyachkani!

Silvana Garcia¹

Resumo

Há dez anos, para marcar seu quadragésimo aniversário, o Grupo Cultural Yuyachkani promoveu um seminário internacional e comemorou pelas ruas de Lima com um lindo cortejo performático. A autora deste artigo esteve presente e acompanhou todas as atividades promovidas pelo grupo. Esse testemunho foi publicado na ocasião e está aqui reproduzido.

Palavras-chave: teatro de grupo, teatro latino-americano, teatro peruano

Resumen

Hace diez años, con motivo de su cuadragésimo aniversario, el Grupo Cultural Yuyachkani realizó un seminario internacional y lo celebró en las calles de Lima con un hermoso desfile performático. La autora de este artículo estuvo presente y siguió todas las actividades promovidas por el grupo. Este testimonio fue publicado en aquel momento y está reproducido aquí.

Palabras clave: teatro de grupo, teatro latinoamericano, teatro peruano

Abstract

Ten years ago, to mark its fortieth anniversary, Grupo Cultural Yuyachkani held an International Seminar and celebrated on the streets of Lima with a beautiful performance parade. The author of this article was present, and followed all the activities promoted by the group. This testimony was published at the time and is reproduced here.

Keywords: group theater, Latin American theater, Peruvian theater.

¹ Professora da EAD - Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo; pesquisadora, diretora de teatro, dramaturga e dramaturgista; diretora do coletivo Lasnoias & Cia; autora dos livros **Teatro da Militância** (São Paulo: Perspectiva/Edusp), **As Trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas** (São Paulo: Hucitec) e **Territórios e Paisagens. Estudos sobre Teatro** (São Paulo: Giostri).

Nas trajetórias pessoais, quando completamos 50 anos, visualizamos nossa história já indelevelmente escrita e, então, temos a convicção de saber quem somos. Verificamos a coerência de nossas ações, os erros e os acertos de escolhas que nos moldaram, confrontamos o projeto de vida com aquilo que realmente realizamos e compreendemos finalmente, com mais definição, a matéria de que somos feitos. É preciso que o tempo nos atravesse para que possamos reconhecer-nos nessa identidade, em forma e conteúdo; o tempo nos constitui.

Com um grupo de teatro, no entanto, os cinquenta anos não trazem surpresas ou grandes descobertas porque indagar quem se é faz parte cotidiana da pavimentação de sua trajetória, que se constrói pela força de um coletivo. As crises, os impasses, as perdas, somadas às conquistas, à superação das dificuldades, aos novos encontros são o cimento que sedimenta e fortalece o grupo, que lhe dão ossatura. Por fim, o encontro com o público é a sempre repetida prova de fogo da maturidade artística do grupo, em toda a sua dimensão criadora, ética e política.

No teatro, só chega aos cinquenta anos quem manteve em sua história registrada a coerência de propósito, a firmeza de princípios, a aceitação de desafios e a disposição de se reinventar a cada crise ou novo processo. Esse é o caso do Yuyachkani. Nós o reconhecemos hoje, mesmo não sendo o mesmo, como o conhecemos há dez, vinte ou quarenta anos. Há nele algo de sólido que se expande no ar.

Há uma década, os Yuyas prepararam uma grande comemoração. Lá estive e documentei minha presença com o texto que reproduzo abaixo. Um olhar atencioso ao programa do evento desvenda ali muitos dos preceitos que orientam o grupo. Em primeiro lugar, um sentido de coletivo que vai além do próprio grupo e que o leva a agregar os pares, a compartilhar e multiplicar as experiências artísticas; ele sabe fortalecer-se na convivência com o outro e dar-se generosamente. Revela-se também a amplitude latino-americana de seu território: ser peruano é pertencer ao continente e reconhecer no outro o laço fraterno e o comprometimento político. Esse engajamento consolida-se no compromisso com a história e a memória, a de seu próprio povo e a de sua extensão latino-americana, o que dá sentido e forma ao teatro que realizam. Ali estão registradas, também, a potência de suas performances e a força de seus atores e atrizes que, mesmo profundamente cravados no coletivo, preservam seus próprios territórios de pesquisa e criação.

No final, tudo converge e explode na festa coletiva: o gosto pelo lúdico, a celebração pelo canto e a dança, a alegria contagiante que atravessa os portões da simpática casa sede e se estende pelas ruas, lugar ao qual o Yuyachkani pertence muito naturalmente. Na parada em sua homenagem, o respeito e o compadrio de muitos outros coletivos, de todas as partes do Peru, dão testemunho de que laços e raízes são profundos nessa comunidade de brincantes.

Na finalização de mais um decênio, talvez a festa não seja possível. Vivemos tempos de recolhimento, de resistência e de virtualidades, nem sempre potentes ou alimentadoras. Mas isso é temporário, sabemos. No que concerne ao Yuyachkani, seja por compromisso atávico com os ritos celebratórios, seja por necessidade de responder às urgências presentes, tenho certeza de que logo promoverão novos intercâmbios, novos entroncamentos criativos, coroados sempre por um ato efusivo de confraternização. Longa vida aos Yuyas!

Os 40 anos de Yuyachkani²

Criado em 1971, o grupo peruano Yuyachkani completou em julho último quarenta anos de existência, o que lhe garante um lugar entre os coletivos mais longevos em produção continuada no contexto latino-americano. Para comemorar a data, o grupo organizou uma semana de atividades em sua casa-sede, em Magdalena del Mar, na cidade de Lima. A programação combinou performances, demonstrações de trabalho e mesas de debates, cumprindo com o objetivo de criar um ambiente de reflexão sem descontinuidade entre teoria e prática.

Yuyachkani quer dizer em quéchua “estou pensando, estou recordando”. Esses dois motes – pensar e recordar – têm um sentido vivo para o grupo e representam com fidedignidade o caminho artístico e militante que escolheu para si. O tema da memória é central em várias produções do grupo, e encontra uma síntese no espetáculo *Sin titulo. Tecnica mista*, que abriu o encontro em Lima. A peça, no repertório do grupo desde 2004, foi reencenada em 2011 para coincidir com a campanha eleitoral para a presidência do país. Aludindo à desastrosa participação do Peru na Guerra do Pacífico, no último quarto do século XIX, mas ressoando a realidade peruana de hoje, a peça realiza-se como uma complexa instalação cênica, assemelhada a um depósito de acervo de museu de história. Sua

² Publicado originalmente em **A[I]berto – Revista da SP Escola de Teatro**, nº 1, Primavera 2011, pp. 139-143.

dramaturgia cênica é constituída pela colagem de diversos textos, de constituintes propriamente dramáticos até o uso das paredes como suporte para a transcrição de registros e depoimentos. Ao longo de duas horas, os espectadores passeiam pelo grande galpão, sendo interpelados pelos atores que, em solo ou em pequenos conjuntos, dão vida às evocações de memória às quais remete o ambiente. A ação cênica não pretende realizar uma revisão da história, mas valer-se do passado para alcançar a história recente; embora os motivos sejam pungentes, o espetáculo se apropria frequentemente da linguagem da sátira e da ironia para tratar dos jogos do poder: das presepadas “patrioteiras” da professora autoritária à representação por meio de bonecos – uma das marcas do grupo – de figuras criminosas da política recente do Peru, como o ex-presidente Alberto Fujimori, seu assessor Vladimiro Montesinos, e Abimael Guzmán, líder da organização guerrilheira Sendero Luminoso³.

Representações e memória foi também a proposição central do evento “Diálogos”, que reuniu estudiosos para tratar do tema, desdobrado em questões lançadas ao debate, ao longo de quatro dias: como pensar hoje as representações estéticas e artísticas à luz das dinâmicas das representações sociais da atualidade? Qual o lugar do corpo nas cenas do acontecer contemporâneo? Qual a relação entre representações sociais, direitos humanos e políticas da memória? Em que pensamos quando falamos de memória? Esse segmento do encontro teve participação curatorial da CIELA – Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana e contou com a presença dos pesquisadores José Antonio Sánchez (Espanha), Jorge Dubatti (Argentina), Beatriz Rizk (Colômbia/ USA), Ileana Dieguez (Cuba/ México), Rodolfo Suárez (México), Alicia del Campo (Chile), Silvana Garcia (Brasil), Luis Peirano (Peru) e Carlos Cuevas (Peru).

A jornada diária do encontro incluiu ainda a apresentação de performances e demonstrações de processos de trabalho, que foram debatidos pelos pesquisadores já mencionados, com a participação da plateia. Fizeram parte do programa os *performers* Elizabeth Lino (*La última reina*, Peru), Violeta Luna (*Apuntes sobre la frontera*, México/USA), Rodolfo Rodrigues (*Falcão de ouro*, Peru), e o coletivo Cuaderno de Anatomia (*Experiencias da carne*, Peru); demonstraram processo de trabalho Ana Correa (Yuyachkani, Peru) e Carlos Simioni (Lume, Brasil). Um outro segmento da programação

³ Desenvolvi um pouco mais a análise dessa peça em outro artigo, Feito no Peru, escrito à época e republicado em meu livro **Territórios e paisagens. Estudos sobre teatro** (São Paulo: Giostri, 2017, pp. 103-110).

foi dedicado à exibição de processos de trabalho documentados em vídeo: Rolf Abderhalden (Mapa Teatro, Colômbia) exibiu um documentário sobre a festividade popular que deu nome e inspirou a obra *Los santos inocentes*; Ileana Dieguez apresentou e comentou vídeo sobre o *performer* chicano Guillermo Gomez Peña; Rosa Luisa Marquez (Porto Rico) expôs as bases de seu trabalho pedagógico em teatro-educação, e Héctor Bourges (Teatro Ojo, México), falou sobre *Estado falido*, projeto que valeu ao grupo o prêmio de melhor obra em arquitetura teatral e espaço performático, na Quadrienal de Praga de 2011. Em simetria com o espetáculo que abriu a semana, o grupo Yuyachkani apresentou ainda uma *ação cênica* – um trabalho em processo – que teve por título *Con-cierto olvido*, uma colagem de fragmentos de textos e canções por meio dos quais cada um dos artistas procurou propor uma síntese de sua trajetória no coletivo. Como fecho da programação, houve o lançamento de dois livros: *Repensar a dramaturgia. Errancia y transformación*, de José Antonio Sánchez⁴, e *Raices y semillas, maestros y caminos del teatro en América Latina*, de Miguel Rubio Zapata⁵, diretor artístico do Yuyachkani.

O lado festivo e público da comemoração do aniversário do grupo aconteceu na Plaza Mayor, no centro de Lima, ao entardecer da terça-feira, dia 19 de julho, quando o Yuyachkani promoveu uma parada liderada pelos artistas do grupo e seguida por um cortejo de brincantes, muitos deles vindos de cidades próximas à capital. Foram cerca de trezentos participantes, somados os integrantes dos grupos de teatro e das *comparsas* (blocos de danças e folguedos), assistidos por centenas de espectadores. A festa foi dedicada pelos aniversariantes ao centenário de José Maria Arguedas, etnólogo e escritor peruano, fonte de inspiração para o grupo.

A festa em praça pública serve à perfeição para representar o lugar que o Yuyachkani ocupa no panorama da produção artística de seu país. Como Arguedas, sempre defendeu seu compromisso com a cultura andina, representada pelas populações rurais e indígenas, fonte de inspiração e tema constante de suas realizações artísticas. A popularidade e o respeito que lhe foram tributados por todos os presentes no *pasacalle* da Plaza Mayor reflete o ativismo consequente do grupo, manifesto em vários momentos cruciais da vida política do Peru, como

⁴ Murcia, Centro Párraga/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011.

⁵ Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

quando contribuiu com sua presença e suas performances durante o longo processo das audiências públicas promovidas pela Comissão de Verdade e Reconciliação⁶.

A trajetória do Yuyachkani é exemplo de ética, participação cidadã e competência artística, e a semana de festividades por seu aniversário revela uma vez mais a coerência do grupo pela reafirmação dos compromissos assumidos desde seu início. Como sintetiza a atriz do grupo, Ana Correa: “que a experiência do teatro nos permita ser simplesmente melhores seres humanos, que toda experiência estética ou intelectual tenha sentido pelo modo como expressa e modifica o nosso modo de estar na vida”⁷.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.

⁶ Foi essa comissão, coordenada pelas Nações Unidas, que passou a limpo duas décadas (1980-2000) de confronto entre as forças do Estado e a guerrilha, e cujo lamentável saldo de cerca de 70 mil mortos ocorreu principalmente entre as populações camponesas das zonas rurais do país.

⁷ *Apud* Ileana Dieguez, Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida, programa do espetáculo **Sin título. Técnica mista**, Lima, 2004.



GRUPO E MEMÓRIA
Viagem à fronteira

GRUPO Y MEMORIA
Viaje a la frontera

GROUP AND MEMORY
Trip to the border

Miguel Rubio Zapata¹

Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza²

¹É membro fundador do *Grupo Cultural Yuyachkani* (1971), onde atua como diretor e no qual tem desenvolvido um teatro de criação e pesquisa a partir dos materiais que os atores produzem. Formado em Sociologia na Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega (1974), sua experiência tem como base a investigação da cultura peruana e sua aplicação nas expressões artísticas contemporâneas. Dirige intervenções cênicas, obras teatrais e criações coletivas, tais como *Santiago* (2000); *Antígona*, versão livre de José Watanabe (2000); *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* (2001); *Sin Título- Técnica Mixta* (2004), *El último ensayo* (2008) *Con cierto olvido* (2010), *Discurso de Promoción* (2017) entre outras. Tem ministrado cursos na Universidad de Río Piedras, Puerto Rico; no Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston, Estados Unidos; no Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba; na Universidad de Bolonia, Italia; na Universidade de Londrina, Brasil. Em 1993, esteve na China, convidado para observar o trabalho do Instituto Tradicional da Ópera de Pequim, ministrando também um seminário para seus atores. Participou da Segunda Sessão da Internacional School of the Theatre Anthropology (ISTA), Italia, dirigida por Eugenio Barba. Em julho de 2004, deu conferências sobre as origens da máscara no Peru, no contexto do Forum Universal de las Culturas, em Barcelona, Espanha. Foi integrante do Juri de Teatro do Premio Internacional de Casa de las Américas, Cuba, 1991. Membro do Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) e da Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CIELA). O Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana, CUBA lhe outorgou em 2012 o Doutorado Honoris Causa en Arte. Em 2019, recebeu do Ministerio de Cultura del Perú, em Lima, o Premio Nacional de Cultura, na categoria Trajetória. Publicou *Notas sobre teatro*, Lima, 2000, *El cuerpo ausente performance política*, Lima, 2008, *Raíces y semillas, maestros y caminos del teatro en América Latina*, Lima, 2011, *Guerrilla en Paucartambo*. *Serie Memoria que Danza* (2013) e *El Teatro y nuestra América* (2013). Informações da biografia a partir do currículo de Miguel Rubio Zapata.

² Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A tradução deste texto foi realizada em 2012, durante a pesquisa de Doutorado desenvolvida sobre o Grupo Cultural Yuyachkani no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/FALE, UFMG) e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Naquele contexto, a pedido do grupo Yuyachkani, a tradução foi realizada a fim de divulgar o seu trabalho no Brasil e compôs o Programa de Mão de *Sin Título Técnica Mixta*, apresentada em festivais. Para esta publicação, realizou-se nova leitura e revisão da tradução, a partir da sua primeira versão para o português disponível em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo e memória. Viagem à fronteira”. Tradução de Carla Dameane Pereria de Souza. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Año 3. Número 2. Consulado General del Perú en São Paulo, 2012. p. 7-10. O artigo está publicado em língua espanhola em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria. Viaje a la frontera”. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Perú, Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar, Yuyachkani 40 años, 2011. Também em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria. Viaje a la frontera”. In: RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006. p. 189-214.

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou a EDUFU.

Resumo

Texto de Miguel Rubio Zapata no qual o diretor recupera e apresenta memórias do processo criativo da obra *Sin título, técnica Mixta* (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani. Essas memórias vêm acompanhadas de reflexões importantes sobre o teatro de grupo no contexto da criação coletiva e, ainda, de considerações a respeito da encenação de dois temas históricos nesta obra, a Guerra do Pacífico (1879-1883) e o Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000), a partir da memória dos arquivos, documentos e do corpo do ator como presença e registo documental.

Palavras-chave: Grupo Cultural Yuyachkani, *Sin título, técnica Mixta* (2004), Memória, Espaço, Teatralidades documentais e testemunhais

Resumen

Texto de Miguel Rubio Zapata en el cual el director recupera y presenta memorias del proceso creativo de la obra *Sin título, técnica Mixta* (2004), del Grupo Cultural Yuyachkani. Esas memorias están acompañadas de reflexiones importantes sobre el teatro de grupo en el contexto de la creación colectiva y también de consideraciones a respecto de la escenificación de dos temas históricos en esta obra, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y el Conflicto Armado Interno do Perú (1980-2000), a partir de la memoria de los archivos, documentos y del cuerpo del actor como presencia y registro documental.

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, *Sin título, técnica Mixta* (2004), Memoria, Espacio, Teatralidades documentales y testimoniales

Abstract

Text by Miguel Rubio Zapata in which the director recovers and presents memories of the creative process of the work *Sin título, técnica Mixta* (2004), by Grupo Cultural Yuyachkani. These memories are accompanied by important reflections on group theater in the context of collective creation, and also by considerations regarding the staging of two historical themes in this work, the War of the Pacific (1879-1883) and the Internal Armed Conflict of Peru (1980-2000), based on the memory of archives, documents and the actor's body as presence and documental record.

Keywords: Cultural Group Yuyachkani; *Sin título, técnica Mixta* (2004); Memory; Space; Documental and testimonial theatricalities

“Nosso teatro puramente verbal ignora tudo aquilo que é teatro, tudo aquilo que se transmite na atmosfera da cena, todo aquilo que essa atmosfera mede e circunscribe, e que possui densidade no espaço: movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos; nosso teatro, em toda sua dimensão, depende do poder de sugestão do espírito.”

Antonin Artaud

A ninguém eu recomendo que forme um grupo de teatro. Apesar disso, não consigo imaginar a criação cênica sem um grupo que a sustente. Apesar disso, a maioria dos trabalhos que me comoveram e que eu guardo comigo são resultados de um trabalho de teatro de grupo. Entendo que cada um – e em seu momento – deve encontrar suas próprias perguntas. Um grupo não supõe uma fórmula: é uma reposta.

Na década de setenta do século passado formar um grupo era o que sem dúvida alguma desejava fazer aqueles que queriam transformar o mundo com o teatro.

Nossos grupos eram famílias em cujas obras anunciavam-se a conquista do pão e da felicidade. Nossas obras, nas quais se refletiam a realidade política e social de nossos países, estavam repletas de esperança, mas pouco a pouco foram convertendo-se em inventários do horror: personagens vítimas da violência, migrantes, desabrigados e desaparecidos povoaram nossos cenários.

Mesmo assim, posso dizer que ao lado das motivações sociais existe uma história grupal e pessoal que também está presente em nosso trabalho.

Foi nessa encruzilhada de caminhos, entre o teatro e a vida, que nasceram as nossas obras.

Frequentemente perguntam-me o que temos feito para permanecermos tanto tempo unidos. Não tenho uma resposta, teria uma diferente para cada momento de nossa vida. O constante talvez esteja no modo como compartilhamos o desejo de continuar unidos nesse aprendizado. Porém, na medida em que a sorte e o azar têm as suas surpresas e armadilhas é a vida das pessoas envolvidas o que determina a história de um grupo.

Aqueles que veem os resultados do trabalho desconhecem a história secreta; não precisam conhecê-la, não é necessário. Apenas quero dizer que ela existe como uma linha narrativa paralela: onde também existem os conflitos. E estes, da mesma forma como no teatro, são aquilo que nos ajudam a caminhar e a avançar.

Os grupos produzem os elementos que lhes dão vida e também os mecanismos de sua destruição. Há momentos em que é natural que alguns integrantes entrem e saiam do grupo, que o deixem. Mas há momentos em que a saída de alguém se converte numa perda. Num grupo com mais de trinta anos de vida sentimos isso algumas vezes.

Um grupo, como qualquer organismo vivo, está sujeito à lei universal de um ciclo vital que termina com o desaparecimento. Se levarmos em conta essa verdade elementar acredito que podemos viver com os pés firmes sobre a terra.

Entretanto, o que é um grupo? Um grupo é um momento determinado de nossa vida; é necessário saber qual é esse momento para encontrar, de forma oportuna, as perguntas.

Acredito que a vida num grupo é fortalecida quando se aprende a combinar os espaços coletivos com os pessoais; no nosso caso alguns projetos envolvem todos os integrantes e outros são iniciativas particulares que de alguma forma repercute no coletivo. Esta prática, de encontrar acima de tudo um sentido pessoal naquilo que fazemos, consiste em procurar antes do belo uma convicção, uma verdade pessoal que quando se manifesta pode converter-se em alicerce do fazer estético.

Considero que esta procura tem sido uma das chaves da continuidade em nós; penso que assim vamos construindo uma memória comum, ilustrada pelas experiências de cada um.

São os longos caminhos percorridos no grupo os que vêm a minha memória, agora que a partir da distância acompanho de forma imaginária aos espectadores que entram na sala de Yuyachkani para assistir ao nosso trabalho *Sin título. Técnica mixta*. Tenho muitas perguntas e poucas respostas de como chegamos até aqui.

Os espectadores quando entram na sala percebem que não há lugares para se sentar e, de forma desconcertante eles procuram um lugar a partir do qual podem assistir ao espetáculo. Não sabem eles que ainda poderão (ou que terão) que se movimentar, caminhar pelo espaço voluntaria ou involuntariamente porque, se um ator passar ao seu lado, eles terão que dar licença.

Agora que tudo está organizado e o que está no espaço possui o seu lugar, parece que sempre esteve aí. Mas é preciso lembrar que no início o espaço estava vazio, que os objetos foram sendo colocados, que a documentação foi instalada um dia nas paredes e também que os atores encontraram um lugar para começar.

Num certo momento do processo entendemos que estávamos construindo algo assim como um memorial com pessoas e objetos que foram chegando, antes como utensílios cenográficos, como provas, como testemunhos, como informação necessária, e finalmente como imagem que ativa a memória e ao mesmo tempo convoca o espectador para se

movimentar, escolher um ponto de vista, decidir o que quer ver, o que deseja ouvir ou onde quer estar parado.

O que nós não sabíamos era como fazer isso. Nossa aproximação era intuitiva, porém essa intuição nem sempre foi ouvida porque sabíamos que nos empurraria para zonas desconhecidas, de onde sabemos que é difícil sair. Chegar até aqui foi como aprender a caminhar novamente.

Durante muito tempo estivemos abrigados nos limites de estruturas dramáticas convencionais, como esperando que a narração verbal resolvesse os problemas estruturais do espetáculo.

Mesmo tendo a certeza de que esse não era o caminho que queríamos, por outro lado ele nos oferecia certa segurança, porque significava improvisar para encontrar uma situação que desencadeasse um conflito de uma história que se conta, podendo sobre essa base construir “um texto” que logo se monta, ou seja, a ideia era recorrer a essa ordem mais ou menos conhecida, orientadora e cujos resultados, de alguma maneira, são previsíveis.

Este objetivo de chegar ao texto verbal como resultado final do processo está muito mais enraizado entre nós do que estamos dispostos a aceitar. Muitas vezes o resultado cênico costuma ser um reflexo mecânico ou a ilustração da palavra, que, é preciso dizer, não se trata de fazê-la desaparecer da cena, mas estamos dispostos a redefinir o seu lugar no teatro. Que ela não seja o todo, mas parte desse todo.

Fizemos várias “montagens” que fomos descartando uma a uma. Quando digo “montagem” refiro-me aos processos de trabalho dos quais guardamos sequências, cenas, momentos, partes, etc. Este processo nos serve para avaliar com precisão aquilo que deve ficar, o que deve ser modificado, o que se transforma e, sobretudo, aquilo que se descarta (que costuma ser pouco).

Foi preciso entender que todo nosso esforço para encontrar o “argumento” era inútil, não funcionou nenhum daqueles que imaginamos (e que inclusive montamos).

Só nos restava enfrentar o caos que não queríamos ver, porém era isso o que tínhamos diante de nós; uma desordem provocada pela abundância de materiais diversos que também apareciam ao redor do corporal e do visual, diversas texturas que solicitavam conexões que lhes permitissem, aos atores, habitar um espaço comum, sugerindo uma lógica distinta daquela que segue uma rota: exposição, nó e desenlace.

Foi prestando atenção nestes materiais que nos demos conta que eles não avançavam no que se refere a contar “uma história”, mas que aludiam a dois momentos “da história do Peru” manifestados através de diferentes linguagens (visuais, sonoros, corporais, literários, performativos, etc.).

Artaud diz que “os limites do teatro são tudo aquilo que pode ocorrer na cena, independente do texto escrito”. Pergunto-me o que fazer para que o teatro tenha uma linguagem própria, onde a palavra flua no espaço com tudo o que há nele.

Nós nos encontrávamos nessa dúvida quando decidimos mais uma vez relativizar nossas “pretensões teatrais”.

Decidimos tirar as arquibancadas e deixar a sala completamente vazia. Depois o propósito foi valorizar esse espaço como o sótão de um museu, como um depósito de um imaginário acervo da nação onde se amontoa as informações antes que elas sejam classificadas. Assim nossos colaboradores artistas plásticos, junto com os atores foram pendurando vestimentas, caixas, uniformes, vitrines com livros antigos, documentos históricos, fotografias, manequins, um monitor, carteiras escolares, bandeiras, etc.

A sala foi povoando-se lentamente de diferentes informações como um lugar onde se guardam evidências da história.

Preparar o espaço para provocar uma experiência que comprometa a todos os participantes do acontecimento teatral: tanto aqueles que propõem quanto os que assistem. Pôr em xeque tudo aquilo que acontece diante dos espectadores: o que se vê, o que se ouve, o que se diz, o que não é dito, etc.

Ana Correa, atriz do Grupo, escreve em seu diário de trabalho:

“Ontem terminei de instalar a parede de Grau. Ele está numa foto em preto e branco, o pelotão, e um fragmento de uma de suas cartas enviadas a sua esposa onde fala das insuficiências e dos erros. Na frente eu coloquei uma noiva num manequim, vestida de luto, com uma foto ao lado mencionando as mulheres que se casavam enlutadas devido à captura do navio Huáscar e à derrota na batalha de Tarapacá. No chão coloquei cartas manuscritas e barquinhos de papel meio queimados, que guardei desde a primeira improvisação. Aberto sobre a sua caixa, o acordeão e duas lâmpadas apagadas”.

Não haveria só um ponto de partida onde aconteceriam as ações porque estas poderiam partir de qualquer lugar, inclusive algumas seriam simultâneas e o público teria que decidir qual acompanhar. Mandamos construir uns paletes móveis para que algumas ações pudessem acontecer no alto e serem vistas por todos os espectadores. Definir o espaço

e explorá-lo habitando-o por todos os cantos determinou uma linguagem basicamente física e visual.

Até agora apenas falei de nossas digressões teatrais, mas não disse nada sobre o tema, ou seja, aquilo sobre o que deveria tratar o trabalho que estávamos produzindo, uma velha história que tentarei resumir.

Quando começamos como grupo, em 1971, pensamos em criar uma obra que falasse das consequências da Guerra do Pacífico, que envolveu Bolívia, Chile e Peru. Era uma necessidade pensada anteriormente, resultado de muitas discussões e escasso trabalho prático; éramos um grupo de jovens que queríamos intervir na sociedade com nosso teatro, e por isso ocupávamos bastante tempo discutindo que obra deveríamos fazer, porém, aconteceu algo que nos fez levantar de nossas cadeiras e mudar nossos os planos.

Uma greve de mineiros que havia deixado um número expressivo de operários mortos, presos e desempregados colocou-nos em alerta: ver os familiares dos mineiros nas ruas, suas mães, esposas e filhos e escutar suas razões levou-nos imediatamente a abandonar o projeto sobre a Guerra do Pacífico e decidir fazer nossa primeira obra de criação coletiva a partir dos documentos sobre o que estava acontecendo com os mineiros. Foi assim que em 1972 nasceu *Puño de Cobre*.

O processo de produção dessa obra levou-nos a visitar os protagonistas na prisão, a participar e nos envolver nas atividades dos comitês de familiares, auxiliar e participar das cozinhas comunitárias e assumir tarefas de solidariedade, difusão e propaganda. A situação concreta dos mineiros nas ruas foi razão suficiente para que mudássemos o projeto. Entretanto, a ideia de criarmos uma obra sobre a Guerra do Pacífico seguiu latente porque o tempo passava e esse tema continua sendo uma ferida muito forte entre os peruanos.

Trinta anos depois sentimos que era o momento de retomar esta tarefa pendente incorporando o vivido; já não eram razões apenas pensadas: tínhamos a necessidade de “dizer”.

Considero que estar juntos como grupo por mais de três décadas nos faz sentir o passar do tempo de maneira muito especial, tanto pelos avatares de nossas vidas quanto pelas mudanças e renovações na situação do país e as tremendas transformações que se deram no mundo. Interessa-me aproximar-me daquilo que se está produzindo em nós em termos artísticos: essa memória acumulada, essa noção de história vivida em coletivo.

Como dissemos em outras oportunidades, nossas obras resultam de longos processos de investigação, nunca com uma data fixa de estreia e interrompidas por atividades que o grupo promove ou por aquelas em que participa. Ter um repertório de obras que sempre estamos apresentando é estimulante, mas ao mesmo tempo contribui para que os períodos de criação se tornem mais extensos. Mas essa é a nossa realidade.

Nestas invariáveis condições iniciamos o trabalho para a nova obra “sobre a Guerra do Pacífico”. Estudamos e iniciamos o que no grupo chamamos de “processos de acumulação sensível”, que significa o trabalho de investigação que é feito pelos atores, a partir de treinamentos e improvisações.

Os atores elaboram um material pessoal que depois reelaboramos fazendo pequenas unidades que chamamos de “elos” – como aqueles de metal que se unem para formar uma corrente. Esses elos são analisados, experimentados, alguns são guardados, e outros se convertem em matrizes que produzem vida ao redor.

Os elos se unem e vão conduzindo uma corrente, assim vai aparecendo a base de uma estrutura provisória com a qual permanecemos para seguir trabalhando a partir dela.

Alguns elos que foram guardados encontram um lugar na estrutura, outros se transformam ou desaparecem definitivamente.

Para mim é complicado falar de maneira tão rápida de um procedimento cuja única aproximação possível está na experiência prática; é complexa, leva tempo, cada vez torna-se diferente e com certeza se distancia dessa simples descrição.

Atrevo-me a dizer – porque devo dizê-lo – que encontrar o princípio desses elos nos permitiu muita liberdade no trabalho. Ele não pretende ser um método, nem uma fórmula. Antes disso, é um princípio ordenador que costuma ajudar-nos no processo criativo.

O pintor Víctor Humareda dizia-me, enquanto organizava sua paleta, que as cores não são bonitas nem feias, apenas se relacionam com aquilo que está ao seu lado. Ele chamava isso de orquestrar a superfície.

Algo parecido acontece com os elos. Eles devem encontrar seu lugar ao lado de outro, ou desaparecer.

Este trabalho rumo à nova obra foi difícil por múltiplas razões, uma delas tem a ver com o fato de que atores que trabalham juntos há tanto tempo, que já se conhecem bastante, são desafiados a se descobrirem e a proporem novos materiais tanto para o grupo quanto para

os espectadores. Se não formos obsessivos com isso, e não tivermos a pretensão de ser sempre originais, poderemos aproveitar o encontro daquilo que é novo com aquilo que é velho. É necessário aprender a diferenciar os estereótipos daqueles sinais que pertencem a sua cultura de ator, a sua memória visual e corporal, ou seja, essa historiografia dos atores, que é resultado de seu trabalho criativo e que a “história do teatro” costuma passar longe dela.

No meio desse trabalho criativo, dessa pesquisa para uma nova obra, surge o contexto da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), constituída com o objetivo de contribuir para o esclarecimento dos graves eventos de violência ocorridos entre os anos de 1980 e 2000. A CVR trabalhou durante dois anos na recuperação dessa história, recorrendo todo o país e recolhendo cerca de dezessete mil testemunhos de pessoas que padeceram ou que foram testemunhas de atos de violência cometidos pelas organizações subversivas e também pelo Estado peruano.

Nós estivemos acompanhando este processo a partir da constituição da CVR, participando de muitas audiências públicas com atos performáticos e das atividades relacionadas à divulgação do Relatório Final.

Durante todo esse tempo continuamos trabalhando no processo da nova obra, mas ter participado como colaboradores da Comissão da Verdade foi de grande impacto em nossa vida de grupo, de modo que nos perguntamos mais de uma vez se devíamos seguir com esta obra sobre a Guerra do Pacífico. Diferente de 1971, quando somente tínhamos acumulação teórica e o contexto nos havia feito modificar o projeto, desta vez tínhamos um material prático acumulado que nos interessava continuar pesquisando e além disso encontramos pontos de convergência entre os acontecimentos da guerra de 1879 e a violência política dos últimos anos vivida no Peru.

O Estado peruano não havia mudado muito em seu caráter empírico, as enormes diferenças sociais haviam sido mantidas desde meados do século XIX até o século XXI e isso se demonstrava pelas vítimas da Guerra do Pacífico e da violência política interna que, em sua maioria, são os mesmos campesinos pobres residentes de regiões interioranas, nos Andes e na Amazônia peruana.

Com este ponto de vista voltamos à sala procurando novos materiais, novos elos, e a estrutura que tínhamos foi novamente transformada. Foi neste momento que apareceu a ideia de incluir no espaço documentações sobre ambos os períodos.

Quando montamos *Puño de Cobre* chegou até as nossas mãos o texto “Catorze tesis a propósito del teatro documento”, de Peter Weiss, onde são expostas as principais ideias sobre um teatro objetivo, com informações precisas baseadas em pesquisas concretas e que expressassem sem rodeios, a situação da qual se estava ocupando. *Marat Sade*, sua obra mais conhecida, pertence ao chamado teatro documento e teve como motivação nada menos que a situação de ajudar seu filho num dever de casa sobre a Revolução Francesa.

Este texto foi de grande ajuda para organizar a estrutura da obra nesse momento, pois nos permitiu organizar a sequência dos acontecimentos, os diversos testemunhos, as versões da imprensa, a versão oficial do governo daquela época, o que disseram os mineiros, etc.

Essa projeção do teatro documento em nossa primeira obra surgiu para nós como uma possibilidade de continuar explorando, agora, não somente aquele material que se relaciona com informações e que se converte em texto verbal, mas também naqueles documentos que podem estar como tal, como fontes originais em forma de livros, fotografias, vídeos, fotocópias, etc., e que podem ser vistos e consultados no momento das apresentações.

Estes dados históricos colocados no espaço envolvem, além disso, a própria história do grupo; citando a si mesmo, expõe materiais que foram usados em ações públicas anteriores, os quais a memória de *Sin Título. Técnica Mixta* devolve à cena. O próprio corpo dos atores é utilizado como registro de documento.

Assim fomos construindo a lógica do espaço no qual fazemos encontrar informações de dois momentos históricos diferentes: a guerra que o Peru perdeu para o Chile em 1879 e a violência política interna que viveu entre os anos 1980 e 2000. O público é recebido como os visitantes desse acervo.

Nós nos esforçamos para chegar a essa convenção, em que os atores são parte de, não devem procurar atuar apenas ser, apresentar antes que re-presentar, presença antes que personagem.

“Hoje, durante a primeira parte, quando somos estátuas do acervo-museu, tive uma nova sensação. Enquanto trabalho a imobilidade e ponho a minha mente em branco, pensando que sou uma fotografia do passado – não representar, apenas estar – senti que meu nariz se abria de repente e comecei a sentir o cheiro do público, passava todos os tipos de aromas, de perfumes finos até roupa recém-lavada com sabão Bolívar. Senti uma vontade enorme de rir às gargalhadas quando me dei conta que eu estava olhando as pessoas com o nariz” – Teresa Ralli, caderno de trabalho.

Já faz um tempo, inspirados pela proposta de Antunes Filho, nós nos propusemos experimentar o caminho do desequilíbrio, para agitar nossos estereótipos corporais. Isso significava voltar a reconhecer a vibração do eixo da coluna vertebral e a partir daí ir ao encontro das diversas possibilidades da escritura corporal com absoluta liberdade e limpeza. Coluna vertebral e memória sensível foram os atributos que se fizeram concretos em nossa obra *Hasta cuando corazón* (1996). *Sin Título* nos faz voltar a esse tema e coloca em desequilíbrio todos os textos que aí se cruzam: corpo, memória, dramaturgia, espaço, etc. Antes de ser um acerto, eu o sinto como um caminho que oferece enormes perspectivas para atores e espectadores. Ainda assim, não sabemos o quanto dispostos estão nossos espectadores a assumir esse compromisso.

Durante um ensaio público estava uma jovem estudante da Escola Nacional de Arte Dramática; quando terminamos o ensaio os espectadores ali reunidos dispuseram-se a trocar opiniões. A jovem atriz ficou de pé e disse: “Obrigada, mas eu não tenho nada a dizer porque isto não é uma obra, aqui não há uma história, não há personagens nem uma estrutura dramática, então eu vou embora”, e se foi sem dar-nos a possibilidade de dizê-la que tinha razão.

Não chegamos até aqui procurando ser originais.

Os materiais com os quais temos trabalhado foram encontrando o seu lugar e nós uma maneira de estar.

Esta é uma viagem à fronteira, uma encruzilhada de caminhos onde a arte e a vida se fundem, e se encontra nossa memória pessoal e coletiva.

Não imagino as perguntas sobre as quais reflito neste trabalho, sem o meu grupo.

Berlim, Kreuzberg, setembro de 2004.

Recebido em março de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



EVOCACIONES ESPECTRAIS
A propósito de *Sin título, técnica mixta*

EVOCACIONES ESPECTRALES
Sobre a obra *Sin título, técnica mixta*

SPECTRAL EVOCATIONS
About the work *Sin título, técnica mixta*

Ileana Dieguez¹

Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza²

Resumo

Artigo de Ileana Diéguez, no qual a pesquisadora teatral apresenta uma análise do espetáculo *Sin título, técnica Mixta* (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani a partir da problemática da memória na cena latino-americana e, em especial sobre os dispositivos documentais utilizados pelo grupo nesta obra que tem como

¹ Professora pesquisadora no Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Cuajimalpa. Membro do Sistema Nacional de Investigadores, nível II. Doutora em Letras (2006) com período de pós-doutorado em História da Arte, na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), com apoio de CONACYT (2008-2009). Trabalha sobre problemáticas da arte, memória, violência, o luto, e as teatralidades e performatividades expandidas e sociais. É curadora independente de exposições visuais como *Navajas*, de Rosa María Robles (Centro de las Artes de Monterrey, e Instituto Potosino de Cultura, 2012); *Sudarios*, de Erika Diettes (ExTeresa Arte Actual, 2012); *La domus del ausente*, de Juan Manuel Echavarría e Mayra Martell (Galería Metropolitana, 2013); *Ensayo de la memoria*, de Mayra Martell (Museo Universitario del Chopo, 2012); *Las formas de la ausencia* (Casa de la Cultura de la UAEMéx, en Tlalpan, agosto 2015). Curadora dos proyectos “Des/montar la re/presentación” (realizado na UAM-Cuajimalpa) e “Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica” (realizado no CITRU-INBA entre os anos 2003 e 2009). Tem ministrado seminários e conferências em programas de pós-graduação de Artes e Letras das seguintes instituições acadêmicas: Universidade de São Paulo, Universidad de Buenos Aires, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Universidad de Concepción en Chile, Universidade do Estado de Santa Catarina, Universidade Federal de Uberlândia, Universidad Nacional de Colombia, na Universidade Nacional Autónoma do México e la Universidad Iberoamericana. Traduzido a partir das informações que constam em: <http://dcsh.cua.uam.mx/portfolio-item/dra-ileana-dieguez-caballero/#toggle-id-2>. Acesso em 26 de fev. 2020.

² Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A tradução deste artigo foi realizada em 2012, durante a pesquisa de doutorado desenvolvida sobre o Grupo Cultural Yuyachkani no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/FALE, UFMG) e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Naquele contexto, a pedido do grupo Yuyachkani, a tradução foi realizada a fim de divulgar o seu trabalho no Brasil e compôs o Programa de Mão de *Sin Título Técnica Mixta*, apresentada em festivais. Para esta publicação, realizou-se nova leitura e revisão da tradução, a partir da sua primeira versão para o português disponível em: DIÉGUEZ, Ileana. *Evocações Espectrais – A propósito de Sin título, técnica mixta*. Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Año 3. Número 2. Consulado General del Perú en São Paulo, 2012. p. 3-6. O artigo está publicado em língua espanhola em: DIÉGUEZ, Ileana. “Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin Título, técnica mixta”. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Perú, Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar, Yuyachkani 40 años, 2011.

temas centrais a pós-memória da Guerra do Pacífico (1879-1883) e do Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000).

Palavras-chave: Grupo Cultural Yuyachkani, Memória, Teatralidades documentais e testemunhais

Resumen

Artículo de Ileana Diéguez, en el cual la investigadora teatral presenta un análisis del espectáculo

Sin título, técnica Mixta (2004), del grupo Cultural Yuyachkani a partir de la problemática de la memoria en la escena latinoamericana y, en especial sobre los dispositivos documentales utilizados por el grupo en esta obra que tiene como temas centrales la posmemoria de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y del Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000).

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, Memoria, Teatralidades documentales e testimoniales

Abstract

Ileana Diéguez's article, in which the theatrical researcher presents an analysis of the spectacle *Sin Título, technique Mixta* (2004), by Grupo Cultural Yuyachkani based on the problem of memory in the Latin American scene and, mainly on the documental devices used by the Yuyachkani group in this work whose central themes are the post-memory of the War of the Pacific (1879-1883) and of the Internal Armed Conflict of Peru (1980-2000).

Keywords: Cultural Group Yuyachkani; Memory; Documental and testimonial theatricalities

A problemática da memória na cena teatral latino-americana vem sendo construída de maneira complexa, reunindo e enlaçando testemunhos e documentos. Uma e outra estratégia têm se entrecruzado na busca por modos de fazer e dizer, segundo às espessuras dos nossos tempos, mas também em relação às topografias da memória, com seus relevos, declives e acúmulos: todo um composto que a obrigou a reinventar a farmacopeia estética.

Qual é a relação entre memória, ausência, spectralidade, presença e representação? Qual é a necessidade que determina, a partir do presente, tentarmos voltar aquilo que já não está? Por que esse inevitável recurso para evocar? Que glórias celebramos, ou, que medos exorcizamos com a arte de recordar? Que matérias, que corpos, que presenças são convocadas para sobreviver ao nevoeiro de sua desapareição ou de seu esquecimento? Qual dor, ou, qual alegria acompanha o esquecimento? Que perturbações nos produzem os fantasmas que retornam?

A dimensão espectral que sustenta a arte das repetições no espaço teatral coloca-nos diretamente frente ao dilema dos retornos. Aquilo que Richard Schechner chamou “comportamento recuperado”³ – e que outros têm refletido sobre, como arte das substituições ou a procura de originais mediante o experimento de seus suplentes e representantes – tem sido reapresentado por Marvin Carlson como “máquina da memória”. Segundo essa ideia o teatro, ao se constituir no espaço “para o reforço contínuo da memória através da substituição”, instala-se “entre as estruturas culturais humanas mais rondadas por fantasmas”⁴.

Refletir sobre as atuais teatralidades neste continente implica considerar seu complexo hibridismo artístico e suas profundas articulações com o tecido social. A transgressão das formas teatrais tradicionais e a vocação fronteiriça das escrituras cênicas no contexto latino-americano tem sido condicionada pelas agitadas e bruscas mudanças de suas realidades econômicas, culturais e políticas. A espetacularidade da sociedade tem apresentado profundos desafios e transformações nas ficções e discursos artísticos. Já faz tempo que os acontecimentos reais têm funcionado como catalisadores dos espaços estéticos. Esta fusão de situações, dispositivos e linguagens vem construindo uma “estética de collage” onde – como expressa Nelly Richard – se misturam os “estilos da arte” e “a violenta desordem do estético”⁵.

No contexto peruano das últimas décadas, as artes cênicas e visuais recorreram a diversas estratégias para a realização de rituais cidadãos; dessa maneira, a teatralidade foi atravessada e transbordada pelo imediatismo sociopolítico. A emergência de uma “cultura de violência”, durante o conflito armado político interno nos anos oitenta e noventa, implicou de maneira expressiva a reformulação da cena peruana, tal e como foi exposto por Hugo Salazar.⁶

Nas notas de trabalho daqueles anos, Miguel Rubio registrou o encontro da “ação cênica” no grupo Yuyachkani como noção que lhes permitia expressar os processos criativos

³ Schechner, Richard. **Performance. Teoría & prácticas interculturales**. Buenos Aires: UBA, 2000.

⁴ Carlson, Marvin. **El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009, p. 11.

⁵ RICHARD, Nelly. “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. In: **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes**. (Simón Marchán, comp.). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, pp. 120 y 123.

⁶ SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo: **Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'**. Lima: Centro de Documentación y Video Teatro, 1990.

e as problemáticas que atravessavam: “um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis”, “produtos híbridos” e “dramaturgias complexas que necessitam de uma atitude de leitura distante do paradigma ocidental/racional”.⁷ Para estes criadores a teatralidade foi definindo-se como “ação cênica”, como “cadeia de ações e de sensações escritas no espaço”⁸ que convocavam o espectador a “completar a imagem e a escolher sua própria ordem ou sua desordem”.

A partir de então Yuyachkani foi manifestando um movimento rumo às fronteiras do teatro, assumindo práticas cênicas não exatamente teatrais, integrando procedimentos da dança, a pantomima, a narrativa, a performance, explorando os limites dos gêneros cênicos e propondo o uso de materiais fragmentários sem conexão causal.⁹

Os trabalhos foram refletindo construções cênicas a partir de experiências intersubjetivas, transitando – como observou César Brie – do registro épico ao lírico.¹⁰ Os personagens estavam contaminados pelos processos de vida dos atores. Como nas criações que antecederam esses anos, o corpo continuava produzindo um forte discurso, porém evidenciando o estado restrito de ser, em alusão poética a uma situação de incertezas e medos, tal como ocorria fora das portas do teatro. No discurso corporal de Yuyachkani estava se manifestando um movimento: o corpo expressava seu estado, a alteração das dinâmicas era um indício das restrições cotidianas, dos deslocamentos territoriais, das incertezas e perdas que a violência generalizada estava provocando na vida das pessoas. Os atores enfatizaram o estado de presença sem renunciar aos mecanismos de representação.

O tão debatido problema da presença não pode ser reduzido à especificidade material, à fisicalidade do ator que executa uma partitura performativa. Tal e como se tem feito visível nos trabalhos de Yuyachkani – como de outros grupos dentro e fora da América Latina –, a presença envolve a eticidade do ato, a responsabilidade de estar num espaço cênico ou público como pessoa-artista-cidadão de seu tempo, com todos os riscos que se supõe intervir, expor e criar um diálogo crítico com o lugar onde se vive. Praticante ao mesmo tempo em que participante, implicado ao mesmo tempo em que é observador, mediador e

⁷ RUBIO ZAPATA, Miguel: **Notas sobre teatro**. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani-Universidad de Minnesota, 2001, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁹ *Ibid.*, pp. 192-193.

¹⁰ BRIE, César. “Sobre Yuyachkani”. In: **Revista El tonto del pueblo**. Bolivia, La Paz: 3/4, mayo de 1999, p. 21.

testemunhante, o criador está aqui numa dupla condição, no limite onde os atos transformam-se e transcendem o padrão estético.

Nestas situações a política do corpo tem-se configurando em estreitos vínculos com a prática testemunhal. Através do corpo os atores e *performers* dão testemunho por aqueles que não podem testemunhar porque foram vítimas das políticas de exclusão, de desaparecimentos forçados e das anulações dos direitos cidadãos tão comuns neste continente. Como expressou Miguel Rubio: “Se nossos atores buscavam outro corpo dentro de seu corpo, desta vez tiveram que emprestar o seu porque em nossa cena surgiram presenças que buscavam o seu próprio corpo, concreto, material, desprovido de qualquer metáfora”¹¹. Nesse registro do sobrevivente nomeado por Giorgio Agamben,¹² os atores-*performers* são hoje alguns dos possíveis testemunhantes das práticas de violência e desaparecimentos que se reinstalaram na segunda metade do século vinte. É como se repetissem o gesto de Rodolfo Walsh quando comunicava a seus amigos a perda de sua filha Vitória, desejando que eles “o transmitissem para os outros na forma em que sua bondade lhes permita”¹³. A memória que se transmite aos outros nos relatos e acontecimentos é uma maneira de evitar o esquecimento, e desta prática a arte pode dar conta em todos os tempos.

No contexto das investigações sobre as violações dos direitos humanos ocorridas durante o conflito armado interno, quando foi constituída a Comissão da Verdade e Reconciliação, o Grupo Yuyachkani realizou diferentes ações em cidades e povoados andinos, acompanhando os processos das audiências públicas. Instalando-se em praças, ruas e mercados, os membros do grupo confirmaram a realidade, participaram dos rituais da memória oferecendo os testemunhos a partir de metáforas cênicas que haviam sido construídas para falar em tempos difíceis: Teresa Ralli - Ismene expunha a tragédia dos mortos sem sepultura, Ana Correa - Rosa Cochillo era a alma penada de uma mãe que procurava seu filho, Augusto Casafranca – Alfonso Cánepa deu voz aos corpos desmembrados encontrados em fossas comuns.

¹¹ RUBIO ZAPATA, Miguel: **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006, p. 33.

¹² AGAMBEN, Giorgio: **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III**. Valencia: Pre-Textos, 2005.

¹³ WALSH, Rodolfo: “Carta a mis amigos”. Disponível em: http://www.elortiba.org/walsh.html#Carta_a_mis_amigos

Segundo Margaret Randall¹⁴ os rastros dos arquivos combinam-se com o testemunho vivo para nos proporcionar a visão completa de um fato. O testemunho está definido como a declaração feita por uma pessoa sobre aquilo que viu ou ouviu, confirmar um fato, dar testemunho sobre um acontecimento. O que acontece então, quando aquele que dá seu testemunho não pode dar a certeza do que se passou? Entre as impossibilidades mais notáveis está o fato de que o ocorrido com o ausente fica na invisibilidade, é uma rasura absoluta do corpo em condições nas quais não existem rastros: o que se trata aqui é de “colocar-se no lugar de”, de “reconstituir os rastros” e de “emprender um relato”¹⁵. E isso é também aquilo que realizam as práticas artísticas que desenvolvem estratégias documentais e/ou testemunhais como ações perturbadoras que performatizam as políticas das memórias.

A partir dos anos sessenta alguns criadores vêm utilizando a cena teatral para testemunhar as memórias do horror. O teatro documental de Peter Weiss inspirou textos dramaturgicos e teóricos cuja proposta era a incorporação de testemunhos e documentos em suportes artísticos. Neste processo de transposição os materiais históricos adquiriam uma pátina poética como representações simbólicas da realidade no contexto da ficção. O cenário do teatro documento – dizia Weiss – não apresenta de forma imediata a realidade momentânea, mas a cópia de um fragmento da realidade, arrancado da continuidade viva¹⁶.

A arte da última década, ao retomar procedimentos documentais vinculados à prática testemunhal, tornou-se um canal para propiciar o início de (im)possíveis reconciliações. Penso nas criações que tem integrado os ciclos de Teatro pela Identidade na Argentina e na repercussão social que alcançaram apoiando a luta das Avós da Praça de Maio. Na África do Sul, Willian Kentridge e Jane Taylor, elaboraram *Ubu and the Truth Commission* a partir dos testemunhos apresentados por sobreviventes e por aqueles que executaram as atrocidades cometidas durante o apartheid nas audiências convocadas pela Comissão da Verdade e Reconciliação em 1996.

As teatralidades documentais e testemunhais hoje introduzem diretamente na cena presenças do real, transcendendo as propostas de Peter Weiss quando recomendava trabalhar com a “cópia de um fragmento da realidade”. Hoje o documento pode se manifestar como a

¹⁴ RANDALL, Margaret. *Testimonios*. San José (Costa Rica): Alforja, 1983.

¹⁵ BROSSAT, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”. In: *Políticas y estéticas de la memoria*. (N. Richard editor), Santiago: Cuarto propio, 2000, p. 131.

¹⁶ WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976, p. 102.

irrupção do real-testemunhal produzindo um efeito de desprendimento explícito sobre a cena, como eu pude apreciar no trabalho de Grupov *Rwanda 94* (1999) ao colocar declarações de ruandeses utilizando telas eletrônicas e a presença direta de Yolande Mukagasana dando seu testemunho como sobrevivente do etnocídio contra a população tutsi.

O dispositivo documental já havia sido explorado por Yuyachkani desde 1971, quando montaram *Puño de Cobre* (1972). Durante esse processo criativo de *Sin Título. Técnica Mixta* (2004) – que teve sua estreia um ano após a divulgação do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação – o grupo reuniu muitíssimo material sobre a guerra do século XIX com o Chile e sobre a violência política dos últimos vinte anos. Nesta criação a documentação foi diretamente introduzida no espaço cênico, convertendo-o numa espécie de acervo da memória no qual se integraram fotos e fotocópias de acontecimentos históricos e recentes, livros de história, cadernos de notas, diários de trabalho, fragmentos de cartas, vestuários e elementos alusivos à realidade peruana, bonecos, máscaras e diversos objetos que são utilizados pelos atores.

Como explicou Miguel Rubio, os próprios corpos dos atores dos atores/atrizes/*performers* estão como registro documental.¹⁷ Sobre a *kushma ashánica* que veste Ana Correa imprimiram-se fotos tiradas por Vera Lentz nas comunidades escravizadas pelo Sendero Luminoso. Sobre o traje andino que veste Débora Correa expõe-se os testemunhos de mulheres campesinas vítimas de violações e do plano de esterilização massiva. Estas duas presenças, portando sobre o corpo imagens documentais, são uma denúncia permanente da violência exercida sobre aquelas e aqueles que experimentaram difíceis formas de sobreviver durante a guerra civil.

Neste processo os atores enfrentaram o desafio de não atuar, no sentido de não representar características nem personagens, apenas estar, criando uma série de imagens e situações que se transformam continuamente. Foi-se configurando uma galeria de presenças, de estátuas vivas que interrogavam aos espectadores, recuperando texturas e materiais desenvolvidos em criações anteriores (particularmente *El bus de la fuga* e *Hecho en el Perú*); mas abrangendo também referências de âmbito cultural e de ações desenvolvidas por alguns artistas plásticos peruanos nas quais se reinventou, ressignificou, costurou e se lavou a bandeira nacional durante os anos mais críticos.

¹⁷ RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria, viaje a la frontera”. In: **El cuerpo ausente**, p. 211.

É fundamental prestar atenção na bandeira de retalhos que surge em *Sin Título. Técnica Mixta* (2004) e pensar nos vínculos com as reinvenções do estandarte peruano nas criações de inúmeros artistas – desde Eduardo Llanos, Luis García Zapatero, Eduardo Tokeshi, Claudia Coca, Susana Torres, entre outros – durante os últimos anos de guerra civil, eles associaram a pátria a um corpo necessitado de remendos, ataduras e transfusões, tal como expressava o catálogo que acompanhou a exposição *Sobre héroes y pátrias* na Galeria Pancho Fierro em julho de 2004.

O próprio título desta criação: *Sin Título. Técnica Mixta* – faz alusão direta à linguagem das artes visuais, explicitando sua hibridez com o uso de técnicas mistas. O dispositivo utilizado em instalações visuais foi levado à situação cênica. A instalação deliberou-se no espaço teatral não somente para se mostrar, mas também para ser modificada mediante às intervenções das ações dos *performers*. As situações desenvolvem-se no espaço-tempo, inspiradas nas dinâmicas processuais, reconstruindo-se diante dos espectadores, sem bastidores, sem saída do espaço onde executam a obra. Os espectadores podem transitar entre as estátuas viventes de um acervo-museu, editando suas próprias percepções a partir de associações pessoais e coletivas, praticando eles também as políticas da memória que evidenciam as formas em que “a tinta do poder”¹⁸ atua, borra ou invisibiliza.

O corpo como suporte e instrumento de ação para a prática estética que torna visíveis os corpos ausentes de um *ethos* coletivo constitui-se numa prática política que incide na rearticulação simbólica da memória, que sufoca e deforma as políticas de silenciamento. As transformações do corpo social têm determinado importantes transformações nos sujeitos e na concepção do corpo como materialidade e suporte para o acontecimento teatral. As configurações do real e as “teatralidades sociais”¹⁹ referem-se a um corpo que nos revela outras dimensões representacionais. Menos virtuoso e mais relacional, o atual corpo da teatralidade – ou pelo menos uma parte dela – nos empurra ao “atravessamento da fantasia” para conectarmos com isso que Žižek nomeou “o núcleo duro do Real”²⁰, problematizando as implicações e exposições do fazer como prática que re(move) as feridas e nos deixa

¹⁸ GRÜNER, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 170.

¹⁹ VIDAL, Hernán. “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”. In *Gestos* N° 19, pp. 13-39.

²⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2002.

inevitáveis perguntas sobre a impossibilidade das reconciliações fora do marco estético, no espaço real onde os corpos e os afetos perdidos já não têm reencontro.

Alguns anos depois, durante a contenda eleitoral mais recente do Peru quando parecia renascer o fantasma fujimorista e se removiam as feridas inscritas no Relatório Final da CVR, Yuyachkani voltou a instalar em sua sala, durante cinco meses, *Sin Título. Técnica Mixta* como performance de memórias contra a amnésia e o esquecimento. É inevitável perguntar-se como emergiram então os espectros aos quais tantos rituais se haviam destinado. Com que novos registros se carregaram as presenças, as iconografias, os objetos configurados e expostos em outro tempo e com outro fôlego? Como pode falar uma iconografia na qual se cruzam referências artísticas diversas e às vezes acontecimentos especificamente históricos? Penso nas ressonâncias da bandeira peruana quando aparece na cena, nos relatos que sua esfarrapada presença poderia evocar. As lavadas da bandeira e as reconfigurações poéticas realizadas no último ano do regime fujimorista, como expressões de um imaginário que necessitava reinventar suas próprias representações, tal vez emergiram nesta nova contenda com mais melancolia que desejo de reconstituição. O corpo da pátria, como o da bandeira, vinha a ser uma collage de memórias, de fragmentos sustentados apesar do desgaste de sua textura, de todos os diferentes tecidos que sustentam os sonhos.

Penso no que Miguel Rubio tem chamado de “teatro da memória” para dar conta daquilo que se introduz quando as experiências de atores e espectadores estão marcadas por outros contextos e temporalidades. O que é que retorna nas novas representações ou na repetição de ações e performances? Qual é a densidade espectral do acontecimento da memória que se instala no presente? Como transmitir aos novos espectadores a experiências de acontecimentos artísticos que estão atravessados por histórias particulares e determinados por circunstâncias específicas que decidiram e ainda decidem a vida de um grupo de artistas, como a de todo um país? Como esses espetáculos continuam falando hoje a gerações que viveram em outras circunstâncias e que geralmente cresceram sob os programas oficiais da amnésia coletiva?

Naquilo que se recicla – que retorna – seja já corpo, objeto, texto ou fragmentos, há uma densidade fantasmal habitando a matéria. O teatro é provavelmente, como sustentou

Carlson, “uma atividade cultural profundamente envolvida com a memória e perseguida pelos fantasmas da repetição”²¹.

Muito mais além de pensar a cena teatral como uma arte de rememorações, de confirmações em torno da veracidade ou autenticidade da lembrança, desejo pensar na cena – e não só o teatro – como o lugar onde se evocam os fantasmas produzidos pelo tempo e experiências específicas, porém instalados numa zona de umbrais a partir da qual se manifestam muitos sinais, muitos ruídos como para não reconhecer o quanto nos acompanham e às vezes nos perturbam. É como aquela velha história do fantasma do pai aparecendo toda noite no castelo de Hamlet, quebrando o silêncio, perturbando os acordos e os sensatos esquecimentos. Não se trata daquilo que desejamos que seja lembrado, mas daquilo que devém, o que aparece, o que se desata. E é aí, nessa performatividade espectral onde se aproximam a cena, o ritual e a memória. Não há nenhuma certeza nos imaginários a convocar porque a memória é sempre performativa. E uma vez realizada, torna-se apenas uma foto, e como toda fotografia possui uma insuportável aura mortuária.

De diversas maneiras a cena – e num sentido mais amplo a arte – trabalha com a ausência que já não pode ser restituída. Essa negatividade consciente contaminou as estratégias de representação. Evocar e convocar são dois velhos recursos na configuração das cenas. Talvez em conformidade com a experiência do corpo nos tempos que vivemos a arte enfrenta, particularmente, tanto os paradoxos da presença quanto os da ausência. Se de maneira natural a cena teatral se configura como a arte que torna possível a aparição dos espectros, os atuais cenários artísticos têm desenvolvendo um registro espectral que além de ser a constatação de um limite físico que demonstra a crise do modelo representacional, evidencia a impossível escritura dos mortos, a irreversibilidade da ausência, tornando-se por seu “modo de produção fantasmática” um lugar para evocar.

México, outubro de 2011.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III**. Valencia: Pre-Textos, 2005.

²¹ Carlson, op. cit., p. 18.

BRIE, César. “Sobre Yuyachkani”. In: **Revista El tonto del pueblo**. Bolivia, La Paz: 3/4 mayo de 1999.

Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”. In: **Políticas y estéticas de la memoria** (N. Richard editor), Santiago: Cuarto propio, 2000.

CARLSON, Marvin: **El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.

GRÜNER, Eduardo. **La cosa política o el acecho de lo real**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

RANDALL, Margaret: **Testimonios**. San José (Costa Rica): Alforja, 1983.

RICHARD, Nelly: “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. In: **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes** (Simón Marchán, comp.). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, pp. 120 y 123.

RUBIO ZAPATA, Miguel: **Notas sobre teatro**. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani-Universidad de Minnesota, 2001.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo, **Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'**. Lima: Centro de Documentación y Video Teatro, 1990.

SCHECHNER, Richard: **Performance. Teoría & prácticas interculturales**. Buenos Aires: UBA, 2000.

VIDAL, Hernán. “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”. In **Gestos**. N° 19, pp. 13-39.

WEISS, Peter. **Escritos políticos**. Barcelona: Lumen, 1976.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bienvenidos al desierto de lo real**. Madrid: Akal, 2002.

Recebido em março de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



RITUALIDADES EM CENA

A presença de José María Arguedas em *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, um *wanka* moderno¹

RITUALIDADES EN ESCENA

la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, un *wanka* moderno

RITUALITIES ON STAGE

the presence of José María Arguedas in *Cartas de Chimbote* (2015), by Yuyachkani, a modern *wanka*

Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA / PPGLitCult /PUCP²)

carladameane@gmail.com

Resumo

O texto dramático *Tragedia del fin de Atau Wallpa* encontrado e publicado pelo quechuista boliviano Jesús Lara, em 1955 e cuja contexto de produção, segundo Ricardo Silva-Santisteban (2000), é por volta de 1871, possui esteticamente a forma de uma tragédia e, de acordo com Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), trata-se do texto andino “más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida”. A atualidade textual do drama quéchuwa refere-se às características formais que o associam a um tipo muito específico de dramaturgias nas quais estão presentes os rituais próprios da cosmogonia andina e, por sua vez, com a história de personagens, neste caso, a do Inca Atahualpa, que se confunde com a história de uma coletividade. Neste artigo pretendo realizar uma reflexão teórica sobre o termo *wanka* a partir da criação coletiva *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani, ressaltando as seguintes questões: de que maneira Yuyachkani leva à cena a biografia e os escritos literários, ficcionais, antropológicos e autobiográficos de José María Arguedas? É possível qualificar a obra como um *wanka* moderno que conta uma história de lutas histórico-sociais e, por sua vez, a celebração da vida e da obra de Arguedas? Com estas reflexões e a análise do texto dramático e do texto espetacular *Cartas de Chimbote* será possível avaliar o alcance da palavra e da voz literária arguediana no teatro.

¹ Este texto é uma versão em língua portuguesa do artigo “Ritualidades en escena: la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, y la teorización del *wanka* moderno”, publicado em: ESPEZUA, Dorian; FERREIRA, Rocío; MAMANI, Mauro (Editores). **Descolonizando las teorías y metodologías**. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – CELAP, 2019, p. 163-180.

² Em referência a minha afiliação acadêmica à Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) durante o período em que desenvolvi meu projeto de pesquisa de pós-doutorado *Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes*, entre agosto de 2018 e agosto de 2019, em Lima, Peru. Sinalizo a relevância da instituição para que os objetivos desse projeto pudessem ser alcançados.

Palavras chave: Teatro Peruano; Yuyachkani; José María Arguedas

Resumen

La *Tragedia del fin de Atau Wallpa* descubierto por el quechuísta boliviano Jesús Lara, en 1955 y cuya fecha, según Ricardo Silva-Santisteban (2000), procede del 1871, posee estéticamente la forma de una tragedia y, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar (2003), es el texto andino “más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida”. La actualidad textual del drama quechua tiene que ver, seguramente, con las características formales que la asocian a un tipo muy específico de dramaturgias en las que hacen presentes los ritos propios de la cosmogonía andina y, por su parte, con la historia de personajes históricos, en este caso, el Inca Atahualpa, que se confunde con la historia de una colectividad. En este trabajo pretendo realizar una reflexión teórica acerca del término *wanka* a partir de la creación colectiva *Cartas de Chimbote* (2015), del Grupo Cultural Yuyachkani, resaltando las siguientes cuestiones: ¿De qué manera Yuyachkani pone en escena la biografía y los escritos literarios ficcionales, antropológicos y autobiográficos de José María Arguedas? ¿Es posible calificar la obra como un *wanka* moderno que cuenta una historia de luchas histórico-sociales y a la vez la celebración de la vida y la obra de Arguedas? Con estas reflexiones y el análisis del texto dramático y del texto espectacular *Cartas de Chimbote* será posible evaluar el alcance de la palabra y de la voz literaria arguediana en el teatro.

Palabras clave: Teatro Peruano; Yuyachkani; José María Arguedas

Abstract

The *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, discovered by the Bolivian Quechua scholar Jesús Lara, in 1955 and whose origin dates back to 1871, according to Ricardo Silva-Santisteban (2000), has the aesthetic characteristics of a tragedy and, according to Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), is the most ancient Andean text and the one with the most social topicality. The currentness of this Quechua drama text is certainly related to the formal characteristics which associate it to a specific type of dramaturgies where the rituals inherent to the Andean cosmogony can be found, and to the history of public figures, in this case, the Inca Atahualpa, which corresponds to the history of a collectiveness. In this work I propose a critical and theoretical reflection on the term *wanka*, based on the collective creation *Cartas de Chimbote* (2015), by the Cultural Company Yuyachkani, highlighting the following questions: How does Yuyachkani reenact the biography and the anthropological, autobiographic, and literary fictional writing of José María Arguedas? Is it possible to classify that work as a modern *wanka* which tells a story of historical and social struggles as well as the celebration of life and Arguedas's work? With these reflections and the analysis of the dramatic writing and the spectacle text *Cartas de Chimbote* it will be

possible to measure the reach of the word and the literary voice of Arguedas in the theater.

Keywords: Peruvian Theater; Yuyachkani; José María Arguedas

Introdução: considerações sobre o *wanka*

O texto dramático *Tragedia del fin de Atau Wallpa* encontrado e publicado pelo quechuista boliviano Jesús Lara, em 1955 e cuja contexto de produção, segundo Ricardo Silva-Santisteban (2000), é por volta de 1871, possui esteticamente a forma de uma tragédia e, de acordo com Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), trata-se do texto andino “mais arcaico e com vigência social e literária mais prolongada e ininterrupta”^{3,4}. A atualidade textual e temática do drama quéchua refere-se às características formais que o associam a um tipo muito específico de dramaturgias nas quais estão presentes os rituais próprios da cosmogonia andina e, por sua vez, com a história de personagens históricos, neste caso, a do Inca Atahualpa, que se confunde com a história de uma coletividade, a dos incas e de demais etnias que sofreram a invasão de seus territórios e a violência da incursão colonizadora no século XVI. Apesar das distintas versões da morte de Atahualpa registradas ao longo do tempo, Cornejo Polar (2003, p. 53) é contundente ao afirmar, fazendo alusão a este *wanka* que “a maioria das versões que chegaram até nós mostram uma relativa hegemonia da cosmogonia da consciência indígena e formam parte com maior ou menor claridade de suas estratégias de resistência e reivindicação”⁵. Para o desenvolvimento das reflexões que pretendemos apresentar neste trabalho, interessa-nos refletir sobre o termo *wanka* relacionado ao teatro peruano contemporâneo, especificamente, com a obra *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani.

O termo *wanka* aparece relacionado à tragédia na *Antología General de Teatro Peruano I – Teatro Quechua*, recopilado por Ricardo Silva-Santisteban, como um termo que está presente no título quéchua do texto dramático, *Atau Wallpa p’uchukakuyninpa wankan*. Segundo Silva-Santisteban, o elemento decisivo para ressaltar a antiguidade do manuscrito é

³“más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 49).

⁴ Optei por trazer as citações em idioma estrangeiro para as notas de rodapé e deixar as traduções, realizadas por mim, no corpo do texto a fim de favorecer a fluidez da leitura.

⁵ “la mayoría de las versiones que han llegado hasta nosotros, muestran una relativa hegemonía de la cosmogonía de la consciencia indígena y forman parte con mayor o menor claridad de sus estrategias de resistencia y reivindicación” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 53).

o “movimento cênico do wanka, que é único entre as obras dramáticas da dramaturgia quéchua que se salvaram (2000, p. XXVI)⁶. Contudo, quais elementos caracterizam ou constituem este movimento cênico ao que Silva-Santisteban faz referência? De um lado, ele se refere à participação dos personagens históricos quanto às mudanças de cena, à presença da dança e da música, à presença de oráculos e principalmente porque “ocorre um transtorno cósmico, político e social. Com a morte de Atawallpa desmorona-se também uma sociedade cujos súditos ficam agora desamparados”⁷ (2000, p. XXVIII).

Nas investigações realizadas em dicionários e gramáticas da *Runa Simi* – língua quéchua – não encontrei informações mais consistentes sobre este termo, apenas palavras que possuem tal prefixo, é o caso, por exemplo, do verbo chorar “*waqay*”. Na *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (Tomo I, 2005, p. 245-246), no capítulo no qual o autor descreve as festas do Peru antigo, conta-nos sobre uma dança, da região do Condesuyo. Nesta dança oferecia-se, segundo o relato, homenagens aos corpos ausentes dos mortos. Na descrição Guamán Poma de Ayala está falando de uma dança, *Arnayay*, para representar cadáveres, o *Aia milla sainata*⁸. Para esta dança, os dançarinos ou dançarinas vestem-se com um *unku*, um tipo de túnica coberta de plumas. Na altura do rosto estas plumas formam um círculo ao redor de uma máscara. Os dançarinos ou dançarinas estão acompanhados musicalmente por uma mulher que dança trazendo em sua mão um *wankar*⁹, e por outras mulheres que cantam em coro seus *hayllies*¹⁰.

A palavra *wanka* aparece também na obra antropológica e cultural de José María Arguedas, Tomo VII, Vol. 2, em referência a um mito serrano. O mito refere-se a uma pedra de grandes dimensões que se localizava, há muito tempo, em um enorme lago próximo às províncias de Jauja e Huancayo. Sendo visível apenas nas primeiras horas do dia, sobre a

⁶ “el movimiento escénico del wanka, que es único entre las obras dramáticas de la dramaturgia quechua que se han salvado” (SILVA-SANTISTEBAN, 2000, p. XXVI).

⁷ “ocurre un trastorno cósmico, político y social. Con la muerte de Atawallpa se desmorona también una sociedad cuyos súbditos quedan ahora desvalidos” (SILVA-SANTISTEBAN, 2000, p. XXVIII).

⁸ A *palabra Aya* é um substantivo que significa cadáver. *Millay* é adjetivo, significa feio ou repulsivo e *sainata* se refere à máscara.

⁹ Segundo Abdón Yaranga Valderrama (p. 171), el *wankar kamayo* é um instrumento de percussão pré-hispânico, que se leva em uma das mãos, enquanto a outra toca-o com uma baqueta; é acompanhado por uma *quena*.

¹⁰ Cantos triunfais.

pedra aparecia “um venerável ancião com barbas de felino, acompanhado por dois misteriosos personagens”¹¹ (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2. 2012a, p. 73).

Com o passar do tempo e das mudanças naturais e climáticas, segundo Arguedas, onde se localizada a *wanka*, no momento em que ele escreve esta narração, haviam construído um hotel para turistas. Ainda assim, conta-nos que nas festividades desse lugar essa divindade *wanka*, nomeada pelos sujeitos originários dessa localidade, é celebrada por todos “com grande pompa e solenidade”¹² (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2. 2012a, p. 73). Já no Livro IX, Vol. 4, também de sua obra antropológica e cultural Arguedas apresenta ao leitor a tradução de uma elegia quéchua anônima chamada “Apu Inka Atawallpaman”, recolhida por J. M. Farfán, publicada por primeira vez em 1955¹³. Ao comentar sobre a elegia, recorda que Jesús Lara o classifica como um *wanka*, mas sem comentar o termo. Arguedas, ao invés disso, destaca a ideia de que esta elegia não é precedente do período incaico, como considera Jesús Lara, já que “as características da poesia incaica não podem ser descritas de forma conclusiva porque precisa-se de material literário suficiente”¹⁴ (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18); além disso, adverte que “a ausência de dados objetivos não pode ser substituída pelo entusiasmo”¹⁵ (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18). Ainda assim, interessam-me as reflexões deixadas por Arguedas sobre a elegia, embora seus comentários relacionem-se mais com argumentar que não foi escrita imediatamente depois da execução de Atahualpa, se não, a certa distância histórica, quando sua figura já havia se convertido em símbolo da resistência dos sujeitos andinos diante do domínio espanhol no período de consolidação da conquista e da colonização.

Com estas poucas e diversas informações, concluí minha consulta com uma ideia muito geral sobre o que foi e é o *wanka*. Ao mesmo tempo, este termo apresenta-se para mim como um conceito genuíno de práticas de encenação que pode caracterizar dramaturgias modernas nas quais os elementos e partes da tragédia clássica, considerando o que foi exposto

¹¹ “un venerable anciano con barbas de felino, acompañado de dos misteriosos personajes” (Arguedas, Obra Antropológica y Cultural, Tomo VII, Vol. 2. p. 73).

¹² “con gran pompa y solemnidad” (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2, 2012a, p. 73).

¹³ Segundo o volume IX das obras completas de Arguedas, “Obra Antropológica y Cultural 4”, a elegia foi publicada pela primeira vez por Juan Mejía Baca & P. L. em Villanueva Editores, Lima, 23 de dezembro, no ano de 1995, em uma edição não disponível para venda.

¹⁴ “las características de la poesía incaica no han podido ser concluyentemente fijadas porque se carece de material literario suficiente” (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012b, p. 18).

¹⁵ “la ausencia de datos objetivos no puede ser suplida por el entusiasmo” (ARGUEDAS, Obra, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18).

por Aristóteles em *Poética*, (2008, p. 59) sobretudo em relação ao *pathos*, ao prólogo, aos episódios, ao coro e ao êxodo, também se fazem presentes. Esses elementos trágicos fazem parte do *wanka* sem descaracterizá-lo como um gênero teatral na qual a morte, os rituais e as festividades funerárias pré-hispânicas aparecem como tema e associados à estrutura cênica. Neste caso, entendo que os *wanka* estão associados à rememoração sistemática da morte de um personagem, seja esta uma personalidade histórica como é o caso de de Atahualpa ou uma divindade tutelar relacionada à cosmogonia como é o caso da pedra que deu origem às festividades dos *wankas* na narração que nos conta Arguedas. Importa-me, sobretudo, que esse personagem celebrado no *wanka* alcance uma simbologia diante de uma coletividade, de modo que sua vida seja para sempre celebrada com propósitos de manter e rever sua memória – sua vida e seus feitos. No caso do *wanka* que rememora a morte do Inca, ele se dá, segundo Cornejo Polar, através de uma

(...) inversão das condições discursivas das crônicas, evidentemente, inscritas na escritura (com exceção de desenhos que incluem algumas crônicas indígenas) e apenas evocativas do horizonte da palavra falada, mas também supõe um desvio definido com respeito a sua própria base escritural: se em sua azarada conservação se evidencia um respeito quase religioso pela letra (ainda que a distorcione porque em última instância é a linguagem desconhecida do outro), aqui a voz impõe condições e expande sua capacidade de convocatória social.¹⁶ (CORNEJO POLAR, p. 74-75).

A ideia de circulação dos discursos e das escrituras na *Tragedia del fin de Atau Wallpa* como gênero dramático e espetacular pareceu-me interessante desde a primeira vez que o li, pelo modo como esses discursos convocam uma adesão comunitária, mas também por reconstruir os últimos dias de vida do Inca e assim desenhar sua imagem de homem público. Ao assistir pela primeira vez a montagem *Cartas de Chimbote* (2015), ao ver em cena a invocação da presença e a celebração da memória de José María Arguedas, percebi que no que se refere à construção da dramaturgia havia alguns aspectos semelhantes à *Tragedia del fin de Atau Wallpa*; essa percepção de espectadora interessada levou-me a revisitar esta tragédia a fim de com ela estabelecer um diálogo, dando frescor ao *wanka* e oferecendo uma leitura à obra homenagem a Arguedas.

¹⁶ (...) inversión de las condiciones discursivas de las crónicas, evidentemente, inscritas en la escritura (salvo dibujos que incluyen algunas crónicas indígenas) y apenas evocativas del horizonte de la palabra hablada, pero también supone una definida desviación con respecto a su propia base escritural: si en su azarosa conservación se evidencia un respecto casi religioso por la letra (aunque se la distorsiona porque en última instancia es el desconocido lenguaje del otro), aquí la voz impone condiciones y expande su capacidad de convocatoria social. (CORNEJO POLAR, p. 74-75).

Neste trabalho, pretendo realizar uma reflexão teórica sobre o termo *wanka* a partir da criação coletiva *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani, a partir da perspectiva de que se trata de uma dramaturgia própria a nossa modernidade, quer dizer, trata-se de um *wanka* moderno que recria na cena o homem e o intelectual José María Arguedas como personagem e personalidade pública a partir da reconstituição de sua vida no teatro. A metodologia de trabalho tem como base a análise do texto dramático e do texto espetacular relacionando-o com outros diálogos que o Grupo Cultural Yuyachkani estabelece com a obra literária e antropológica de José María Arguedas. Na análise pretendo destacar as características da linguagem teatral contemporânea em diálogo com a concepção do *wanka* sobre o qual apresentei nesta introdução.

Sobre as vidas inacabadas em cena



Imagem 1. Foto de Carla Dameane. Programa de Mão. Arguedas en la Plaza Mayor, de Yuyachkani. 19 de julho de 2011.

Foi durante a realização da primeira edição do Congresso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latino Americanas Antonio Cornejo Polar, realizado em julho de 2016 que pude assistir a duas apresentações de *Cartas de Chimbote*, na Casa

Yuyachkani¹⁷. Mas é importante recuperar aqui uma memória pessoal, de 2011, quando pela primeira vez estive em Lima para participar do “Encuentro Internacional: Memorias y Re/presentaciones en la escena Latinoamericana Contemporánea” e do “Laboratorio Abierto – Encuentro Pedagógico con Yuyachkani” no contexto das celebrações dos 40 anos de fazer teatral do grupo. Ali, eu comecei a cultivar a expectativa de ver a palavra arguediana em cena. Naquela ocasião, a Produtora Associada do Yuyachkani Socorro Naveda comentou comigo que o grupo se dedicava a um processo criativo de uma montagem sobre a vida e a obra de José María Arguedas.

Em 2011, também se cumpria o centenário do nascimento de Arguedas e o grupo dedicou a ele uma linda homenagem, assim como a que foi realizada no dia 18 de janeiro de 2020, na Plaza Mayor de Lima¹⁸. Após presenciar a homenagem realizada pelo Yuyachkani no dia 19 de julho de 2011 compreendia que essa apresentação/homenagem fazia parte de um projeto muito mais amplo. “Arguedas en la Plaza Mayor”, foi uma festa organizada pelo Yuyachkani na Plaza Mayor de Lima, enchendo-a de comparsas, de música e de teatro. Todos cantavam com José María Arguedas:

Sarucuy, sarucuy
Chaquichaykiwan, Sarucuy

Taqlaycuy, Taqlaycuy
Maquichaykiwan, Taqlakuy¹⁹.

(Yuyachkani, 2011, Programa de mão. “Arguedas en la plaza Mayor”).

¹⁷ Outras duas apresentações de *Cartas de Chimbote* assisti em 2018 durante uma curta temporada (entre 29 de novembro e 03 de dezembro) da obra na Casa Yuyachkani e em 2019, durante o 11º Laboratorio Abierto – Encuentro Pedagógico con Yuyachkani, realizado na Casa Yuyachkani de 01 a 08 de agosto em Lima. Importante destacar que assistir estas duas funções foi decisivo para o processo de revisão do trabalho que se entrega à publicação.

¹⁸ Na página do Facebook, Miguel Rubio Zapata postou fotos sobre o evento “El Zorro de Abajo”, caminhada pela cidade de Lima celebrando o nascimento de José María Arguedas. Segundo ele, “tratou-se de uma iniciativa de Luiz Rodríguez Pastor e contou com a participação de atores, músicos e dançarinos; o Grupo Cultural Yuyachkani, o coletivo Ángeldemonio, Chimango Lares, Roberto Alarcon, Sergio Espinoza, Rosa Garcia”. Publicação feita no dia 18 de janeiro de 2020.

Disponível em <https://www.facebook.com/francisco.vega.773124/posts/10158058502464962>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

¹⁹ “Aplaude, aplaude con tus manos / Celebra, celebra con tus pies. / Con tus manos aplaude, / con tus pies zapatea / ¡celebrando! / ¿Ya habrá llegado tu carta al correo? / ¿Ya estará tu correspondencia en mi correo? / Tendré que ir ver eso, tendré que comprobarlo.” Tradução ao castelhano presente no programa de mão da intervenção “Arguedas en la plaza Mayor.” Na língua portuguesa seria algo como: “Aplaude, aplaude com suas mãos / Celebra, celebra com seus pés. / Com suas mãos aplaude, / com seus pés sapateie / celebrando! Sua carta já terá chegado ao correio? / Sua correspondência já estará em meu correio? / Terei que ir ver isso, terei que comprová-lo”.

Em 2016 tive a oportunidade de assistir *Cartas de Chimbote* e dividir o espaço teatral com um público muito especial: nesta apresentação estavam presentes a família do Sr. Máximo Damián Huamaní, o violinista amigo de Arguedas, a quem dedica seu romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), e que havia falecido em 2015, e os filhos de Sybila Arredondo, sua última esposa.



Imagem 2. Foto de Carla Dameane. *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani. Apresentação no dia 4 de julho de 2016.

Nesta apresentação de *Cartas de Chimbote* todos nós que estávamos presentes pudemos compartilhar momentos de afeto e nos sentimos como se estivéssemos em família. Particpei daquela celebração como espectadora, mas também testemunhei e vivi a afetividade que o Yuyachkani costuma transmitir em seus projetos e em suas apresentações, mas especialmente, quando ao propor homenagear personalidades como foram Arguedas e Máximo Damián.

É importante recordar que em sua trajetória teatral não foi a primeira que Yuyachkani levou à cena a presença e a memória – enquanto personagens no teatro, características biográficas de intelectuais – de personalidades populares e públicas do Peru. Em 2008, o grupo estreou *El último ensayo*²⁰. Nesta obra, a sala teatral é também a sala de um antigo cinema. O espectador pode ver, na tela, projeções de personagens históricos reais como Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula

²⁰ Tive a oportunidade de assistir duas apresentações desta obra quando o Yuyachkani se apresentou no Festival Internacional de Teatro (FIT), na cidade de Belo Horizonte em 2012.

da Silva, George W. Bush e também a reprodução de fatos reais que marcaram a história do século XX e início do século XXI, através da projeção de fotografias e vídeos. O filme fragmentado que se projeta alcança, em cada apresentação, o tempo real e os atores aparecem em cena seduzidos pelo que que projeta ao mesmo tempo em que dialogam com elas, como parte dessa história da América Latina, mas, sobretudo, são personagens da história do Peru do século XX. Desse modo, as presenças de José Carlos Mariátegui, César Vallejo e Yma Súmac são invocadas e, por meio da apresentação de imagens poéticas de suas vidas, de fragmentos de suas biografias, aparecem associadas aos debates que envolvem à diversidade cultural do país, a história recente política vivida por ele, principalmente, no que se refere ao Conflito Armado Interno (1980-2000) e sua relação com as identidades andinas e com o passado pré-hispânico. Entre passado e presente, *El último ensayo* invoca estas três presenças prestando-lhes homenagens a essas vidas como obras inacabadas²¹ Contudo, essa infinitude tem a ver, especialmente com a *fama*, a eternidade do nome de cada um deles como variante mundana de suas almas²² em contraposição a uma *pietas*²³.

Mais ou menos semelhante à peça *El último ensayo*, em *Cartas de Chimbote* a presença de José María Arguedas se dá a partir da invocação de imagens poéticas de sua vida e da circulação exclusiva de seus escritos literários, biográficos e antropológicos. Trata-se de uma presença que se inscreve na cena por meio de um trabalho de citação contextualizado de seus últimos escritos, isto é, dos fragmentos dos diários que foram publicados em seu romance póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), os fragmentos de cartas enviadas a sua psicanalista Lola Hoffman entre 1962 e 1969 e os fragmentos de cartas enviadas ao seu amigo, o antropólogo John Murra, entre 1967 e 1969, ao longo de suas viagens a Chimbote e da escrita do romance, imerso em uma crise de depressão que o levou ao suicídio. Não se trata, porém, de citações pedagógicas com a finalidade de apresentar ao espectador a vida e a obra do escritor peruano e sua importância como intelectual que alcançou a *fama* por sua organicidade frente a um projeto político-cultural de valorização da

²¹ Desenvolvi reflexões mais profundas sobre *El último ensayo* no meu livro *A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani*, p. 129-143.

²² Cf. Assmann, p. 43.

²³ A *pietas* refere-se à piedade. É a “obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (ASSMANN, p. 37) e somente pode manifestar-se através dos vivos em relação aos mortos. A *fama*, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos que são contemporâneos aos mortos. Trata-se de uma memorização dos mortos baseada em homenagens e “cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida” (ASSMANN, p. 37).

diversidade étnica do Peru. É uma citação que, ao se repetir a revive como sintoma da percepção que Arguedas tinha e expressava sobre o mundo no qual ele vivia, sobre a doença que abatia sua alma e, principalmente, como sintoma de seu tempo. É uma citação que celebra a partir de canções que ele recopilou acompanhado por Máximo Damián. A circulação desta variedade de escrituras textuais e a narração visual de sua biografia em fragmentos sede lugar a um “fecundo diálogo”, como menciona Peter Elmore²⁴ que Arguedas manteve permanentemente com os peruanos de origem serrana, com os peruanos procedentes das diversas etnias andinas e regiões do país. Este diálogo e esta práxis intelectual arguediana inspiraram os membros do Yuyachkani nos anos iniciais de trabalho e investigação teatral.

O grupo Yuyachkani deu início aos seus trabalhos e experimentos teatrais entre os anos de 1968 e 1970 no contexto dos festivais de teatro no Peru e que estavam vinculados ao Movimiento de Teatro Independiente, MOTIN. Em 1979, o grupo realiza viagens pelo continente; viajam por Guatemala, México e Estados Unidos, de modo que logo seriam já reconhecidos, internacionalmente, como um teatro de grupo, membro de uma tradição latino-americana, da qual formam parte o grupo Malayerba, do Ecuador, o Teatro La Candelaria, da Colombia, o grupo Opinião do Brasil. Nesta ocasião conheceram importantes Mestres do teatro latino-americano, como Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura e Santiago García. A partir do intercâmbio cultural, proporcionado pelas viagens e participações em festivais, o grupo estabeleceu uma relação com outros diretores dentro e fora do continente²⁵ configurando-se como um teatro de grupo disposto a repensar o seu fazer teatral a partir de distintos lugares de enunciação, considerando que a prática teatral latino-americana é difícil de ser definida porque “não é uma só, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI” (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19)²⁶.

²⁴ Em Yuyachkani: Programa de mão da obra, 2016, p. 03.

²⁵ É preciso considerar, por exemplo o diálogo que o grupo de teatro dinamarquês Odin Teatret estabelece com relação ao Yuyachkani, e também a outros grupos latino-americanos formados na segunda metade do século XX. A relação de amizade, o diálogo e os intercâmbios de experiências entre Yuyachkani, Odin e o seu diretor Eugenio Barba tem início na década de 1970. O Odin participou, em 1978, de um encontro de Teatros de Grupo organizado pelo Teatro de Grupo Cuatrotablas, também do Peru. O Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 converteu-se, para os grupos presentes, em paradigma de uma práxis de teatro popular, político e dialogando com a antropologia teatral e com a concepção de terceiro teatro. Cf. RUBIO ZAPATA, Miguel. “Sobre islas y bosques – Notas de Viaje al Odin” e “Había una vez un marinero – Fiesta por los cuarenta años del Odin Teatret”. In: *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

²⁶ “no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI” (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

O teatro que começa a ser produzido pelo Yuyachkani na década de 1970, assumiu um projeto artístico que tinha como um dos objetivos retomar as tradições andinas, como constitutivas de uma coletividade pré-hispânica, contemporânea e nacional, e que estavam misturadas com outras culturas, como as hispânicas, as amazônicas e afro peruanas, devido aos contatos culturais que se deram com a colonização do território e outros processos históricos. Com o propósito de aperfeiçoar sua estética e reconhecer o Peru a partir de seu interior, o grupo empreendeu uma viagem interna, para conhecerem o Peru. Inspirados na Literatura de José María Arguedas, ali encontraram, segundo o diretor e membro fundador do Yuyachkani Miguel Rubio Zapata, algumas orientações:

Sinto que a obra de Arguedas, desde os primeiros contos de “Agua” até chegar a Chimbote e “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, tem seguido um tipo de descobrimento do país, e que lhe confere essa lucidez que caracteriza a sua obra. Conhecer o país para nós também tem seguido uma rota muito semelhante. Sendo muito jovens, fomos ao interior do país para começar a conhecê-lo a partir de dentro, desde o Vale do Mantaro, desde a vida dos mineiros, desde o movimento camponês organizado. (...) Mas penso também que sua vida tem sido importante para nós; a presença de seu componente hispânico, de seu componente índio, dessa dualidade que encarna Arguedas. (...) Eu sinto que há caminhos muito sugestivos na obra de Arguedas y que van a ser úteis para o teatro que está por ser feito (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 107-108)²⁷.

De fato, a influência de Arguedas sobre o grupo foi muito significativa. Além de orientadora para a descoberta do Peru como um país diverso, a partir das viagens e dos escritos de Arguedas, os integrantes de Yuyachkani viam nele, em sua práxis intelectual, um modelo de artista que vivia o seu processo de criação e a sua experiência diária como algo sempre inacabado, em processo.²⁸ Mais precisamente, o insumo artístico de Arguedas orientou a idealização do projeto *Migración y Marginalidad*, do Yuyachkani, que teve início em 1982 com a estreia da peça *Los músicos ambulantes* e, na sequência, com *Encuentro de Zorros*, de 1985 e *Adiós Ayacucho*, de 1986. Depois de 30 anos, o próprio Arguedas ocupa

²⁷ Siento que la obra de Arguedas, desde los primeros cuentos de “Agua” hasta llegar a Chimbote en “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, ha seguido un tipo de descubrimiento del país, que le da esa lucidez que caracteriza su obra. El conocer el país para nosotros también ha seguido una ruta muy similar. Siendo muy jóvenes, fuimos al interior del país para empezar a conocerlo desde adentro, desde el valle del Mantaro, desde la vida de los mineros, desde el movimiento campesino organizado. (...) Pero pienso también que su vida ha sido importante para nosotros; la presencia de su componente hispano, de su componente indio, de esa dualidad que encarna Arguedas. (...) Yo siento que hay caminos muy sugerentes en la obra de Arguedas y que van a ser útiles para el teatro que está por hacerse (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 107-108).

²⁸ Eu me dedico a refletir sobre esta questão de forma mais aprofundada no meu livro *A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani*, p. 17-33.

um lugar entre os Yuyas, no cenário, sendo interlocutor e participante principal em *Cartas de Chimbote*.

Cartas para o futuro na cena presente

Cartas de Chimbote é uma peça que se divide em cinco momentos. Estes estão ordenados de forma cronológica, porém marcando os acontecimentos de forma mais ou menos anacrônica. No início da obra o espectador se dá conta de que ali todos serão testemunhas da intensa luta de José María Arguedas com sua crise crônica de depressão e insônia. Para os espectadores que conhecem sua vida e trabalho intelectual, trata-se de uma obra na qual já sabemos o que vai acontecer, como se fosse um “*Arguedas p’uchukakuyninpa wankan*”, um *wanka* no qual através da recordação dos últimos registros literários de Arguedas, por meio da música e da citação encenada de trechos de seus escritos literários, antropológicos e autobiográficos, somos testemunhas de seu *wanka* pessoal. Mesmo assim, se na *Tragedia del Fin de Atau Wallpa* a comoção e a narrativa dos últimos dias da vida do Inca se constroem com a oralidade e a voz plural que desenha sua tragédia histórica, o *wanka* de Arguedas constrói-se pela sua própria voz literária filtrada pelos corpos e pelas vozes dos atores criadores do Yuyachkani que dão vida a esses escritos e aos seus personagens literários.

Na primeira cena de *Cartas de Chimbote* os atores estão, a princípio, organizados e prontos para iniciarem um colóquio no qual se pretende estabelecer um diálogo com o escritor. É como se fosse uma mesa redonda, comunicações orais de acadêmicos. No espaço da cena os atores dispõem de três mesas “escritório” que juntas formam uma única mesa, grande. Por trás desta mesa, seis atores estão sentados formalmente. À frente dela, na extremidade direita do cenário há uma cadeira vazia com um chapéu pendurado em uma das pontas do encosto. Segundo minha leitura esta cadeira marca, durante quase toda a apresentação, a presença do corpo ausente, José María Arguedas. Os atores começam a apresentá-lo contextualizando-o ao dia de sua morte:

TERESA: Tinha cinquenta e oito anos quando decidiu se matar. Lima, 28 de novembro de 1969. Lugar: Universidad Nacional Agraria. Hora: 5 da tarde. Os ônibus saíam levando os trabalhadores, estudantes e professores. Quando o campus ficou vazio, ele iniciou a execução da sua morte.

REBECA: Esse dia foi almoçar com um amigo; havia alguns alimentos que lhe faziam mal como o abacate, o milho com casca.... No entanto esse dia pediu abacate

e milho; seu amigo lhe disse “Isso não lhe faz bem” e ele respondeu “Hoje nada me faz mal”.

ANA: Tinha ensinado em várias universidades, mas desta última, a Agraria, ele gostava muito, especialmente pelos campos de cultivo. Seu escritório estava rodeado de árvores que lhe faziam recordar muito a sua casa de Chaclacayo.

DÉBORA: Ele gostava de brincar com as trabalhadoras da Universidade contando-lhes piadas em quéchua, que muitos estudantes não entendiam.

JULIÁN: Um professor muito próximo lhe recomendava com frequência que visitasse as cidades da sua infância (Andahuaylas, Puquio, Lucanas...) mas ele recusava essa ideia porque sabia que lá havia mudado muito. Ele preferia recordar as suas cidades como eram quando era pequeno.

TERESA: De quem estamos falando?²⁹.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 50)³⁰

Os atores seguem apresentando Arguedas através das citações sobre o que fez e quem foi, como intelectual, sua forma de ser e de lidar com as pessoas e seu trabalho como recompilador de canções, mitos e lendas de distintas regiões do Peru. A mostra de canções, cantadas pelos atores, mistura-se às citações que contextualizam o dia de seu suicídio e outras canções que aparecem como trilha ao fundo com sentido de criar uma paisagem sonora para as situações.

Os atores sentados formalmente na mesa fazem-nos recordar as mesas redondas de eventos acadêmicos, mas em se tratando de Arguedas, nos traz à lembrança aquela comentada

²⁹ *Teresa*. Tenía cincuenta y ocho años cuando decidió matarse. Lima, 28 de noviembre de 1969. Lugar: Universidad Nacional Agraria. Hora. 5 de la tarde. Los buses salían llevándose a los trabajadores, estudiantes y profesores. Cuando el campus quedó vacío, él inició la ejecución de su muerte.

Rebeca. Ese día fue a almorzar con un amigo; a él había alimentos que le caían mal como la palta, el choclo con cáscara... Pero ese día pidió palta y choclo; su amigo le dijo “Eso no te cae bien” y él le contestó “Hoy nada me hace daño”.

Ana. Había enseñado en varias universidades, pero esta última, la Agraria, le gustaba muy especialmente por sus campos de cultivo. Su oficina estaba rodeada de árboles que le hacían recordar mucho a sua casa de Chaclacayo.

Débora. Le gustaba bromear con las trabajadoras de la Universidad haciéndoles chistes en quechua que muchos estudiantes no entendían.

Julián. Un profesor muy cercano a él le recomendaba con frecuencia que visitara los pueblos de su infancia (Andahuaylas, Puquio, Lucanas) pero él rechazaba esta idea porque sabía que allá había muchos cambios. Él prefería recordar a sus pueblos como cuando era niño.

Teresa. ¿De quién estamos hablando?

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 50)

³⁰ O texto dramático *Cartas de Chimbote* (2016), criação coletiva do Teatro de Grupo Yuyachkani, para a língua portuguesa, foi traduzido ao português pelo estudante de Letras/Espanhol Marcos Paulo Cruz de Oliveira, durante o período em que foi Bolsista Voluntário de Iniciação Científica, cadastrado no Sistema de Gerenciamento de Bolsas de Iniciação – SISBIC da Universidade Federal da Bahia (UFBA). No período de agosto de 2017 a julho de 2018, o estudante desenvolveu o plano de trabalho “Tradução de Cartas de Chimbote (2015) criação coletiva do Grupo Cultural Yuyachkani”, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Carla Dameane Pereira de Souza. No corpo do texto deixamos a tradução já concluída e nas notas o texto fonte. A tradução em sua integridade é fornecida ao organizador desta publicação para que possa publicá-la anexo do texto.

mesa redonda sobre *Todas las Sangres*³¹, organizada pelo Instituto de Estudios Peruanos em junho de 1965, quando Arguedas foi duramente criticado pelos intelectuais presentes, (tais como Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano e Sebatían Salazar Bondy) em razão da relação entre seu fazer literário e as Ciências Sociais. Ou melhor, naquela mesa o seu fazer literário – sobretudo sua novela *Todas las Sangres* (1964) foi questionado pelo diálogo orgânico que estabelecia Arguedas entre a literatura, a sua vida e o contexto político do Peru do seu tempo. Com base nessas informações, a construção de um colóquio ficcional na cena, empreendida por Yuyachkani, retrata Arguedas desde sua organicidade, como fator positivo a ser explorado, a intensidade que se faz visível na relação entre escritura, e vida, seu valor histórico e humano.

Entendo com Rômulo Monte Alto (2011, p. 63), que em seu último romance, a saber, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*³², Arguedas radicaliza seu projeto literário narrativo ficcional, uma vez que anuncia sua própria morte e seus diários constituem um rico material do qual se pode explorar as possibilidades performáticas do texto autobiográfico.³³ Nos segundo e terceiro momentos da obra a característica epistolar adquire força, já que, tanto os fragmentos do diário quanto as cartas enviadas a Lola Hoffman e John Murra são lidos demarcando o espaço performático de seus escritos autobiográficos relacionando-os com a musicalidade e a encenação de situações e rituais. Por exemplo, no Terceiro Momento:

TERESA. Fragmentos dos diários e cartas escritas por José María Arguedas ao seu amigo, o antropólogo John Murra, enquanto escrevia sua novela póstuma *A raposa de cima e a raposa de baixo*, entre 1967 e 1969, durante suas constantes viagens a Chimbote.

TODOS. (Cantam) // Amanhã quando eu for embora não chores água rosada//
// Chorarás quando eu morrer sangue viva e corada//

JULIÁN. Aqui estou novamente em Chimbote, vim de Lima no meu carrinho.
(Toca a música.)

TERESA. 13 de março de 1967

³¹ Segundo Guillermo Rochabrún, editor da edição publicada em 2011: “La mesa redonda fue dada a conocer en 1985 a través de una bella edición que estuviera a cargo de Alberto Escobar, con el expresivo título de *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’. 23 de junio de 1923*”. Participação da mesa redonda: José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano e Sebatían Salazar Bondy.

³² Importante sinalizar o leitor interessado pode encontrar o romance de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* traduzido para o português e publicado pela Editora UFMG. A tradução foi realizada pelo Professor Rômulo Monte Alto (UFMG). Ver: ARGUEDAS, José María. **A raposa de cima e a raposa de baixo**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

³³ En el original en la lengua portuguesa de Brasil: “Os “Diários” presentes em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituem um material privilegiado para um estudo sobre as possibilidades performativas de um texto autobiográfico” (MONTE ALTO, 2011, p. 61).

Querido John:

Chimbote é mais que outros lugares um universo inacabável. Frequentemente me sentia abismado pela magnitude do problema. Acredito, no entanto, ter visto mais ou menos claras algumas coisas, por exemplo, o tipo de relações ou os tipos de relações que se estabeleceram entre a grande massa de camponeses que desceram da serra com os costenos. O conceito que uns têm dos outros.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 55)³⁴.

Ao trazer para a cena estes fragmentos autobiográficos de Arguedas nos quais apresenta suas impressões sobre Chimbote e sua relação com a escrita do romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Yuyachkani explorou as possibilidades performáticas dos escritos de Arguedas, de modo a colocar em circulação suas cartas – como também seus escritos antropológicos e fragmentos do romance. Sobre este, pode-se afirmar que ocorre uma desmontagem da unidade ficcional³⁵ uma vez que os fragmentos apresentados aparecem misturados às formas de textos heterogêneas como são suas cartas, os trechos dos diários, discursos formais como o famoso “No soy un aculturado³⁶ e, principalmente, adquirem relevo as canções recompiladas pelo escritor ao longo de seu trabalho antropológico. Estas canções aparecem na cena muitas vezes como citação em coro; é como acontece com a primeira canção da obra, “Lorochay”, que remete aos “lorinhos que atravessam os céus anunciando as mudanças de estações, que dizia:” Ai lorinho, lorinho, será verdade que me trazes a carta que meu coração tanto espera, aqui às margens do rio Chiara?” (YUYACHKANI, 2016, p. 50)³⁷, e com outras canções que formam parte do cancionário popular do Peru, caso do *wayno* “Negra del Alma” de Edwin Montoya, cantada em forma de coro.

³⁴ Teresa. Fragmentos de diários y de cartas escritos por José María Arguedas a su amigo el antropólogo John Murra, mientras escribía su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entre 1967 y 1969, durante sus constantes viajes a Chimbote.

Todos. (Cantan). // Mañana cuando me vaya no llores agua rosa //

Llorarás cuando me muera sangre vivía y colorada //

Julián. Aquí estoy nuevamente en Chimbote, vine de Lima en mi carrito.

(Suenan la música).

Teresa. 13 de marzo de 1967.

Querido John: Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable. Frecuentemente me sentía abrumado por la magnitud del problema. Creo, sin embargo, haber visto más o menos claras algunas cosas, por ejemplo, el tipo de relaciones o los tipos de relaciones que se han establecido entre la gran masa de campesinos bajados de la sierra con los costenos. El concepto que unos tienen de los otros.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 55).

³⁵ Pensando na análise que Hans-Thies Lehmann (2009, p. 361), faz sobre a obra de Heiner Müller.

³⁶ Discurso que José María Arguedas pronunciou durante o ato de entrega do prêmio Inca Garcilaso de la Vega em 18 de outubro de 1968 e que também está publicado junto ao romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

³⁷ “esos loritos que surcan los cielos anunciando los cambios de estaciones, que decía: “Ay lorito, lorito, ¿será que me traes esta carta que tanto espera mi corazón, aquí a orillas del Río Chiara?” (YUYACHKANI, 2016, p. 50).

TODOS: (Cantam) Negra da alma
 Negra da minha vida
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Ai, coração, porque choras tanto
 Ai, coração, por que sofres tanto
 Tendo nascido livre no mundo
 Sozinha te aprisionaste
 Sozinha te aprisionaste
 (*quena* - flauta andina)
 Ai, negra, ai negra, quem será teu dono
 Ai, cana, canavial.
 (A capela)
 MULHERES: Ai, coração, por que choras tanto
 ai, coração, porque sofres tanto.
 HOMENS: Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito.
 TODOS: Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito.
 (Silencio, as luzes vão apagando-se lentamente).
 (YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 62-63)³⁸.

Cantada no final da apresentação, as estrofes do *wayno* popular são ecos da sensibilidade artístico musical do escritor, dialogam com o tema da obra que é de celebração, como um *wanka* moderno, da vida e da obra de Arguedas e por sua vez, com o que o identifica como presença e personagem da obra teatral, em agonia, com uma ferida aberta em seu peito.

Se as canções, antes mencionadas, cumprem o papel de citação/comentário/coro neste *wanka* moderno, também cumprem estas funções a aparição dos personagens Ángel, Paula

³⁸ *Todos*. (Cantan).

Negra del alma.

Negra de mi vida

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

A, corazón, por qué lloras tanto

Ay, corazón, por qué sufres tanto

Habiendo nacido libre en el mundo

Solita de cautivaste

(Quena)

Ay, negra, ay, zamba, quién será tu dueño

Ay, cañita, cañaverá

(A capela)

Mujeres. Ay corazón, por qué lloras tanto

Ay corazón, por qué sufres tanto.

Hombres. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.

Todos. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.

(Quietud. Se van apagando lentamente las luces).

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 62-63).

Melchora, Orfa, Tinoco, Moncada, Esteban de la Cruz, do romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estes fragmentos, por sua vez, corroboram com a ideia de que os discursos autobiográficos sejam performáticos e, através da intertextualidade com a voz literária, deixam entrever a representação do ficcional – ainda que se trate de um ficcional calcado nas investigações antropológicas de Arguedas sobre o universo babélico de Chimbote e sobre a heterogeneidade cultural do Peru.



Imagem 3. Fotografia de Musuk Nolte. Los Yuyas, página de Yuyachkani. Cena de Cartas de Chimbote (2015)

<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/photos/a.188530864450.124907.186998769450/10153906705784451/?type=3&theater> . Facebook. 13 de fevereiro de de 2016. Acessado em 20 de janeiro de 2020.

No que se refere à estrutura dramática, a mudança de situações, presenças e personagens, constitui um fio que une e ao mesmo tempo ressalta os distintos discursos que são apropriados pelos corpos dos atores que lhes dão a vivacidade necessária para a celebração da vida e da obra de Arguedas no teatro. Se no início da peça vemos uma mesa formal na qual um grupo de atores se encontram reunidos para “lembrar de José María Arguedas” (2016, p. 50)³⁹, a leitura e a exploração do carácter performativo de sua obra se dá a partir dos elementos próprios de uma ritualidade, considerando: o teatro como espaço para a invocação de corpos ausentes, neste caso penso na presença do escritor José María Arguedas e na encenação de uma homenagem funerária, a composição de uma mesa altar

³⁹ “recordar a José María Arguedas” (YUYACHKANI, 2016, p. 50).

servida com frutas, flores, folhas de coca, milho e choclo, que segundo Augusto del Valle (YUYACHKANI, Programa de mano de *Cartas de Chimbote*, 2015, p. 13) “irrompe como se fosse o dia do velório”⁴⁰.

Podemos pensar também no processo de auto referência presente em *Cartas de Chimbote* quando as duas raposas das narrativas míticas encontram-se e dialogam sobre a divisão dos mundos (de cima e de baixo), como metáfora da sociedade peruana dividida em regiões (serra e litoral). De um lado, Yuyachkani recupera e põe em cena o episódio mitológico extraído do manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* (1968), traduzido por Arguedas. Por outro lado, em relação à auto referência, ela também alude à recuperação de um tema anteriormente abordado pelo grupo em sua obra *Encuentro de Zorros*, de 1985.

A dramaturgia de *Cartas de Chimbote* construiu-se, segundo minha leitura, a partir de uma seleção dos escritos de Arguedas e sua posterior tradução intersemiótica para o teatro, isto é, através da tradução do signo literário para o cênico visual. Recordando a Patrice Pavis (2015) sobre a especificidade da tradução teatral, este autor considera a interculturalidade e a intergestualidade próprias deste processo tradutor, já que há de considerar as dimensões ideológicas, etnológicas e culturais do texto ou dos textos que serão traduzidos. Mais precisamente, sobre a intergestualidade, interessa-nos pensar com o autor que

A cultura está de tal modo onipresente que não se sabe mais onde é necessário começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de uma certa autonomia. Limitamo-nos aqui a expulsar esses dados culturais da série de concretizações e que não termina senão quando um dado público acaba por apropriar-se do texto-fonte e de sua cultura. O exemplo da gestualidade e das variações do *verbo-corpo* foi inserido somente para mostrar como a tradução comporta a transferência de uma cultura, a qual se inscreve tanto nos gestos quanto nas palavras (PAVIS, 2015, p. 153).

Como pesquisadora da prática teatral de Yuyachkani, recupero a citação de Pavis porque minha análise está baseada em assinalar, a partir da multiplicidade dos dados culturais que aparecem na obra *Cartas de Chimbote*, o fio que desde o primeiro momento da obra segue até o final e que tem a ver, penso, com o fato de o teatro revigorar os escritos de Arguedas de modo que estes adquirem força ao tornarem-se o *verbo-corpo*, ao que Pavis faz referência. Com isso, afirmo que nos textos arguedianos residem uma potencialidade que Yuyachkani explorou como um diálogo, como uma homenagem e como forma de difundir a

⁴⁰ “irrumpe como si fuera el día del velorio” (AUGUSTO DEL VALLE, in: Yuyachkani, Programa de mano de *Cartas de Chimbote*, 2015, p. 13).

importância de sua vida e obra para as gerações mais jovens do país e também para outros públicos que possam assistir esse *wanka*, um ritual de recordação e celebração da vida e da obra de Arguedas.

Considerações finais

A análise que apresentei neste trabalho constitui um projeto muito mais amplo, que trata de identificar e apresentar uma reflexão teórica, crítica e prática criativa sobre a encenação de sujeitos andinos no teatro⁴¹, neste caso, no teatro peruano contemporâneo. O teatro do Grupo Cultural Yuyachkani parece-me interessante pelo modo como em seus processos criativos cedem lugar para um diálogo sobre a cultura popular do Peru, sobre uma cultura teatral e de ator múltiplo que reúne os princípios do teatro de rua, da antropologia teatral, das festas e da performance que lhes é característica, do diálogo com vários formatos artísticos e das várias disciplinas.

Considero *Cartas de Chimbote* um texto dramático a partir da concepção do *wanka* moderno ou seja: uma dramaturgia que celebra a vida de uma personalidade histórica imersa em sua coletividade, seja por ser ela representante de um pensamento e uma práxis intelectual, é o caso de Arguedas ou símbolo de uma resistência coletiva diante de uma violência histórica, é o caso de Atahualpa no teatro quéchua. O *wanka* se caracteriza por evocar e contornar as características da personalidade celebrada a partir do que deixou em termos de escrituras, registros, arquivos ou a partir de como as pessoas se recordam dela e de como transmitem essa memória e *fama* ao longo dos tempos – é o caso de Atahualpa e também de Arguedas, quando levados ao teatro.

No caso de *Cartas de Chimbote*, uma vez que são os atores aqueles que escolhem os textos que desejam compartilhar com o público, eles também desenham na cena o Arguedas que conhecem e de quem se lembram. O *wanka* moderno vale-se também das distintas escrituras como cartas, relatos e mitos e de distintas linguagens artísticas, como a música e a performance.

Tanto em *Cartas de Chimbote* quanto na *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, vislumbramos a circularidade de gêneros textuais que cumprem o papel de comentários ou

⁴¹ En referencia a mi actual proyecto de investigación “Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes”.

citações referenciais. Na *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, o personagem *Waylla Wisa*, aquele que dorme, sonha com o futuro e prevê a invasão do *Tawantinsuyo* pelos espanhóis; as *Ñust'akuna* (princesas), cantam as canções que comentam os acontecimentos; *Felipillo* é aquele que traduz e a “*chala*” que é o nome da folha natural que envolve o milho, serve para dar nome à carta, gênero textual inexistente no *Tawantinsuyo*. A presença de canções exige que em uma apresentação desta obra haja performances musicais de cantores, músicos e de dançarinos.

A pesar das distinções temáticas, já que o *wanka* da morte de Atahualpa recupera um acontecimento histórico de proporções amplas, em termos da manutenção da memória coletiva transnacional e tem como eixo principal os eventos que resultam na execução de Inca no período de consolidação colonial, interessa-nos recuperar a estrutura do que considero como um texto dramático diferenciado por sua relação com o tema da morte a partir da celebração da vida e do diálogo com os feitos da personalidade celebrada. Assim, em minha leitura, *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani é um *wanka* moderno que celebra a vida e a obra de Arguedas dialogando com ele, enchendo os corpos dos atores de seu verbo e suavizando sua agonia de morte a través de uma festa que revive a importância e a atualidade de seus escritos e neles a permanência de sua memória.

Referências

ARGUEDAS, José María. “Origen de la palabra Wanka”. In: Arguedas, José María. **Obras Completas. Obra Antropológica y cultural**. Tomo VII, Vol. 2. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 2012a. Impreso.

---. “Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima”. In: Arguedas, José María. **Obras Completas. Obra Antropológica y cultural**. Tomo IX, Vol. 4. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 2012b. Impreso.

---. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1983. 243 p. Impreso.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste, 2008. Web. 15 de enero de 2019. <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória cultural**. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. Impreso.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. 2 ed. Lima: CELAP – Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003. Impreso.

DEL VALLE, Augusto. “Cartas de Chimbote”. En: Yuyachkani. **Cartas de Chimbote**. Programa de mano. Lima, 2015. p. 13-16. Impreso.

ELMORE, Peter. “Arguedas y Yuyachkani”. En: Yuyachkani. **Cartas de Chimbote**. Programa de mano. Lima, 2015. p. 3-4. Impreso.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no texto Teatral**. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São. Paulo: Perspectiva, 2009. 413 p. Impreso.

MONTE ALTO, Rômulo. **Descaminhos do moderno em José Maria Arguedas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Impreso.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011. Impreso.

---. **Notas sobre teatro**. Lima y Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani y Luis. A Ramos-García, 2001. Impreso.

ROCHABRÚN, Guillermo. Nota del Editor. **¿He vivido en vano? La Mesa Redonda sobre Todas las Sangres del 23 de junio de 1965**. Ed. Rochabrún, Guillermo (ed). Lima: IEP; PUCP, 2011. Impreso.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015. Impreso.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. **Nueva Corónica y buen gobierno**. Edição e Prólogo de Franklin Pease G. Y. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005. (Tomo D). Impreso.

YARANGA VALDERRAMA, Abdón. **Diccionario de Organología Andina: Instrumentos de música, danza y teatro**. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial; Paris 8 Université Vicennes – Saint Denis, 2006. Impreso.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Introducción”. **Antología General de Teatro Peruano I – Teatro Quechua**. Por Silva-Santisteban, Ricardo (edición). Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. XV-LV. Impreso.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. “Ritualidades en escena: la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, y la teorización del *wanka* moderno. In: ESPEZUA, Dorian; FERREIRA, Rocío; MAMANI, Mauro (Editores). **Descolonizando las teorías y metodologías**. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – CELAP, 2019, p. 163-180.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017. Impreso.

YUYACHKANI, Grupo Cultural. **Cartas de Chimbote**. In: Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. La Habana: Casa de las Américas, 2016. p. 49-63. Impreso.

---. **Cartas de Chimbote**. Programa de Mano. Lima, 2015. Impreso.

---. **Arguedas en la Plaza Mayor**. Programa de Mano. Lima, 2011. Impreso.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.



ROS ROSA CUCHILLO: Desmontagem e tradução

ROSA CUCHILLO: desmontaje y traducción

ROSA CUCHILLO: Disassembly and translation

Ana Correa¹ Grupo Cultural Yuyachkani
Ana Julia Marko² Universidade de São Paulo – Brasil

Resumo

Pela primeira vez traduzido ao português, a desmontagem do espetáculo *Rosa Cuchillo* (2001), *unipersonal* da atriz Ana Correa e direção de Miguel Rubio Zapata do Grupo Cultural Yuyachkani poderá ser disponibilizada aos leitores do Brasil. Em formato de conferência cênica, a artista compartilha com o público segredos e mistérios do processo de criação da obra. Valendo-se de recursos tecnológicos, Ana Correa revela detalhes de sua construção: fotos das apresentações em mercados e praças andinos, durante as Audiências Públicas da *Comisión de Verdad y Reconciliación* (CVR), gravuras que explicam escolhas do cenário e figurino, registros audiovisuais de treinamento e ensaios, entrevistas e depoimentos. Há ainda retratos das avós da atriz anunciando a mescla de memórias pessoais com o panorama histórico ilustrado por uma linha do tempo do período da Conflito Armado Interno entre os anos de 1980 e 2000 no Peru. Depois de desvendar tais referências, a atriz mostra sua ação cênica na qual o público, embebido daquelas informações prévias, é convidado a fruí-la em uma aventura pedagógica. O espectador tem agora ferramentas que lhe possibilitam desembaralhar materiais trabalhados na *acumulação sensível* de Ana, encontrando suas devidas correspondências no resultado da criação. A presente tradução foi feita em parceria e acompanhamento da própria atriz e se esforçou em respeitar ao máximo as ideias contidas no espanhol, em especial aquelas atravessadas pela cosmogonia andina, presente na concepção do espetáculo e na história de Rosa Cuchillo, que mesmo depois de morta não cansa em recorrer os mundos em busca de seu filho desaparecido. As palavras em quéchua da ação cênica foram mantidas, com suas devidas traduções apontadas em nota de rodapé.

Palavras chaves: Rosa Cuchillo; Yuyachkani; Desmontagem; Tradução

¹ Atriz e criadora do Grupo Cultural Yuyachkani

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde investiga as práticas pedagógicas e de memória do Grupo Cultural Yuyachkani.

Resumen

Por primera vez traducido al portugués, se podrá poner a disposición de los lectores de Brasil el desmontaje del espectáculo *Rosa Cuchillo* (2001), unipersonal de la actriz Ana Correa y dirigido por Miguel Rubio Zapata del Grupo Cultural Yuyachkani. En forma de conferencia escénica, el artista comparte con el público secretos y misterios del proceso de creación de la obra. Con recursos tecnológicos, Ana Correa revela detalles de su construcción: fotografías de las presentaciones en mercados y plazas andinas, durante las Audiencias Públicas de la Comisión Verdad y Reconciliación (CVR), fotografías que explican las elecciones de escenografía y vestuario, registros audiovisuales de entrenamientos y ensayos, entrevistas y testimonios. También hay retratos de las abuelas de la actriz que anuncian la mezcla de memorias personales con el panorama histórico ilustrado por una línea de tiempo del período del Conflicto Armado Interno entre los años 1980 y 2000 en Perú. Tras descubrir tales referencias, la actriz muestra su acción escénica en la que el público, relleno de esas informaciones previas, es invitado a disfrutarla en una aventura pedagógica. El espectador dispone ahora de herramientas que le permiten descifrar los materiales trabajados en la *acumulación sensible* de Ana, encontrando sus correspondencias debidas en el resultado de la creación. Esta traducción se hizo en parceria y con el acompañamiento de la propia actriz y se esforzó por respetar al máximo las ideas contenidas en el castellano, especialmente aquellas atravesadas por la cosmogonía andina, presente en la concepción del espectáculo y en la historia de Rosa Cuchillo, quien incluso después de su muerte no se cansa de viajar por entre mundos en busca de su hijo desaparecido. Se han conservado las palabras quechuas de la acción escénica, con sus correspondientes traducciones indicadas en las notas.

Palabras claves: Rosa Cuchillo; Yuyachkani; Desmontaje; Traducción

Abstract

For the first time translated into Portuguese, the disassembly of the play *Rosa Cuchillo* (2001), unipersonal by actress Ana Correa and directed by Miguel Rubio Zapata of Grupo Cultural Yuyachkani may be made available to readers in Brazil. In this text, in the form of a scenic conference, the artist shares with the public secrets and mysteries of the work's creation process. Using technological resources, Ana Correa reveals details of its construction: photos of the presentations in andean markets and squares, during the Public Hearings of the *Comission de la Verdad y Reconciliación* (CVR), pictures that explain the choices of the scenery and costumes, audiovisual records of training and rehearsals, interviews and testimonials. There are also portraits of the actress' grandmothers announcing the mixture of personal memories with the historical panorama illustrated by a timeline of the period of the Internal Armed Conflict between the years 1980 and 2000 in Peru. After uncovering such references, the actress shows her scenic action in which the audience, soaked with that previous information, is invited to enjoy it in a pedagogical adventure. The audience now has tools that enable him to unscramble materials worked on Ana's sensitive

accumulation, finding his due correspondences in the creation result. This text was translated in partnership and with the accompaniment of the actress herself and it's endeavored to respect to the maximum the ideas contained in Spanish, especially those crossed by the andean cosmogony, present in the conception of the play and in the story of Rosa Cuchillo, who even after she died he does not tire of traveling the worlds in search of his missing son. The Quechua words of the scenic action have been retained, with their appropriate translations noted the references.

Keywords: Rosa Cuchillo; Yuyachkani; Disassembly; Translation

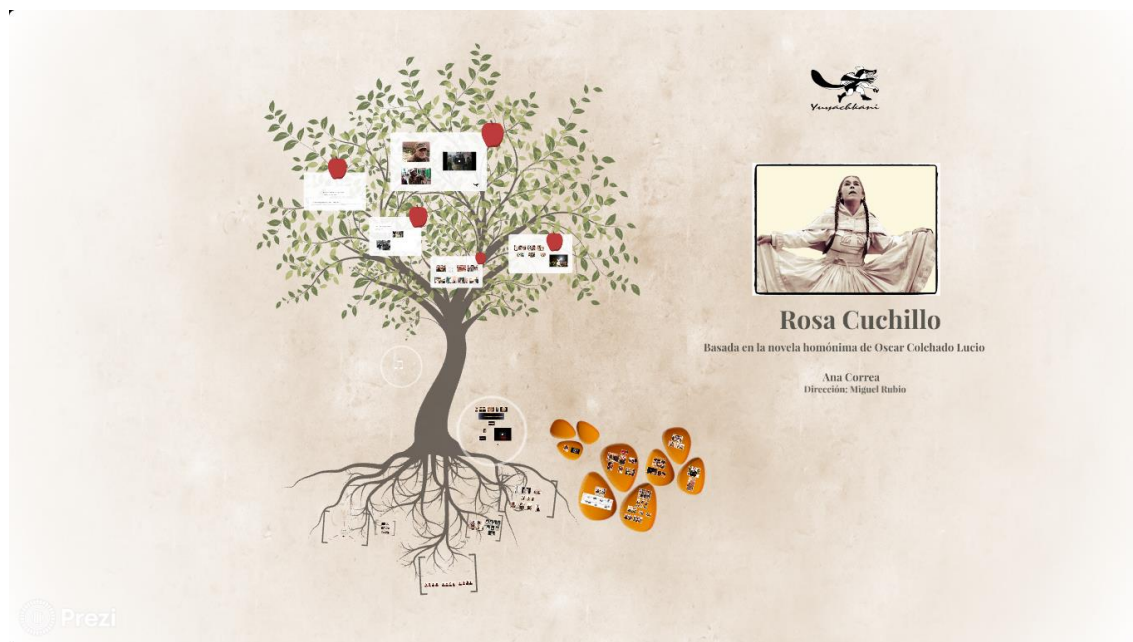
ROSA CUCHILLO

-A desmontagem-³

Tradução de Ana Julia Marko

Sou atriz criadora, integrante do Grupo Cultural Yuyachkani do Peru, que tem 48 anos de trabalho teatral ininterrupto. *Yuyachkani* é uma palavra quéchuá que significa “Estou pensando, estou recordando”. Consideramo-nos atores e atrizes criadoras, pois nossos espetáculos são fundamentalmente criações coletivas em diálogo permanente com a realidade. Nos anos 90, além da criação de obras teatrais, começamos a realizar demonstrações de trabalho, pois partíamos do princípio de que o público que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também em conhecer os processos. Queríamos que o público entendesse como sua presença nos motiva e como não podemos imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. Trabalhamos para essa comunicação, para que exista esse momento que faz com que o ato teatral seja possível. Antes de ser intuitivos, talentosos, especiais, os atores e as atrizes são, acima de tudo, seres humanos que trabalham. E cada aspecto de seu trabalho tem uma razão de ser. Esta nova relação com os espectadores nos levou a criar desmontagens teatrais coletivas e individuais. Nelas analisamos materiais, ferramentas e procedimentos com os quais trabalhamos em uma determinada obra, propondo novos desafios a quem estuda e reflete sobre a cena.

³ Por se tratar de um texto dinâmico e não fixo que se transforma ao longo do tempo de acordo com necessidade da atriz e do grupo, esta tradução foi feita a partir da versão apresentada em janeiro de 2020 no SESC-SP, dentro do projeto *Desmontagens: poéticas do avesso*, na unidade SESC CARMO.



4

Rosa Cuchillo é uma ação cênica criada para ser apresentada em mercados andinos. A personagem irrompe no cotidiano da população, em cima de uma pequena mesa em meio aos postos ambulantes distribuídos ao redor do mercado. Pelo diálogo com a teatralidade, a ação surpreende quem passa por ali, procurando remexer a memória para gerar uma nova mirada sobre a violência política vivida pelo Peru entre os anos 1980 e 2000.

Rosa Cuchillo é a história de amor de uma mãe que procura seu filho desaparecido mesmo após a própria morte, percorrendo os outros mundos da cosmovisão andina: o Mundo de Baixo (*Uqhu Pacha*), este mundo (*Kay Pacha*) e o Mundo de Cima (*Hanaq Pacha*). Ela volta à terra procurando harmonizar a vida através de um ritual de purificação, de limpeza energética e florescimento, segundo tradições de alguns povos dos Andes do Peru, com o propósito de que a gente de seu povo perca o medo e comece a se curar do esquecimento.

Decidi tomar o processo biológico de uma macieira como estrutura desta desmontagem. As sementes, as raízes, a árvore e seus frutos. Começarei então com a Desmontagem da ação para mercados andinos *Rosa Cuchillo*, pedindo que a considerem mais

⁴ Imagem de apresentação do *Prezi* exibido na Conferência cênica de Ana Correa elaborado em parceria com o artista gráfico Mathías Angulo

do que uma conferência acadêmica, uma “dissecação poética”⁵ sobre a obra que me permite continuar acompanhando sua evolução.

SEMENTES

Primeira semente: romance *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado

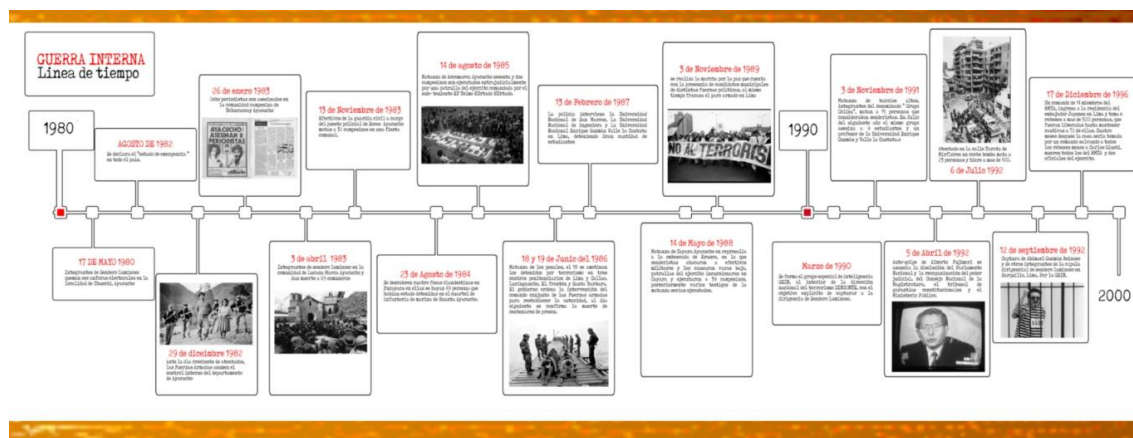
A primeira semente. Óscar Colchado Lucio (nascido em Ancash, 1947), professor, poeta, contador de histórias, escritor e autor de livros de literatura infantil. O autor do romance *Rosa Cuchillo*, publicado em 1997 pela Universidade Nacional Federico Villarrea recebeu entre outros o Prêmio Nacional de Novela. Poderíamos dizer que é herdeiro do escritor peruano José María Arguedas, pois seu olhar narrativo se lança ao homem andino, tanto em seu lugar de origem quanto em territórios andinos. “O realismo mágico não é uma moda, é uma maneira de sentir esta América com o peso da tradição ancestral”, diz Óscar. Ele conta que a semente de *Rosa Cuchillo* surgiu quando ouviu de sua tia materna Ana Lucio, o relato de um sonho onde ela via a si mesma caminhando pelo mundo dos mortos. Isso o animou a narrar de que maneira o homem e a mulher andina concebem o mundo do “mais além”. A passagem da vida após a morte é um dos temas abordados no romance; esse trânsito entre os dois mundos que mostra a cosmovisão andina intercalada com a época de derramamento de sangue pela violência política.

Rosa Wanka, protagonista do relato, viveu esse momento. A história começa depois de sua morte. Ela percorre os mundos à procura de seu filho desaparecido acompanhada pelo cachorrinho Wayra, criado na infância. Óscar se baseia na crença das culturas pré-hispânicas de que se deve criar um cão preto na vida para que, na morte, ele te ajude a atravessar o *Wañuy Mayu* o Rio tormentoso e negro e o *Koyllur Mayu* ou Rio de estrelas para chegar ao *Hanaq Pacha*, o Mundo de cima habitado pelos deuses. Esta crença é representada no túmulo do Senhor de Sipán da cultura moche (100ª.C), encontrado com oito pessoas, duas lhamas e um cachorro.

Segunda semente: o contexto político, a Guerra Interna no Peru

Linha do Tempo

⁵ Conceito cunhado por Ileana Diéguez e utilizado pela atriz.



6

1980

*17 de maio de 1980. Membros do Sendero Luminoso queimam onze urnas eleitorais na localidade de Chuschi, Ayacucho

*Agosto de 1982. O Estado de emergência é declarado em todo o país.

*29 de dezembro de 1982. Diante da onda crescente de atentados, as Forças Armadas assumem o controle interno do estado de Ayacucho.

*26 de janeiro de 1983. Oito jornalistas são assassinados na comunidade camponesa de Uchuraccay, Ayacucho. Os eventos recebem uma grande cobertura mediática.

*3 de abril de 1983. Integrantes do Sendero Luminoso invadem a comunidade de Lucanamarca, Ayacucho e assassinam 69 membros da comunidade.

*1983. Diversas mulheres ayacuchanas corajosas como Angélica Mendoza de Ascarza, Teodosia Cuya Layme e Antônia Zaga Huaña, se juntam para formar o ANFASEP, no 2 de setembro do ano 1983, enquanto agudizavam a violência e o terror.

*13 de novembro 1983. Tropas da Guarda Civil encarregadas do posto policial de Socos-Ayacachu, matam 32 camponeses que participavam de uma festa comunitária.

*23 de agosto de 1984. Quatro fossas clandestinas são descobertas em Pucayacu. Nelas se encontraram os corpos de 49 pessoas que haviam sido detidas no quartel do Corpo de Fuzileiros Navais de Huanta-Ayacachu.

⁶ Linha do tempo dos acontecimentos durante o conflito armado interno no Peru exibido na conferência cênica da atriz

*14 de agosto de 1985. Massacre de Accomarca, Ayacucho. 62 camponeses são executados extrajudicialmente pela patrulha do Exército comandada pelo sub-tenente EP Telmo Hurtado Hurtado.

*18 e 19 de junho de 1986. Massacre nos presídios. No dia 18 se amotinam os prisioneros por terrorismo em três centros penitenciários de Lima e Callao -Lurigancho, El Frontón e Santa Bárbara. O Governo ordena a intervenção do Comando Conjunto das Forças Armadas para restaurar a autoridade. No dia seguinte, confirma-se a morte de centenas de prisioneiros em Lurigancho e El Frontón, e na prisão de Santa Bárbara morrem duas detidas.

*13 de fevereiro de 1987. A Polícia intervém na Universidade Nacional Maior de San Marcos, na Universidade Nacional de Engenharia e na Universidade Nacional Enrique Guzman y Valle “La Cantuta”, em Lima e detém um grande número de estudantes.

*14 de maio de 1988. Massacre de Cayara, Ayacucho. Em retaliação à emboscada de Erusco, na qual Senderistas atacaram militares, lhes causando várias baixas, patrulhas do Exército invadiram Cayara e executaram 39 camponeses. Mais tarde, testemunhas da chacina seriam executadas.

*3 de novembro de 1989. A Marcha pela Paz é realizada com sucesso, com a presença de candidatos municipais de distintas forças políticas. Ao mesmo tempo, fracassa a “greve armada” em Lima.

1990

*Março de 1990. O Grupo Especial de Inteligência, GEIN, é formado dentro da Direção Nacional de Combate ao Terrorismo, DINCONTE, com o objetivo de capturar a liderança do Sendero Luminoso.

*3 de novembro de 1991. Massacre de Barrios Altos. Membros do chamado Grupo Colina, que surgiu durante o governo de Alberto Fujimori, invadem uma festa em Barrios Altos-Lima e assassinam 15 pessoas consideradas senderistas e deixam quatro gravemente feridas. Em julho do ano seguinte, o mesmo grupo assassina nove estudantes e um professor da Universidade Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”.

*5 de abril de 1992. Autogolpe de Alberto Fujimori. São anunciadas a dissolução do Congresso Nacional e a reorganização do Judiciário, o Conselho Nacional da Magistratura, o Tribunal de Garantias Constitucionais e o Ministério Público.

*16 de julho de 1992. Atentado na rua Tarata em Miraflores, Lima. Um carro bomba explode, mata 23 pessoas e fere a mais de 100.

*12 de setembro de 1992. Captura de Abimael Guzman Reinoso e de outros membros da cúpula da liderança do Sendero Luminoso, em Surquillo, Lima, graças ao trabalho do GEIN.

*17 de dezembro de 1996. Um comando de 14 membros do MRTA entra na residência do embaixador do Japão em Lima e faz mais de 500 pessoas de reféns. Aos elas foram sendo libertadas até sobrarem 72 mantidas o cativo. Quatro meses depois, a casa seria tomada por m comando que salvaria todos os reféns, exceto Carlos Giusti. Todo os emerretistas e dois oficiais do exército morreram.

Terceira Semente: Mama Angelica



No final do romance de Óscar Colchado, Rosa Cuchillo se revela como a deusa andina “Cavillaca”, que reencarnou como mulher na terra para aprender sobre os seres humanos. Sentimos que devíamos encontrar uma Rosa Cuchillo humana e escolhemos Angélica Mendoza de Ascarza, conhecida como “Mamá Angélica”, quem lutou incansavelmente para descobrir o paradeiro de seu filho Arquímedes. Ele foi morto e desaparecido por oficiais

⁷ Imagem de Mamá Angélica com o retrato de seu filho desaparecido exibida na Conferência cênica da atriz.

militares do Quartel General Los Cabitos, em 2 de julho de 1983, em Ayacucho. O depoimento de Mamá Angélica foi fundamental na reconstrução dos fatos sobre as atrocidades cometidas em Los Cabitos, para a Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR). Ali, os militares prendiam, assassinavam e desapareciam com os corpos que sequestravam, que na maioria, eram camponeses e estudantes. Sem dominar o espanhol, Mamá Angelica se fez ouvir, comovendo o país. Sem saber ler e escrever, foi sábia. Sendo a mais frágil, foi a mais corajosa. Vamos ouvir o testemunho de Angelica Mendoza. Mãe de Arquímedes Ascarsa Mendoza

Bom senhor, vou contar tudo o que aconteceu. Desde 1983, ao amanhecer do 2 de julho, 30 militares encapuzados entraram na minha casa, sem nenhum motivo, quando eu estava descansando. Eles levaram meu filho Arquímedes. Eu perguntei, por que o queriam levar. Eles começaram a vasculhar, mas sem encontrar nada. Quando eu perguntei, me responderam: “Saia velha, cala a boca, nós vamos te matar também”. Apontaram as armas para mim e meu marido. É assim que o levaram, somente com sua roupinha de dormir e com os pés descalços. Eu o segui carregando um cobertor e seus sapatos até a porta. Nesse lugar, começaram a nos bater, e estacionaram um veículo do Exército. Eles obrigaram meu filho Arquímedes Ascarza a entrar no veículo, eu testemunhei. Quando a manhã chegou, eles me disseram: “Nós libertaremos teu filho no exército”. Quando eu fui, eles negaram tudo. Me disseram: “Quando trouxemos seu filho? Nós não vimos isso, vá para a Guarda Civil ou Investigações.” Em desespero, fui a esses lugares, nunca soube nada de nada.⁸

Quarta semente: memória pessoal, as mulheres da minha família

Em Yuyachkani dizemos que o coletivo não deve anular o pessoal, já que sempre existirão obsessões e vivências próprias, ou coisas que acumulamos ao longo dos anos sem saber para quê. De repente, um dia sentimos a necessidade de comunicar isso através de uma obra de arte. Aí se fundem experiência pessoal e coletiva. A decisão de realizar este projeto criativo foi acompanhada pela energia e memória da vida das mulheres da minha família. Rosa, minha avó paterna, camponesa das alturas de Carhuaz em Ancash, que ao se mudar para Lima, trabalhou como vendedora de verduras no Mercado de Lince. Ela se chamava como a personagem do livro de Oscar, Rosa, e era do mesmo povoado que o autor. Victoria Clotilde, foi minha mãe, que nos últimos dez anos de sua vida trabalhou em uma lavanderia, fato que lhe causou uma fibrose pulmonar. Enquanto eu criava a obra, conversávamos muito sobre a vida após a morte. Ela, com sua fé, tinha a certeza de que voltaríamos a nos ver.

⁸ Vídeo de depoimento de Mamá Angélica transmitido por Ana Correa na conferência cênica: <https://www.youtube.com/watch?v=5CDSaDhipog>

Encontrei na novela de Colchado uma conexão com a cosmovisão ancestral de meu povoado que me assegura que sim: voltaremos a nos encontrar em outro mundo.

Minha avó materna Paula de Huánuco, que era curandeira, tinha o dom da cura; curava o susto e o mal olhado das crianças através do ritual andino de passar um ovo de galinha negra carioca pelo corpo dos meninos e meninas, rezando e regando águas florais neles. Quando uma criança assustada entrava no quarto, minha avó Paula a olhava por um momento, e logo seu olhar se dirigia para outro lugar onde estava justamente a alma daquela criança caminhando fora do seu corpo. Com o ritual, minha avó conseguia, em três sessões, juntar a alma ao corpo novamente.

As mães entregavam moedas para ela que, ao finalizar o ritual, rezava, as passando de uma mão a outra. Depois, as guardava em um vaso transparente com a mesma forma do cântaro que uso na ação cênica. Quando as moedas passavam da metade do vaso, minha avó as levava para a Igreja para sua doação. Assim, o susto que ela tirava da criança era transposta para a moeda em forma de caridade, transmutando a energia negativa em positiva.

A minha mãe, minhas avós, Mamá Angélica e a personagem de Rosa Cuchillo me deram a possibilidade de criar vínculos entre meus sentimentos, lutos, esperanças e a luta para não perder a memória.

Quinta semente: minha memória artística

Desde o início do projeto de investigação, decidimos que a ação cênica seria realizada em mercados andinos. Eu queria fazer uma homenagem à minha avó que garantiu que sua família vivesse, apenas trabalhando no mercado. Sabíamos então que teríamos um espaço físico bem pequeno para a ação e que em muito pouco tempo eu deveria chamar a atenção e transmitir com o testemunho e o corpo a história e desejos desta mulher. Recorri à minha memória emotiva e à experiência de atuação em dois espetáculos do grupo: *Adiós Ayacucho* y *Hecho en el Perú vitrinas para un museo de la memoria*.

Adiós Ayacucho

Há 30 anos acompanho com música e imobilidade, ao espetáculo *Adiós Ayacucho*, *unipersonal* de Augusto Casafranca, baseada no conto homônimo do escritor Julio Ortega. A versão teatral é de Miguel Rubio, e foi estreada em 1990. *Adiós Ayacucho* narra a história de um camponês morto e mutilado em decorrência da violência interna sofrida pelo Peru nos

anos 80 e que, como uma alma penada, decide viajar a Lima em busca de ossos que lhe faltam para descascar em paz. A obra é realizada em volta de um velório de roupas, que é parte da tradição andina de despedida aos mortos. Quando a pessoa cumpre 8 dias de falecimento, seus parentes lavam suas roupas no rio e depois são veladas em cima de uma mesa, com o desejo de que o espírito parta em paz. Este ritual foi muito utilizado pelos familiares dos desaparecidos nos anos de guerra interna, como único signo de ausência do corpo.

Sentada na borda do espaço cênico, em um pequeno pedaço de tecido, acompanho o personagem, tocando instrumentos andinos cuja vibração inspira Alfonso Cánepa, essa alma penada, a continuar buscando seus ossos perdidos. Construí minha personagem com a indicação do diretor da “não-presença”: estar pouco visível, embora presente e observar permanentemente o protagonista de forma que, se os espectadores me olhassem, meu olhar os leve ao personagem central. Esta experiência foi crucial quando criei *Rosa Cuchillo* dentro de um espaço que teria as mesmas dimensões do tecido de *Adiós Ayacucho*: 1,5m x 1,5m.

Hecho en el Perú

O segundo espetáculo do repertório de Yuyachkani que me deu pautas para a composição do espaço e do perfil da personagem, foi *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2000). *Hecho en el Perú* nasce das sugestões feitas ao grupo de duas formas artísticas: a instalação plástica e a ação dramática. Tanto uma quanto a outra envolvem a mirada do espectador e a experiência de um espaço compartilhado. Esse espaço para olhar e olhar-se, para a descoberta e a indagação é o de uma sala que convoca, à sua maneira lúdica e reflexiva, duas acepções da palavra "galeria": o recinto destinado à exibição da arte, e o local composto por corredores no qual há, uma ao lado da outra, postos onde se oferecem mercadorias. Caminhar por uma mostra artística ou por um mercado: em ambos os casos seguimos um itinerário que ninguém fixou previamente, parando ou nos apressando segundo nosso próprio interesse e desejo.

Uma vitrine seria um palanque retangular de 2m x 2m, no qual há uma instalação de objetos e é ocupada por um ator ou uma atriz. Em *Hecho en el Perú*, denominamos minha vitrine de *Peles de mulher*, onde vou abrindo peças de roupa e, ao vesti-las, dou à luz seis presenças femininas diferentes: mulheres que abordam todos os papéis na sociedade e que nos últimos anos da guerra foram líderes de opinião e de movimentos sociais, tanto para defender a democracia quanto para atacá-la. Mulheres trabalhadoras à procura de todo tipo

de atividades para sobreviver e sustentar suas famílias. Nesta vitrine também são projetados filmes com alusões a essa temática.

Sexta semente: postos ambulantes dos Mercados Andinos

O Mercado Andino é um espaço de convivência. Nasce relações, há trocas, vida e energia. Compartilham-se histórias, receitas de comida, receitas para curar doenças, para a vida. As vendedoras, que são chamadas carinhosamente de “*caseras*” estabelecem relações de amizade, fraternidade, cumplicidade. Aproveitando uma turnê de Yuyachkani pelas cidades mais afetadas pela guerra interna, eu e Fidel Melquiades, integrante do grupo, assistente de direção e que trabalhou na concepção plástica do projeto, percorremos os mercados andinos. A observação e o registro fotográfico de cada uma dos entrepostos fixos e ambulantes dos mercados de Urubamba e Siquani em Cusco, Huaraz em Ancash, Huánuco, Huancavelica, Ayacucho e Arequipa nos ajudou no estudo dos conceitos da forma e do espaço, dos objetos indispensáveis, dos níveis e das cores.

Pudemos concluir que a venda ambulante nos arredores do mercado é ordenada e permitida. Os espaços de 2m x 2m são alugados. E podem ser usados das 5h da madrugada às 6h da tarde. O local é principalmente ocupado por mulheres camponesas. O uso de mesas de madeira de diversos tamanhos é predominante e quase sempre têm três andares: a mesa normal, a mesa pequena e outra no chão, onde são colocados produtos sobre um plástico ou manta. Geralmente, as mulheres ficam sentadas em banquinhos de madeira. O branco, em tinta esmalte é a cor predominante dos balcões e mesas das barracas ambulantes. Plásticos azuis grossos são usados como toalhas de mesa, como cobertura ou toldos. Para sustentá-los toldos, utilizam-se estruturas leves com três ripas de madeira de cada lado e duas vigas. Tudo muito simples que pode ser instalado em poucos minutos. Esta informação nos permitiu projetar o entreposto ambulante cenográfica como veremos mais adiante.

RAÍZES

Raízes da cosmovisão andina

Existem três mundos na cosmovisão andina: O *Hanaq Pacha*, o Mundo de Cima; o *Kay Pacha*, este Mundo; e o *Uqhu Pacha*, o Mundo de Baixo. Estes três mundos estão simbolizados nas mesas xamânicas andinas pelo *Kintu*, que é a união das três folhas de coca

mais belas. Elas recebem o sopro do participante em direção às quatro direções (quatro *suyos*), agradecendo e convocando as forças mágicas, míticas e misteriosas, para harmonizar a vida.

Pacha é o espaço-tempo, a vida em movimento que renasce permanentemente, como o ciclo da natureza, os ciclos da vida. É a semente, o crescimento, a maturação e a morte. Pode ser tão grande como uma constelação de estrelas ou tão pequena como uma gota de orvalho.

Ukhu Pacha: Mundo de baixo (profundo, essencial). Mundo que engendra (procria, dá existência, é a origem). Mundo do passado (do que foi antes de hoje).

Hanaq Pacha: Mundo de cima (lugar do espírito, do divino, símbolo sensorial). Mundo que recebe (acolhe, aceita). Mundo do Futuro (que ainda está por vir).

Kay Pacha: Mundo daqui (deste lugar). Mundo que sustenta (serve de base, de apoio). Mundo do presente (que ocorre aqui, no momento atual).

Raízes das danças nacionais

Em conversas com Nelson Diaz, dançarino e diretor do grupo Humanizarte de Quito, que trabalha com o diálogo entre dança moderna e danças tradicionais *quéchuas*, descobri a possibilidade de classificar diferentes danças para cada mundo da cosmovisão andina. Dirigida por dois professores da Escuela Nacional de Folklore, fizemos uma seleção de danças pelas quais pude me aproximar de um comportamento cênico ao percorrer os mundos da cosmovisão andina.

Hanaq Pacha: Mundo de Arriba. Escolhemos os passos de danças de aves que fazem com que a *danzante* se eleve ou decole do chão: Dança *Turkuy* que convoca a chuva, de Cusco; *Tiipacalla*, de Cusco; O Voo do Pássaro, do *Tai Chi Chuan* chinês.

Kay Pacha: Este Mundo. Danças festivas, delicadas, que acariciam a terra com os pés: *Pallas de Corongo* de Ancash; *Pandilla* de Puno; e *Santiago* de Junín.

Uqhu Pacha: El Mundo de Abajo. Passos de danças que batem o pé no chão para tomar força e energia da *Mama Pacha*. Esta energia se recebe em ondas circulares: dança dos guerreiros *Shapis*, de Junín; dança do semear em *Huaylas* antigo, de Junín; dança guerreira *Tucumanos*, de Puno.

Raízes dos animais sagrados

Como parte da nossa formação corporal, desde o início de Yuyachkani, nos aproximamos da aprendizagem das Artes Marciais chinesas, atraídos pela limpeza, precisão, e a dramaticidade constante entre ataque e defesa. No entanto, fomos capturados pela energia e continuamos com a nossa formação que atualmente abraça o *Tai Chi Chuang*, o *Qigong* e o *Tao para a saúde*, chegando a ser atualmente instrutores. As sequências de treinamento do *Tao* vão criando círculos energéticos em volta do corpo, passando por uma série de movimentos a partir de animais sábios que geram mudanças em quem os pratica, permitindo a entrada em outros estados de consciência. A energia é tomada de forma circular. Estes círculos podem ser entrecruzados em diferentes níveis e direções do 8 infinito, em círculos grandes e pequenos que são tomados da terra ou do cosmos. Esta circularidade compromete desde a maneira de pressionar o pé sobre a terra até os movimentos circulares dos joelhos, quadril, cintura, tronco, esterno, ombros, braços, mãos, pescoço e cabeça. A circularidade estará inclusive na retina dos olhos. Baseada nos três animais sagrados, símbolos dos três mundos, fiz o seguinte diálogo:

A serpente, animal sagrado que representa o *Uqhu Pacha*: guardião dos recintos sagrados. É símbolo de renovação permanente, pela mudança da sua pele. Diálogo com as sequências do *Tao*: “O dragão nadando” e “A rã nadando”.

O puma, animal sagrado do *Kay Pacha*: considerado o Senhor das montanhas, dos animais andinos, ele também é “o coração das montanhas”. Diálogo com as sequências “Círculos do gato e do tigre” e “A tartaruga se enrolhe”.

O condor, animal sagrado do *Hanaq Pacha*: encarna as forças solares e é por si mesmo símbolo do sol. Suas penas são objeto de culto e presença nas mesas xamânicas e curas. São símbolo dos raios do sol. Diálogo com as sequências: “A águia voando” e “O pássaro do jogo dos cinco animais”.

Raízes da dança da imobilidade

Esta é uma pequena escultura de pedra de Huamanga de Ayacucho, cujas pedreiras principais se encontram nas províncias de Cangallo, povoados que sofreram casos de extrema violência. A escultura de Huamanga é uma manifestação artística característica desta região.

A cor da pedra branca nos conduziu à possibilidade de que as roupas e a maquiagem da Rosa Cuchillo pudessem ser desta cor tão característica dos povos de Ayacucho, que sofreram tanto na guerra. As pequenas esculturas também nos inspiraram ao estudo do movimento na imobilidade, aquele movimento exato que pudesse transmitir ao espectador do mercado a emoção e a história que iríamos compartilhar. Realizamos a investigação fisicalizando no meu corpo as grandes esculturas que existem até hoje no Cemitério Museu Geral Presbítero Matias Maestro, que é um monumento histórico localizado no centro de Lima desde 1808. O cemitério conta com 92 monumentos históricos da mais refinada arquitetura dos séculos XIX e XX.

Raízes do traje tradicional de Carhuaz

Já tendo o personagem e a ideia da cor, viajei a Ancash, terra onde nasceu minha avó Rosa e a personagem Rosa Cuchillo. Lá conheci a Sra. Alicia Vázquez, confeccionista de vestimentas tradicionais. Pedi para ela costurar um figurino de acordo com os costumes do povoado de Carhuaz, cuja cor seria cor de osso, já que a personagem representaria uma mulher procedente de outros mundos. Rosa Cuchillo era uma “alma viva”, “alma boa”, como ela mesma se denominou. Com esse vestido, o cabelo, o rosto, as mãos e os pés maquiados de branco, começamos a etapa final do trabalho.

TRONCO

Os objetos rituais de Rosa Cuchillo

Os objetos que eu uso na ação foram aparecendo inspirados nas observações nos mercados: o banco, para se sentar; a vara, porque Rosa Cuchillo é uma caminhante dos mundos; a faca como elemento de defesa corporal e energética do personagem; o cântaro e as flores, porque conteriam águas e pétalas de rosas para a limpeza e florescimento. Por serem poucos objetos, vimos também a necessidade de elaborá-los com signos significativos para nós, como uma espécie de âncoras energéticas, mas ao mesmo tempo, que pudessem ter significados como códigos secretos para aqueles que vivem a religiosidade andina. Chamamos estes espectadores – homens e mulheres andinos – de “aqueles com olhos de ver”, pois podem ver além do que todas as outras pessoas veem.

Banco: o banco tem três pernas porque são três os mundos da cosmovisão andina. Além disso, ele tem talhado signos dos animais sagrados: a serpente de duas cabeças que amarra as três pernas; a Cruz do Sul chamada *Chakana*, talhada debaixo do assento; as patas do puma insinuadas nas pernas do banco; e o assento tem dois pássaros talhados.

Vara de madeira: A vara acompanha sempre a caminhante. Tem forma de serpente como símbolo que vem da *Uqhu Pacha*, terra dos ancestrais. A pesquisa que fizemos sobre os pés nas danças andinas nos sugeriu criar uma nova gestualidade também para as mãos. Para isto recorremos ao desapego: deixar a vara e descobrir a herança que sua manipulação havia deixado em minhas mãos, pulsos, cotovelos e braços. Fiquei com a lembrança da rota de seus movimentos, de seus impulsos. Assim pude fazer uma nova seleção de gestos que puderam significar maneiras próprias de abrir portas, umbrais, e assim entrar nos outros mundos.

Vaso cerimonial: O vaso tem a forma de um *kero*, estreito no meio, mais aberto na boca e na base. Este desenho ancestral simboliza a conexão dos três mundos. O que se coloca dentro de um *kero* tem um valor especial. Neste caso, Rosa Cuchillo tira o *kero* por um orifício da mesa, pelo *Uqhu Pacha*, contendo as águas florais e as pétalas de rosa para a limpeza e florescimento. O desenho do *kero* é inspirado no desenho de um pequeno vaso cerimonial da cultura Vicus de Ayacucho. Ele representa um caminho sem fim por onde avançam pés com quatro dedos (simbolizando os quatro *suyos* ou quatro direções do mundo), e pés com três dedos, número do mistério e dos três mundos.

Faca: A faca foi o último elemento que chegou à *Rosa Cuchillo*. No processo de acumulação sensível, usamos uma faca de metal. No entanto, o pai dos meus filhos me deu esta faca. Ela está talhada em cartilagem de tubarão-espada e sentimos que seria a mais indicada, já que o *Uqhu Pacha* se encontra debaixo da terra, debaixo do mar. A faca é o símbolo principal do personagem. Encontrar a gestualidade com a faca demandou um intenso trabalho. Novamente as artes marciais foram meu caminho. O treinamento com espada foi a base para a indagação com a faca.⁹

⁹ Vídeo de treinamento com bastão e espada transmitido por Ana Correa na conferência cênica: <https://www.youtube.com/watch?v=S8IStEGxzx0>

A música de instrumentos pré-hispânicos

Para o caminho pelos três mundos precisávamos de uma música que conversasse com a cosmovisão andina. Com o primeiro material de danças, animais sagrados, *varayok* (vara) e faca, realizamos sessões com músicas do Tito La Rosa, músico e pesquisador de instrumentos pré-incaicos e andinos. Tito La Rosa compartilhou sua pesquisa com sonoridade e musicalidade de instrumentos de barro e osso que haviam existido nas mesas xamânicas das culturas Nazca e Paracas do século I ao VI. Realizando cerimônias andinas, acendendo *palo santo*, borrifando água floral no ambiente, jogando folhas de coca ao vento e estabelecendo uma relação de amor com os instrumentos que depois velavam, Tito foi encontrando um caminho de criação. Sua música foi combinada com sons de *ikaros*, cantos sagrados de cura e cantos xamânicos das mesas de *San Pedro* e da planta da *Ayahuasca*.

GALHOS

A mesa ritual

Estudando as fotografias dos registros dos postos ambulantes, elegemos como modelo o pequeno posto de uma senhora do mercado de Cusco. Nas dimensões de sua bancada, Fidel Melquiades projetou uma mesa desmontável para o entreposto ambulante cenográfica que nos serviria de palco. Respeitando as estruturas, a mesa de madeira de cor preta media 1.50m x 1.50m x 0.90m de altura, incluindo as estruturas leves de vigas de madeira que, no nosso caso, substituímos por tubos finos de ferro. Atrás, amarrada à mesa, tubos finos de 2m. Eles sustentam o toldo e o fundo de plástico azul, que cobriria o sol e a chuva, como os próprios vendedores ambulantes fazem com seus produtos. A mesa podia ser montada e desmontada em poucos minutos e cabia em qualquer tipo de veículo.

FRUTOS

Acompanhamento à CVR



10

Ao finalizar o processo de pesquisa e criação, retornamos aos povoados andinos dos quais nos alimentamos para apresentar *Rosa Cuchillo*. Percorremos cinco regiões: Puno, Cusco, Apurímac, Ayacucho e, finalmente, Lima. O público de homens e mulheres nos mercados andinos que visitamos era composto por pessoas que, na sua grande maioria, foram excluídos da informação oficial. Falavam *quéchua*, tinham conhecimento limitado do espanhol, mas reconheciam o mundo mítico, assim como o diálogo entre esse mundo e os anos de violência que viveram.

A Comissão da Verdade e Reconciliação foi criada no Peru no ano 2000, durante o governo de transição de Valentín Paniagua, após a renúncia feita do Japão via fax pelo então presidente do Peru Alberto Fujimori. A CVR foi criada para responder à reivindicação de justiça da sociedade após os 20 anos de violência e guerra suja, com o fim de esclarecer a natureza do processo e os fatos do conflito armado interno que o país viveu, assim como de determinar os responsáveis pelas múltiplas violações dos direitos fundamentais ocorridas naqueles anos. Yuyachkani foi convidado com *Rosa Cuchillo* e *Adiós Ayacucho* a

¹⁰ Foto de Fidel Melquiades durante as apresentações de Rosa Cuchillo nas Audiências Públicas da CVR exibida pela atriz em sua Conferência cênica.

acompanhar muitas das audiências públicas desenvolvidas no ano 2002 em diferentes cidades e povoados andinos. Realizamos sessões nos mercados, praças e espaços abertos onde aquelas audiências aconteciam; onde testemunhas ou vítimas ofereciam seus depoimentos e onde suas vozes eram escutadas pela primeira vez.

Produção acadêmica

A tese acadêmica *Memória em Movimento: a performance de Rosa Cuchillo como uma nova agência subalterna* de Paloma Reaño propõe entre outras conclusões:

- A reconstrução simbólica da subjetividade do trauma.
- A recuperação do espaço público como espaço para diálogo, questionamento, debate e denúncia.
- A reconstrução do tecido social através da arte, a partir do simbólico.

Lei de busca

Com a ação de *Rosa Cuchillo* e sua difusão desde 2002, pude contribuir com a batalha dos afetados pela guerra interna em conseguir a aprovação da Lei de Busca que se deu em 26 de maio de 2016. Assim, após anos de lutas dos parentes dos desaparecidos, sequestrados e das vítimas da guerra interna, foi aprovada no Congresso da República a Lei de Busca de Pessoas Desaparecidas Durante o Período de Violência 1980 - 2000.

AGRADECIMENTOS FINAIS

Agradeço a pessoas maravilhosas e indispensáveis na criação e difusão da ação:

Mamá Angélica: morta em 28 de agosto de 2017, aos 88 anos. Mais de 30 anos depois dos acontecimentos, em 18 de agosto do 2017, os juízes declararam os coronéis reformados Edgard Paz e Humberto Orbezo culpados, tendo exercido seus cargos nas chefaturas de inteligência e no quartel militar de Ayacucho respectivamente. Eles foram indiciados por tortura, desaparecimento forçado e execução extrajudicial de 53 pessoas em Huamanga em 1983. A sentença foi baseada em provas irrefutáveis. Mama Angélica esteve presente no julgamento e morreu dias depois, nos deixando uma lição de amor e inteireza, de coragem e perseverança.

Fidel Melquiades: faleceu em 7 de novembro de 2011 aos 52 anos. Assistente de direção e responsável pela concepção plástica da ação. Fidel fez um registro de todo o processo da obra e quando decidi fazer esta desmontagem, seu arquivo fotográfico foi indispensável para a visualidade do meu trabalho.

Miguel Rubio: diretor da ação cênica e do Grupo Cultural Yuyachkani

A seguir, veremos um trecho do documentário *Alma Viva*¹¹ que dá testemunho das duas primeiras audiências públicas realizadas pela CRV do Peru, em Ayacucho. Terminarei de me maquiar e de me vestir e imediatamente depois farei a ação *Rosa Cuchillo*.

ROSA CUCHILLO

- ação cênica -

Quando era viva me chamavam de Rosa Huanca. Meus pais morreram em um terremoto quando eu ainda era uma juvenzinha e os homens começaram a me assediar. Então disse a mim mesma: melhor ir morar lá em cima, na chácara, fora do povoado. Eu havia escutado que desenhar uma cruz no chão e cravar nela uma faca ajudava a espantar os maus espíritos e maus desejos dos homens. Então, assim o fiz.

Mesmo assim, numa noite, o filho de um dos patrões veio querendo abusar de mim. Saquei a faca, me defendi. Ele foi embora correndo. Jajayy, jajayy. Na *chicheria*¹², bêbado, ele contou o ocorrido e desde então nunca mais me chamaram de Rosa Huanca, mas sim, Rosa Cuchillo.

Passaram-se os anos, e um homem bom e trabalhador conheci. Dionísio. Um filho forte e bonito tivemos. Libório se chamava. Mas quando Libório já era juvenzinho, começou a guerra no meu povoado. Você sabe, não é, senhorita? Você conhece, não é, senhor? Em uma manhã os *tropakunas*¹³ entraram no povoado e tiraram todos os jovens, homens e mulheres, e os levaram, acusando-os, dizem. Quando voltamos, fomos correndo à Guarda

¹¹ Vídeo “Alma Viva” transmitido por Ana Correa na conferência cênica:

<https://www.youtube.com/watch?v=MNsEQ13r2ew> e <https://www.youtube.com/watch?v=my0k5OFh7V8>

¹² Bar típico andino onde se costumava tomar chicha.

¹³ Militares (estas palavras são pronunciadas em quéchua, no original, traduzidas ao português nas presentes notas de rodapé)

civil procurá-los: “*Manan!*¹⁴ Nada fizemos!”, me disseram. “Deve ter sido os *Sinchis*¹⁵”. Aos *Sinchis* então fomos, mas “*manan*, deve ter sido o exército”.

Chorando nas grades do quartel do exército, um, dois, três, cinco dias esperando, até que finalmente saiu um jovem capitão, me olhou com cólera e me disse: “Pare de encher, índia de merda! Seu filho deve ser um *terruco*¹⁶, com certeza. Fora daqui, se não te fuzilaremos também”.

Com outras mães, quando sabíamos que haviam juvenzinhos mortos jogados nas estradas, íamos até lá para revirar cadáveres para ver se eram nossos filhos. E sem dinheiro no bolso, nem um caminhão nos dava carona. À noite, no meio da pampa, eu dizia: “de repente meu filho Libório escapou, de repente está por aqui ferido” e eu chamava: “Libório! Libório!” E só o eco das montanhas me respondia.

Um dia nos disseram: “Vão! Corram ao *Infiernillo*”. E quando chegamos, ahhh, vimos ao fundo mortos. Não sei como, descemos e ao chegar vi mãezinhas com seus *wawas*¹⁷ mortos. Jovenzinhos, mortos com suas mãos amarradas nas costas. E assim vimos pernas, braços, corpos. Fui morrendo de pena e dizendo a mim mesma que mesmo morta, continuaria procurando meu filho!

E de repente, shasssss! Vi a mim mesma na parte mais alta do meu povoado e compreendi tudo! Colocando a mão no peito, me agachei para beijar minha terra pela última vez, e me levantando, olhei as casinhas do meu povoado e disse: “Adeus alegrias e penas, adeus consolos e pesares, adeus!”

...E ali mesmo escutei:

- “Rosa, Rosa Cuchillo!”

Ao virar vi o meu *allhuchay*, meu cãozinho *Huayra*¹⁸ que criei quando menina, morta por um puma com um golpe para me roubar uma ovelha.

- “*Huayra, alljuchay*”.

- “Não se assuste Rosa, vim por você, vim te ajudar”.

- “Você viu meu Libório”?

¹⁴ Não!

¹⁵ Segmento especial antissubversivo da polícia

¹⁶ Forma popular de se referir a membros dos grupos armados como Sendero Luminoso

¹⁷ bebês

¹⁸ vento

- “*Ari*¹⁹. Sim. Ele passou por aqui antes que você. Vamos, temos que cruzar o *Wañuy Mayu*, o rio tormentoso de águas negras que separa os vivos dos mortos.”

E assim, abraçadinha com meu *allhuchay* entramos no rio e a correnteza nos arrastou *chazaum, chazum, chjloloj, chaz, chaz...*, não sei por quanto tempo até que por fim, toquei a terra e me arrastei até a outra margem e ali.... Abriu-se para nós um *Punku*, a Porta do *Uhqu Pacha*, o Mundo de Baixo, que para cada um se abrirá de forma diferente, aonde não se podem desandar os caminhos. E ali me encontrei com homens e mulheres metade animais, metade pessoas. Perguntando a eles por meu Libório, ajudei a alguns, outros me ajudaram e outros me fizeram correr espantada.

Assim chegamos no *Hatun Rumi*²⁰, e agachando-me até o chão eu lhe disse:

- “Grande Senhor das pedras, por meu filho Libório estou perguntando”.

-“Fique tranquila, Rosa. Seu filho Libório caminha na sua frente. Agora você tem que continuar e cruzar o *Koyllur Mayu*, o Rio Branco de águas leitosas e tranquilas que surca as estrelas e os faróis de luz”.

Então, entrei no rio com meu *allhuchay*. De repente senti a areia quente e pude respirar tranquila. Olhei para mim mesma e me vi como agora você está me vendo. Tranquila, cheguei na outra margem e ali se abriu para mim um *Punku*, a porta do *Hanaq Pacha*, o Mundo de Cima. Dali, vi sair voando um beija-flor, longe, longe. Do fundo vi sair uma luz branca que vinha até mim e ali vi o *Gran Gapaj*, o *Wari Wiracocha*²¹. De meio do seu coração vi sair meu filho Libório, a quem abracei e beijei por fim.

Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo os povoados, os mercados, as praças, os lugares onde as pessoas se reúnem. Por quê, sabe? Meu povoado ainda está doente de medo e de esquecimento e por isso eu os estou limpando, fazendo-os florescer, para que floresça a memória.

Porque quando há justiça no *Kay Pacha*, nesta terra, há alegria no *Hanaq Pacha*, no Mundo de Cima.

E por isso agora vou dançar para você, vou te limpar e te florescer! Para que floresça a memória!

¹⁹ sim

²⁰ Grande pedra

²¹ Grande Deus criador

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: UIA, INBA, CITRU, 2009.

DIÉGUEZ, Ileana e LEAL, Mara (org.) *Desmontagens. Processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2018.

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



**TENSIONAMENTOS PRESENTES EM ALGUMAS MONTAGENS E
DESMONTAGENS DO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI:
Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de Perra o la Anunciación**

**TENSIONES PRESENTES EN ALGUNOS MONTAJES Y DESMONTAJES
DEL GRUPO CULTURAL YUYACHKANI:
Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de Perra o la Anunciación**

**TENSIONS PRESENT IN SOME MONTAGEM AND SCENIC
DISASSEMBLIES OF THE YUYACHKANI CULTURAL GROUP:
Antígona, Adiós Ayacucho and Hijo de Perra o la Anunciación**

Mara Leal¹
Antonio Mello²

Resumo

Neste artigo apresentamos como o Yuyachkani tem revelado seus processos de criação através do dispositivo da desmontagem. Para trilhar essa vereda escolhemos discorrer sobre três trabalhos solos, dirigidos por Miguel Rubio Zapata, e seus distintos modos de revelar processos. *Antígona*, de Teresa Ralli, por ser a primeira desmontagem realizada pelo Yuyachkani, nos dá a possibilidade de vislumbrar como o grupo inicia esses experimentos de desvelar processos, diferenciando-o da demonstração técnica e, também, por ser um exemplo emblemático que teve várias apresentações no Brasil. Com *Adiós Ayacucho*, de Augusto Casafranca, discute-se a dificuldade de se desmontar processos, num diálogo entre ator e diretor. Por fim, com *Hijo de Perra o la Anunciación*, de Rebeca Ralli, um trabalho mais recente do grupo, temos a possibilidade de pôr em discussão como procedimentos com viés mais pedagógico oxigenam poéticas, abrindo possibilidades para outras formas de criação cênica. Nos três exemplos, o fio condutor é sempre o desejo do coletivo peruano em criar trabalhos que dialoguem com a história recente de seu país.

Palavras-chave: Grupo Cultural Yuyachkani, Desmontagem Cênica, Processo de Criação

¹ Atriz-performer-pesquisadora. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. Coordenadora do grupo Berros, integra o grupo GEAC (CNPq) e a equipe editorial da Revista Rascunhos e ouvirOUver. Em 2018, organizou em conjunto com Ileana Diéguez o livro *Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena (7Letras)*.

² Antônio Mello é um diretor, ator, professor de teatro e psicanalista com formação pela Escola Martins Penna do Rio de Janeiro (Teatro) e pela PUC Minas (Psicologia). Mestre em Literatura Brasileira pela FALE- UFMG (2003), com pesquisa sobre obras do dramaturgo Nelson Rodrigues. Em 2020, defendeu sua tese de doutorado em Teatro pela EBA da UFMG, com bolsa de estudos CAPES. Sua pesquisa gravitou em torno da Desmontagem Cênica e suas repercussões na cena do Grupo peruano Yuyachkani.

Resumen

En este artículo presentamos cómo Yuyachkani ha revelado sus procesos de creación a través del dispositivo de desmontaje. Para seguir este camino, elegimos discutir tres trabajos unipersonales, dirigidos por Miguel Rubio Zapata, y sus diferentes formas de revelar procesos. *Antígona*, de Teresa Ralli, por ser el primer desmontaje realizado por Yuyachkani, nos da la posibilidad de vislumbrar cómo el grupo inicia estos experimentos para desvelar procesos, diferenciándolos de la demostración técnica y, además, por ser un ejemplo emblemático que tuvo varias presentaciones en Brasil. *Adiós Ayacucho*, de Augusto Casafranca, analiza la dificultad de desmontar procesos, en un diálogo entre actor y director. Finalmente, con *Hijo de Perra o la Anunciación*, de Rebeca Ralli, un trabajo más reciente del grupo, tenemos la posibilidad de discutir cómo los procedimientos con un sesgo más pedagógico oxigenan la poética, abriendo posibilidades para otras formas de creación escénica. En los tres ejemplos, el hilo conductor es siempre el deseo del colectivo peruano de crear obras que dialogen con la historia reciente de su país.

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, Desmontaje escénico, Proceso de creación

Abstract

In this article we present how Yuyachkani has revealed its creation processes through the disassembly device. To follow this path, we chose to discuss three solo works directed by Miguel Rubio Zapata and his different ways of unveiling processes. *Antígona*, by Teresa Ralli, for being the first disassembly performed by Yuyachkani, gives us the possibility to glimpse how the group initiates these experiments to unveil processes, differentiating it from the technical demonstration and, also, for being an emblematic example that had several presentations in Brazil. With *Adiós Ayacucho*, by Augusto Casafranca, we discuss the difficulty of dismantling processes, in a dialogue between actor and director. Finally, with *Hijo de Perra o la Anunciación*, by Rebeca Ralli, a more recent work by the group, we have the possibility of discussing how procedures with a more pedagogical bias oxygenate poetics, opening possibilities for other forms of scenic creation. In the three examples, the common thread is always the desire of the Peruvian collective to create works that dialogue with the recent history of their country.

Keywords: Yuyachkani Cultural Group, Scenic Disassembly, Creation process

A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como antecedente as demonstrações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde final dos anos setenta. Implica também uma aproximação dos discursos teóricos que nas margens do teatro e desde outras disciplinas – como a filosofia ou a teoria literária – proporcionam outros dispositivos para refletir em torno das teatralidades atuais. (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p. 11)

Como salienta Ileana Diéguez nesta citação sobre Desmontagem Cênica, essas novas formas de teatralidade colaboram para oxigenar as artes da cena, possibilitando pôr em debate estruturas canônicas e podendo ser compreendidas como aquele elemento que irrompe da tessitura da cena como acontecimento inesperado, essas manifestações não se resumem apenas a uma forma e podem ter diferentes objetivos.

No caso da Desmontagem, por exemplo, é mister considerar os desvelamentos de processos de criação que nela se inserem como acontecimentos que, na maioria das vezes, se darão por meio das narrativas orais como dados inequívocos de realidade.

Supõe-se que o que esteja em jogo numa cena de Desmontagem seja da ordem de uma experiência tomada como um desdobramento de realidade, matéria real, concreta e observável pelas ações e depoimentos dos atores e atrizes. No entanto, o pacto que se estabelece entre artista/espectador em relação ao que se assiste é norteador pela ambiguidade e pela contradição, uma vez que por mais que se esteja creditando à cena uma veracidade, trata-se de uma construção que se vale de princípios performativos e cênicos. Trata-se de uma situação em que, por mais realidade que se dê a observar numa Desmontagem, essa realidade está, desde o início, comprometida com convenções pré-estabelecidas e o mero fato de estar ocorrendo num espaço de atuação, artificialmente calculado, compromete e determina a sua reverência ao real.

Detacamos, aqui, a relevância de se tomar os eventos de Desmontagem como possibilidades genuínas da/o artista se encontrar no epicentro da criação. Mais do que isso: de se tornar a própria obra veiculada por uma voz personalíssima. Ao lançar nas terras do sítio cênico os grãos a serem germinados, o que cada criador(a) vê florescer no solo sagrado de sua arte não é senão um sujeito mesmo carregado de perguntas. Nesse sentido, se torna ao mesmo tempo semente, raiz, fruto e colheita.

A partir dessa ideia, a reflexão emergente em um trabalho de Desmontagem deve ser compreendida enquanto a singularidade e a autonomia dessa/e artista inserido em um processo criativo de pesquisa que, ao escapar da cena em direção ao espaço da recepção ocupado pela plateia, chega até o espectador como vapores de uma possível veracidade inalcançável.

Diante de uma Desmontagem Cênica deve haver uma escolha radical pelo processo criativo e suas probabilidades de desvelamento. A Desmontagem é, então, uma modalidade

cênica que se alinha ao caráter pedagógico da arte experimental. Sua proposta, em si mesma, se efetiva enquanto a própria pesquisa almejada pela/o artista em permanente mudança uma vez que não se sustenta em aparatos seguros de atuação. É preciso compor um discurso constituído por camadas colhidas da experiência, dos movimentos da memória e da história pessoal da/o performer. Esse trajeto não só deve ser visível num evento de Desmontagem como também deve ser discutido explicitamente, tornando-se o material a compor a própria cena.

Segundo Ileana Diéguez Caballero, é no contexto dos Encontros da Eitalc³ que nasce a desmontagem, um desdobramento das demonstrações de trabalho realizadas pelos grupos latino-americanos e também pelo Odin Teatret, que circulava pelo continente. Nesses eventos da Eitalc, mais do que apresentar espetáculos, queria se abrir espaços para compartilhar os modos de fazer e se experimentava distintas formas de desarmar processos:

Cada uma destas experiências acrescenta novos horizontes e novas possibilidades cênicas aos artistas de teatro que procuravam formas diferentes de se relacionar com problemáticas e públicos não tradicionais e que concebiam a teatralidade como um laboratório para a configuração dos imaginários sociais. Os atores não podiam somente apresentar resultados, compartilhavam processos de procura, pesquisa, treinamento e construção, integrando-os em um evento artístico pedagógico. (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p. 15-16)

Em 1995, o XVI Encontro da Eitalc acontece em Lima e o Yuyachkani o nomeia de *Desmontagem: encontro com Yuyachkani*, destacando que o interesse de seus membros com o encontro estava mais alicerçado na reflexão sobre as criações. Mas é com a Desmontagem de *Antígona*, anos depois, que o grupo passará a fazer uma distinção entre Demonstração de trabalho e Desmontagem cênica: a demonstração se dá quando o foco da atriz/do ator está em apresentar uma determinada técnica de trabalho, e a desmontagem quando a atriz/o ator apresenta o processo de criação de um determinado espetáculo. Sobre isso, Miguel Rubio Zapata comenta que os dois procedimentos seriam consequência da autonomia conquistada por atrizes e atores em grupos de teatro desde os anos 1960 e ressalta como o Yuyachkani tem trabalhado com cada um desses procedimentos:

[...] as demonstrações de trabalho não desarticulam um produto concreto, não o desarmam, mas falam do que pode ser um ator com suas técnicas. [...] Numa Desmontagem, o ator mostra suas razões, é como desarmar-se para ver como está composto por dentro para, tão logo, voltar a armar-se. A Desmontagem só é

³ Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe. Criada em Havana, Cuba, por Osvaldo Dragún, a Escola teve caráter itinerante por outros países da América do Sul e Caribe. Ileana foi importante colaboradora de Dragún durante esses eventos e, mais tarde já no México, criou ciclos de Desmontagem: *Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica*, realizado pelo Citru-Inba, entre os anos 2003 e 2009 e *Des/montar la re/presentación*, realizados em UAM-Cuajimalpa, entre 2010 e 2015.

possível quando uma montagem está terminada. Já na demonstração de trabalho pode não haver obra. [...] Na Desmontagem você desmonta uma obra em particular e essa obra você a articula e reflete sobre ela. Parece-me que aí também está a voz do ator, a voz pessoal de seu próprio processo. Não é só técnico, mas também social e político. (RUBIO ZAPATA, 2020)

Mas como fazer esse caminho de volta? Não há modelos, pois esse caminho é único e diz respeito àquele processo criativo. No caso do Yuyachkani, por ser um coletivo que trabalha sobre os problemas sociais de seu país, as desmontagens irão revelar como se construiu essas conexões com o contexto, mas também, por se tratar de um grupo de pesquisa sobre os procedimentos atoriais que, como diz Miguel, tem buscado desde seu nascimento a autonomia de seus criadores, a desmontagem vai desvelar também os modos de criação dos Yuyas, e um deles é nomeado como “acumulação sensível”:

Acumulação sensível é como chamamos esse momento em que nos abrimos a receber, sentir e processar no espaço o que chega até ele. Durante os processos de *acumulação sensível* nos deixamos surpreender pelo que fazemos sozinhos e com os outros, pelo que vemos, o que ouvimos, o que associamos, por aquele desconhecido que de repente aparece e o fazemos nosso. Para que o processo de *acumulação sensível* aconteça com verdade e plenitude, devemos permitir que se manifeste a cultura pessoal de cada ator. Tão simples como nos reconhecermos nas canções que fazemos nossas, em nossas músicas preferidas, as leituras, os filmes, os objetos que guardamos; com essa mesma familiaridade vamos incorporando aquilo que sentimos que tem a ver com o processo. (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 31)

Antígona

No intuito de iniciar a análise da desmontagem de *Antígona*, faz-se importante, primeiro, considerar que enquanto o governo de Fujimori ainda estava no poder e a sociedade civil do país era sacudida pelas contínuas aparições de sepulturas anônimas, em fevereiro do ano 2000 Teresa Ralli apresentava sua versão solo para a obra de Sófocles, com escrita cênica de Miguel Rubio Zapata e texto de José Watanabe. No caso da montagem e da desmontagem de *Antígona*, o que entra em questão é justamente a possibilidade da contingência social e política peruana se amalgamar com a *pólis* grega ressaltada por Sófocles em sua peça, de tal maneira que a desmontagem proposta por Miguel Rubio e Tereza Ralli acaba, por meio de uma aproximação entre as tragédias, irmanando os dois continentes – o latino-americano e o europeu – atravessados por um semelhante contexto traumático.

Aqui, faz-se relevante distinguir entre o que foi a montagem de *Antígona* e, posteriormente, sua respectiva desmontagem: na montagem ancorada por textos escritos por Watanabe em diálogo com os ensaios que condensava a obra de Sófocles no corpo de uma

única atriz, Teresa Ralli dava vida a inúmeros personagens habitantes do texto clássico. *Antígona* – a montagem – nutria-se de um caráter espetacular composto por elementos que, aos poucos, confluíam para que a história se instalasse frente ao espectador. Em cena apenas a presença da atriz e uma cadeira. Por isso, outros elementos cênicos como figurino, sonoridades e uma iluminação capaz de demarcar os diversos espaços por onde a história transcorria, transfiguravam a zona cênica desprovida de cenários, onde a atriz, através de uma personagem-narradora, com sua fisicalidade e vocalidade nos apresentava a história e encarnava os principais personagens da tragédia.

A desmontagem de *Antígona* foi construída por Teresa e Miguel, inicialmente para apresentar o processo criativo em encontros com outros grupos latino-americanos. O roteiro da desmontagem, a partir dessas apresentações, foi passando por várias versões, sempre com o objetivo de apresentar a criação dessas personas ficcionais, desvelando o processo de construção de cada uma delas associando-as ao contexto sócio-político do Peru. Se, num primeiro momento, a desmontagem era apresentada sempre depois do espetáculo, já vemos hoje sua autonomia, sendo apresentada independente da obra que a gerou, colocando assim, num primeiro plano, o processo, ou talvez, explicitando que a desmontagem é também uma obra autônoma.

Quando da montagem-solo da tragédia grega, ao se falar o texto sofocliano para uma plateia acostumada com os embates propostos por seu tema, essas relações se efetivavam quase que automaticamente entre os dilemas da protagonista e as agruras da realidade peruana transpassadas por inúmeros desaparecimentos de pessoas que, assim como Polinices, sequer tiveram, pelo Estado, a chance de serem enterradas.

Nesse sentido, atesta Diéguez (2016), o processo criativo de *Antígona*, demandou um profundo trabalho de pesquisa por parte das pessoas envolvidas uma vez que incorporava em sua dramaturgia as experiências pelas quais a equipe havia vivenciado enquanto cidadãos e artistas.

Em sua desmontagem, Teresa Ralli (2018) revela que além de ter experimentado tessituras artísticas provenientes de outras teatralidades e culturas como, por exemplo, o teatro Nô japonês, também estabeleceu contato – e esse era o ponto chave do trabalho – com mães e familiares de desaparecidos, convidando essas mulheres a relatarem as suas histórias ao mesmo tempo em que contava a elas a tragédia escrita por Sófocles. A *Antígona* peruana

surgiu, portanto, a partir deste duplo registro escritural entre o íntimo e o social, o público e o privado.

A atriz desejava se aproximar de *Antígona*, pois, considerava que uma história acontecida há quase 2.500 anos atrás, poderia talvez fazer ressurgir o que seria necessário saber naquele momento histórico de seu país: reconhecer que a maioria dos cidadãos peruanos se mantivera indignamente calados ante os cadáveres, milhares, espalhados por todo o território nacional. Desse modo, a tragédia grega milenar instalava-se na vida de muitos cidadãos peruanos. Se o enfrentamento político de *Antígona*, com seu intuito de enterrar o próprio irmão fazia-se também emergir “através de algumas mulheres nas quais o amor era mais forte do que o medo”, o silêncio de Ismênia, irmã que se acovardou frente ao pedido de ajuda de Antígona, “representava o estado de uma sociedade civil acossada pela violência e pelo estado de terror” (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p.70).

Assim, a atriz descobriu em suas conversas com essas mulheres que estar sozinha no palco contando a história de *Antígona* ganhava, para ela, um sentido profundo. Só agora entendia claramente sua solidão cênica. Era uma metáfora. Um símbolo da solidão de todas as mães peruanas em busca de seus filhos, do sentimento de desamparo frente a uma sociedade que não reconhecia seus próprios atos criminosos.

Todos no Peru éramos Ismênia, todos precisávamos começar a realizar este gesto simbólico de terminar o enterro. [...] Àquele que não realizou o ato de enterrar seus mortos, lhe está faltando o direito de esquecer, de nomear o ausente, e de realizar com ele a despedida necessária. A metade do país, durante quase vinte anos, viveu essa realidade. (RALLI, 2018, p. 64).

O gesto simbólico citado por Teresa é o enterro do irmão de Antígona representado por uma máscara de gesso, que acompanhou a atriz durante os ensaios e o único objeto que ficou de todos os experimentados, além da cadeira. Teresa revela que decidir, junto com o dramaturgo, que Ismênia seria a narradora da história, foi detonador para a última fase da escritura cênica: quem narra é a testemunha, quem sobreviveu para contar a história. Por isso, o papel de Ismênia é central e, em certo sentido, de resistência, na medida em que reencena a história como uma testemunha acovardada pelo medo, mas que também se redime, na medida em que, ao final da peça, dá enterro ao seu irmão Polinice, representado pela máscara mortuária, cumprindo o desejo de Antígona. Sobre a importância da irmã-narradora, salienta Diana Taylor,

[...] por meio da performance, Ismênia completará as ações que não conseguiu realizar no momento certo. Antígona dá esperança às testemunhas e aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias ao reencenar, repetidamente, sua história. (TAYLOR, 2013, p.287-286)

Se no continente latino-americano o desaparecimento dos corpos é uma das estratégias mais nefastas utilizadas pelos governos ditatoriais, em contrapartida, a corporificação da memória é um dos mais relevantes meios de exercitar o ativismo. Nesse sentido é justamente a corporeidade atravessada pelo movimento, pelo gesto, pela voz, pela vida dos personagens de *Antígona* que animarão as recordações de Ismênia. Do mesmo modo, Teresa Ralli guardará na lembrança as experiências e reivindicações junto às mulheres afetadas pelo período de violência no Peru. A performance de *Antígona*, nesse sentido, passa a dar corpo ao encorajamento da população frente a sangrenta tragédia histórica enfrentada por seu povo.

Em certo sentido, por meio dessa montagem e, posteriormente, de sua desmontagem, propiciou-se a identificação do espectador com a personagem de Ismênia através de uma espécie de chamamento catártico onde, por meio dessa identificação, o público expiava sua culpa frente ao seu recente passado traumático.

No começo era esta catarse; nos primeiros anos os espectadores experimentavam a catarse quando viam a obra. Logo as reflexões começaram a gravitar em torno dos novos Creontes. Porque, lamentavelmente, os Creontes sempre continuarão a aparecer; no Perú e no mundo” (RALLI, 2015, apud RESENDE, 2017, p.269, tradução nossa).

Talvez, como propõe a pesquisadora Flávia Resende (2017) em sua tese de doutorado, devêssemos considerar que o ponto central desta montagem não gravitou ao redor de uma luta contra a tirania, mas, sobretudo, gravitou em torno de um confronto de memórias, de um embate para não deixar que os bons ventos democráticos recém-instituídos no país pudessem ofuscar a gana de quem precisava encontrar seus entes e enterrar seus mortos do período anterior.

Partindo do princípio de que pessoas são fontes humanas de documentos provenientes de sua própria história, esse trabalho consistiu em vasculhar essas vivências de cunhos pessoais, em consonância com o panorama social, cultural e político que se inscrevia no cotidiano da população peruana, amalgamados pela memória teatral da atriz. Ao narrar e desmontar o processo, Teresa Ralli (2018) nos apresenta os modos de trabalho do

Yuyachkani e o seu, em particular. Por meio do que o grupo chama de “acumulação sensível”, a atriz foi criando cenas e partituras a partir de memórias de infância, de sua experiência como testemunha da invasão da embaixada do Peru, de improvisações com objetos e com animais, criando uma fisicalidade particular para cada personagem. A essa cultura de atriz foi sendo incorporada a história de Antígona, por meio dos poemas escritos por Watanabe.

Sobre a criação da fisicalidade de Antígona, Teresa descobriu sua fragilidade nas improvisações com animais, escolhendo as qualidades do cervo para anima-la. Entretanto, foi no encontro com as mulheres que buscavam seus entes queridos e que precisaram se transformar nessa jornada, que entendeu que a fragilidade de Antígona era também sua força:

Assim é que foi nascendo esta imagem da personagem principal. Não a Antígona forte, a guerrilheira, a furiosa. Minha Antígona é frágil, até a voz se quebra, uma voz suave não acostumada às confrontações nem ao exigir. Dessa fragilidade que nunca perde vai emergindo uma força e uma determinação que não têm fim. (RALLI, 2018, p. 63)

O contexto social peruano propiciou inúmeros atritos com novas e inquietantes conjunturas, potencializando a incapacidade de observação e crítica da população uma vez que, muitas vezes, o povo peruano, aterrorizado por sua história recente, era confrontado com realidades que não queriam ver. Essa nova relação com o real acabou por gerar mudanças substanciais na perspectiva cidadã dos habitantes da região, afetando também os criadores de arte.

Ao refletir sobre esse trabalho, Ileana Diéguez Caballero fala da importância catártica da arte em momentos em que as feridas estão expostas. Ao se referir ao ritual fúnebre realizado no final do espetáculo, que também é repetido no final da desmontagem, acredita que “a cena condensava uma ânsia real: enterrar os corpos de tantos seres queridos desaparecidos naqueles anos” (2016, p. 71). E continua: “Nessas situações, as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor” (2016, p. 72).

Adiós Ayacucho

O texto *La Demonstración pendiente* (2009) é a compilação de uma conversa/entrevista entre Julia Varley, Augusto Casafranca e Miguel Rubio Zapata. Nele se revela as dificuldades de ator e diretor em criarem uma desmontagem do espetáculo solo

Adiós Ayacucho (1990) e, por isso, seu título explicita que a demonstração ainda está pendente, ainda está inconclusa. Apesar de não se tratar de uma desmontagem, mas da dificuldade em realiza-la, o texto torna-se um exemplo paradigmático de como o *Yuyachkani* lida com os questionamentos sobre o fazer teatral, se autoquestionando a partir das próprias dificuldades e limitações surgidas durante um processo de criação. Nesse sentido, o consideramos aqui como um exercício de Desmontagem, ainda que pelo viés do diálogo, na medida em que desvela, em parte, os pontos de vista do ator sobre a construção e os embates presentes em *Adiós Ayacucho*, dialogando com o leitor que pode se inteirar de como foi o processo na visão do ator. O diretor participou da conversa apenas como ouvinte e escreveu uma apresentação para a publicação.

Nesse texto, Miguel Rubio Zapata (2009) nos revela que *O Corpo Ausente* é o nome da demonstração de trabalho ou desmontagem que Casafranca faria para expor o trajeto percorrido desde as ideias iniciais até o resultado final de *Adiós Ayacucho*, no qual é o protagonista. Ocorre que, segundo o diretor, por diversas razões, esse trabalho, posterior à montagem, vinha sendo postergado por ele e por Augusto e, depois de certo tempo, cada adiamento se convertia em um motivo para que novamente pudessem se reencontrar e conversar a respeito. Essas conversas se davam de tempos em tempos, quase como rituais que se repetiam sem que, no entanto, se pudesse extrair delas um resultado efetivo. Ao final de cada reunião, diretor e ator saíam cada qual tendo suas razões para que continuassem à espera de, num próximo momento, retomar o projeto.

No mês de maio do ano 2000, em Havana, essa continuidade das assembleias entre ambos foi rompida por Julia Varley, atriz do *Odin Teatret* e amiga de Rubio Zapata, que os encontrou sentados em um café discutindo sobre *Adiós Ayacucho* e com um pequeno gravador em mãos se propôs a ser uma mediadora daquele bate-papo. Para fecharem aquele acordo, no entanto, a única exigência foi de que Miguel se calasse e deixasse que a fala de Augusto se fizesse ser escutada. Assim aconteceu: o diretor se colocou diante do ator escutando, só depois pode se manifestar. Julia Varley, por sua vez, entrou em um diálogo profundo com o ator, que versava, entre outras coisas, sobre as maiores dificuldades encontradas por ele para fazer *Adiós Ayacucho*.

Esses entraves gravitavam, sobretudo, em torno de sua relação com a memória (que, enquanto cidadão peruano, não era aquela registrada pela história oficial dos vencedores) e,

por conseguinte, da sua contrariedade em decorar os textos; da sua sensação de não poder contar com seu diretor; da pouca clareza em poder lidar com a imagem de um corpo mutilado; e finalmente, da sensação de que a vida de sua personagem era suficientemente forte e intensa, tocando profundamente em algumas feridas próprias de sua história pessoal.

Pelo depoimento de Rubio Zapata:

[...] mais de uma vez durante a conversa me senti atravessado pela mágoa e com um forte desejo de intervir, mas tive que me conter e morder minha língua. Em silêncio, suportei as mudanças radicais do meu estado de ânimo suscitadas pela intensidade daquela conversa. Mas, no âmbito geral, devo dizer que essas variações no meu temperamento e no meu espírito foram me levando a um estado de calma e de reconciliação com uma experiência acumulada pela frustração. Quando saímos do café, Augusto e eu pudemos saborear a benéfica sensação de se poder respirar, de modo diferente, o ar que nos envolvia e que refrescava a noite de Havana. O propósito de se publicar a transcrição desta conversa foi o de se poder compartilhar estas outras razões que são determinantes nos processos criativos dos atores. Disto se fala pouco, talvez porque tenhamos que nos haver com nossas questões íntimas, com a precariedade da nossa condição humana, com a dificuldade vinda antes das certezas. Não são as razões transcendentais senão as pequenas motivações, as sombras que parecem formar parte da difícil orografia por onde transcorre o caminho de um ator. Até onde se pode racionalizar o resultado de um trabalho? Sempre me parece insuficiente, sempre me dá a sensação de que escolhi a simplificação, de que o fundamental está por nós esquecido [...] (VARLEY; CASAFRANCA; ZAPATA, 2009, tradução nossa, p.257-258) ⁴.

Esses questionamentos parecem passar o processo de *Adiós Ayacucho*, cuja ideia de adaptar a obra literária homônima escrita por Julio Ortega, em 1985, deu-se como um projeto de ordem social, nele incluídos os temas da migração e da peregrinação de familiares em busca de seus entes desaparecidos. Partindo de regiões interioranas do Peru, chegavam até Lima para cobrar justiça dos governantes que, por sua vez, faziam-se de desentendidos em relação ao vultuoso massacre praticado contra a população.

⁴ Más de una vez durante la conversación me sentí algo magullado y con ganas de intervenir, pero me tuve que morder la lengua. En silencio, suporté los cambios radicales en mi estado de ánimo, suscitados por la ruta y la intensidad de la conversación. Pero como tendencia general, debo decir, esas variaciones del temperamento y del espíritu e fueron llevando hacia un estado de sosiego y reconciliación con una experiencia acumulada y frustrante alrededor del tema de discusión. Luego salimos del café y, sobre todo Augusto y yo, pudimos saborear de todo diferente la benéfica sensación que da el aire que refresca la noche de La Habana. El propósito de publicar la transcripción de esta conversación es compartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones transcendentales, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcorre el camino de un actor. ¿Pero hasta dónde se puede racionalizar el resultado de un trabajo? Siempre e ha parecido insuficiente, siempre me ha dado la sensación de que se incurre en la simplificación, de que lo fundamental está olvidado [...] (ZAPATA, 2009, p.257-258)

Nesse projeto, as dimensões reais e ficcionais se misturavam, e como nos mostra o conteúdo de *La demonstración pendiente*, exigiu do ator Augusto Casafranca uma disponibilidade criativa disparada pela sobreposição de aspectos referentes à realidade peruana aos de sua própria realidade enquanto artista.

O potente texto literário acabou dando visibilidade aos aspectos contraditórios presentes em um território atravessado pela franca decomposição moral, social e política, apontando para uma larga ferida relacionada à realidade peruana, quando por sua temática principal, reacendia a discussão sobre milhares de mortes que durante décadas pairaram impunes sobre as cabeças de seu povo.

Uma dessas pessoas trucidadas pelo sistema foi o dirigente campesino Jesús Oropesa Chonta que morreu carbonizado e torturado, sem acesso a um mínimo de respeito por parte dos agentes de Estado. A história de Alfonso Cánepa em *Adiós Ayacucho*, baseada na de Jesús, narra justamente as peripécias deste personagem com seus incidentes dolorosos, evidenciando o contexto de violência e violação dos direitos humanos em que vivia o Peru e que atingia toda a população do país, principalmente a rural e a indígena. Especialmente esses dois grupos estavam profundamente imersos em uma circunstância atravessada por grande pobreza e pela contumaz exclusão da vida política e social. Na região de Ayacucho, chegava a níveis extremos, fazendo com que se tornassem vulneráveis a este insuspeitado massacre étnico: das 69 mil vítimas estimadas pela CVR, cerca de 26 mil estavam em Ayacucho, (PERU, 2003, p. 10 apud RESENDE, 2017, p. 209).

Augusto Casafranca, nessa conversa sobre o processo, enumera várias dificuldades em trabalhar com essa obra. A principal era como narrar uma história tão terrível, como sair do texto literário e dar consistência a este ser que busca seu próprio corpo. Encontrar a convenção para contar a história foi a chave. Para Teresa Ralli, em *Antígona*, foi fundamental descobrir que quem narrava a história era a irmã que sobrevive; Augusto encontrou o personagem que narra a história de *Adiós Ayacucho* em sua memória pessoal. Sua mãe e avó são de Paucartambo, em Cuzco, onde acontece a festa em homenagem à *Virgem Del Carmen*. Um dos personagens mais importantes dessa festa é o mascarado *Q'olla*, um dançarino da companhia *Capac Q'olla*. Durante o processo, o ator se lembrou de uma história de infância que dizia que os *Q'ollas* encontraram a cabeça da *Virgem* nas margens do rio e a recolocaram

no corpo da imagem. Essa memória lhe dá a ideia de que um *Q'olla* poderia ser essa ponte para corporificar o personagem central da história.

[...] Augusto me convidou à sala e um “q’olla” de Paucartambo, Cusco, me contou a história. Assim deu-se início à proposta que logo se transformaria na relação Q’olla-Cánepa, no pacto existente entre o Q’olla e o espírito de Alfonso Cánepa, o morto que se observa ritualmente, para que através dele se saiba o que aconteceu a Cánepa. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 96, tradução nossa) ⁵.

A entrada desse personagem potencializa o caráter cômico já presente no texto pelo revezamento de vocalizações realizadas por Casafranca, que materializava tanto a voz do defunto Cánepa, quanto a voz crítica e irônica do *Q'olla*. Por fazer parte de sua cultura pessoal e também do grupo, que pesquisava as festas em Paucartambo, Augusto constrói um personagem que transita entre as falas de Cánepa-*Q'olla* e uma corporeidade dançante. Outro aspecto ritual trazido da cultura popular peruana foi o velamento da roupa do morto. Segundo Augusto, este é um costume ancestral das comunidades andinas para ajudar o morto a encontrar seu caminho. Por isso, a cena se inicia com o velamento das vestimentas de Cánepa, que assume o corpo do *Q'olla* quando este veste seu traje.

Um aspecto importante dessa montagem é que pede uma análise mais detalhada, diz respeito ao papel das testemunhas na construção de uma perspectiva memorial peruana, importante, sobretudo para não deixar que dados de sua história remota e recente sejam esquecidos.

Segundo Rubio Zapata (2017a), uma testemunha é, em primeiro lugar, alguém que sobreviveu a um atentado criminoso contra a própria vida ou a de um ente querido, assim como a que milhares de peruanos experimentaram ao terem seus familiares e amigos sequestrados pela Força Militar do Estado. Desse modo, a testemunha de situações tão aterradoras, poderá guardar, silenciosamente, sua dor durante anos ou por toda uma vida. Entretanto, se munida de coragem, encontra uma oportunidade para dizer sobre a situação traumática e o faz diante de quem a queira escutá-la. E, ao fazê-lo, acaba por remontar e por reviver a circunstância dolorosa.

Nesse sentido, a palavra posta em ação por uma testemunha circunscreve um discurso pautado pela voz singular de quem a detém, atravessada pelas atrocidades vividas, colocando

⁵ [...] Augusto me invitó a la sala y un “q’olla” de Paucartambo, Cusco, me contó la historia. Así comenzó la propuesta que luego se transformaría en la relación Q’olla-Cánepa, en el pacto que hace el Q’olla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera lo que le sucedió a Cánepa.

em xeque uma sociedade pautada pela exclusão e por suas formas tradicionais de oprimir o que se apresenta como diferente. Por isso, talvez, compartilhar a memória do artista criador dando um lugar na cena à sua experiência direta tem sido necessário aos componentes do *Yuyachkani* no intuito de se abranger, com propriedade, a sua legítima condição de cidadãos, habitantes do mundo.

É nessa medida que aos textos ficcionais que norteiam algumas de suas obras se somam os documentos reais originando-se, assim, fronteiras marcadas por suportes multimídias, museográficos e ativistas. Identificados com aqueles que buscam justiça através da história, o *Yuyachkani* acaba por se aproximar de outros parâmetros concernentes a sua verdade cênica cujos formatos têm, a cada nova montagem, se convertido numa aproximação estreita entre arte e vida.

Ressalto o início das audiências públicas propiciadas pela CVR como o momento de ruptura em que, pela primeira vez, pudemos escutar a voz dos diretamente afetados pela sangrenta violência que tem vivido os peruanos (RUBIO ZAPATA, 2017a, tradução nossa, p.34-35) ⁶.

Assim, *Adiós Ayacucho*, por meio de sua construção cênica, abre uma perspectiva de se pensar sobre o reconhecimento do corpo enquanto objeto e fonte de aniquilação, acabando por torná-lo um território de transmissão de conhecimento e de memória onde as estratégias de poder que tanto o visaram também o poderão apagar.

A montagem permite-nos, ainda, ponderar sobre a busca pela recuperação dessa memória e desse corpo desmembrado, que mais do que o corpo de um, torna-se o corpo de toda uma nação destruída pelo ódio. De modo que, a representação dessa violência, clama pela busca por corpos. E isso é significativo diante de um quadro social em que a tessitura da crueldade e da tirania está justamente circunscrita pelo desaparecimento do ser humano, das humanidades e de seu caráter humanitário. Essa, talvez, seja uma maneira de subtrair tudo o que possa nos distinguir de um animal selvagem. A meu ver, isso tem um valor importante, sobretudo para a sociedade peruana e, de modo geral, para a sociedade andina, uma vez que o horror perpetrado pelo corpo ausente não se refere apenas ao passado peruano, mas impõe-se como uma realidade cotidianamente atualizada pelo presente.

⁶ Séñalo el inicio de las audiencias públicas, propiciadas pela CVR, como el momento de ruptura en el que por primera vez hemos podido escuchar con voz propia a los afectados directos de la cruenta violencia que hemos vivido los peruanos (RUBIO ZAPATA, 2017a, p.34-35).

[...] nós não aprendemos! Sinto que o problema é que, como sociedade, não tivemos [...] reconhecimento nem processo. E o processo é necessário, indispensável. Se o anseio é o de virar rapidamente a página pensando no crescimento econômico, por exemplo, isto é o mesmo que dizer um “não olhemos”; a partir desse não olhar não é possível que aprendamos a querer-nos, a cuidar-nos, porque não aprendemos, antes, a lição que está ligada a uma memória que nos ajuda, a uma memória exemplar que nos ensina. Se há esforços nesse sentido, me parece relevante considerar o lugar da memória nesse processo; porém ainda há muitas feridas abertas. Demasiadas. (RUBIO ZAPATA, 2017c, tradução nossa, n.p.)⁷.

Portanto, estar diante de *Adiós Ayacucho* não é apenas estar diante de *Adiós Ayacucho*. É também refinar a percepção rumo às variadas possibilidades de mecanismos culturais e civilizatórios mantenedores da obediência civil, que permeiam a vida cotidiana de um lugar e que muitas vezes seus moradores, racionalmente, não se dão conta deles.

Isso significa dizer que a montagem alça o espectador na direção de uma compreensão maior a respeito das forças estatais e de seus impactos sobre os indivíduos que nelas se prendem, deixando-se confiarem por um discurso manipulador. De um Estado que, a princípio, se responsabilizaria por controlar a violência sem, contudo, prever sua extinção. Isto porque qualquer intenção coercitiva é, em si mesmo, uma violação legítima. Nesse caso, uma violência exercida pelo Estado e resguardada pela lei. Em nome do agenciamento civilizatório, a sociedade civil peruana, assim como qualquer outra, acabaria por apresentar o seu reverso, como numa espécie de “descivilidade”, uma vez que buscando controlar a ação agressiva de seu povo se utilizaria da mesma infração para manter a ordem e sua autoridade.

Evocando Foucault (2006, p. 69):

[...] o poder disciplinar, e é essa sem dúvida sua propriedade fundamental, fabrica corpos sujeitados, vincula exatamente a função – sujeito ao corpo. Ele fabrica, distribui corpos sujeitados; ele é individualizante [unicamente no sentido de que] o indivíduo [não é] senão o corpo sujeitado.

Em nome dos modos padronizados de conduta, a cada nova montagem do *Yuyachkani* uma compreensão profunda das lógicas de controle social se anuncia. Em cada nova criação, não raro, são desveladas o adestramento cultural, a disciplina comportamental e a manutenção da moral calcada na inibição e na punição vigiada dos cidadãos. Nesse sentido,

⁷ [...] no hemos aprendido! Siento que el problema es que como sociedad no hemos tenido duelo, reconocimiento ni proceso. Y el proceso es necesario, indispensable. Se ha querido pasar la página rápidamente, pensando en el crecimiento económico es lo mismo que decir un “no miremos”, y en ese no mirar no hemos aprendido a querernos, a cuidarnos, porque no hemos aprendido la lección que sería una memoria que nos ayuda, una memoria ejemplar que nos sirva. Y sí hay esfuerzos, me parece que el Lugar de la Memoria lo es, pero todavía hay muchas heridas. Demasiadas. (ZAPATA, 2017c, n.p.).

os *Yuyas* reafirmam a ideia de que conceber a violência como um procedimento intrínseco à existência humana é também reconhecê-la como uma ação que emana das pessoas atingindo senão elas mesmas.

Nesse sentido, o grupo, com suas montagens se encarrega de elaborar um estudo continuado a respeito desses temas, onde seus personagens em seus embates com o Estado desvelam-no, muitas vezes, para além de uma instituição ditatorial, ou repressiva, ou opressora. O Estado é, como no caso de *Adios Ayacucho*, retratado pelos *Yuyas* como um espaço vazio, desidratado de direitos e de linguagem. Por isso mesmo, é altamente distópico. Como função social institucionalizada, a violência estatal reafirma, assim, sua potência e expressão de força agredindo a existência humana e desqualificando a vida política nas cidades.

Hijo de perra o la anunciación

A montagem de *Hijo de perra o la anunciación* (2018) não deixa de flertar com essa lógica social, mas também funciona, ela mesmo, como uma construção, uma pergunta a respeito do fazer teatral e de suas tessituras cênicas: uma mulher em silêncio, trajando um vestido negro, um lenço amarrado na cabeça e óculos escuros, atravessa silenciosamente o espaço cênico com o paletó de um policial. É Rebeca Ralli, atriz fundadora do grupo peruano, na obra *Sin Título: Técnica Mixta* (2004). Nessa montagem, a atriz oferecia seu corpo como plataforma de informações para incorporar a imagem da viúva de um policial, vítima do conflito armado interno acontecido em seu país (1980-2000).

O diretor nos revela que, inicialmente, a estrutura do que hoje é *Hijo de perra o la anunciación* foi uma proposta de roteiro para uma demonstração de trabalho de Rebeca Ralli com o objetivo de se utilizar esses materiais em uma obra posterior.

Com o tempo me dei conta que essa demonstração não era parte de um processo, senão a tensão entre representação e acontecimento era o que mais interessava e essa deveria ser a obra mesma. Daí as características dos materiais que aparecem nela, nessas tensões em que o corpo e a voz da atriz são o texto primordial (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 32).

Em *Hijo de perra o la anunciación*, essa mesma personagem da viúva será recobrada por Rebeca Ralli e pelo diretor Miguel Rubio Zapata no intuito de dar-lhe a devida voz. O gatilho disparador dessa criação, como bem esclarece a atriz em cena, foi a imagem histórica

de dezenas de cães abatidos e pendurados em postes de luz na região central de Lima que portavam placas com os seguintes dizeres: *Deng Xiao Ping, hijo de perra*.

Era uma referência ao líder chinês que se fez famoso com a frase: “Não importa de que cor seja o gato contanto que cace ao rato” e que, agora, em tempos de pragmatismos em que tudo vale, esta bendita frase está na moda entre nós (RUBIO ZAPATA, 2018, p.34).

Interessante considerar, desde o título dessa montagem, uma espécie de analogia semântica presente entre termos: *Perro* em espanhol quer dizer cachorro. *Perra*, puta. Mas numa associação auditiva imediata, poderíamos associar esse substantivo *Perra* como sendo o feminino de *Perro*, que além de puta pode significar cadela. Nesse sentido, Puta e Cachorro, *Perra* e *Perro* se amalgamam, aludindo aos dizeres *Deng Xiao Ping*⁸, *filho da puta*, filho de uma cadela.

Revela-nos Rubio, que essa peça conferência foi escrita

[...] imaginando Rebeca na sala do grupo, sozinha, enfrentando um processo criativo, tendo como ponto de partida a imagem dessa viúva retomando sua presença para que diga com voz própria aquilo que não conseguiu dizer naquele momento (RUBIO ZAPATA, 2018, p.31).

Mas como bem salienta Miguel, os processos criativos têm vida própria e vão criando seu caminho independente dos interesses prévios; assim, vão se entregando a essa senda desconhecida: “eu prefiro que a experiência me surpreenda” (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 277). Desse modo, o que se iniciou com a ideia de uma demonstração de trabalho sobre partitura, se mostrou inviável diante da constatação de ambos de que esse tipo de processo não era a chave de criação de Rebeca, uma atriz muito mais impulsiva. Assim, perceberam que era preciso dar voz a ela, ao seu canto e suas problematizações sobre o fazer teatral. E ao fazer isso, uma das grandes questões que o trabalho coloca é sobre os diferentes níveis de representação, algo caro para o grupo:

[...] na história do *Yuyachkani* não se trata de um grupo cujo objetivo é criar personagens, mas comportamentos cênicos diversos. Ou seja, há capas de comportamentos cênicos. [...] o *Yuyachkani* hoje privilegia a experiência em detrimento da representação. O que significa que a representação também é parte da experiência, mas quando digo que privilegia é que, a partir daí, há uma tensão

⁸ Deng Xiao Ping foi um político e líder comunista chinês nascido na província de Sichuan, principal inspirador da reação contra o maoísmo e da introdução das últimas grandes reformas políticas e econômicas na China (1980-1990). Ligado ao Partido Comunista desde a juventude, participou da Longa Marcha comandada por Mao Tsé-tung, e com a vitória dos comunistas (1949), passou a ocupar altos cargos no governo, como vice-primeiro-ministro (1952) e secretário-geral do Partido Comunista (1954). Destituído durante a revolução cultural, movimento dado por encerrado no IX Congresso do Partido Comunista Chinês (1969), foi preso acusado de seguir tendências capitalistas. Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/deng-xiaoping.htm>

entre representação, entre espetáculo e acontecimento. Essa tensão entre o espetáculo e o acontecimento advém de um crisol de comportamentos cênicos diferentes. (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 271-272)

Em *Hijo de perra o la Anunciación*, a atriz Rebeca Ralli comparticipa seu ofício artístico desde os questionamentos com os quais está acostumada a lidar e que funcionam como uma espécie de molas propulsoras para que possa abordar uma criação, até o planejamento de exercícios com a finalidade de organizar os materiais que vão aparecendo a partir de sua relação com a palavra, com o canto e com os temas presentes no discurso proposto por uma montagem. Para tanto, a atriz lança mão de exemplos de personagens de diferentes espetáculos do *Yuyachkani*, além de algumas presenças cênicas sobre as quais tem trabalhado. Depois de explicar que *Hijo de perra o la Anunciación* surgiu do desejo de se fazer uma demonstração de trabalho e de falar de várias das técnicas que usa para a criação, Rebeca diz ao público:

Vocês estarão esperando que eu comece a atuar... Claro, sou uma atriz. Mas na realidade vou cantar, ou melhor dizendo, vou continuar cantando (vai vestindo o lenço e os óculos). Eu, na verdade, não diferencio entre cantar e falar em cena, me parece que é parte do mesmo; mas esse é um tema que estou segura que não é de interesse de todos os presentes. (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 39)

Assim, a atriz expõe, como diz Miguel, as tensões da representação no próprio ato de relatar seu processo criador e divide os conteúdos de seu diário laboral com os espectadores compartilhando, assim, o vínculo que a relaciona com as práticas e técnicas teatrais que lhe interessa aprofundar, analisando como os aspectos subjetivos de sua individualidade se traduzem, muitas vezes, em criações artísticas.

No entanto, o texto proferido durante sua apresentação em *Hijo de perra o la anunciación*, não foi escrito por ela mas, sim, por seu diretor. Nesse sentido, Rebeca Ralli relata sua experiência artística não a partir de suas impressões sobre a mesma, mas, ao contrário, desvela-a pelo ponto de vista de um terceiro. É justamente por meio dessa lógica transgressora que constatamos uma redefinição de padrões relacionados às ocasiões demonstrativas de trabalhos teatrais, bem como de Desmontagem Cênica, capaz de desestabilizar as estruturas basilares através das quais, até então, se assentavam tais procedimentos. Miguel, por meio de quase cinquenta anos de convívio ininterrupto com Rebeca parece ter se exercitado no sentido de apropriar-se dela, diluir-se nela, se imaginando nela enquanto artista da cena.

Em paralelo e, de modo subliminar, parece ainda ter se declarado a sua atriz, agradecendo-a e homenageando-a a ponto de tornar-se seu pensamento, sua voz, seu corpo, enfim, sua própria persona artística em ação materializada diante de uma plateia. Desta feita, o diretor, acionando mecanismos de sua instância imaginária amalgama-se a atriz tornando-se um só corpo, recebendo-a, sentindo-a, processando-a no espaço ficcional da representação.

Para além de uma análise personalista ou de fatores e intenções pessoais que possam ou não ter atravessado a criação de *Hijo de perra o la anunciación*, o que assistimos ao nos deparamos com esta montagem é seu formato híbrido, que transita entre a impossibilidade de se fazer uma demonstração e a desmontagem de um espetáculo que nunca existiu ou que se cria durante sua apresentação. Um novo jeito de se apresentar o processo? Um formato que, assim como os processos, também está em desenvolvimento na sua relação com o espectador?

Hijo de perra o la anunciacion nos parece, desde o início, subverter a lógica de uma demonstração ou de uma desmontagem, propondo à audiência uma inquietante provocação. Nessa meta-montagem, Rebeca Ralli, ao noticiar alguns de seus processos de trabalho, o faz, mas nunca enquanto Rebeca, já que não se trata de um relato autobiográfico, mas de um relato sobre si escrito por um outro. E também porque a atriz não se desvencilha de sua personagem, mesmo nas situações que pedem um distanciamento crítico. O que se nota é que a composição de sua viúva está ali, sempre presente.

Nesse sentido, a montagem parece se assentar sob a ideia de uma suspensão do real, de uma premeditação aparente, de um jogo entre personas inaugurando uma discussão relevante a respeito do próprio procedimento demonstrativo: nele, ou mesmo numa Desmontagem Cênica, haverá sempre uma dimensão ficcional que também estará sob a égide da representação.

Desse modo, essa montagem acaba por dinamitar os conceitos de verdade e ficção, interpretação e presença, fato e versão, demonstração e desmontagem, convertendo a experiência teatral em um exercício original de prontidão ética. A ética em *Hijo de Perra o la anunciación*, talvez advenha justamente da maneira peculiar como o grupo une teatro e política, cujo entrelaçamento serve de disparador para uma atraente e estimulante investigação acerca dos mecanismos de representação da verdade.

Ademais, na Desmontagem de *Antígona*, por exemplo, o espectador se depara com uma obra erigida também a partir de uma direção. E uma vez dirigida, a Desmontagem, necessariamente, alça-se ao território da edição, do cálculo.

Talvez, possamos pensar ainda que em *Adiós Ayacucho*, por meio de sua “conversa-desmontagem” tomada aqui como um procedimento não cênico, mas transcrito, se configura, nesse sentido, como uma nova modalidade de exercício poético.

Esses exemplos parecem se alinhar à ideia de que a cena *Yuyachkani* se concebe, frequentemente, a partir justamente do que dela escapa, podendo se constituir por meio de elementos colhidos do cotidiano casual e imponderável. Nesse sentido, a própria ideia de Desmontagem sustentada pelo grupo, a partir dos encontros com outros coletivos e artistas originários de diversas culturas, vai se tornando, paulatinamente, flutuante, cambiante, mutável.

Diante dessa cena híbrida, que dialoga tanto com a cultura tradicional peruana como com os mestres do teatro, as práticas orientais e a arte contemporânea, podemos pensar que a chave para entender a importância desses procedimentos artístico-pedagógicos, que se constituem como outras possibilidades poéticas e estéticas no percurso do grupo, esteja no trabalho sobre a memória individual e coletiva contido na raiz de seu nome: aquele que pensa, aquele que lembra:

O nome do grupo foi um orientador dessa narrativa de lutas políticas, de lutas sociais, de dar esse testemunho através do teatro. E eu creio que assim surge a poética desse coletivo, sua prática correspondente com seu nome. Cada obra nossa expressa um momento da vida do Peru, sua vida social e política. Todas as obras são como uma única obra com muitos atos que estão permanentemente discutindo os problemas relacionados ao país. Bom, ter um nome é importante, porque ele te orienta. (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 267)

Referências

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares**: teatralidade e performance política. Trad. Luis Alberto Alonso, Ângela Reis. Uberlândia. Ed: Edufu, 2ª edição, 2016.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Des/tecer, des/montar, desvelar. Trad. Luis Alonso; Marlúcia Mendes da Rocha. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs).

Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 10-19.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens:** processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O poder Psiquiátrico.** Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

RALLI, Teresa. Antígona: dos fragmentos de memória à desmontagem. Trad. Ana Carneiro. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens:** processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 46-65.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas:** Apropriações políticas do imaginário mítico, tese de doutorado, FALE, UFMG, 2017.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente** (performance política). Lima: Yuyachkani, 2008.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Ver para creer: entre la evidencia y la crisis de representación. In: MUNDIM, Ana Carolina; BRAGA, Bia; VELOSO, Graça; TELLES, Narciso (Orgs). **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas.** São Paulo: Ed. Paco, 2017a, p. 29-35.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **Raíces e sementes:** mestres e caminhos do teatro na América Latina. Trad. Léo Kildare Louback; Ana Carneiro. São Paulo: Ed. Paco, 2017b.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Hijo de perra o la anunciación. Trad. Paulina Caon. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 31-45.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Entrevista a Maribel De Paz. **El Comercio OnLine**, Lima, 2017c. Disponível em: <https://elcomercio.pe> Acesso em 28 de março de 2019.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Entrevista a Antonio Mello. In: MELLO NETO, Antonio Alves Barbosa. **O grupo cultural *Yuyachkani* e as múltiplas tessituras do discurso cênico: a teatralidade, a performatividade e a desmontagem**, 2020. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes da Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020, p. 266-284.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lia Reis. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2013.

VARLEY, Julia; CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA, Miguel Rubio. La demonstración pendiente. In: DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 249-258.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



A MIRADA (IN)CORPORADA:

Ressonâncias a partir da experiência do processo de criação de *Discurso de promoción* no laboratório interno de Yuyachkani

LA MIRADA (IN)CORPORADA:

resonancias a partir de la experiencia del proceso de creación de *Discurso de Promoción* en el laboratorio interno de Yuyachkani

THE EMBODIED GAZE:

resonances from the creative process experience of *Discurso de Promoción* in Yuyachkani's internal laboratory.

Lucero Medina Hú¹

Resumo:

A intenção deste artigo é refletir sobre o processo de criação de *Discurso de promoción* do Grupo Cultural Yuyachkani a partir da minha experiência como participante do Laboratório interno e como assistente de direção da obra. Proponho a noção de mirada (in)corporada para dar conta do acompanhamento ao processo desde meu lugar na direção, e como este se relaciona com as ressonâncias de estar com si mesmo, com o outro e para o outro. Assim também, de que formas o ato de olhar implica uma re-escritura constante e incerta sobre os materiais da cena e sobre minha própria experiência.

Palavras chave: mirada (in)corporada; processo criativo de laboratório; Yuyachkani

Resumen:

La intención de este artículo es reflexionar sobre el proceso de creación de *Discurso de Promoción* del grupo Cultural Yuyachkani desde mi experiencia como participante del Laboratorio Interno y directora asistente de la obra. Propongo la noción de mirada (in)corporada para dar cuenta del acompañamiento al proceso desde mi lugar en la dirección, y cómo este se relaciona con las resonancias de estar con uno, con el otro y para el otro. Así también, de qué formas el acto de mirar implica una reescritura constante e incierta sobre los materiales de la escena, y sobre mi propia experiencia.

¹ Profesora auxiliar del Departamento de Artes Escénicas (PUCP) y coordinadora de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas (PUCP). Artista e investigadora escénica en torno a temas de cuerpo, memoria y archivo, y su relación con la escritura en el campo expandido. Es miembro de La Terminal, colectivo de investigación interdisciplinaria.

Palabras clave: Teatro; mirada incorporada; proceso creativo de laboratorio; Yuyachkani

Abstract:

The purpose of this paper is to reflect on the creative process of Grupo Cultural Yuyachkani's *Discurso de Promoción* from my own experience as a participant of the Internal Laboratory and assistant director of the spectacle. I propose the idea of embodied gaze to give an account of the involvement in the process from my position in the direction area, and how this experience is related to the resonances of being with oneself, with the other and for the other. Furthermore, how the act of looking implies a constant and uncertain rewriting about the materials of the scene, and about my own experience.

Key words: theater; embodied gaze; creative process of a laboratory; Yuyachkani

Es el año 2016, estoy sentada en el piso de la sala de teatro de la Casa Yuyachkani, en la primera sesión del laboratorio interno. No sé qué decir, ni qué hacer, si sacar mi cuaderno o ponerme la ropa de trabajo. Miro a mi alrededor. En ese círculo que hemos formado, algunas personas nos conocemos, otras hace mucho no nos veíamos, y unas pocas nunca hemos cruzado palabra. Somos un grupo de artistas invitados y los yuyas quienes compartimos esta mañana de febrero.

el sol entrando por un resquicio.

Ilumina el piso de madera

el arañazo en la memoria.

Nunca imaginé que, un año y medio después, ese encuentro diera vida a *Discurso de Promoción*, la obra que creamos dentro del laboratorio. Aún ahora que evoco el espacio, las miradas y mi nerviosismo, las sensaciones vuelven a mí y recurro a mis bitácoras donde encuentro esta primera anotación: "estar para alguien, estar con alguien, estar solo". Esas frases han sido principios básicos de relación en el proceso creativo en Yuyachkani, pero hoy estar con cada uno de mis compañeros y cada una de mis compañeras es imposible, y en esa ausencia esas frases cobran un sentido particular. Este año no hemos podido estar con quienes hubiéramos querido.

La emergencia sanitaria por la COVID-19 no solo nos ha removido vidas queridas sino también la forma en que creamos y cómo las palabras nombran el mundo y lo que convocan. "Estar" y sostener ese "estar" es un reto diario, un acto de fe. ¿Quién era? ¿Dónde estaba yo en el 2016? ¿Dónde estoy ahora? Muchas preguntas emergen mientras me propongo escribir estas líneas sobre mi convivencia con Yuyachkani dentro del laboratorio y pienso: ¿esa experiencia me puede sostener creativamente hoy?

Vuelvo a mis notas de esa primera sesión y leo otra pregunta en letras azules: ¿qué significa para cada uno estar con uno mismo? Si aquel día esa pregunta me interpeló, hoy en día lo hace con mayor fuerza porque me lleva a preguntarme por el espacio en que nos encontramos hoy como artistas: en nuestras propias casas, creando desde la urgencia de lo cotidiano. Para mí, estar sola ha sido un impulso para regresar a las raíces desde las cuales me relaciono con el mundo. Así, creo, “estar sola, con el otro /la otra o para el otro/la otra” empieza por crear nuestro propio lugar de enunciación como creadoras.

Trazo respuestas como caminos, a partir de lo que resuena en mí. Me pierdo y rehago los pasos porque la pregunta sobre el legado que puede dejar la experiencia con Yuyachkani siempre implica pensar desde qué lugar hacemos y reflexionamos sobre las artes escénicas. Trabajar creativamente con los yuyas requiere un estado de alerta constante que sacuda los modos de creación a los que podemos estar habituados, tanto a nivel poético como estético y, sobre todo, ético. En mi experiencia esto se relaciona con la posibilidad de construir una mirada (in)corporada, esa puede ser mi primera respuesta.

*Mirar, incorporarse,
navegar en una misma
para hallarse en el /la otrx*

Una mirada (in)corporada es para mí un estado de apertura y de atención, un lugar desde el cual relacionarse con la realidad, con el aquí y ahora, para desde allí construir experiencia. Una mirada (in)corporada emerge desde el cuerpo y retorna al cuerpo para proponer sentidos que nos activen. Coloco en primer plano la mirada porque mi lugar dentro del proceso creativo estuvo en acompañar a Miguel como directora asistente de la obra, y desde allí, fue mi mirada la que debió ejercitarse constantemente para acompañar el proceso

de creación y proponer rutas, sentidos; convocar errores y desestabilizar certezas. Esto no se podía hacer desde los conocimientos previos, como una lista aprendida sobre lo que una directora sabe, lo que debe hacer o lo que no. Al contrario, fue el mismo proceso de laboratorio el que estableció las pautas para habitar ese espacio-tiempo y volverlo fértil en cada sesión. Entonces, el modo de mirar necesitaba crearse un repertorio, y para mí, esto significó aprender a escuchar las resonancias de mi cuerpo dentro del proceso creativo.

El lugar del acontecimiento fue el laboratorio, espacio de encuentro ritual los lunes, los miércoles y los viernes. Durante cuatro horas nos juntábamos a hacer, a darle lugar al cuerpo en comunión con otros, con todos los retos que esto implica. Hoy que ese espacio ya no puedo existir, me doy cuenta de los privilegiadxs que fuimos porque fue una experiencia muy particular. En realidad, como creadora y docente, confío más en cómo cada espacio de laboratorio se define a sí mismo, cómo encuentra su forma para deshacerse en ella. Voy a ensayar una definición del laboratorio interno: el laboratorio es un espacio de investigación y creación que va creando sus propias lógicas de relación y de riesgo. Es un espacio que nos contiene tanto en los hallazgos como en los desvíos. Y creo que justamente el estar abierto a las múltiples posibilidades nos permite entrenar esos diversos modos de estar. Creo que conforme pase el tiempo seguiré ensayando cómo nombrar esa experiencia que convocó al proceso creativo.

Discurso de promoción nos propuso acercarnos a los temas pendientes próximos al bicentenario de la independencia del Perú, aquellos que la conformación y desarrollo de la república aún nos debe como peruanos y que urge mirar para construir nuestra historia y lugar dentro de ella. Una propuesta como esta no solo era compleja por la misma investigación temática en la búsqueda documental sino porque Miguel siempre nos confrontaba con proponer una forma poética para explorar esos momentos de la historia y responder desde lo que puede hacer el teatro a diferencia de otras disciplinas no artísticas; a pensar desde la relación con el espectador que en ese montaje tuvo un lugar central. Por ello, la exploración en el laboratorio implicó un proceso de acumulación sensible de cada uno de los actores, las actrices y los performers.

Me parece relevante detenerme en esta idea de la “acumulación sensible” ya que es un principio del trabajo de creación de material escénico para Yuyachkani, que siempre es nombrado en las investigaciones sobre el grupo. En este sentido, creo que esa noción me

puede ayudar a conectar con la generación del archivo del proceso de creación artístico. Para Diana Taylor (2019) un archivo es tanto un lugar autorizado donde albergar información, como un objeto o la colección misma y también una práctica, a través de la cual se selecciona, organiza y conserva. La acumulación sensible, entonces, crea un archivo que toma fuerza en esta apertura a lo sensible, y desde allí propone generar un vínculo poético desde el cual saber qué y cómo archivar para dar cuenta de lo que ha pasado en la sesión de trabajo y provocará lo que suceda o no en la siguiente exploración. Por ello, la acumulación sensible es una práctica que requiere ejercitarse, desviarse, confrontarse. No se trata de acumular, de ser extractivas con nuestras fuentes creativas, sino de renovarlas.

La acumulación sensible tampoco es una voz autorizada que dicta lo que vendrá, es más una provocación activa que puede ser disparada no solo hacia nuestro cuerpo sino al de los demás. Así, el vínculo entrelaza a quien observa con quien realiza la acción, funciona como una interdependencia entre los sujetos, sus afectos, el tiempo, las imágenes producidas en ese devenir y el contexto de la creación. Por ello, acumular sensiblemente también nos lleva a establecer relaciones desde, con y para el material escénico. Entonces, el objeto, el documento, y el cuerpo del otro cobran una fisicalidad y una organicidad, se vuelven materia viva que también requiere encontrar su lugar.

Considero necesario prestar atención a que la investigación para *Discurso* proponía un trabajo multidisciplinar, por tanto, los materiales eran diversos y también muy personales. Es más, ya existía una primera selección individual al momento de compartir las propuestas con el grupo, y era la mirada de todos la que le otorgaba sentido en relación con otros materiales presentados o por venir. Así, "acumular" implicó generar material y seleccionar no solo a modo individual, sino a partir de las resonancias de los otros, y menciono esto porque el lugar donde sucedía la acción fue construido por las relaciones entre los cuerpos, con el espacio y con el tema.

En esa perspectiva, durante los ensayos había que "estar con uno, estar con el otro y para el otro" en todo momento, y fue en la contemplación de ese delicado equilibrio donde el lugar de quien mira se volvió fundamental. En la selección hay algo que se deja de lado y se pierde, pero lo que permanece es el rastro de lo que hubo, la huella que ha quedado impresa en la experiencia. Al respecto, pienso cómo esto se relaciona con la propuesta de Didanwy Kent sobre el *respectador*.

El *respectador* es aquel que al ser consciente de su cuerpo como medio privilegiado para que habiten y se produzcan las imágenes reconoce que, en el encuentro con otras “cajas de resonancia”, en ellas habita un universo vivo, latente, con frecuencias vibratorias propias y oportunidades de aprendizaje continuo (KENT, 2019, p. 175).

El lugar de quien mira desde afuera es el de quien convive con el rastro de lo que hubo. Esta convivencia permanece en nuestra experiencia corpórea, y desde allí se proyectan las imágenes para la creación. No es una habilidad intrínseca, creo yo, porque es contextual y, por tanto, requiere de situarse en la particularidad del proceso. Como directora considero que adquirir esa conciencia permite recordar lo efímero, ser sensible a lo que resuena frente a nosotras, a cómo nos convocamos para que en nuestro cuerpo convivan los tiempos que atraviesan el proceso.

Escucho las pisadas atronadoras de Feli que se abre paso entre los espectadores sentados frente al acto escolar. Ana cruza el espacio con su zapato en la mano, como si persiguiera a alguien. Koki aparece vestido de calavera mientras Milife camina hacia un espectador y le muestra el traje de la cantante folclórica que lleva en la mano. Augusto pasa rápidamente vestido de escolar y se va detrás del carromato que tiene una bandera peruana. Alguien respira detrás mío, escucho:

Mirar

Volver al tiempo

que arde.

Una mirada (in)corporada piensa activamente desde el momento presente. Para Suely Rolnik pensar es “escuchar los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, anuncian el saber-de-lo-vivo” (ROLNIK, 2018, p. 81).

Abrirse a que emerja este saber-de-lo-vivo me parece una de las tareas más vitales de la creación escénica ya que lo vivo no solo reside en nosotros como sujetos sino en las relaciones con lo vivo. Es desde aquí que el trabajo de Yuyachkani se entreteje con su propuesta dramaturgica que tiene como principio la organización de la acción en el espacio

compartido con los espectadores. Organizar la acción, entonces, es un ejercicio de reescritura constante para que aparezca el saber de lo vivo.

Tomo el concepto de reescritura de Cristina Rivera Garza, quien la define como una práctica a través de la que algo se vuelve a hacer, convirtiendo ese hacer en algo inacabado, por hacer. Así también el acto de mirar puede ser una forma de escribir o, mejor dicho, reescribir constantemente.

Reescribir, en este sentido, es un trabajo sobre todo con y en el tiempo. Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente (GARZA, 2013, p.67)

Reescribir para producir presente con el otro, con la otra me parece una forma pertinente de capturar con palabras el proceso creativo en la escena así como el acontecimiento de la función. Es en esa convivencia de los cuerpos en el espacio- tiempo donde la experiencia se produce.

Esto me lleva a la secuencia de acciones de los cuerpos en escena, que también es una reescritura cuya partitura que se despliega en el tiempo, y me pregunto si lxs directorxs también tenemos una. Un ejercicio de memoria fundamental para *Discurso* fue escribir las partituras de acción de cada unx, ya sea con palabras, dibujos, diagramas u otras formas de registro, la idea era convocar una serie de imágenes para que el cuerpo vuelva a pasar por ellas y recordar. En este ejercicio era necesario partir de nuestra experiencia pero entrelazada con la de los demás. Habitar ese recuerdo requiere reescribirse en él. Yo no tuve partitura, no la creí necesaria, pero puedo ensayar una en este momento: Julián me hace un gesto para que pase delante de él. Ricardo está de espaldas, me quito la chompa y me acomodo la falda del uniforme plomo oscuro, la he subido lo más alto que puedo. Me suelto el cabello para hacerlo más esponjoso. La mirada de Raúl, Daniel, Gabriela y Jano me sostienen, aunque yo no los vea. Hace frío en el patio. Ricardo voltea y me mira sorprendido. Sonríe a Ricardo. Es un reto ensayar la partitura de acciones de una como performer o actriz porque implica una reescritura compartida. Como directora podría decir que el acto de mirar puede organizar su propia partitura porque implica prepararse para diversos modos de estar desde el mirar. Entonces, podría aventurarme a escribir otro momento de mi partitura: me acerco al público mientras sigo el carromato de Rebeca, abro paso para ella. Me detengo, el carro pasa detrás

mío y lo veo alejarse. Respiro y alguien respira a mi lado, es Silvia. Cuando el carro llegue a la altura de la puerta de entrada a la sala tendré que poner fin a esa pequeña convivencia para preparar el próximo espacio de acción, y esperar. Y seguir mirando. Mirar y respirar son el sístole y diástole que sostienen una noche de función.

¿De cuántas maneras puede mirar una directora? Hago la pregunta en femenino porque es de mi interés, no solo por la diferencia, sino que en mi labor también encuentra lugar el cuidado. Me aventuro aquí a proponer algunas vías para ese repertorio de la mirada desde las primeras frases de mi bitácora que cito: “mirar hacia uno, mirar con el otro, mirar para el otro”. Miro al otro desde mi lugar y se abren distintos espacios de intersubjetividad. Nos afectamos unxs y otrxs al mirar y ser miradxs.

Viene a mi una imagen de Emmanuel Hocquard, que él convoca al referirse e al acto de mirar junto a alguien una piedra en la superficie del agua: “Cuando yo lo veo puedo decir que lo veo, pero no puedo hacer ver lo que yo veo. No existe ninguna representación posible de lo que solo yo veo [...] Puedo solamente hacer de ella una descripción tan exacta como fuera posible. Mi descripción es una guía, una guía de mi soledad” (HOCQUARD, 2015, p.67).

En esa mirada como directora estoy yo, en todo momento, estoy conmigo y a la vez, estoy con el otro, con todo lo viviente. Esa posibilidad de relación me parece poderosa porque en ese momento estamos con quienes no están en cuerpo presente, lxs espectadores. Miramos para el otro, para generar un espacio de cuidado, y es la atención de mi cuerpo lo que sostiene ese estado.

*A la carne abandonada
que huye de su lamento
y se extingue
¿con qué palabras,
con qué gestos pedirle que regrese a sus huesos,
si es nuestra carne y nuestro propio lamento?*

Mirar es investigar, y sobre ello, me parece muy fértil la relación que establece José Antonio Sánchez, entre el lugar de la ficción y la investigación (2020), la capacidad de

inventiva, de proponer, de potenciar el pensamiento. Y sí, una directora mira el presente para situarse en el pasado y proponer futuros: probar un movimiento otro, una posición otra, una cadencia otra, una posibilidad otra y así reescribir constantemente el pasado desde el presente. Mirar es crear versiones, completar la imagen que falta, citando a Pascal Quignard, y que creo que también nos conecta con el lugar de cada espectador. Siendo *Discurso* una obra que exploraba el lugar central del espectador para crear una dramaturgia, la mirada de quienes estábamos circundando, bordeando la acción era fundamental. El cuerpo es el lugar donde se organiza la experiencia.

Al inicio de las funciones tuve muchas preguntas porque estaba dentro de la acción como los actores, actrices, performers y espectadores, y entonces, mi lugar era visible y tenía que reconstruirse función tras función. Puedo decir que para encontrar un norte, mi mirada se incorporó a la acción porque requería la precisión de hacer que el tejido se sostenga. Esto último fue una revelación para mí porque era parte de lo que acontecía al mirar y repasar en mi memoria la partitura de lo que vendría más adelante, y escuchar los tiempos entre un eslabón y otro, la vibración de la acción en cadena. Esta vibración no dependía solo de quienes activaban las escena como actores o performers sino de todos los cuerpos presentes. En ese sentido, la experiencia del laboratorio era ese espacio de reescritura donde emergían todas las posibilidades, y estar en función requería activar ese músculo de la atención, estar abierta a la contingencia del acto.

Yo era testigo de lo que acontecía, de los cuerpos que entregaban su energía, sus incertezas, pero que apostaban porque algo aparezca. Estar preparado para esto requiere de una mirada que comprometa la ética del testigo que José Antonio Sánchez señala como un lugar para la restitución:

la ética del testigo se realiza en una constante toma de decisiones sobre la conveniencia de la inacción y la necesidad de la intervención. La inacción es en realidad una escucha activa, una focalización de atención. La intervención no debe producir alteraciones o manipulaciones, sino más bien restituir la complejidad de la experiencia en el ámbito de la representación [...] el trabajo del testigo exige de la contención (SÁNCHEZ, 2016, p. 303).

Podría decir que tanto Miguel como yo éramos testigos, y es desde ese lugar que podíamos no-hacer haciendo, ubicando cómo intervenir desde el silencio y la escucha. Y así como Sanchez señala que el lugar del testigo exige de la contención, puedo usar esa palabra

en su otra acepción, la de contener al otro. Nosotros conteníamos con nuestra presencia, y los cuerpos de los actores y actrices también nos contenían. Creo que cada función, en cada encuentro con el público, nacía algo único porque ellos también nos contenían: una mujer se adelanta un paso para que un carromato pase detrás de ella y suavemente ella toca la espalda del hombre a su lado para que haga lo mismo, ambos quedan mirando la acción y son parte, están contenidos en la acción.

Así también, hoy me queda más claro que yo era testigo también de Miguel, de su experiencia, de sus maneras de mirar. Entonces, ser testigo es también un lugar que se construye constantemente, y requiere tomar la responsabilidad de dar cuenta de lo que se ha visto u oído, de lo que se ha sentido para que llegue a otro y no se pierda. Se aprende a mirar con la pulsación de los sentidos.

Siempre decíamos que hacer Discurso requería de la precisión del reloj, que todo estaba concatenado, incluso lo que podía considerarse un error, era parte de la secuencia que nos pedía conectarnos con la acción y rehacer en el acto. Sostener. Mira era sostener. Mirar era cuidar.

Recuerdo que en una entrevista que le hice a Miguel para mi tesis de licenciatura le pregunté cuándo él empezó como director del grupo y él me dijo: "un día me senté a ver lo que hacían mis compañeros". Trato de incorporarme a ese recuerdo que no es mío, me siento en la silla que está a su lado y miro: son los años setenta. Quizá Teresa cruza el espacio rápidamente, ágiles sus pies, y Rebeca va a ese encuentro. No sé si eso pasó, pero lo imagino. O me dejo llevar por el recuerdo de sus cuerpos que miré con tanto afán. Vuelvo a mí, a la mirada que habitó cada momento de mi labor. Mirar también es aprender a esperar a que algo suceda, provocarlo con nuestra mirada atenta a lo que resuena dentro de uno mismo. Y si no sucede, inventarlo.

Mirar mirarme

Sentir sentirme

Abandonar el corazón que habito

Confieso que estuve perdida, que en algunos momentos pensé en cómo estar a la altura de lo que se convocaba en la sala, y que en esos extravíos solo mirar atentamente el

proceso me permitió encontrar el camino de vuelta. Confieso que tuve miedo porque cada revelación en la sala significaba reestructurar un posible eslabón y no saber cómo hacerlo, seguir investigando aún a días de las primeras confrontaciones con el público, aprender a escuchar el silencio de las acciones. Mirarme y mirarlos. Confieso: yo solo estuve ahí para aprender a mirar con todo el cuerpo.

Ese tiempo también implicó reescribirme, asumir que como directora debo entrenar mi mirada (in)corporada, abrir los repertorios del mirar ante lo que se convoca frente a una. Esta mirada incorporada emerge desde el cuerpo y su "pensar vibrátil" (ROLNIK, 2018) que es capaz de sentir/pensar, es la dermis del impulso- creativo que se origina en la consciencia de la presencia del cuerpo en acción. Como creadora que decide, que acompaña, que cuida, esta labor exige ir más allá, ir al ritmo de la experiencia. Nuestro lugar es móvil, se desplaza por los hallazgos, por las noticias que se escucharon esa mañana, por la incertidumbre.

Abandonar el corazón que habito

Sostenerme de cada arteria

para recordar-latir

con los días

recordar-pensar

con los años

que dure esta despedida.

Creo que los años me quedarán cortos para agradecer lo que el tiempo compartido en escena con mis compañerxs del laboratorio interno inscribió en mí y lo que pude y podré reescribir desde allí. Súbitamente, recuerdo las cosas que espero recuperar: seguir con mis dedos los rasguños del piso de la sala de teatro, sentir el chirriar de las sillas de madera de la cocina; escuchar el sonido de los carromatos atravesando el espacio, apoyarme en la fría pared negra impregnada con el sudor de tantas sesiones. Volver a sentir la neblina de las nueve de la mañana al tocar el timbre, oír la voz de Socorro, sonreír ante la sonrisa de Teo. Todas esas imágenes me atrapan porque no volverán.

Entonces, volver a mirar.

Todas esas imágenes me atrapan hoy que intento terminar de escribir estas palabras en medio de las bombas lacrimógenas, de la represión contra los jóvenes y el abuso de poder que inundan nuestro país. Hoy que vivimos la incertidumbre del virus desperdigado, de la muerte que no nos suelta, de la indignación por un gobierno usurpador, hoy 11 de noviembre de 2020, hoy no puedo mirar sin incorporar mi cuerpo.

Mirar:

Incorporarse en el silencio,

deshacer fronteras

emerger.

Mirar

Volver al tiempo

que arde,

a la carne abandonada

que huye de su lamento

y se extingue.

¿con qué palabras,

con qué gestos pedirle que regrese a sus huesos?

Si es nuestra carne y es nuestro propio lamento.

Mirar mirarme

Sentir sentirme

Abandonar el corazón que habito

Sostenerme de cada arteria

para recordar-latir

con los días

recordar-pensar

con los años

que dure esta despedida.

Y volver a mirar.

BIBLIOGRAFIA

HOCQUARD Emmanuel. (2015). **Esta historia es la mía. Pequeño diccionario autobiográfico de la elegía.** Zindo & Gafuri, 2015.

KENT, Didanwy. “El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral”. En DUBATTI, Jorge (Coord. y Ed.), **Poéticas de la liminalidad en el teatro II** Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019, p.165-180.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.** Tusquets editores, 2013.

ROLNIK, Sueli. **Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.** Tinta Limón Ediciones, 2019

SÁNCHEZ, José Antonio. **Ética y representación.** Editorial Paso de gato, 2016.

_____. **Ficción e investigación.** Conferencia llevada a cabo en el I Programa Institucional de Apoyo a la Investigación en los Centros Superiores de Enseñanza Artística: La investigación en la creación escénica contemporánea y su aplicación en el aula, RESAD, España. (Noviembre de 2020)

TAYLOR, Diana. “Archivos digitales”. En **Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autoriales del documento.** Taller de Ediciones Económicas, 2019, p 39-46

Recebido em dezembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.



**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.



Sem título, a técnica mixta e a fratura espaço-temporal da estrutura cênica

Sin Título, técnica mixta y la fratura espacio-temporal de la estructura escénica

Sin Título, técnica mixta and the spatial-temporal fracture of the scenic structure

Lucía Lora¹

Resumo

Sin Título, técnica mixta é um ato cênico do Grupo Cultural Yuyachkani no qual o tempo, que geralmente determina o curso da história, é espacializado. Esta espacialização é plural, híbrida e heterogênea, e é sustentada numa multiplicidade de tipos de personagens em diferentes códigos de representação, articulando também sistemas simbólicos híbridos. Assim, o espectador é obrigado a reconstruir a história da sua cultura, e por tanto, a reconstruir a si mesmo como uma peça do sistema da corrupção e violência. Como consequência, torna-se protagonista, uma vez que o exposto irá acontecer a partir da sua relação com as imagens e micro histórias propostas na cena.

Palavras-chave: desconstrução, hibridismo, pós-modernidade

Resumen

Sin Título, técnica mixta es un hecho escénico del Grupo Cultural Yuyachkani en el que el tiempo, que suele determinar el decurso de la historia, está espacializado. Esta espacialización es plural, híbrida y heterogénea y esta sostenida en una, también heterogénea, multiplicidad de tipos de personajes en diferentes códigos de representación articulando, a su vez, sistemas simbólicos híbridos. Así, se obliga al espectador a reconstruir la historia de su cultura y por lo tanto a reconstruirse a sí mismo como una pieza del sistema de la corrupción y la violencia. En consecuencia, su rol deviene en protagónico, ya que lo anterior sucederá a partir de su relación con las imágenes y microhistorias propuestas por la escena.

Palabras clave: deconstrucción, hibridez, posmodernidad

¹ Magistral en Artes Escénicas por la PUCP, Licenciada en Educación por el Arte. Se formó como actriz con el grupo Yuyachkani, Cuatrotablas, Alberto Ísola, Lucho Ramírez, Arias y Aragón, entre otros. Complementó su formación de actriz con estudios de danza contemporánea, coreografía y dramaturgia. Se ha desempeñado durante años como pedagoga, tanto en el Perú como en Venezuela, Colombia y México. Actualmente es Directora de Investigación y Directora General de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Abstract

Sin Título, técnica mixta is a scenic event of Grupo Cultural Yuyachkani in which time, which usually determines the course of history, is spatialized. This spatialization is plural, hybrid and heterogeneous and is sustained in a, also heterogeneous, multiplicity of character types in different representation codes articulating, in turn, hybrid symbolic systems. Thus, the viewer is forced to reconstruct the history of his culture and therefore to rebuild himself as a piece of the system of corruption and violence. Consequently, its role becomes protagonist, since the above will happen from its relationship with the images and microhistories proposed by the scene.

Keywords: deconstruction, hybridity, postmodernity

El Grupo Cultural Yuyachkani intenta representar un tiempo histórico que ha ido cambiando desde 1971 (año en que el grupo se formó) hasta el presente (que llamamos posmodernidad). Así, sus últimas obras presentan estructuras en las que, a través de diferentes recursos escénicos, escenográficos y plásticos, se evidencia una fragmentación del tiempo y su dispersión en el espacio, dando como resultado una multiplicidad de presentes continuos que dificulta la articulación de discursos explicativos que requieren de un devenir temporal, y que es difícil de concebir en las estructuras formales posmodernas. Sin embargo, por las características que este grupo tiene, esa representación de la espacialidad va a intentar ser neutralizada por la presentación de un discurso histórico que aparece como un sustrato latente en cada uno de estos presentes continuos.

A nivel de las imágenes desplegadas en escena, ellas abren una multiplicidad de temas que nunca son cerrados, y que nos llevan de lo micro a lo macro a través de sus diferentes estructuras. Se renuncia, con esto, a la percepción convencional de la forma (unidad, identidad propia, estructuración simétrica, coherencia formal, conmensurabilidad) para contrarrestar la normalización que a través de las imágenes se hace de los constructos sociales y, por lo tanto, de los artísticos; apelando a la sobreabundancia de signos provenientes de distintos lenguajes artísticos, cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Yuyachkani le devuelve al teatro su aspecto comunitario al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también, la relación con el espectador.

Para empezar a abordar el tema, me parece importante hablar de la posmodernidad. En primer lugar, porque lo que haré será aplicarla como categoría de análisis al trabajo de Yuyachkani. En segundo lugar, porque este grupo ha compartido con otros grupos

latinoamericanos la utopía de un mundo más justo y mejor, característica de los grupos de la década de los setenta, que vivieron la crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad que arrasó con el concepto mismo de utopía.

Hasta antes de la posmodernidad el teatro tenía las mismas características del sujeto que encarnaba la búsqueda de un fin último. Pero, con el advenimiento de la posmodernidad este sujeto unificado se fractura, teniendo esta fractura un correlato en sus representaciones teatrales. La posmodernidad, con toda su heterogeneidad, ha construido sus propias formas hegemónicas de representación teatral (performance, multimedia, actualizaciones o reescrituras escénicas). Este hecho, está a su vez intrínsecamente relacionado con el cambio en la percepción, elaboración y respuesta del sujeto contemporáneo ante los complejos, heterogéneos y simultáneos estímulos que recibimos de la realidad. En un libro de finales de la década de los noventa, Harvey nos dice en relación a la comprensión espacio-temporal de la posmodernidad:

Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de comprensión espacio-temporal que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social. (Harvey, 1998, p.314)

Esto, lejos de diluirse se ha agudizado en las últimas dos décadas, pero en el caso del impacto de esa desorientación en el ámbito de los objetos culturales, ha contribuido a ampliar su condición de posibilidad al remover el tiempo como centro estructurante, particularmente al tiempo organizado en función a su duración, como lo veía Aristóteles. Hoy, gracias a la globalización y a la comunicación virtual, el tiempo se mide más por su capacidad de multiplicación para efectivizar los procesos de producción, consumo y comunicación, es decir, por su capacidad de multiplicarse en el espacio para transnacionalizar el capital.

Pero no solo estamos viviendo la época del capital transnacional, estamos viviendo además la época de la hibridización cultural global. Después de la hibridación generada por la colonización de oriente y América latina, viene una segunda hibridación, nacida del uso masivo de los media.

En cuanto a la dimensión espacial, podría decir que las cuentas de Facebook, por ejemplo, se han constituido en los espacios depositarios de nuestra memoria, nuestra

ideología, nuestras relaciones, nuestros deseos y sobre todo de nuestro simulacro, en el sentido que Baudrillard le da al término.

Tenemos entonces el espacio de lo real y de lo virtual interactuando recíprocamente y confundiendo a tal punto que el tiempo y el espacio del sujeto quedan desarraigados de sentidos unívocos. Al respecto, Harvey citando a Jameson, dice que:

Las peculiaridades espaciales del posmodernismo constituyen síntomas y expresiones de un nuevo dilema históricamente original, aquel que involucra nuestra inserción, en tanto sujetos individuales, a un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos encuadres van desde los espacios que aún sobreviven de la vida privada burguesa, hasta alcanzar el inimaginable descentramiento del propio capital global. (En Harvey, 1998, p.351)

Así como el tiempo, el espacio ha llegado a un alto nivel de abstracción y fragmentación, lo que nos ha exigido acentuar las cualidades de cada microespacio. Hoy en día es difícil decir con certeza en qué espacio o desde qué espacio codificamos y decodificamos las ideologías, los afectos, los signos y las imágenes. Incluso las acciones humanas se han virtualizado, e interactuamos simultáneamente en el plano real y virtual, con consecuencias recíprocas y superpuestas. Espacios heterotópicos, es decir, con funciones distintas y hasta opuestas, son los depositarios de nuestra vida social, cultural y teatral, como veremos más adelante.

Al respecto de las categorías de tiempo y espacio, ya McLuhan había profetizado: “Hoy tras más de un siglo de tecnología electrónica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta la inclusión global, aboliendo tanto el espacio como el tiempo, por lo menos en lo que respecta a nuestro planeta.”(McLuhan, 1996, p.24) Y en efecto, en el espectáculo que analizaré a continuación, podemos ver cómo esta profetización se materializa en los objetos culturales que se estructuran a partir de esta abolición.

Si entendemos que las modificaciones espacio-temporales en la posmodernidad han alterado nuestra propia estructura perceptiva y productora de sentido, resulta innegable la estrecha relación entre la globalización y la consiguiente hibridación cultural, así como la consecuente fragmentación espacio-temporal en el teatro.

Ahora bien, la hibridación de las artes en la producción escénica no es la única característica necesaria para hablar de teatro posmoderno, sino también cómo esta se vuelve constitutiva de la modificación de las categorías de tiempo y espacio. El drama,

aristotélicamente hablando, está en la fábula, y la fábula es una estructura temporal. Digamos, por ahora, que la fábula es a la categoría de tiempo lo que la fragmentación es a la categoría de espacio. Ahora bien, si la hibridación de las artes se fragmenta en el espacio y cada uno de los espacios resultantes está estructurado a partir del tejido sígnico de estas hibridaciones, se dificulta la concatenación sincrónica de estos signos para elaborar a partir de ellos una fábula. Es así como las características culturales de la posmodernidad modifican a las estructuras escénicas.

En el mismo sentido, Derrida, cuando explica la deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado (Derrida, 1994). Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico. Por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto, discurso o signo, al no estar ubicado en el centro de su estructura. Es decir, todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de su unidad estructural para poder constituirse como tal, pero que late en su fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las realidades removidas del discurso escénico para que pueda tener una lógica lineal. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno, no hay fábula ni protagonista y antagonista, tampoco conflicto que guie una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo. Cuando esto ocurre podemos ver que también en el teatro la realidad no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en ese sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran al teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

Cuando hablamos de *Sin Título, técnica mixta*, nos encontramos frente a una obra cuyo tema se sitúa en el proceso de reconstrucción de la memoria de nuestra historia. Memoria que está, como todo lo demás, articulada a partir del lenguaje, es decir, de la manera como organizamos la sintaxis. Este modo de rearticulación del lenguaje rebasa al lenguaje mismo para determinar la sintaxis de los espectáculos teatrales. En ese sentido, este dispositivo teatral fractura y desorganiza la sintaxis de la escena occidental de la modernidad, a la cual estábamos acostumbrados. Al mismo tiempo, y a partir de esta misma desarticulación, desorganiza la sintaxis de nuestra memoria histórica para moverla y reconstruirla. Para hacerlo, deja diseminados en el espacio y el tiempo fragmentos híbridos de historia que, como testigos expectantes, tendremos la responsabilidad de reorganizar. Proceso que no se dará en la escena, ya que la escena solo pondrá ante nuestros sentidos estos fragmentos que no están unidos fabularmente, sino que más bien tendrá lugar en el proceso de percepción, decodificación y estructuración de cada espectador.

Desde el título, la obra nos posiciona en una estructura no teatral, o por lo menos, en una estructura cuyas características se oponen a las que estamos acostumbrados a entender como teatrales. Podríamos decir, más bien, que nos sitúa en un espacio museístico. Usualmente en una exposición, al costado de cada cuadro, podemos observar una tarjeta con el nombre del cuadro (en el caso de que lo tenga) y la técnica con la que fue hecho. El nombre del espectáculo nos ubica de este modo en una exposición de instalaciones contemporáneas y nos invita a ponerle nombre a las instalaciones que en ella se presentan. Instalaciones que además han sido hechas con una mixtura de materiales y técnicas. De ahí la segunda parte del nombre de la obra.

Así, empezamos nuestro recorrido por diferentes cuadros o momentos de la historia del país. Desde la guerra con Chile y los héroes peruanos, pasando por los problemas de la educación, la historia de Sendero Luminoso, los desaparecidos, torturados y deudos, los santos, la corrupción, la violencia con la que excluimos o tratamos de integrar a culturas como la Asháninca, las migraciones, etc.

La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización

Desde que entramos al teatro, a través de un espacio dedicado a la tras escena, es decir, a lo que no le está permitido ver al público (lo que implica otra vez un nuevo reparto

de lo sensible), nos encontramos en medio de la exposición de distintos documentos que dan cuenta de nuestra historia. Pero estos documentos de distinto orden están dispersos en mesas, estantes y paredes que podemos revisar a libertad durante un tiempo prolongado. Así, entramos a la sala preparados para enfrentar la temática de la obra. Para lo que no estamos preparados es para encontrar una disposición no convencional del espacio. Esto es importante ya que implica la primera fractura en esta obra, que al igual que en la anterior es la nuestra en nuestra calidad de espectadores. Aquí se radicaliza aún más, en comparación con los anteriores trabajos del grupo, la dilución de la separación entre espectadores y espectados, la cual se diluye al no haber un espacio dedicado para cada uno de estos grupos, sino más bien una ocupación conjunta de un espacio habitado por una suerte de instalaciones plásticas. Y por lo mismo, se rompe la duplicidad temporal que organizaba el teatro como lo conocíamos, y con ello se fractura la noción de espectador.

Al entrar a la sala, el espectador no se sienta en ningún momento a esperar otra realidad. Los distintos cuadros que se suceden en distintos espacios y se desplazan rodando de un espacio a otro de la sala, provocan que el espectador vaya con ellos de un lado a otro para presenciar la memoria de nuestra historia encarnada en personajes tanto históricos como presentes, tanto heroicos como populares, tanto políticos como ciudadanos sin representación; pero la clave está en que se mueven, ruedan sobre sus tarimas de un lugar a otro del enorme espacio sin butacas ni escenario impidiéndonos articular la historia del país en el tiempo. Esta es la segunda fractura, la del tiempo de la historia a favor de su espacialización. En otras palabras, *Sin Título, técnica mixta* posee una estructura sin fábula, dado que la fábula se organiza en el tiempo, como una sucesión de eventos con un principio, desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes. Conflicto que es imposible al estar los personajes y sus microhistorias como cuadros en una exposición, diseminados sin un orden cronológico en el espacio compartido.

Estos cuadros están, como mencioné previamente, constituidos como instalaciones plásticas (en las que intervienen una combinación de elementos histórico/documentales, estéticos y ficcionales, que provenientes de las artes plásticas y de las artes escénicas, y entrelazados, construyen las atmosferas de la obra); y es, en ese sentido, totalmente interdisciplinar. Rubio, director del grupo, comenta que la segunda parte del título de la obra: *técnica mixta*, alude justamente a lo interdisciplinar de la obra; y en efecto, dispersos sobre

las paredes vemos textos dibujados a modo de grafitis, fotos, recortes, carpetas escolares, vestidos, maletas, máscaras, muñecos y actores que cual muñecos de cera vivientes nos interpelan. Los microrrelatos de esta obra están organizados a partir de estas imágenes, y al estar las imágenes dispersas, se dispersan también las microhistorias que emergen de ellas.

Así, a partir de la interdisciplinareidad e hibridez que constituyen los microrrelatos de este hecho escénico, se da la tercera fractura, la del concepto de teatro, que dejaba por fuera todo lo que aquí no solo le es reintegrado al teatro, sino que forma parte constitutiva de su estructura.

La imposibilidad de la fábula

En *Sin Título, técnica mixta* puede verse con claridad que el hecho escénico no está construido en función a un relato teleológico, es decir, no hay fábula con final feliz ya que no hay estructura temporal sincrónica en la cual sostenerla. Hay más bien, como decía, una pluralidad de microrelatos sin futuro, o por lo menos, sin futuro feliz al final del camino, o, como explica muy bien Jameson en relación a la fractura de la estructura temporal; la ruptura de la cadena significante no nos permite articular el pasado, presente y futuro, en la que se recuestan la frase y en consecuencia, la estructura fabular. En ese caso, si no podemos articular el pasado, el presente y el futuro, no podemos pensar en una direccionalidad temporal, por lo tanto, la posibilidad de la utopía, como este lugar que, aunque inexistente e improbable, implica una promesa de felicidad comunitaria. Se dispersa en los diferentes espacios ocupados por los diferentes tiempos generando más bien lo que Foucault llamaría heterotopías, como lugares múltiples y de composición compleja. Aquí, el tiempo está subordinado a la fragmentación del espacio, ya que los diferentes cuadros no solo están dispersos, sino que son móviles, y esa subordinación está discursando sobre nuestra propia fragmentación social e individual tanto como país de una heterogeneidad compleja y como sujetos escindidos moviéndonos en la búsqueda de la articulación de los fragmentos de nuestra identidad a través del recorrido por el bucle de nuestra historia. De este modo, la estructura escénica misma es una metáfora de la estructura fragmentada, dispersa, e incluso, espacializada de la memoria del país.

Como ya he explicado, en relación a la ausencia de fábula en este espectáculo, la fragmentación de la cadena significante la imposibilita, pero esta no es la única razón por la

que esta ya no se sostiene. La otra razón es que la estructura escénica esta descentrada, en el sentido de que carece de un conflicto central que funcione como unificador de la fábula. Al ser la carencia de centro un elemento desarticulador, aparece lo que reclamaba Derrida en relación a la necesidad de abrir todas las posibilidades de lectura del texto. Esta estructura escénica se abre polisémicamente para admitir múltiples lecturas en tanto cada espectador mirará y oirá cada uno de los múltiples y heterogéneos signos en diferente orden. Cada uno de ellos articulará su propia historia a partir de los diferentes relatos al no estar cohesionados por un centro que organice la estructura. En este hecho escénico, los asistentes son lanzados a un espacio que contiene muchos otros, en los cuales coexisten diferentes momentos y desde los cuales se desprenden, de un modo aparentemente aleatorio, múltiples y diversos microrrelatos.

De otro lado, en *Sin título, técnica mixta*, esta ausencia de fábula y conflicto desemboca en una sucesión y superposición de microrrelatos, como cuadros realizados con una hibridación de técnicas, que nos hablan de la fragmentación de nuestra identidad cultural que está fragmentada al ser plural, heterogénea e híbrida. Estas características, son coherentes con las incesantes migraciones resultantes de la violencia histórica que hemos vivido y que han determinado tanto nuestra historia como nuestra cultura, radicalizándose progresivamente al encontrarse con la globalización que nos encaró con la posmodernidad. Harvey nos advierte sobre la posmodernidad que:

Los espacios de mundos muy diferentes parecen derrumbarse unos sobre otros, del mismo modo como las mercancías se exhiben juntas en los supermercados y las diversas subculturas se yuxtaponen en la ciudad contemporánea. La espacialidad desgarrada triunfa sobre la coherencia en la perspectiva del relato, en la ficción postmoderna. (Harvey, 1998, p. 334)

De este modo, *Sin Título, técnica mixta* se constituye como una obra posmoderna que discursa sobre su ser posmoderno desde la fragmentación tempo-espacial que caracteriza la posmodernidad, rompiendo la estructura temporal sincrónica en la cual se apoya la fábula de la dramaturgia moderna y pre-moderna y derrumbando unos sobre otros los espacios de mundos y tiempos diferentes en una suerte de escaparate que exhibe impudicamente los diferentes tipos de violencia que nos han constituido.

Pluralidad, heterogeneidad e hibridación: El barroquismo sígnico en imágenes, palabras y sonidos

Las imágenes plásticas

Como ya he explicado, pluralidad, heterogeneidad e hibridación son las manifestaciones visibles en la cultura de las características de la posmodernidad. En el caso de esta obra estas manifestaciones aparecen, también, en el despliegue de los signos en la escena, ocupando el espacio de un modo aparentemente disperso como derrumbados unos sobre otros para recordarnos las estructuras espaciales y sígnicas de nuestra posmodernidad.

En una de las escenas de *Sin Título, técnica mixta*, una bandera peruana, inmensa, hecha de harapos y vestidos se alza invertida. La música electrónica se funde al mismo tiempo con música clásica, andina y melódica. Sobre un ataúd de vidrio que contiene el cuerpo del cristo nazareno, Abimael Guzmán baila una versión contemporánea de Zorba el griego mientras fuma un cigarro. Vemos aquí, una pluralidad de signos a manera de imágenes provenientes de distintos lenguajes artísticos, signos plásticos, sonoros y escénicos, pero estos signos no solo son plurales, son también heterogéneos por su procedencia y estructura interna ya que están conformados por distintos significantes. De otro lado, la hibridación de la música, los signos y los íconos nos hablan de nuestra local globalización cultural, ya que se da en su amalgamamiento una mezcla de propio, ajeno y apropiado; la música electrónica, por ejemplo, que antes no nos pertenecía, ahora sí, pero hibridada con distintos géneros musicales propios.

Diseminados alrededor de la sala, se puede observar cómo los cuadros/instalaciones/microhistorias ocupan las paredes de la sala multiplicando y dispersando la mirada del espectador, y vemos además en algunas instalaciones, fotos de la época de la guerra con Chile con sus respectivas leyendas. En otras paredes, pizarras con fechas escritas, uniformes y carpetas escolares, marionetas de personajes de la política peruana de los 90-2000, como Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori, etc. Un organigrama ilustrado de sendero luminoso, un muñeco gigante del coronel Hermosa, al cardenal Cipriani, una santa limeña, un escritor/cronista, etc. Es decir, una vez más vemos signos de origen, materia y estructura plural, heterogénea y en algunos casos, hibridada, pero, además, hibridándose entre ellos. Ileana Diéguez, que presenció el proceso de creación de la obra en diferentes etapas, cuenta sobre el proceso de creación de este universo, que:

La realidad irrumpía en el teatro y lo dinamitaba. La habitual sala de los Yuyach en la emblemática casa roja de Tacna 363 comenzó a ser desmontada, dejando aparecer un gran galpón-collage-galería que sería atravesado por carromatos (.....) ahora son tarimas, carromatos, plataformas o practicables móviles en los cuales se instalan presencias, iconografías de una memoria reciente o legendaria, y que a la manera de las procesiones populares son tiradas por estudiantes, circulando por un espacio que se vuelve imprevisible para los propios espectadores que ya no quedarán protegidos por zonas de seguridad. (Diéguez, 2004, p.4)

Diéguez nos habla aquí de la manera como percibió, en el proceso de creación, la pluralidad y heterogeneidad signica a la que ella llama, acertadamente, collage. Ahora, al ser este collage estructural al discurso de la obra se convierte desde mi perspectiva en dramaturgia visual, ya que es mediante la relación de los elementos plásticos disímiles, con los personajes, que se articulan las microhistorias en el proceso de decodificación en cada espectador.

Ahora bien, ya que hemos hablado anteriormente del nuevo rol en que la dramaturgia visual de la obra posiciona al espectador, estamos hablando de procesos comunicativos, es decir, de procesos de construcción y decodificación de signos. Anne Ubersfeld nos advierte sobre el signo teatral que este:

(...) se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (paradigmático) y el eje de las combinaciones (sintagmático). (Ubersfeld, 1989, p.24)

Es precisamente en el entramado de estos dos ejes que se produce la politización de la estructura de *Sin Título, técnica mixta*. En el eje sintagmático la desarticulación de los componentes de la cadena significante le exige al espectador un mayor esfuerzo en la articulación de los significantes, y en el eje paradigmático, como decíamos antes, la estructura misma es una metáfora.

Por otro lado, como concluye Ubersfeld, el signo teatral es polisémico: “Denota y connota simultáneamente” (Ubersfeld, 1989, p.25). Es también, paralelamente, a través de las connotaciones de los signos que la obra es política. Podríamos decir entonces que es política por las connotaciones y las estructuras de sus signos. Nuevamente, a través de esta doble articulación se estructura un código que es correlato de la estructura social y cultural del país.

En uno de los momentos de la obra, en el centro del espacio se iza una bandera hecha de retazos de tela y ropa. Las banderas aparecen a lo largo de toda la obra y están hechas de tiza, de retazos, de ropas, de palabras, están en las polleras y sombreros así como en las paredes, configurando el discurso de patria, o como dice Diéguez:

En ese diálogo con la memoria, en esa voluntad de entrecruzamientos, percibo la imagen de aquella bandera zurcida, tejida a partir de ropas, que es izada simbólicamente adelgazando las fronteras de la ficción. Más allá de las connotaciones que sugiere su textura, esa bandera es ya un objeto resignificado en las creaciones de los artistas plásticos peruanos desde la década de los noventa. (Diéguez, 2004, p. 5)

Por lo mismo, ponerla en escena, es poner también todas las simbolizaciones del concepto de patria hechas por estos artistas, es decir, poner estas banderas en escena, es simbolizar desde las simbolizaciones históricas que hemos propuesto desde el arte. Y es, por lo tanto, un ejercicio de memoria compleja, que nos incluye a todos.

Como hemos visto hasta ahora, la estructura escénica de *Sin Título, técnica mixta* implica una multiplicidad de complejidades, de signos a veces superpuestos, a veces fragmentados, que sin embargo pretenden la articulación por parte del espectador. Ubersfeld al respecto dice:

El apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmático y sintagmático; de ahí la posibilidad, en el teatro, de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. (Ubersfeld, 1989, p.24)

En *Sin Título, técnica mixta* este apilamiento vertical de signos, está presente en cada una de las microhistorias, las cuales no pueden entenderse fuera de él, y, simultáneamente, es la flexibilidad de lectura que se plantea la obra como objetivo, la que se abre a una gama más amplia de posibilidades.

Las imágenes en movimiento

En otros momentos, la mayoría, aparece lo que podría entenderse más bien como dramaturgia de acciones. Estas acciones, sin embargo, están determinadas por las imágenes que las constituyen: un grupo de colegiales –metonimia de la nueva generación- llevan las tarimas sobre las cuales están cinco personajes, al centro del escenario, y allí, los personajes

empiezan a realizar una secuencia individual de actividades cotidianas, mientras el escritor o cronista camina hacia ellos arrastrando una caja; estas acciones podrían también leerse como signos que connotan un tiempo y un pensamiento. Son metonímicas en tanto son irrelevantes para la construcción de los personajes individuales, pero son determinantes para la construcción de un momento histórico. Estas secuencias son interrumpidas por sonidos de caballos a los que ellos reaccionan, preparándose, probablemente, para la resistencia. Aquí, por ejemplo, el sonido de caballos funciona como la metonimia de la guerra.

Ahora bien, todo el entramado sígnico de la obra está construido para ser decodificado por un espectador concreto, por nosotros los peruanos. En efecto, todos los signos del entramado estructural de este espectáculo tienen su referente en el Perú. Cada figura metafórica o metonímica, cada connotación, tiene su referente en nuestra historia y nuestra cultura. Y es, partir de este proceso de autorreferencia que también el espectáculo se resiste a la posmodernidad.

Para terminar de entender la compleja estructura sígnica de esta obra y para sintetizarlo, recurriré a las palabras del teórico teatral Hans-thies Lehmann, que, a pesar de estar hablando de otro espectáculo teatral, parece estar hablando de *Sin Título, técnica mixta*:

En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido se puede decir que el teatro deviene Chora-grafía: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehúye la ley del thelos y de la unidad. (...) No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir, la polilogía. La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (Lehmann, 2013, p.258)

Aquí vemos, por ejemplo, otra manera de enfocar el descentramiento de una estructura formal logocéntrica, con el barroquismo de imágenes, plásticas y en movimiento que se nos presentan ante los sentidos. El espectáculo apela, como diría Lehmann, a la chora como lugar previo al lenguaje que no requeriría del logos para dotar de sentido al discurso. El discurso en *Sin Título, técnica mixta* no es teleológico, sino que está ubicado, más bien, en una multiplicidad de presentes contiguos.

Las palabras

A nivel de la estructura textual, el espectador se verá obligado a articular los textos orales y escritos en una narración de la historia. A lo largo de la mayoría de las instalaciones, la palabra escrita tendrá un espacio preponderante. Lejos de estar solo en los diálogos de los personajes, las palabras cubren paredes, vestuarios, banderas, imágenes enteras. Las palabras son dichas en juegos corales, son testimoniadas, escritas, leídas y transcritas para configurar el universo textual de la obra que el espectador deberá decodificar. El primer texto de la obra, por ejemplo, es para ser leído, y dice: “Hay ocasiones en que negar es también una forma de afirmar. Decirle no a la injusticia es, sobre todo, una forma de abrir las puertas a la reconciliación. Salomón Lerner Febres”.

Este texto no ficcional extraído del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación nacional articula, silenciosa y estruendosamente, la estructura dramática de la obra. Todo lo que veremos, oiremos y leeremos a partir de aquí, será puesto ante nuestra percepción para constatar que el reconocimiento de la injusticia y la afirmación de la justicia son la manera de reconciliar al país con su historia, para que el presente de sus contradicciones encuentre su espejo en el proceso de la historia del país. Así, junto con la exposición de documentos históricos que acompaña el ingreso del público a la sala, este texto es la primera irrupción de lo real en el universo de la obra, invitándonos así, desde el principio, a la reflexión. La escena propiamente dicha comienza con un texto coral dicho por seis personajes que en escena están en sus respectivas instalaciones inmóviles como esculturas hiperrealistas:

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por citar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias, ¿acaso no sigue siendo un tema de discusión entre nosotros? Cuánto ha cambiado el estado desde entonces. Las víctimas de la violencia política de los últimos años, ¿acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechua hablantes? La corrupción, los abismos sociales, ¿acaso no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Al ser enunciado por la totalidad de personajes de la obra, este texto no le corresponde a ninguno. Lo que escuchamos es la voz de los actores que le da sonido tanto a la voz de los espectadores como a la voz de las víctimas de los distintos tipos de violencia que se siguen

ejerciendo en nuestro país. Así nos encontramos con el primer ejemplo de polilogía del que hablaba Lehmann. El asunto de la polilogía es que se constituye como la voz del imaginario colectivo de una comunidad y en eso radica su importancia.

En otros momentos de la obra aparece la palabra cantada. Vemos, por ejemplo, como una maestra de escuela se desempolva el traje mientras canta el himno nacional, enfatizando la melodía con golpes de tiza en una pizarra con fechas importantes de la historia del país, para terminar, haciendo una flecha que articula el año 2000 con el año 1992. Esto no es casual. Lo que nos está diciendo la conjunción de la palabra, la melodía, el ritmo y la grafía es que vivimos en un tiempo violento y que la identidad nacional se ha constituido a partir de esta violencia que vivieron nuestros jóvenes. Finalmente se quita el traje y descubre el uniforme escolar que lleva debajo, al tiempo que las palabras del himno son remplazadas por sonidos onomatopéyicos. Esto, apoyado por la presencia muda de los escolares que empujan las tarimas que sostienen nuestra historia, que como ya había dicho, son la metáfora de la nueva generación.

El texto con el que cierra la obra, de otro lado, es una nueva irrupción de lo real y como el mismo cronista anuncia, es parte del discurso pronunciado por Salomón Lerner en la entrega del informe final de la CVR, “En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia”. El 28 de agosto del año 2003 el doctor Salomón Lerner en la entrega del informe final de la comisión de verdad y la reconciliación nacional, dijo:

La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica frustración nacional, pero con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan profundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor, como el fragmento de historia vivido en los últimos veinticinco años, podemos contar esa verdad con un dato, que aunque es abrumador, resulta al mismo tiempo insuficiente para entender la magnitud de la tragedia vivida en nuestro país, la cifra más probable de víctimas fatales en esos años supera los sesenta y nueve mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del estado (...) tampoco ha existido siquiera la memoria de lo ocurrido, lo que nos induce a creer que vivimos todavía en un país en que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie se dé cuenta en la sociedad integral, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello (...) La

historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas.

Entonces, para sintetizar, las palabras están repartidas entre canciones, textos orales y escritos. Dentro de estos últimos encontramos también una gran variedad: leyendas de museo, poemas, artículos periodísticos, etc. Y en todas estas presentaciones de la palabra, están repartidos también el discurso y el conflicto. Este último no aparece ya en los diálogos, que por otro lado apenas aparecen susurrados en un par de momentos, sino que aparece como la macro resonancia de todas las palabras juntas.

Los sonidos, la música

La obra nos presenta también paisajes sonoros estructurados a partir de música, voces y sonidos; como al entrar al espacio acompañados por el sonido de una rueda oxidada que avanza indeteniblemente, o el sonido de las ruedas de las tarimas, que nos hace pensar en el avance de la historia, o incluso, en la manera como arrastramos las causas de la violencia constitutiva de nuestra cultura. Están también los sonidos percutivos realizados con tizas, pizarras, carpetas; como un latido interno proveniente de diferentes culturas. Es a estos sonidos que se le suman las voces y la música. A lo largo de la obra vamos a escuchar música religiosa, música infantil, música popular, música andina, música de la selva y hasta música electrónica.

Para ejemplificarlo tomaré una escena, la de la jueza, en la que se nos muestra otra suerte de deconstrucción que se da a través de la música, en el sentido de descentramiento con relación a la estructura formal y al tema de la escena. Mientras vemos imágenes de corrupción, lo que oímos son, más bien, temas musicales fuertemente arraigados en nuestra cultura, que normalizó y legitimó esa corrupción, pero que relacionamos con programas infantiles, programas de concurso y fiestas populares.

En este tiempo opera una articulación de lo político, lo cultural y el mercado. Esto puede verse con claridad, por ejemplo, en la música cumbia, que no solo tiene un gran mercado, sino que por eso mismo es utilizada para ser llenada de contenidos políticos y bailada en fiestas populares, de modo que estos contenidos sean asimilados por las mayorías sin cuestionamiento alguno. Esto sin contar con la función enajenante que algunas de sus letras ejercen. Un ejemplo ilustrativo de lo primero es *El Ritmo del Chino* cuyo estribillo es

usado durante la escena y un ejemplo de lo segundo es *El Siqui Siqui* del grupo Euforia, cuya introducción también es usada durante la escena.

Como decía líneas arriba, hay un descentramiento en esta escena. Las imágenes de corrupción: relación entre los poderes del estado, manipulación de casos en el poder judicial, enriquecimiento ilícito, etc., son parte de la narración de la escena. Pero detrás de esta narración, hay otra, quizás más dolorosa e incómoda, la narración de cómo nosotros hemos normalizado esta corrupción. La música que acompaña la escena, nos remite a uno de los programas más consumidos y queridos, sobre todo en los sectores populares, *Trampolín a la fama*. Programa en el que salían “espontáneos” participantes a cantar, actuar, imitar, etc. Programa de concurso en el que los participantes podían ganar una cantidad de dinero más bien “simbólica” por su participación, mientras eran burlados con palabras despectivas o apelativos raciales. Parte importante de cómo somos y de cómo nos relacionamos se gestó en este tipo de programas, que tiene su correlato solapado en programas como *Esto es Guerra* y similares. *Trampolín a la Fama* se transmitió en el país durante treinta años. Generaciones de migrantes lo consumían cada sábado, desde los asentamientos populares donde levantaron sus casas cuando llegaron a Lima huyendo, primero de la miseria y luego de la violencia interna.

Pero no termina ahí. En este punto empieza a sonar uno de los temas de Yola Polastri, *La Banda de Hola Yola*, que es una especie de marcha militar infantil, que apareció en el programa *El Mundo de los Niños* transmitido entre 1972 y 1994, para ser remplazado por *Los Niños y su Mundo* y finalmente por *Hola Yola*. Este tema, *La Banda de Hola Yola*, al igual que *El Siqui Siqui*, *El Ritmo del Chino* y la canción de *Trampolín a la Fama*, nos acompañaron durante la época de la violencia interna y fueron constituyendo la identidad limeña de los migrantes. Al ritmo de estos temas fuimos constituyendo nuestra cultura y normalizando el racismo, la corrupción, la exclusión y hasta la violencia, o por lo menos, la violencia del estado.

En esta escena el juego que mueve el centro de la estructura es la música que nos remite a nuestras preferencias culturalmente constituidas. En general, toda esta escena nos remite a un programa de televisión mezclado con carnaval popular urbano y mitin político con asistencia pre-pagada, y funciona como una clara ejemplificación del uso de recursos heterogéneos.

Pero no solo ahí la música funciona como elemento deconstrutor. En varias de las escenas de la obra sucede lo mismo, como en el caso de la música electrónica fusionada con música de la selva que crea la atmosfera de la escena final -donde mientras confrontamos el problema de la mujer, y específicamente las esterilizaciones forzadas al interior del país, arribamos a la violencia ejercida sobre la mujer peruana, donde la música nos remite nuevamente al proceso de hibridación cultural, que pasa por la apropiación por parte de occidente de los objetos culturales originarios.

Los personajes: representación versus presencia

La idea de unidad o coherencia entre un grupo de personajes que puedan habitar un universo ficcional, haciéndolo verosímil, tampoco es posible en *Sin Título, técnica mixta*. Aquí coexisten personajes provenientes de distintos universos, es decir, personajes realizados con diferente materia poética. Están los personajes históricos de la guerra con Chile, los personajes históricos de la reciente guerra interna del país, los personajes simbólicos, y dentro de ellos los icónicos y los metonímicos.

Los personajes simbólicos

Dentro del universo de personajes simbólicos podemos encontrar, por ejemplo, a los personajes de Quinua. Estos personajes son representaciones corpóreas de las bandas de música ayacuchana hechas con arcilla ocre en el distrito de Quinua. De alguna manera, son el ícono de esa cultura y no es casualidad que Yuyachkani decida darle cuerpo a esta cerámica, fruto de la hibridación cultural de esta comunidad. En ella aparecen motivos que corresponden a la religiosidad de occidente y a la nuestra propia, cohabitando el espacio del cuerpo de los músicos, en este caso; ya que en la zona también se producen iglesias y artefactos utilitarios, entre otros. Esto no es casualidad, ya que esta es una de las regiones más golpeadas por la violencia de la guerra interna, pero al mismo tiempo, estos músicos representados tocan en las fiestas de la comunidad, por lo que hay en ellos una reminiscencia festiva. Por lo tanto, podemos ver aquí una nueva fractura dentro de la connotación festiva de esta cerámica, la de la violencia interna, la de la muerte y desaparición de miles de personas.

Por otro lado, el asunto de la hibridación cultural no solo aparece en estos personajes, sino que también lo hace en la representación de otros personajes icónicos como el cristo nazareno y la virgen cuzqueña, cuyo manto esconde a los Apus o divinidades de la tierra, que son representadas por un cerro en la cosmovisión andina. Estos personajes aparecen rodando por lugares opuestos de la sala. El cristo, en su sarcófago de vidrio, como en la exhibición que hacen de él en las catedrales, y la virgen exponiendo su corazón que encierra el sincretismo de la cosmovisión occidental y de la peruana, en la forma y los detalles del latón que lo componen.

Los alumnos, de otro lado son, como ya mencioné, la representación metonímica de los jóvenes que crecieron y siguen creciendo en medio de la violencia del país. Es más, sus cuerpos y sus mentes se convirtieron en el campo de batalla de una guerra armada e ideológica entre el Estado y Sendero Luminoso. Dentro de los escolares, sin embargo, resalta la figura de una alumna cuyo cuerpo forma parte de la composición de una de las imágenes más crudas de la obra. Ella, con la bandera comunista en mano, queda, después de una lucha, entre la profesora y Abimael Guzmán, a los pies de este último levantando dicha bandera.

Por otra parte, la mujer de la bolsa, por ejemplo, es al mismo tiempo la representación de la justicia y una mujer cualquiera que va al mercado, símbolo metonímico de todas las mujeres que sobrevivieron al fujishock y a la violencia interna. La justicia, a la cual hace referencia, está con la bolsa vacía, no solo esta ciega, ya que lleva los ojos vendados, sino que no tiene nada para comer. Ella aparece en el mismo contexto en que aparecen los personajes que acompañaron el fujishock de los noventa y al mostrar en una de sus manos una bolsa, evidentemente vacía, la relación de ideas es inevitable.

En otro momento aparecen dos mujeres que cierran la estructura de la obra, una con indumentaria andina y la otra con indumentaria selvática. Ellas, para evidenciar la misma problemática desde otro ángulo, muestran el interior de sus vestidos repletos de textos e imágenes de las consecuencias de la violencia vividas al interior del país. Sin embargo, estos personajes tampoco nos hablan de ellos mismos, la mujer andina y la mujer selvática son también metonimia de todas las mujeres excluidas e invisibilizadas, cuyos dramas engendrados por la violencia han sido olvidados sistemáticamente.

Los personajes históricos como correlato del presente: la resistencia

La mayoría de los personajes presentados en la obra, son icónicos, pero esos íconos son presentados de un modo irreverente, porque lo que nos muestran en muchos casos es, al igual que en el caso del tiempo, su fractura.

Según el propio Miguel Rubio afirma, la idea del acto de representación está cuestionada en esta obra porque los actores representan a alguien que no ha pedido ser representado, entonces aparece una nueva voz, la voz del artista, del actor que enuncia desde su propia condición de creador (Rubio, 2015). Tenemos entonces que los que discursan en la obra no son solo los personajes que vamos a ver y oír hablar, sino también, y en simultáneo, los actores que los representan. Es decir, el concepto de unidad de los personajes está quebrado por la irrupción del discurso de los actores. A pesar de esto, vemos personajes cercanos a nosotros ya que a través y alrededor de ellos se han construido momentos críticos de la historia peruana. Personajes con los que, de otro lado, tenemos deudas pendientes para pagar o ser pagadas.

Entonces, hasta aquí, tenemos como elementos estructurantes de esta obra personajes icónicos fracturados que nos hablan desde una temporalidad fragmentada a través de una pluralidad de microhistorias de materia poética híbrida.

Mientras las tarimas ruedan lentamente por el espacio escénico, siempre empujadas por los escolares, que durante toda la obra tendrán que, literalmente, cargar con la historia, se escuchan los testimonios de personajes reconocibles, y otros no tanto, de la guerra con Chile.

La estructura de esta escena, está dividida en monólogos que cumplen un doble juego. Por un lado, desde que el sujeto hablante se identifica, podríamos pensar en un testimonial (que usualmente son dirigidos directamente al espectador), sin embargo, en cada uno de estos monólogos hay un momento en el que los personajes le piden a una/otra persona que escriba esos testimonios, lo que nos hace pensar en un juzgado o escriba, o incluso en un historiador que está consignando los eventos de nuestra historia. Historiador al que quizás le piden que incluya un/otro punto de vista de esa misma historia. Historiador que, dicho sea de paso, podría ser cualquiera de los espectadores.

En esta escena, los monólogos –independientes- se articulan, dialogando en la reconstrucción mental que el espectador debe hacer de los textos.

Por otra parte, entre los monólogos, en su mayoría en español, resalta aquel en quechua, lo que de algún modo visibiliza la fractura cultural del Perú y evidencia los abismos irresueltos sobre los que hemos edificado nuestra identidad.

Los personajes políticos contemporáneos

Una jueza baila al ritmo de la canción del programa de concursos *Trampolín a la Fama*. Toca su campana al tiempo que usa su mazo que por un lado tiene el dibujo de un ojo (el cual es usado como si fuera un ojo que todo lo ve) y que por otro tiene el símbolo del dólar. Esto podría leerse también como que esta jueza nos ve a todos como potenciales generadores de dinero para ella. En otras palabras, es una presencia metonímica del poder judicial en general ya que está construido como un personaje tipo que personifica la corrupción de esta institución del estado.

Luego, la magistrada comienza a realizar un número de magia. Empieza por desaparecer diferentes objetos, para luego sacar del bolsillo de su saco un cordón de tela que debería quedarse rígido, cosa que no sucede. La rectitud la evade. La metáfora es clara, que los jueces en este país, sobre todo durante el periodo en que se transmitió este programa (1966-1996), desaparecían cosas-casos como por arte de magia. La corrupción en nuestras instituciones “democráticas” es harto conocida, y sin embargo se ha normalizado tanto que es considerada parte de nuestra cultura.

Más adelante, saca de otro bolsillo una pequeña rata ploma que después de tratar con mucho afecto se mete por debajo de su blusa. Las ratas son usadas en el argot popular como metáfora de los políticos, sobre todo de los corruptos. No es de extrañar que en la representación de este personaje se plantee una relación afectiva con la corrupción.

Para terminar con los actos de magia, de pronto aparecen una casa y una caja de Monopolio. La música de *Trampolín a la fama*, que no ha dejado de sonar, se distorsiona, pero es aún reconocible, y la jueza empieza a sacar una gran cantidad de billetes de la caja de Monopolio que lanza hacia arriba y hacia el público. ¿Es que acaso intenta comprar nuestra consciencia?

En la efervescencia de la lanzadera de dinero, que puede ser leída como compra de simpatizantes políticos, la jueza señala al frente. La música cambia y entre risas que se van transformando de agudas en graves y oscuras se escucha la introducción de *El Siqui Siqui* del

grupo de cumbia Euforia. Aquí empieza un nuevo cambio. El universo simbólico va modificando sus significantes y aparece Vladimiro Montesinos con sobretodo, lentes oscuros, bufanda y sombrero. Él se va despojando lentamente de sus atavíos mientras la canción se va transformando en *El Ritmo Chino*, en otras palabras, se deshace del enmascaramiento simbólico para enrostrarnos con que la corrupción siempre estuvo ahí.

Sorpresivamente, se desprende de una de las paredes la figura del general Hermosa Ríos con zancos y una mano gigante mientras la jueza le lanza pica pica como festejándolo o ensalzando su imagen, dejando ver al desprenderse, su silueta dibujada en la pared con un grafiti al interior donde se lee: los muertos que tú mataste gozan de buena salud. Pasamos de la corrupción a la violencia a través de la aparición de los políticos más polémicos de la historia contemporánea, enmascarados, intentando ocultar ante nuestros ojos, por medio de nuestras propias características culturales, lo inocultable.

Baudrillard (1978) definiría el simulacro de la cultura de esta sociedad posmoderna, de la siguiente manera:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes — peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. (Baudrillard, 1978, p.7)

Sin Título, técnica mixta, al igual que la sociedad posmoderna, está repleta de significantes, es decir, de representaciones que apuntan al significado, pero que no lo son. Estas representaciones, sin embargo, resisten a la vacuidad de los significantes a través de los fragmentos de la historia que contienen y que intentan desesperadamente articular esta fábula inconexa y, por lo tanto, descentrada, paradójicamente por medio de la fragmentación de los discursos, para a través de las grietas resultantes, escuchar los relatos de los protagonistas silenciosos de nuestra historia, como los maestros, los escolares o las mujeres indígenas y ashaninkas, cuyos puntos de vista han sido silenciados. Esto es precisamente lo

que sucede en la escena que acabo de describir, una resistencia al vaciamiento de la sobreabundancia signica a través de la introducción de la historia.

La historia espacializada en la hibridación escénica, la hibridación cultural: la resistencia

La hipótesis de este trabajo radica en que a través de las características de la posmodernidad, como son la fragmentación, la pluralidad, la superposición, la densidad signica y la hibridez, este espectáculo se resiste a ellas, ¿de qué manera? Por lo menos de cuatro maneras: la primera sería la presencia de personajes fracturados, que en muchos casos, son al mismo tiempo, los personajes mismos, la metonimia de un grupo social (por lo general excluido) e incluso los propios actores. A través de esta superposición de funciones se puede ver la fractura estructural que a la vez que permite esta multiplicidad de funciones, permite la reflexión de los participantes en relación a estos personajes, con lo cual se da una resistencia a su misma fractura. La segunda tendría que ver, más bien, con resistirse a la ausencia de un metarrelato a partir del llenado de cada uno de los microrrelatos dispersos y errantes por el espacio con violentos fragmentos de nuestra historia que tienen un origen común, la corrupción. De hecho, a las dos etapas de violencia que análoga esta obra le antecedieron características sociopolíticas semejantes. Y son esas características, que afectaron a un gran sector de nuestra población sin representación, las que se cuelan por los espacios que dejan estas microhistorias heterogéneas entre ellas. La tercera, de otro lado, está relacionada con la espacialización del tiempo, cuya función sería la de deshacer la línea sincrónica que articulaba los metarrelatos legitimadores de la versión oficial de la historia, para reorganizar los microrrelatos multiplicados en los espacios heterogéneos de modo que nos permitan articular las diferentes perspectivas de la historia, no consignadas por la historia oficial. Y por último, la cuarta tendría que ver en el rol protagonista que frente a este nuevo tipo de estructura, adopta el espectador.

Para esto, la obra apela a la hibridación signica, en un intento por presentar nuestra cultura y los entramados de poder que la constituyen. Entramados que, de otro lado, recurren a la simbolización a través de imágenes plásticas y sonoras para legitimarse.

Aquí, valdría la pena citar a Castro-Gómez que sostiene que: “La cultura no es vista, entonces, como el ámbito de la libertad, aquel que nos protege de la tiranía de la naturaleza,

sino como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento” (Castro-Gómez, 2000, p.117). En el caso de nuestra cultura, estas tensiones están compuestas por las migraciones, el colonialismo, el racismo y la exclusión que conllevan, que se visibilizan en objetos culturales de lo más disimiles construidos a partir de fragmentos provenientes de las diferentes naciones que habitan nuestro país. De este modo, las diferentes microhistorias espacializadas, estructuradas a partir de la hibridación sónica que *Sin Título*, técnica mixta nos plantea, aparecen como un correlato de la hibridación presente en nuestra cultura, hibridación que, además, ha sido usada para enviar mensajes políticos desde un lenguaje culturalmente “compartido”.

Sin embargo, podríamos estar tentados a pensar que solo somos víctimas de las relaciones de poder de las cuales podríamos no sentirnos parte. Sin embargo, es justamente a partir de los procesos de naturalización a través de representaciones culturales, que nos convertimos en quienes ejercen el poder, normalizando la corrupción, el machismo, el racismo, la exclusión, etc. Nosotros somos los encargados.

Así, la obra en su condición de posibilidad como agente creador de cultura, cuestiona y problematiza su tiempo. Este es el caso de *Sin Título, técnica mixta*, que plantea una confrontación con su contexto, tanto social como artístico.

Y esta podría ser una quinta manera como este espectáculo se resiste a la posmodernidad desde la una de las características de la posmodernidad: la hibridez. La hibridación de nuestra cultura se presenta como resistencia a la hibridación de la posmodernidad.

Buntinx en su artículo sobre *Lava la Bandera* (del cual también formó parte el grupo Yuyachkani) y la participación artístico-performativa del Colectivo Sociedad Civil durante el fin de la dictadura Fuji-montesinista, nos habla sobre la intención de negar el sustento cultural de la dictadura. Es decir, que se asume como verdad dicho sustento cultural.

Todas las campañas iban acompañadas de una ideología que se concretizaba con las frases “No al tecno-Fraude” y “Que no nos bailen más”. Al legitimar estos spots el Colectivo Sociedad Civil proponía denegar el sustento cultural de la dictadura, que tenían como caballo de batalla a la tv y la música chicha. La “guerra fría” de logos y catchphrases siguió hasta llegar a las ánforas del 2000, donde las personas escribían a manera de visear su voto las palabras Cambio No Cumbia. Un momento al cual denominan como: “Un encuentro liberador del pequeño-burgués con lo popular-emergente”. (Buntinx, 2006, p.102)

Esta estrategia político-social de comercialización de las ideologías, a través de los objetos culturales, es la misma que emplea Sin Título, técnica mixta, solo que aquí, estos objetos de la cultura están llenos no solo de la historia de la violencia, sino también, y más importante, de sus causas. De este modo, el espectáculo nos invita a emprender desde cada uno de los fragmentos híbridos, heterogéneos y plurales de estos objetos/imágenes/signos que lo constituyen, el proceso de cuestionamiento sobre cómo así hemos normalizado las ideologías que le han dado y le dan soporte a la corrupción.

Para terminar y volviendo a Ubersfeld (1997), es bueno recordar que todo signo es posible de ser resemantizado. Todo signo funciona como una pregunta al espectador que reclama una o varias respuestas. (p.24-5), y es en este proceso que la obra consigue, a través de las preguntas que propone, cuestionar al espectador en tanto productor de cultura, legitimador de la corrupción y normalizador de una sociedad violenta, sin equidad y excluyente. Pero la violencia a la que hace referencia la obra no empieza en la guerra con Chile ni termina con la captura de Abimael Guzmán. Más bien, nos ha acompañado desde la conquista y sigue atravesando cada espacio social y cultural del país.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BUNTINX, Gustavo. Lava la bandera. El colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. Lima: **Quehacer**, pp. 97-109, 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura**. Bogotá: Instituto Pensar, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Los márgenes de la filosofía**. Madrid: Catedra, 1994.

DIÉGUEZ, Ileana. (2004) Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro).

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatrales_liminalespdf

Consulta: 13 de Setiembre.

HARVEY, David. **La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Posdramático**. Murcia: CENDAC, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano**. Barcelona: Paidós, 1996.

RUBIO, Miguel. Grupo y memoria. Viaje a la frontera. **Revista Celcit**, 15(28). Recuperado de: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/22/28/>, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.



Sem título, a técnica mixta e a fratura espaço-temporal da estrutura cênica

Sin Título, técnica mixta y la fratura espacio-temporal de la estructura escénica

Sin Título, técnica mixta and the spatial-temporal fracture of the scenic structure

Lucía Lora¹

Resumo

Sin Título, técnica mixta é um ato cênico do Grupo Cultural Yuyachkani no qual o tempo, que geralmente determina o curso da história, é espacializado. Esta espacialização é plural, híbrida e heterogênea, e é sustentada numa multiplicidade de tipos de personagens em diferentes códigos de representação, articulando também sistemas simbólicos híbridos. Assim, o espectador é obrigado a reconstruir a história da sua cultura, e por tanto, a reconstruir a si mesmo como uma peça do sistema da corrupção e violência. Como consequência, torna-se protagonista, uma vez que o exposto irá acontecer a partir da sua relação com as imagens e micro histórias propostas na cena.

Palavras-chave: desconstrução, hibridismo, pós-modernidade

Resumen

Sin Título, técnica mixta es un hecho escénico del Grupo Cultural Yuyachkani en el que el tiempo, que suele determinar el decurso de la historia, está espacializado. Esta espacialización es plural, híbrida y heterogénea y esta sostenida en una, también heterogénea, multiplicidad de tipos de personajes en diferentes códigos de representación articulando, a su vez, sistemas simbólicos híbridos. Así, se obliga al espectador a reconstruir la historia de su cultura y por lo tanto a reconstruirse a sí mismo como una pieza del sistema de la corrupción y la violencia. En consecuencia, su rol deviene en protagónico, ya que lo anterior sucederá a partir de su relación con las imágenes y microhistorias propuestas por la escena.

Palabras clave: deconstrucción, hibridez, posmodernidad

¹ Magistral en Artes Escénicas por la PUCP, Licenciada en Educación por el Arte. Se formó como actriz con el grupo Yuyachkani, Cuatrotablas, Alberto Ísola, Lucho Ramírez, Arias y Aragón, entre otros. Complementó su formación de actriz con estudios de danza contemporánea, coreografía y dramaturgia. Se ha desempeñado durante años como pedagoga, tanto en el Perú como en Venezuela, Colombia y México. Actualmente es Directora de Investigación y Directora General de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Abstract

Sin Título, técnica mixta is a scenic event of Grupo Cultural Yuyachkani in which time, which usually determines the course of history, is spatialized. This spatialization is plural, hybrid and heterogeneous and is sustained in a, also heterogeneous, multiplicity of character types in different representation codes articulating, in turn, hybrid symbolic systems. Thus, the viewer is forced to reconstruct the history of his culture and therefore to rebuild himself as a piece of the system of corruption and violence. Consequently, its role becomes protagonist, since the above will happen from its relationship with the images and microhistories proposed by the scene.

Keywords: deconstruction, hybridity, postmodernity

El Grupo Cultural Yuyachkani intenta representar un tiempo histórico que ha ido cambiando desde 1971 (año en que el grupo se formó) hasta el presente (que llamamos posmodernidad). Así, sus últimas obras presentan estructuras en las que, a través de diferentes recursos escénicos, escenográficos y plásticos, se evidencia una fragmentación del tiempo y su dispersión en el espacio, dando como resultado una multiplicidad de presentes continuos que dificulta la articulación de discursos explicativos que requieren de un devenir temporal, y que es difícil de concebir en las estructuras formales posmodernas. Sin embargo, por las características que este grupo tiene, esa representación de la espacialidad va a intentar ser neutralizada por la presentación de un discurso histórico que aparece como un sustrato latente en cada uno de estos presentes continuos.

A nivel de las imágenes desplegadas en escena, ellas abren una multiplicidad de temas que nunca son cerrados, y que nos llevan de lo micro a lo macro a través de sus diferentes estructuras. Se renuncia, con esto, a la percepción convencional de la forma (unidad, identidad propia, estructuración simétrica, coherencia formal, conmensurabilidad) para contrarrestar la normalización que a través de las imágenes se hace de los constructos sociales y, por lo tanto, de los artísticos; apelando a la sobreabundancia de signos provenientes de distintos lenguajes artísticos, cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Yuyachkani le devuelve al teatro su aspecto comunitario al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también, la relación con el espectador.

Para empezar a abordar el tema, me parece importante hablar de la posmodernidad. En primer lugar, Porque lo que haré será aplicarla como categoría de análisis al trabajo de Yuyachkani. En segundo lugar, porque este grupo ha compartido con otros grupos

latinoamericanos la utopía de un mundo más justo y mejor, característica de los grupos de la década de los setenta, que vivieron la crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad que arrasó con el concepto mismo de utopía.

Hasta antes de la posmodernidad el teatro tenía las mismas características del sujeto que encarnaba la búsqueda de un fin último. Pero, con el advenimiento de la posmodernidad este sujeto unificado se fractura, teniendo esta fractura un correlato en sus representaciones teatrales. La posmodernidad, con toda su heterogeneidad, ha construido sus propias formas hegemónicas de representación teatral (performance, multimedia, actualizaciones o reescrituras escénicas). Este hecho, está a su vez intrínsecamente relacionado con el cambio en la percepción, elaboración y respuesta del sujeto contemporáneo ante los complejos, heterogéneos y simultáneos estímulos que recibimos de la realidad. En un libro de finales de la década de los noventa, Harvey nos dice en relación a la comprensión espacio-temporal de la posmodernidad:

Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de comprensión espacio-temporal que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social. (Harvey, 1998, p.314)

Esto, lejos de diluirse se ha agudizado en las últimas dos décadas, pero en el caso del impacto de esa desorientación en el ámbito de los objetos culturales, ha contribuido a ampliar su condición de posibilidad al remover el tiempo como centro estructurante, particularmente al tiempo organizado en función a su duración, como lo veía Aristóteles. Hoy, gracias a la globalización y a la comunicación virtual, el tiempo se mide más por su capacidad de multiplicación para efectivizar los procesos de producción, consumo y comunicación, es decir, por su capacidad de multiplicarse en el espacio para transnacionalizar el capital.

Pero no solo estamos viviendo la época del capital transnacional, estamos viviendo además la época de la hibridización cultural global. Después de la hibridación generada por la colonización de oriente y América latina, viene una segunda hibridación, nacida del uso masivo de los media.

En cuanto a la dimensión espacial, podría decir que las cuentas de Facebook, por ejemplo, se han constituido en los espacios depositarios de nuestra memoria, nuestra

ideología, nuestras relaciones, nuestros deseos y sobre todo de nuestro simulacro, en el sentido que Baudrillard le da al término.

Tenemos entonces el espacio de lo real y de lo virtual interactuando recíprocamente y confundiendo a tal punto que el tiempo y el espacio del sujeto quedan desarraigados de sentidos unívocos. Al respecto, Harvey citando a Jameson, dice que:

Las peculiaridades espaciales del posmodernismo constituyen síntomas y expresiones de un nuevo dilema históricamente original, aquel que involucra nuestra inserción, en tanto sujetos individuales, a un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos encuadres van desde los espacios que aún sobreviven de la vida privada burguesa, hasta alcanzar el inimaginable descentramiento del propio capital global. (En Harvey, 1998, p.351)

Así como el tiempo, el espacio ha llegado a un alto nivel de abstracción y fragmentación, lo que nos ha exigido acentuar las cualidades de cada microespacio. Hoy en día es difícil decir con certeza en qué espacio o desde qué espacio codificamos y decodificamos las ideologías, los afectos, los signos y las imágenes. Incluso las acciones humanas se han virtualizado, e interactuamos simultáneamente en el plano real y virtual, con consecuencias recíprocas y superpuestas. Espacios heterotópicos, es decir, con funciones distintas y hasta opuestas, son los depositarios de nuestra vida social, cultural y teatral, como veremos más adelante.

Al respecto de las categorías de tiempo y espacio, ya McLuhan había profetizado: “Hoy tras más de un siglo de tecnología electrónica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta la inclusión global, aboliendo tanto el espacio como el tiempo, por lo menos en lo que respecta a nuestro planeta.”(McLuhan, 1996, p.24) Y en efecto, en el espectáculo que analizaré a continuación, podemos ver cómo esta profetización se materializa en los objetos culturales que se estructuran a partir de esta abolición.

Si entendemos que las modificaciones espacio-temporales en la posmodernidad han alterado nuestra propia estructura perceptiva y productora de sentido, resulta innegable la estrecha relación entre la globalización y la consiguiente hibridación cultural, así como la consecuente fragmentación espacio-temporal en el teatro.

Ahora bien, la hibridación de las artes en la producción escénica no es la única característica necesaria para hablar de teatro posmoderno, sino también cómo esta se vuelve constitutiva de la modificación de las categorías de tiempo y espacio. El drama,

aristotélicamente hablando, está en la fábula, y la fábula es una estructura temporal. Digamos, por ahora, que la fábula es a la categoría de tiempo lo que la fragmentación es a la categoría de espacio. Ahora bien, si la hibridación de las artes se fragmenta en el espacio y cada uno de los espacios resultantes está estructurado a partir del tejido sígnico de estas hibridaciones, se dificulta la concatenación sincrónica de estos signos para elaborar a partir de ellos una fábula. Es así como las características culturales de la posmodernidad modifican a las estructuras escénicas.

En el mismo sentido, Derrida, cuando explica la deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado (Derrida, 1994). Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico. Por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto, discurso o signo, al no estar ubicado en el centro de su estructura. Es decir, todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de su unidad estructural para poder constituirse como tal, pero que late en su fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las realidades removidas del discurso escénico para que pueda tener una lógica lineal. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno, no hay fábula ni protagonista y antagonista, tampoco conflicto que guie una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo. Cuando esto ocurre podemos ver que también en el teatro la realidad no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en ese sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran al teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

Cuando hablamos de *Sin Título, técnica mixta*, nos encontramos frente a una obra cuyo tema se sitúa en el proceso de reconstrucción de la memoria de nuestra historia. Memoria que está, como todo lo demás, articulada a partir del lenguaje, es decir, de la manera como organizamos la sintaxis. Este modo de rearticulación del lenguaje rebasa al lenguaje mismo para determinar la sintaxis de los espectáculos teatrales. En ese sentido, este dispositivo teatral fractura y desorganiza la sintaxis de la escena occidental de la modernidad, a la cual estábamos acostumbrados. Al mismo tiempo, y a partir de esta misma desarticulación, desorganiza la sintaxis de nuestra memoria histórica para moverla y reconstruirla. Para hacerlo, deja diseminados en el espacio y el tiempo fragmentos híbridos de historia que, como testigos expectantes, tendremos la responsabilidad de reorganizar. Proceso que no se dará en la escena, ya que la escena solo pondrá ante nuestros sentidos estos fragmentos que no están unidos fabularmente, sino que más bien tendrá lugar en el proceso de percepción, decodificación y estructuración de cada espectador.

Desde el título, la obra nos posiciona en una estructura no teatral, o por lo menos, en una estructura cuyas características se oponen a las que estamos acostumbrados a entender como teatrales. Podríamos decir, más bien, que nos sitúa en un espacio museístico. Usualmente en una exposición, al costado de cada cuadro, podemos observar una tarjeta con el nombre del cuadro (en el caso de que lo tenga) y la técnica con la que fue hecho. El nombre del espectáculo nos ubica de este modo en una exposición de instalaciones contemporáneas y nos invita a ponerle nombre a las instalaciones que en ella se presentan. Instalaciones que además han sido hechas con una mixtura de materiales y técnicas. De ahí la segunda parte del nombre de la obra.

Así, empezamos nuestro recorrido por diferentes cuadros o momentos de la historia del país. Desde la guerra con Chile y los héroes peruanos, pasando por los problemas de la educación, la historia de Sendero Luminoso, los desaparecidos, torturados y deudos, los santos, la corrupción, la violencia con la que excluimos o tratamos de integrar a culturas como la Asháninca, las migraciones, etc.

La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización

Desde que entramos al teatro, a través de un espacio dedicado a la tras escena, es decir, a lo que no le está permitido ver al público (lo que implica otra vez un nuevo reparto

de lo sensible), nos encontramos en medio de la exposición de distintos documentos que dan cuenta de nuestra historia. Pero estos documentos de distinto orden están dispersos en mesas, estantes y paredes que podemos revisar a libertad durante un tiempo prolongado. Así, entramos a la sala preparados para enfrentar la temática de la obra. Para lo que no estamos preparados es para encontrar una disposición no convencional del espacio. Esto es importante ya que implica la primera fractura en esta obra, que al igual que en la anterior es la nuestra en nuestra calidad de espectadores. Aquí se radicaliza aún más, en comparación con los anteriores trabajos del grupo, la dilución de la separación entre espectadores y espectados, la cual se diluye al no haber un espacio dedicado para cada uno de estos grupos, sino más bien una ocupación conjunta de un espacio habitado por una suerte de instalaciones plásticas. Y por lo mismo, se rompe la duplicidad temporal que organizaba el teatro como lo conocíamos, y con ello se fractura la noción de espectador.

Al entrar a la sala, el espectador no se sienta en ningún momento a espectar otra realidad. Los distintos cuadros que se suceden en distintos espacios y se desplazan rodando de un espacio a otro de la sala, provocan que el espectador vaya con ellos de un lado a otro para presenciar la memoria de nuestra historia encarnada en personajes tanto históricos como presentes, tanto heroicos como populares, tanto políticos como ciudadanos sin representación; pero la clave está en que se mueven, ruedan sobre sus tarimas de un lugar a otro del enorme espacio sin butacas ni escenario impidiéndonos articular la historia del país en el tiempo. Esta es la segunda fractura, la del tiempo de la historia a favor de su espacialización. En otras palabras, *Sin Título, técnica mixta* posee una estructura sin fábula, dado que la fábula se organiza en el tiempo, como una sucesión de eventos con un principio, desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes. Conflicto que es imposible al estar los personajes y sus microhistorias como cuadros en una exposición, diseminados sin un orden cronológico en el espacio compartido.

Estos cuadros están, como mencioné previamente, constituidos como instalaciones plásticas (en las que intervienen una combinación de elementos histórico/documentales, estéticos y ficcionales, que provenientes de las artes plásticas y de las artes escénicas, y entrelazados, construyen las atmosferas de la obra); y es, en ese sentido, totalmente interdisciplinar. Rubio, director del grupo, comenta que la segunda parte del título de la obra: *técnica mixta*, alude justamente a lo interdisciplinar de la obra; y en efecto, dispersos sobre

las paredes vemos textos dibujados a modo de grafitis, fotos, recortes, carpetas escolares, vestidos, maletas, máscaras, muñecos y actores que cual muñecos de cera vivientes nos interpelan. Los microrrelatos de esta obra están organizados a partir de estas imágenes, y al estar las imágenes dispersas, se dispersan también las microhistorias que emergen de ellas.

Así, a partir de la interdisciplinareidad e hibridez que constituyen los microrrelatos de este hecho escénico, se da la tercera fractura, la del concepto de teatro, que dejaba por fuera todo lo que aquí no solo le es reintegrado al teatro, sino que forma parte constitutiva de su estructura.

La imposibilidad de la fábula

En *Sin Título, técnica mixta* puede verse con claridad que el hecho escénico no está construido en función a un relato teleológico, es decir, no hay fábula con final feliz ya que no hay estructura temporal sincrónica en la cual sostenerla. Hay más bien, como decía, una pluralidad de microrelatos sin futuro, o por lo menos, sin futuro feliz al final del camino, o, como explica muy bien Jameson en relación a la fractura de la estructura temporal; la ruptura de la cadena significante no nos permite articular el pasado, presente y futuro, en la que se recuestan la frase y en consecuencia, la estructura fabular. En ese caso, si no podemos articular el pasado, el presente y el futuro, no podemos pensar en una direccionalidad temporal, por lo tanto, la posibilidad de la utopía, como este lugar que, aunque inexistente e improbable, implica una promesa de felicidad comunitaria. Se dispersa en los diferentes espacios ocupados por los diferentes tiempos generando más bien lo que Foucault llamaría heterotopías, como lugares múltiples y de composición compleja. Aquí, el tiempo está subordinado a la fragmentación del espacio, ya que los diferentes cuadros no solo están dispersos, sino que son móviles, y esa subordinación está discursando sobre nuestra propia fragmentación social e individual tanto como país de una heterogeneidad compleja y como sujetos escindidos moviéndonos en la búsqueda de la articulación de los fragmentos de nuestra identidad a través del recorrido por el bucle de nuestra historia. De este modo, la estructura escénica misma es una metáfora de la estructura fragmentada, dispersa, e incluso, espacializada de la memoria del país.

Como ya he explicado, en relación a la ausencia de fábula en este espectáculo, la fragmentación de la cadena significante la imposibilita, pero esta no es la única razón por la

que esta ya no se sostiene. La otra razón es que la estructura escénica esta descentrada, en el sentido de que carece de un conflicto central que funcione como unificador de la fábula. Al ser la carencia de centro un elemento desarticulador, aparece lo que reclamaba Derrida en relación a la necesidad de abrir todas las posibilidades de lectura del texto. Esta estructura escénica se abre polisémicamente para admitir múltiples lecturas en tanto cada espectador mirará y oirá cada uno de los múltiples y heterogéneos signos en diferente orden. Cada uno de ellos articulará su propia historia a partir de los diferentes relatos al no estar cohesionados por un centro que organice la estructura. En este hecho escénico, los asistentes son lanzados a un espacio que contiene muchos otros, en los cuales coexisten diferentes momentos y desde los cuales se desprenden, de un modo aparentemente aleatorio, múltiples y diversos microrrelatos.

De otro lado, en *Sin título, técnica mixta*, esta ausencia de fábula y conflicto desemboca en una sucesión y superposición de microrrelatos, como cuadros realizados con una hibridación de técnicas, que nos hablan de la fragmentación de nuestra identidad cultural que está fragmentada al ser plural, heterogénea e híbrida. Estas características, son coherentes con las incesantes migraciones resultantes de la violencia histórica que hemos vivido y que han determinado tanto nuestra historia como nuestra cultura, radicalizándose progresivamente al encontrarse con la globalización que nos encaró con la posmodernidad. Harvey nos advierte sobre la posmodernidad que:

Los espacios de mundos muy diferentes parecen derrumbarse unos sobre otros, del mismo modo como las mercancías se exhiben juntas en los supermercados y las diversas subculturas se yuxtaponen en la ciudad contemporánea. La espacialidad desgarrada triunfa sobre la coherencia en la perspectiva del relato, en la ficción postmoderna. (Harvey, 1998, p. 334)

De este modo, *Sin Título, técnica mixta* se constituye como una obra posmoderna que discursa sobre su ser posmoderno desde la fragmentación tempo-espacial que caracteriza la posmodernidad, rompiendo la estructura temporal sincrónica en la cual se apoya la fábula de la dramaturgia moderna y pre-moderna y derrumbando unos sobre otros los espacios de mundos y tiempos diferentes en una suerte de escaparate que exhibe impudicamente los diferentes tipos de violencia que nos han constituido.

Pluralidad, heterogeneidad e hibridación: El barroquismo sígnico en imágenes, palabras y sonidos

Las imágenes plásticas

Como ya he explicado, pluralidad, heterogeneidad e hibridación son las manifestaciones visibles en la cultura de las características de la posmodernidad. En el caso de esta obra estas manifestaciones aparecen, también, en el despliegue de los signos en la escena, ocupando el espacio de un modo aparentemente disperso como derrumbados unos sobre otros para recordarnos las estructuras espaciales y sígnicas de nuestra posmodernidad.

En una de las escenas de *Sin Título, técnica mixta*, una bandera peruana, inmensa, hecha de harapos y vestidos se alza invertida. La música electrónica se funde al mismo tiempo con música clásica, andina y melódica. Sobre un ataúd de vidrio que contiene el cuerpo del cristo nazareno, Abimael Guzmán baila una versión contemporánea de Zorba el griego mientras fuma un cigarro. Vemos aquí, una pluralidad de signos a manera de imágenes provenientes de distintos lenguajes artísticos, signos plásticos, sonoros y escénicos, pero estos signos no solo son plurales, son también heterogéneos por su procedencia y estructura interna ya que están conformados por distintos significantes. De otro lado, la hibridación de la música, los signos y los íconos nos hablan de nuestra local globalización cultural, ya que se da en su amalgamiento una mezcla de propio, ajeno y apropiado; la música electrónica, por ejemplo, que antes no nos pertenecía, ahora sí, pero hibridada con distintos géneros musicales propios.

Diseminados alrededor de la sala, se puede observar cómo los cuadros/instalaciones/microhistorias ocupan las paredes de la sala multiplicando y dispersando la mirada del espectador, y vemos además en algunas instalaciones, fotos de la época de la guerra con Chile con sus respectivas leyendas. En otras paredes, pizarras con fechas escritas, uniformes y carpetas escolares, marionetas de personajes de la política peruana de los 90-2000, como Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori, etc. Un organigrama ilustrado de sendero luminoso, un muñeco gigante del coronel Hermosa, al cardenal Cipriani, una santa limeña, un escritor/cronista, etc. Es decir, una vez más vemos signos de origen, materia y estructura plural, heterogénea y en algunos casos, hibridada, pero, además, hibridándose entre ellos. Ileana Diéguez, que presencié el proceso de creación de la obra en diferentes etapas, cuenta sobre el proceso de creación de este universo, que:

La realidad irrumpía en el teatro y lo dinamitaba. La habitual sala de los Yuyach en la emblemática casa roja de Tacna 363 comenzó a ser desmontada, dejando aparecer un gran galpón-collage-galería que sería atravesado por carromatos (.....) ahora son tarimas, carromatos, plataformas o practicables móviles en los cuales se instalan presencias, iconografías de una memoria reciente o legendaria, y que a la manera de las procesiones populares son tiradas por estudiantes, circulando por un espacio que se vuelve imprevisible para los propios espectadores que ya no quedarán protegidos por zonas de seguridad. (Diéguez, 2004, p.4)

Diéguez nos habla aquí de la manera como percibió, en el proceso de creación, la pluralidad y heterogeneidad signica a la que ella llama, acertadamente, collage. Ahora, al ser este collage estructural al discurso de la obra se convierte desde mi perspectiva en dramaturgia visual, ya que es mediante la relación de los elementos plásticos disímiles, con los personajes, que se articulan las microhistorias en el proceso de decodificación en cada espectador.

Ahora bien, ya que hemos hablado anteriormente del nuevo rol en que la dramaturgia visual de la obra posiciona al espectador, estamos hablando de procesos comunicativos, es decir, de procesos de construcción y decodificación de signos. Anne Ubersfeld nos advierte sobre el signo teatral que este:

(...) se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (paradigmático) y el eje de las combinaciones (sintagmático). (Ubersfeld, 1989, p.24)

Es precisamente en el entramado de estos dos ejes que se produce la politización de la estructura de *Sin Título, técnica mixta*. En el eje sintagmático la desarticulación de los componentes de la cadena significante le exige al espectador un mayor esfuerzo en la articulación de los significantes, y en el eje paradigmático, como decíamos antes, la estructura misma es una metáfora.

Por otro lado, como concluye Ubersfeld, el signo teatral es polisémico: “Denota y connota simultáneamente” (Ubersfeld, 1989, p.25). Es también, paralelamente, a través de las connotaciones de los signos que la obra es política. Podríamos decir entonces que es política por las connotaciones y las estructuras de sus signos. Nuevamente, a través de esta doble articulación se estructura un código que es correlato de la estructura social y cultural del país.

En uno de los momentos de la obra, en el centro del espacio se iza una bandera hecha de retazos de tela y ropa. Las banderas aparecen a lo largo de toda la obra y están hechas de tiza, de retazos, de ropas, de palabras, están en las polleras y sombreros así como en las paredes, configurando el discurso de patria, o como dice Diéguez:

En ese diálogo con la memoria, en esa voluntad de entrecruzamientos, percibo la imagen de aquella bandera zurcida, tejida a partir de ropas, que es izada simbólicamente adelgazando las fronteras de la ficción. Más allá de las connotaciones que sugiere su textura, esa bandera es ya un objeto resignificado en las creaciones de los artistas plásticos peruanos desde la década de los noventa. (Diéguez, 2004, p. 5)

Por lo mismo, ponerla en escena, es poner también todas las simbolizaciones del concepto de patria hechas por estos artistas, es decir, poner estas banderas en escena, es simbolizar desde las simbolizaciones históricas que hemos propuesto desde el arte. Y es, por lo tanto, un ejercicio de memoria compleja, que nos incluye a todos.

Como hemos visto hasta ahora, la estructura escénica de *Sin Título, técnica mixta* implica una multiplicidad de complejidades, de signos a veces superpuestos, a veces fragmentados, que sin embargo pretenden la articulación por parte del espectador. Ubersfeld al respecto dice:

El apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmático y sintagmático; de ahí la posibilidad, en el teatro, de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. (Ubersfeld, 1989, p.24)

En *Sin Título, técnica mixta* este apilamiento vertical de signos, está presente en cada una de las microhistorias, las cuales no pueden entenderse fuera de él, y, simultáneamente, es la flexibilidad de lectura que se plantea la obra como objetivo, la que se abre a una gama más amplia de posibilidades.

Las imágenes en movimiento

En otros momentos, la mayoría, aparece lo que podría entenderse más bien como dramaturgia de acciones. Estas acciones, sin embargo, están determinadas por las imágenes que las constituyen: un grupo de colegiales –metonimia de la nueva generación- llevan las tarimas sobre las cuales están cinco personajes, al centro del escenario, y allí, los personajes

empiezan a realizar una secuencia individual de actividades cotidianas, mientras el escritor o cronista camina hacia ellos arrastrando una caja; estas acciones podrían también leerse como signos que connotan un tiempo y un pensamiento. Son metonímicas en tanto son irrelevantes para la construcción de los personajes individuales, pero son determinantes para la construcción de un momento histórico. Estas secuencias son interrumpidas por sonidos de caballos a los que ellos reaccionan, preparándose, probablemente, para la resistencia. Aquí, por ejemplo, el sonido de caballos funciona como la metonimia de la guerra.

Ahora bien, todo el entramado sígnico de la obra está construido para ser decodificado por un espectador concreto, por nosotros los peruanos. En efecto, todos los signos del entramado estructural de este espectáculo tienen su referente en el Perú. Cada figura metafórica o metonímica, cada connotación, tiene su referente en nuestra historia y nuestra cultura. Y es, partir de este proceso de autorreferencia que también el espectáculo se resiste a la posmodernidad.

Para terminar de entender la compleja estructura sígnica de esta obra y para sintetizarlo, recurriré a las palabras del teórico teatral Hans-thies Lehmann, que, a pesar de estar hablando de otro espectáculo teatral, parece estar hablando de *Sin Título, técnica mixta*:

En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido se puede decir que el teatro deviene Chora-grafía: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehúye la ley del thelos y de la unidad. (...) No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir, la polilogía. La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (Lehmann, 2013, p.258)

Aquí vemos, por ejemplo, otra manera de enfocar el descentramiento de una estructura formal logocéntrica, con el barroquismo de imágenes, plásticas y en movimiento que se nos presentan ante los sentidos. El espectáculo apela, como diría Lehmann, a la chora como lugar previo al lenguaje que no requeriría del logos para dotar de sentido al discurso. El discurso en *Sin Título, técnica mixta* no es teleológico, sino que está ubicado, más bien, en una multiplicidad de presentes contiguos.

Las palabras

A nivel de la estructura textual, el espectador se verá obligado a articular los textos orales y escritos en una narración de la historia. A lo largo de la mayoría de las instalaciones, la palabra escrita tendrá un espacio preponderante. Lejos de estar solo en los diálogos de los personajes, las palabras cubren paredes, vestuarios, banderas, imágenes enteras. Las palabras son dichas en juegos corales, son testimoniadas, escritas, leídas y transcritas para configurar el universo textual de la obra que el espectador deberá decodificar. El primer texto de la obra, por ejemplo, es para ser leído, y dice: “Hay ocasiones en que negar es también una forma de afirmar. Decirle no a la injusticia es, sobre todo, una forma de abrir las puertas a la reconciliación. Salomón Lerner Febres”.

Este texto no ficcional extraído del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación nacional articula, silenciosa y estruendosamente, la estructura dramática de la obra. Todo lo que veremos, oiremos y leeremos a partir de aquí, será puesto ante nuestra percepción para constatar que el reconocimiento de la injusticia y la afirmación de la justicia son la manera de reconciliar al país con su historia, para que el presente de sus contradicciones encuentre su espejo en el proceso de la historia del país. Así, junto con la exposición de documentos históricos que acompaña el ingreso del público a la sala, este texto es la primera irrupción de lo real en el universo de la obra, invitándonos así, desde el principio, a la reflexión. La escena propiamente dicha comienza con un texto coral dicho por seis personajes que en escena están en sus respectivas instalaciones inmóviles como esculturas hiperrealistas:

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por citar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias, ¿acaso no sigue siendo un tema de discusión entre nosotros? Cuánto ha cambiado el estado desde entonces. Las víctimas de la violencia política de los últimos años, ¿acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechua hablantes? La corrupción, los abismos sociales, ¿acaso no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Al ser enunciado por la totalidad de personajes de la obra, este texto no le corresponde a ninguno. Lo que escuchamos es la voz de los actores que le da sonido tanto a la voz de los espectadores como a la voz de las víctimas de los distintos tipos de violencia que se siguen

ejerciendo en nuestro país. Así nos encontramos con el primer ejemplo de polilogía del que hablaba Lehmann. El asunto de la polilogía es que se constituye como la voz del imaginario colectivo de una comunidad y en eso radica su importancia.

En otros momentos de la obra aparece la palabra cantada. Vemos, por ejemplo, como una maestra de escuela se desempolva el traje mientras canta el himno nacional, enfatizando la melodía con golpes de tiza en una pizarra con fechas importantes de la historia del país, para terminar, haciendo una flecha que articula el año 2000 con el año 1992. Esto no es casual. Lo que nos está diciendo la conjunción de la palabra, la melodía, el ritmo y la grafía es que vivimos en un tiempo violento y que la identidad nacional se ha constituido a partir de esta violencia que vivieron nuestros jóvenes. Finalmente se quita el traje y descubre el uniforme escolar que lleva debajo, al tiempo que las palabras del himno son remplazadas por sonidos onomatopéyicos. Esto, apoyado por la presencia muda de los escolares que empujan las tarimas que sostienen nuestra historia, que como ya había dicho, son la metáfora de la nueva generación.

El texto con el que cierra la obra, de otro lado, es una nueva irrupción de lo real y como el mismo cronista anuncia, es parte del discurso pronunciado por Salomón Lerner en la entrega del informe final de la CVR, “En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia”. El 28 de agosto del año 2003 el doctor Salomón Lerner en la entrega del informe final de la comisión de verdad y la reconciliación nacional, dijo:

La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica frustración nacional, pero con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan profundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor, como el fragmento de historia vivido en los últimos veinticinco años, podemos contar esa verdad con un dato, que aunque es abrumador, resulta al mismo tiempo insuficiente para entender la magnitud de la tragedia vivida en nuestro país, la cifra más probable de víctimas fatales en esos años supera los sesenta y nueve mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del estado (...) tampoco ha existido siquiera la memoria de lo ocurrido, lo que nos induce a creer que vivimos todavía en un país en que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie se dé cuenta en la sociedad integral, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello (...) La

historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas.

Entonces, para sintetizar, las palabras están repartidas entre canciones, textos orales y escritos. Dentro de estos últimos encontramos también una gran variedad: leyendas de museo, poemas, artículos periodísticos, etc. Y en todas estas presentaciones de la palabra, están repartidos también el discurso y el conflicto. Este último no aparece ya en los diálogos, que por otro lado apenas aparecen susurrados en un par de momentos, sino que aparece como la macro resonancia de todas las palabras juntas.

Los sonidos, la música

La obra nos presenta también paisajes sonoros estructurados a partir de música, voces y sonidos; como al entrar al espacio acompañados por el sonido de una rueda oxidada que avanza indeteniblemente, o el sonido de las ruedas de las tarimas, que nos hace pensar en el avance de la historia, o incluso, en la manera como arrastramos las causas de la violencia constitutiva de nuestra cultura. Están también los sonidos percutivos realizados con tizas, pizarras, carpetas; como un latido interno proveniente de diferentes culturas. Es a estos sonidos que se le suman las voces y la música. A lo largo de la obra vamos a escuchar música religiosa, música infantil, música popular, música andina, música de la selva y hasta música electrónica.

Para ejemplificarlo tomaré una escena, la de la jueza, en la que se nos muestra otra suerte de deconstrucción que se da a través de la música, en el sentido de descentramiento con relación a la estructura formal y al tema de la escena. Mientras vemos imágenes de corrupción, lo que oímos son, más bien, temas musicales fuertemente arraigados en nuestra cultura, que normalizó y legitimó esa corrupción, pero que relacionamos con programas infantiles, programas de concurso y fiestas populares.

En este tiempo opera una articulación de lo político, lo cultural y el mercado. Esto puede verse con claridad, por ejemplo, en la música cumbia, que no solo tiene un gran mercado, sino que por eso mismo es utilizada para ser llenada de contenidos políticos y bailada en fiestas populares, de modo que estos contenidos sean asimilados por las mayorías sin cuestionamiento alguno. Esto sin contar con la función enajenante que algunas de sus letras ejercen. Un ejemplo ilustrativo de lo primero es *El Ritmo del Chino* cuyo estribillo es

usado durante la escena y un ejemplo de lo segundo es *El Siqui Siqui* del grupo Euforia, cuya introducción también es usada durante la escena.

Como decía líneas arriba, hay un descentramiento en esta escena. Las imágenes de corrupción: relación entre los poderes del estado, manipulación de casos en el poder judicial, enriquecimiento ilícito, etc., son parte de la narración de la escena. Pero detrás de esta narración, hay otra, quizás más dolorosa e incómoda, la narración de cómo nosotros hemos normalizado esta corrupción. La música que acompaña la escena, nos remite a uno de los programas más consumidos y queridos, sobre todo en los sectores populares, *Trampolín a la fama*. Programa en el que salían “espontáneos” participantes a cantar, actuar, imitar, etc. Programa de concurso en el que los participantes podían ganar una cantidad de dinero más bien “simbólica” por su participación, mientras eran burlados con palabras despectivas o apelativos raciales. Parte importante de cómo somos y de cómo nos relacionamos se gestó en este tipo de programas, que tiene su correlato solapado en programas como *Esto es Guerra* y similares. *Trampolín a la Fama* se transmitió en el país durante treinta años. Generaciones de migrantes lo consumían cada sábado, desde los asentamientos populares donde levantaron sus casas cuando llegaron a Lima huyendo, primero de la miseria y luego de la violencia interna.

Pero no termina ahí. En este punto empieza a sonar uno de los temas de Yola Polastri, *La Banda de Hola Yola*, que es una especie de marcha militar infantil, que apareció en el programa *El Mundo de los Niños* transmitido entre 1972 y 1994, para ser remplazado por *Los Niños y su Mundo* y finalmente por *Hola Yola*. Este tema, *La Banda de Hola Yola*, al igual que *El Siqui Siqui*, *El Ritmo del Chino* y la canción de *Trampolín a la Fama*, nos acompañaron durante la época de la violencia interna y fueron constituyendo la identidad limeña de los migrantes. Al ritmo de estos temas fuimos constituyendo nuestra cultura y normalizando el racismo, la corrupción, la exclusión y hasta la violencia, o por lo menos, la violencia del estado.

En esta escena el juego que mueve el centro de la estructura es la música que nos remite a nuestras preferencias culturalmente constituidas. En general, toda esta escena nos remite a un programa de televisión mezclado con carnaval popular urbano y mitin político con asistencia pre-pagada, y funciona como una clara ejemplificación del uso de recursos heterogéneos.

Pero no solo ahí la música funciona como elemento deconstrutor. En varias de las escenas de la obra sucede lo mismo, como en el caso de la música electrónica fusionada con música de la selva que crea la atmosfera de la escena final -donde mientras confrontamos el problema de la mujer, y específicamente las esterilizaciones forzadas al interior del país, arribamos a la violencia ejercida sobre la mujer peruana, donde la música nos remite nuevamente al proceso de hibridación cultural, que pasa por la apropiación por parte de occidente de los objetos culturales originarios.

Los personajes: representación versus presencia

La idea de unidad o coherencia entre un grupo de personajes que puedan habitar un universo ficcional, haciéndolo verosímil, tampoco es posible en *Sin Título, técnica mixta*. Aquí coexisten personajes provenientes de distintos universos, es decir, personajes realizados con diferente materia poética. Están los personajes históricos de la guerra con Chile, los personajes históricos de la reciente guerra interna del país, los personajes simbólicos, y dentro de ellos los icónicos y los metonímicos.

Los personajes simbólicos

Dentro del universo de personajes simbólicos podemos encontrar, por ejemplo, a los personajes de Quinua. Estos personajes son representaciones corpóreas de las bandas de música ayacuchana hechas con arcilla ocre en el distrito de Quinua. De alguna manera, son el ícono de esa cultura y no es casualidad que Yuyachkani decida darle cuerpo a esta cerámica, fruto de la hibridación cultural de esta comunidad. En ella aparecen motivos que corresponden a la religiosidad de occidente y a la nuestra propia, cohabitando el espacio del cuerpo de los músicos, en este caso; ya que en la zona también se producen iglesias y artefactos utilitarios, entre otros. Esto no es casualidad, ya que esta es una de las regiones más golpeadas por la violencia de la guerra interna, pero al mismo tiempo, estos músicos representados tocan en las fiestas de la comunidad, por lo que hay en ellos una reminiscencia festiva. Por lo tanto, podemos ver aquí una nueva fractura dentro de la connotación festiva de esta cerámica, la de la violencia interna, la de la muerte y desaparición de miles de personas.

Por otro lado, el asunto de la hibridación cultural no solo aparece en estos personajes, sino que también lo hace en la representación de otros personajes icónicos como el cristo nazareno y la virgen cuzqueña, cuyo manto esconde a los Apus o divinidades de la tierra, que son representadas por un cerro en la cosmovisión andina. Estos personajes aparecen rodando por lugares opuestos de la sala. El cristo, en su sarcófago de vidrio, como en la exhibición que hacen de él en las catedrales, y la virgen exponiendo su corazón que encierra el sincretismo de la cosmovisión occidental y de la peruana, en la forma y los detalles del latón que lo componen.

Los alumnos, de otro lado son, como ya mencioné, la representación metonímica de los jóvenes que crecieron y siguen creciendo en medio de la violencia del país. Es más, sus cuerpos y sus mentes se convirtieron en el campo de batalla de una guerra armada e ideológica entre el Estado y Sendero Luminoso. Dentro de los escolares, sin embargo, resalta la figura de una alumna cuyo cuerpo forma parte de la composición de una de las imágenes más crudas de la obra. Ella, con la bandera comunista en mano, queda, después de una lucha, entre la profesora y Abimael Guzmán, a los pies de este último levantando dicha bandera.

Por otra parte, la mujer de la bolsa, por ejemplo, es al mismo tiempo la representación de la justicia y una mujer cualquiera que va al mercado, símbolo metonímico de todas las mujeres que sobrevivieron al fujishock y a la violencia interna. La justicia, a la cual hace referencia, está con la bolsa vacía, no solo esta ciega, ya que lleva los ojos vendados, sino que no tiene nada para comer. Ella aparece en el mismo contexto en que aparecen los personajes que acompañaron el fujishock de los noventa y al mostrar en una de sus manos una bolsa, evidentemente vacía, la relación de ideas es inevitable.

En otro momento aparecen dos mujeres que cierran la estructura de la obra, una con indumentaria andina y la otra con indumentaria selvática. Ellas, para evidenciar la misma problemática desde otro ángulo, muestran el interior de sus vestidos repletos de textos e imágenes de las consecuencias de la violencia vividas al interior del país. Sin embargo, estos personajes tampoco nos hablan de ellos mismos, la mujer andina y la mujer selvática son también metonimia de todas las mujeres excluidas e invisibilizadas, cuyos dramas engendrados por la violencia han sido olvidados sistemáticamente.

Los personajes históricos como correlato del presente: la resistencia

La mayoría de los personajes presentados en la obra, son icónicos, pero esos íconos son presentados de un modo irreverente, porque lo que nos muestran en muchos casos es, al igual que en el caso del tiempo, su fractura.

Según el propio Miguel Rubio afirma, la idea del acto de representación está cuestionada en esta obra porque los actores representan a alguien que no ha pedido ser representado, entonces aparece una nueva voz, la voz del artista, del actor que enuncia desde su propia condición de creador (Rubio, 2015). Tenemos entonces que los que discursan en la obra no son solo los personajes que vamos a ver y oír hablar, sino también, y en simultáneo, los actores que los representan. Es decir, el concepto de unidad de los personajes está quebrado por la irrupción del discurso de los actores. A pesar de esto, vemos personajes cercanos a nosotros ya que a través y alrededor de ellos se han construido momentos críticos de la historia peruana. Personajes con los que, de otro lado, tenemos deudas pendientes para pagar o ser pagadas.

Entonces, hasta aquí, tenemos como elementos estructurantes de esta obra personajes icónicos fracturados que nos hablan desde una temporalidad fragmentada a través de una pluralidad de microhistorias de materia poética híbrida.

Mientras las tarimas ruedan lentamente por el espacio escénico, siempre empujadas por los escolares, que durante toda la obra tendrán que, literalmente, cargar con la historia, se escuchan los testimonios de personajes reconocibles, y otros no tanto, de la guerra con Chile.

La estructura de esta escena, está dividida en monólogos que cumplen un doble juego. Por un lado, desde que el sujeto hablante se identifica, podríamos pensar en un testimonial (que usualmente son dirigidos directamente al espectador), sin embargo, en cada uno de estos monólogos hay un momento en el que los personajes le piden a una/otra persona que escriba esos testimonios, lo que nos hace pensar en un juzgado o escriba, o incluso en un historiador que está consignando los eventos de nuestra historia. Historiador al que quizás le piden que incluya un/otro punto de vista de esa misma historia. Historiador que, dicho sea de paso, podría ser cualquiera de los espectadores.

En esta escena, los monólogos –independientes- se articulan, dialogando en la reconstrucción mental que el espectador debe hacer de los textos.

Por otra parte, entre los monólogos, en su mayoría en español, resalta aquel en quechua, lo que de algún modo visibiliza la fractura cultural del Perú y evidencia los abismos irresueltos sobre los que hemos edificado nuestra identidad.

Los personajes políticos contemporáneos

Una jueza baila al ritmo de la canción del programa de concursos *Trampolín a la Fama*. Toca su campana al tiempo que usa su mazo que por un lado tiene el dibujo de un ojo (el cual es usado como si fuera un ojo que todo lo ve) y que por otro tiene el símbolo del dólar. Esto podría leerse también como que esta jueza nos ve a todos como potenciales generadores de dinero para ella. En otras palabras, es una presencia metonímica del poder judicial en general ya que está construido como un personaje tipo que personifica la corrupción de esta institución del estado.

Luego, la magistrada comienza a realizar un número de magia. Empieza por desaparecer diferentes objetos, para luego sacar del bolsillo de su saco un cordón de tela que debería quedarse rígido, cosa que no sucede. La rectitud la evade. La metáfora es clara, que los jueces en este país, sobre todo durante el periodo en que se transmitió este programa (1966-1996), desaparecían cosas-casos como por arte de magia. La corrupción en nuestras instituciones “democráticas” es harto conocida, y sin embargo se ha normalizado tanto que es considerada parte de nuestra cultura.

Más adelante, saca de otro bolsillo una pequeña rata ploma que después de tratar con mucho afecto se mete por debajo de su blusa. Las ratas son usadas en el argot popular como metáfora de los políticos, sobre todo de los corruptos. No es de extrañar que en la representación de este personaje se plantee una relación afectiva con la corrupción.

Para terminar con los actos de magia, de pronto aparecen una casa y una caja de Monopolio. La música de *Trampolín a la fama*, que no ha dejado de sonar, se distorsiona, pero es aún reconocible, y la jueza empieza a sacar una gran cantidad de billetes de la caja de Monopolio que lanza hacia arriba y hacia el público. ¿Es que acaso intenta comprar nuestra consciencia?

En la efervescencia de la lanzadera de dinero, que puede ser leída como compra de simpatizantes políticos, la jueza señala al frente. La música cambia y entre risas que se van transformando de agudas en graves y oscuras se escucha la introducción de *El Siqui Siqui* del

grupo de cumbia Euforia. Aquí empieza un nuevo cambio. El universo simbólico va modificando sus significantes y aparece Vladimiro Montesinos con sobretodo, lentes oscuros, bufanda y sombrero. Él se va despojando lentamente de sus atavíos mientras la canción se va transformando en *El Ritmo Chino*, en otras palabras, se deshace del enmascaramiento simbólico para enrostrarnos con que la corrupción siempre estuvo ahí.

Sorpresivamente, se desprende de una de las paredes la figura del general Hermosa Ríos con zancos y una mano gigante mientras la jueza le lanza pica pica como festejándolo o ensalzando su imagen, dejando ver al desprenderse, su silueta dibujada en la pared con un grafiti al interior donde se lee: los muertos que tú mataste gozan de buena salud. Pasamos de la corrupción a la violencia a través de la aparición de los políticos más polémicos de la historia contemporánea, enmascarados, intentando ocultar ante nuestros ojos, por medio de nuestras propias características culturales, lo inocultable.

Baudrillard (1978) definiría el simulacro de la cultura de esta sociedad posmoderna, de la siguiente manera:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes — peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. (Baudrillard, 1978, p.7)

Sin Título, técnica mixta, al igual que la sociedad posmoderna, está repleta de significantes, es decir, de representaciones que apuntan al significado, pero que no lo son. Estas representaciones, sin embargo, resisten a la vacuidad de los significantes a través de los fragmentos de la historia que contienen y que intentan desesperadamente articular esta fábula inconexa y, por lo tanto, descentrada, paradójicamente por medio de la fragmentación de los discursos, para a través de las grietas resultantes, escuchar los relatos de los protagonistas silenciosos de nuestra historia, como los maestros, los escolares o las mujeres indígenas y ashaninkas, cuyos puntos de vista han sido silenciados. Esto es precisamente lo

que sucede en la escena que acabo de describir, una resistencia al vaciamiento de la sobreabundancia sígnica a través de la introducción de la historia.

La historia espacializada en la hibridación escénica, la hibridación cultural: la resistencia

La hipótesis de este trabajo radica en que a través de las características de la posmodernidad, como son la fragmentación, la pluralidad, la superposición, la densidad sígnica y la hibridez, este espectáculo se resiste a ellas,  de qué manera? Por lo menos de cuatro maneras: la primera sería la presencia de personajes fracturados, que en muchos casos, son al mismo tiempo, los personajes mismos, la metonimia de un grupo social (por lo general excluido) e incluso los propios actores. A través de esta superposición de funciones se puede ver la fractura estructural que a la vez que permite esta multiplicidad de funciones, permite la reflexión de los participantes en relación a estos personajes, con lo cual se da una resistencia a su misma fractura. La segunda tendría que ver, más bien, con resistirse a la ausencia de un metarrelato a partir del llenado de cada uno de los microrrelatos dispersos y errantes por el espacio con violentos fragmentos de nuestra historia que tienen un origen común, la corrupción. De hecho, a las dos etapas de violencia que análoga esta obra le antecedieron características sociopolíticas semejantes. Y son esas características, que afectaron a un gran sector de nuestra población sin representación, las que se cuelan por los espacios que dejan estas microhistorias heterog neas entre ellas. La tercera, de otro lado, está relacionada con la espacialización del tiempo, cuya función sería la de deshacer la línea s ncronica que articulaba los metarrelatos legitimadores de la versión oficial de la historia, para reorganizar los microrrelatos multiplicados en los espacios heterogéneos de modo que nos permitan articular las diferentes perspectivas de la historia, no consignadas por la historia oficial. Y por último, la cuarta tendría que ver en el rol protagonista que frente a este nuevo tipo de estructura, adopta el espectador.

Para esto, la obra apela a la hibridación sígnica, en un intento por presentar nuestra cultura y los entramados de poder que la constituyen. Entramados que, de otro lado, recurren a la simbolización a través de imágenes plásticas y sonoras para legitimarse.

Aquí, valdría la pena citar a Castro-Gómez que sostiene que: “La cultura no es vista, entonces, como el  mbito de la libertad, aquel que nos protege de la tiranía de la naturaleza,

sino como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento” (Castro-Gómez, 2000, p.117). En el caso de nuestra cultura, estas tensiones están compuestas por las migraciones, el colonialismo, el racismo y la exclusión que conllevan, que se visibilizan en objetos culturales de lo más disimiles contruidos a partir de fragmentos provenientes de las diferentes naciones que habitan nuestro país. De este modo, las diferentes microhistorias espacializadas, estructuradas a partir de la hibridación sónica que *Sin Título*, técnica mixta nos plantea, aparecen como un correlato de la hibridación presente en nuestra cultura, hibridación que, además, ha sido usada para enviar mensajes políticos desde un lenguaje culturalmente “compartido”.

Sin embargo, podríamos estar tentados a pensar que solo somos víctimas de las relaciones de poder de las cuales podríamos no sentirnos parte. Sin embargo, es justamente a partir de los procesos de naturalización a través de representaciones culturales, que nos convertimos en quienes ejercen el poder, normalizando la corrupción, el machismo, el racismo, la exclusión, etc. Nosotros somos los encargados.

Así, la obra en su condición de posibilidad como agente creador de cultura, cuestiona y problematiza su tiempo. Este es el caso de *Sin Título, técnica mixta*, que plantea una confrontación con su contexto, tanto social como artístico.

Y esta podría ser una quinta manera como este espectáculo se resiste a la posmodernidad desde la una de las características de la posmodernidad: la hibridez. La hibridación de nuestra cultura se presenta como resistencia a la hibridación de la posmodernidad.

Buntinx en su artículo sobre *Lava la Bandera* (del cual también formó parte el grupo Yuyachkani) y la participación artístico-performativa del Colectivo Sociedad Civil durante el fin de la dictadura Fuji-montesinista, nos habla sobre la intención de negar el sustento cultural de la dictadura. Es decir, que se asume como verdad dicho sustento cultural.

Todas las campañas iban acompañadas de una ideología que se concretizaba con las frases “No al tecno-Fraude” y “Que no nos bailen más”. Al legitimar estos spots el Colectivo Sociedad Civil proponía denegar el sustento cultural de la dictadura, que tenían como caballo de batalla a la tv y la música chicha. La “guerra fría” de logos y catchphrases siguió hasta llegar a las ánforas del 2000, donde las personas escribían a manera de visear su voto las palabras Cambio No Cumbia. Un momento al cual denominan como: “Un encuentro liberador del pequeño-burgués con lo popular-emergente”. (Buntinx, 2006, p.102)

Esta estrategia político-social de comercialización de las ideologías, a través de los objetos culturales, es la misma que emplea Sin Título, técnica mixta, solo que aquí, estos objetos de la cultura están llenos no solo de la historia de la violencia, sino también, y más importante, de sus causas. De este modo, el espectáculo nos invita a emprender desde cada uno de los fragmentos híbridos, heterogéneos y plurales de estos objetos/imágenes/signos que lo constituyen, el proceso de cuestionamiento sobre cómo así hemos normalizado las ideologías que le han dado y le dan soporte a la corrupción.

Para terminar y volviendo a Ubersfeld (1997), es bueno recordar que todo signo es posible de ser resemantizado. Todo signo funciona como una pregunta al espectador que reclama una o varias respuestas. (p.24-5), y es en este proceso que la obra consigue, a través de las preguntas que propone, cuestionar al espectador en tanto productor de cultura, legitimador de la corrupción y normalizador de una sociedad violenta, sin equidad y excluyente. Pero la violencia a la que hace referencia la obra no empieza en la guerra con Chile ni termina con la captura de Abimael Guzmán. Más bien, nos ha acompañado desde la conquista y sigue atravesando cada espacio social y cultural del país.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BUNTINX, Gustavo. Lava la bandera. El colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. Lima: **Quehacer**, pp. 97-109, 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura**. Bogotá: Instituto Pensar, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Los márgenes de la filosofía**. Madrid: Catedra, 1994.

DIÉGUEZ, Ileana. (2004) Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro).

http://artesespectaculos.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatrales_liminalespdf

Consulta: 13 de Setiembre.

HARVEY, David. **La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Posdramático**. Murcia: CENDAC, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano**. Barcelona: Paidós, 1996.

RUBIO, Miguel. Grupo y memoria. Viaje a la frontera. **Revista Celcit**, 15(28). Recuperado de: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/22/28/>, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.



O QUE HÁ COM AS COISAS?

Composição e atuação com objetos no Grupo Cultural *Yuyachkani*

¿QUÉ PASA CON LAS COSAS?

Composición y actuación con objetos en el Grupo Cultural *Yuyachkani*

WHAT'S WITH THINGS?

Composition and performance with objects at Grupo Cultural *Yuyachkani*

Gyl Giffony Araújo Moura¹

RESUMO

Em diálogo com a demonstração técnica *La Rebelión de los objetos*, realizada por Ana Correa, atriz do Grupo Cultural *Yuyachkani* (Lima, Peru), apresenta-se possibilidades criativas entre objetos, atrizes, atores e público. Do animismo das coisas e sua utilização para a exposição de estados internos das personagens, passando pela configuração do objeto como suporte de memória e como elemento cênico-dramatúrgico, caminha-se por procedimentos que podem referir e indagar convenções e experimentações na relação pessoa-objeto nas Artes da Cena.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, relação, criação

RESUMEN

En diálogo con la demostración técnica *La Rebelión de los objetos*, solo de Ana Correa, actriz del Grupo Cultural *Yuyachkani* (Lima, Perú), se presentan posibilidades creativas entre actrices, actores, objetos y público. Del animismo de las cosas y su utilización para la exposición de estados internos de los personajes, pasando por la configuración del objeto como soporte de memoria y como elemento escénico-dramatúrgico, se transita por procedimientos que pueden referir e indagar en convenciones y experimentaciones en la relación persona-objeto en las Artes de la Escena.

PALABRAS CLAVE: teatro, relación, creación

¹ Artista da Inquieta Cia, produtor cultural, e membro do Instituto Brasileiro de Direitos Culturais. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); gyl_giffony@yahoo.com.br. Área de estudo: Poéticas e linguagens da cena. Orientadora: Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

ABSTRACT

Based on a dialogue with the technical demonstration *La Rebelión de los objetos*, carried out by Ana Correa, an actress from Grupo Cultural Yuyachkani (Lima, Peru), creative and relational possibilities between objects, actresses, actors and the public are presented. From the animism of things and their use to expose the internal states of the characters, through the configuration of the object as a support for memory and as a scenic-dramaturgical element, one walks through procedures that can refer to and inquire about conventions and experimentations in the person-object relationship in the Stage Arts.

KEYWORDS: theater, relationship, creation

Estadias do encontro

A primeira vez que estive diante do teatro realizado pelo Grupo Cultural *Yuyachkani* aconteceu em abril de 2011, em Belo Horizonte. Dentro da programação do Encontro Mundial de Artes Cênicas – ECUM, o coletivo realizou uma série de atividades que referiam e celebravam seus quarenta anos de existência.

Uma palestra com Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo, a exibição dos filmes *Divas y Fantamas – sobre una alfombra roja (una lectura de la obra de Yuyachkani El Ultimo Ensayo)* e *Rosa Cuchillo*, além das apresentações cênicas de *Rosa Cuchillo* e "Confissões", por Ana Correa, e "Antígona" e a "Desmontagem de Antígona", por Teresa Ralli, completavam o Programa Homenagem a *Yuyachkani* no ECUM. Reflexão e ação entre arte e contexto sociopolítico peruano, como verso e reverso de uma vigorosa trajetória no teatro latino-americano, descortinaram-se naqueles dias para plateias de estudantes, artistas e público em geral.

Em *Rosa Cuchillo*, no espaço quadrangular configurado para a encenação, e que remonta às instalações de barracas de feiras populares, não temos nada a priori dado a ver, a não ser um banco no qual a personagem senta em alguns momentos da ação. Neste monólogo, Ana Correa faz uso de vestes tradicionais em cor branca, um chapéu, uma trouxa pequena, um cajado e um punhal de madeira, e um jarro de barro. Em "Antígona", Teresa Ralli narra a trágica história grega, suas personagens e lugares, por meio de diferentes usos e posições do figurino (um conjunto de blusa, bermuda, e uma espécie de jaqueta média ou vestido), e de uma cadeira de madeira com encosto.

Esses foram os espetáculos apresentados por *Yuyachkani* naquela ocasião. Das cenas, recordo agora: a água de lavanda respingada sob o público, pelas mãos de *Rosa Cuchillo*; as

formas e coreografias da saia daquela mãe caminhante, buscadora de seu filho desaparecido por agentes do Estado. A firmeza disponível da cadeira, a cada lance de mãos e movimentos feitos por Teresa Ralli em sua "Antígona". Já "Confissões" e a "Desmontagem de Antígona" configuravam desmontagens, ações artístico-pedagógicas que tem como dispositivo o ato de tornar aparente elementos, instantes ou questões de trajetórias artísticas e processos criativos.

Desentranhavam percursos, circunstâncias, contextos históricos e políticos, descobertas e frustrações, em âmbito pessoal e coletivo; postas em dramaturgias feitas para evidenciar espécies de subtextos, fantasmas ou frestas de uma obra já realizada ("Antígona"), ou de experiências vividas pela própria atriz: suas personagens em montagens teatrais, as escolhas estético-políticas do grupo ao qual faz parte, sua intimidade e vida privada, e a situação de seu país ("Confissões"). Mobilizavam uma pedagogia teatral em ação, uma explanação praticada, e nessa disponibilidade provocavam-nos a saber mais do que a superfície de um resultado espetacular. As desmontagens convidam a reparar o feito e o lugar do processo nas práticas teatrais..

Um exemplo dessa incitação à curiosidade, e conseqüentemente ao saber, que uma desmontagem provoca, é a menção às gazes que Teresa Ralli aponta na "Desmontagem de Antígona". Ela mostra esse material, que serve para proteger e dar tempo as feridas, lembrando-o como parte das proposições que ela fez durante a pesquisa e montagem da obra. Na construção final do figurino, ainda que não visíveis do lado exterior da roupa, as gazes seguem costuradas na parte interna. Quase completamente invisíveis para o público, mas que, para atriz, condensam uma carga simbólica e memorial de seu "processo de acumulação sensível" (ZAPATA, 2014). Lembro ainda desse primeiro contato com as e os *Yuyas*² em Belo Horizonte: a escrita de Ana Correa sob meu caderno, anotando seu e-mail, para que continuássemos em diálogo, e ali me incentivando para que no próximo ano pudesse participar do *Laboratorio Abierto*, instância de encontro pedagógico imersivo que o grupo tem realizado de maneira continuada em Lima, recebendo pessoas de várias partes, principalmente da América Latina.

Em 2012 participei do Laboratório, e pude então conhecer mais do grupo, entendendo como seguem pesquisas individuais em coletivo, dividem projetos de vida, trabalho e

² Integrantes do Grupo Cultural *Yuyachkani*, de um modo mais próximo, são conhecidas e conhecidos como *Yuyas*.

organização. Dentre as oficinas, palestras, apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas e desmontagens cênicas que compunham a agenda do encontro, pudemos conviver com atividades formativas que perpassavam técnicas vocais e corporais, experimentações com máscaras e danças populares do Peru, música e ritmo, trabalho com objetos e reflexões teóricas, sempre em vínculo com as perguntas, buscas e possíveis achados que o grupo se colocava, ou era situado frente ao contexto sócio histórico peruano.

Pude então perceber um arranjo de pessoas e objetivos que sempre encarou sua realidade, mas não se deixou sucumbir a ela; muito menos buscou maneiras fáceis de tratar assuntos e informações, sempre complexas, quando se age desde um país marcado por causas e sequelas de colonialidades. Isso se dá por meio de formulações estéticas e poéticas continuamente implicada com o contexto peruano. Com sentidos abertos à trajetória desse grupo de teatro, vê-se que as consequentes dinâmicas de sua linguagem e pesquisa advém da observação de suas contradições internas e externas, em vínculo com os fluxos de invenções, tradições e quebra de paradigmas na cena e na sociedade.

A mirada aos objetos

Início por citar essas marcas de memória e meu modo de perceber as e os *Yuyas*, pois no exercício de pensar esse coletivo teatral, deparei-me com uma constante de travessia: as coisas, objetos e materialidades, apareciam recorrentemente. Neste esforço mnemônico, fui encontrado pelo trabalho que fazem de atuação e composição com objetos, em específico o conhecimento advindo de uma vertente de estudo e experimentação de Ana Correa, integrante do grupo desde 1979.

As coisas apontam para existências inanimadas, funcionais ou inúteis: objeto, peça, utensílio, adereço, acessório, instrumento, produto, elemento, material, matéria, corpo, troço, bugiganga, quinquilharia, caco, tralha, bem, entre outras e outros. No esforço e sensibilidade encontrar o que há com as coisas, resplandece em Ana Correa o uso dos objetos, os figurinos em ação e até uma visão objetual de seu próprio corpo. Há na sua abertura às coisas um saber artístico poroso para a vida, os signos e as propriedades de objetos e materialidades, para o tecer de escrituras cênicas. Dessa forma, sigo para lançar, tal como a água de lavanda de *Rosa Cuchillo*, gotas de reflexão sobre sentidos e presenças do mundo e suas coisas (GUMBRECHT, 2010), na cultura de atriz e ator e na construção de encenações.

A referência de atuação e composição com objetos que *Yuyachkani* realiza, escapa à vertente do teatro de formas animadas: o Teatro de Objetos³. A atriz não se apresenta como uma agente que mostra um objeto para apresentá-lo como uma personagem ou referir um tempo, espaço ou outro elemento dramático, muito menos refere o objeto como um outro à parte de si. Ainda que essas características possam aparecer na relação entre a atriz e o objeto, este não aparece como o elemento dramático e cênico principal, como acontece no Teatro de Objetos. Ainda que haja certo animismo das coisas com a qual se relaciona, a vida conferida ao objeto pela atriz busca ser base para seu treinamento, ou, em regra, para a composição de sua personagem ou da cena, para expressar ou ilustrar a ação e intenção da personagem. Vê-se ainda no percurso do *Yuyachkani*, já numa relação com dramaturgias teatrais e da arte da performance, na montagem *Sin Título – Técnica Mixta* (2004), os objetos começam a possuir modos outros de existir em sua poética, principalmente enquanto suportes de memória histórica. Nesse momento, as coisas aparecem sem nenhuma necessidade de manipulação direta e aparente pelos intérpretes.

La Rebelión de los Objetos (2009), demonstração técnica de Ana Correa, que pude ver presencialmente no Laboratório, em 2012, provém dos exercícios e buscas da atriz na experimentação, escuta e diálogo com diferentes objetos. A dramaturgia percorre suas memórias pessoais, seu treinamento, acessando segredos e detalhes de vida e trabalho. A economia dos adereços e cenário que compõe essa demonstração técnica dá-se pelo próprio perfil despojado que caracteriza esse tipo de ação cênico-pedagógica. Uma série de objetos organizados em praticáveis, que formam dois degraus, uma cadeira e as articulações de pensamentos e movimentos da atriz dão conta da síntese que *Yuyachkani* empreende em suas montagens, ainda que essa característica não conduza necessariamente a criações artísticas com poucos elementos cenográficos.

Assim como na desmontagem cênica, certa evidência do que há por trás – no antes (história de vida, formação, treinamentos e ensaios) e no exato momento da realização

³ Sobre Teatro de Objetos, indico o artigo "O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões", de Sandra Vargas, publicado no número 7 da *Móin-Móin – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*. Vargas é integrante do Grupo Sobrevento, de São Paulo, que vem desenvolvendo pesquisas e realizações cênicas nesta vertente do teatro de animação. Outra investigadora e criadora em Teatro de Objetos é a mexicana Shaday Larios. Seus livros ainda não se encontram traduzidos ao português, mas, alguns de seus artigos em espanhol podem ser lidos no site: titeresante.es. Traduzi junto a Yenny Agudelo um de seus textos ao português, "Casa e teatro de objetos: intimidade do espaço doméstico em tempos de distanciamento", e está publicado na Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais "Questão de Crítica".

espetacular – é o que condiz a uma demonstração técnica. Como o nome em si já propõe, está mais relacionada a uma explanação e exemplificação do que se constrói, busca, questiona, e se logra na pesquisa cênica em questão. Assim, vão sendo estampados caminhos e questões da lida diária de investigações nas salas de ensaio, estudo, treinamento ou trabalho. Na cultura do teatro de grupo, da qual *Yuyachakni* é um dos expoentes, as demonstrações técnicas são recursos para expor o aprofundamento, continuidade e apontamentos de futuro de suas pesquisas de linguagem. Segundo Dièguez (2014, p.6-7),

Estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem a cena.

Nesse sentido, *La Rebelión de los Objetos* afasta-se da espetacularização tanto dos materiais quanto das ações e imagens que constrói. A ênfase está no desfiar uma tessitura poética ligada a relação atriz-objetos, esgarçando a superfície visível, abrindo interstícios e subterrâneos em direção a: Como se faz? Como se busca? Como se organiza? Como se colocam e surgem questões? Como estabelece vínculos? Como se põe no mundo uma forma de saber teatral? Há na demonstração técnica de Ana Correa uma filosofia prática que coloca a percepção da atriz em expansão da contracenação, composição e comunicabilidade na cena. Ela considera o jogo cênico por meio e com os objetos, abraçando e aprendendo com o "mais-que-humano" (DA SILVA, 2016). A ação de mostrar como se foi desenhando dentro de sua cultura de atriz o vínculo com os objetos, traz para sua demonstração as camadas de jogo e sensibilidade que deram e dão vazão a "ação física, atividade, gesto e movimento" (GROTOWSKI, 1988) que agenciam suas criações no plano dramático.

Partindo de uma atriz com larga trajetória, observam-se transformações de seu inventivo liame com as coisas, alterações que vão sendo alinhavadas a cada costurar dramático dos trabalhos desenvolvidos pela atriz e o coletivo. Característica das e dos *Yuyas* é a busca por balancear de forma equânime aspirações individuais e coletivas, aspecto bastante problematizado em agrupamentos e associativismos, e tantas vezes determinantes para suas continuidades. Não somente os espetáculos atentam a essa oxigenação dos desejos singulares e plurais, mas sobretudo as pulsões individuais dão-se na diversidade de saberes e pesquisas que compõe o projeto em comum do coletivo. É possível identificar uma ou mais

linha de interesses poéticos de cada integrante, assim desenvolve pesquisas e atividades pedagógicas. Há ainda espaço para colaborações entre integrantes, e também para trocas e contribuições que cada *Yuya* pode ter com outros projetos e artistas.

Ana Correa segue no seu questionamento prático, burilando o que há com as coisas. Na demonstração técnica, invenções da atriz com os objetos, dos objetos para a atriz, vão sendo apresentadas em diferentes etapas da experiência de cuidado, dedicação e rigor dessa relação estável que Correa empreendeu ao longo de sua cultura de atriz. A primeira piscadela desse relacionamento vem de uma lembrança de infância: a profissão de seu avô e seu pai, carpinteiros. Nesse fluxo de memória intergeracional os distintos ofícios se tocam na lida com o material. A menina, agora atriz, conta que brincava com a madeira, observando as construções e modelagem do trabalho daqueles que a antecederam no jogo criativo com a matéria-prima. Ela conta que a oficina de carpintaria era um de seus espaços de brincadeira, e encontra nesse vivido um rastro para sua inclinação ao vivo exercício com a presença dos objetos.

Didi-Huberman (2009, p. 55-58), a partir da obra do escultor Giuseppe Penone, reflete sobre a agência matéria-memória, e o que se dá entre a memória, a matéria e a pessoa que a toca.

Fazer uma escultura? É, então, para Penone, fazer uma escavação. É fazer a anamnese do material onde se afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde aglutinaram-se, inscritos, todos os *tempos do lugar* singular que constituem o material, de onde ele extrai seu "estado nascente". Para o escultor então, a memória é uma qualidade própria do material mesmo: *a matéria é memória*.

(...)

A arqueologia do material não existe separada, aqui, de uma arqueologia do sujeito que a confronte: consistiria então a arte do escultor em escavar galerias, em explorar a memória de sua própria carne e seu próprio pensamento?

Para esculpir em seu labor de atriz, Correa escava memórias das matérias, e simultaneamente tem suas próprias reminiscências interpeladas pelas matérias. No corpo, vê, reflexiona e mostra o que consegue destramar desse enlace. Na via do lembrar, os bastões de madeira (*palos*) são apresentados enquanto companheiros primeiros da atriz nessa experimentação com os objetos. Ela põe-se em trabalho fluindo possibilidades de uso dos bastões, desde a utilidade – suas funções, concretude, para que servem ou tem uso social evidente – até uma perspectiva simbólica, que, através de agenciamentos lúdicos, confere aos

bastões usos distintos a seus referentes corriqueiros. Torna-se metaforicamente flauta, cavalo, remo, ou qualquer outra coisa que não um bastão.

Objeto é uma coisa. Coisa é um objeto por oposição ao ser vivente. Muitos dos objetos que tenho usado foram criados para um uso concreto. Meu trabalho tem consistido em explorá-los e lhes propor um uso diferente. Quando brincava, criança, dava diferentes valores aos objetos (CORREA, 2009, n.p.).

Do uso concreto e mais referente de objetos por meio da imaginação, de um rompante às nomenclaturas utilitárias, a intérprete explora o seu brincar, extrapolando sentidos já dados. O bastão possibilita também que ela se ponha em trabalho, excitando suas práticas físicas e criativas. Em contato com esse objeto, figura-se um habilidoso manejo da atriz na lida com o material. Correa desencadeia giros com seu instrumento, perpassando planos (horizontais, verticais e sagitais), níveis (alto, baixo e médio), lançamentos e retomadas do bastão arremessado no espaço, e, depois, interage com ele em contato com diferentes partes de seu corpo. A demonstração técnica abre espaço para a demonstração da habilidade advinda de um corpo em pesquisa e treinamento por mais de trinta anos. Guiada pela construção de um conhecimento referenciado pedagogicamente, que possa constituir um saber referenciado e fluído, Correa estabelece nomenclaturas para suas matrizes de investigação.

Fontes para compor e atuar com objetos

Aos princípios que vai percebendo, e os quais ela nota conferir diferentes dinâmicas a seus procedimentos, denomina "fontes". Um exemplo: a busca pela identificação da forma e propriedades do objeto, que lhe permitam o jogo com o equilíbrio do mesmo em interação com seu corpo, intitula "fonte do malabarismo". Seus lançamentos e desenhos coreográficos com os bastões (*palos*) inserem-se nessa parte da investigação.

Consequentemente, bandeiras são apresentadas como derivações ou redimensionamentos de características e propostas exercitadas com os bastões. Explicita-se como a bandeira e seu mastro podem servir de prolongamento da altura e volume do corpo de atrizes e atores. *Yuyachkani* refere bastante essa finalidade quando utiliza bandeiras e pernas-de-pau em intervenções e saídas de rua, alçando imagens mais ampliadas no espaço urbano. Essa é a "fonte de contato": o objeto apresenta-se como uma extensão de partes do

corpo, como braços, dedos, cabeça, e a coluna, que deve ser considerada como centro gerador de impulsos a serem irradiados por todas as partes do corpo.

Nesta experimentação, outro aspecto explorado são os sons. Reverberações audíveis nascentes no encontro e impacto dos objetos entre si, de sua matéria com o chão e outros pontos do espaço, no toque do objeto com as mãos da atriz e demais áreas de seu corpo. As sonoridades podem ser ampliadas a partir da escolha do objeto, por exemplo, um instrumento musical. Na demonstração, Ana Correa exhibe algumas dinâmicas com um acordeom. Peso, forma, tamanho, dobradiças, prolongamento, alças e outros elementos constituintes do instrumento são meio de jogo para a criação de ações, movimentos e imagens entre usos utilitários e lúdicos da coisa. Emoções são expressas tomando o acordeom como um veículo de expressão manipulado pela atriz, consonante às intenções da personagem. Prosseguindo no uso do acordeom, move-se com ele como se o instrumento fosse uma cesta, mordaca, venda, corcunda, mochila, nádegas... Emprega outras facetas ao objeto. Um acordeom não é mais só um acordeom. Pode ser tudo, menos um acordeom. Usos outros descortinam-se criativamente. A este princípio que opera outros usos à concretude das coisas, chama "fontes da valoração múltipla".

Na explanação cênica de seu ofício, a atriz-pedagoga manifesta sua porosidade para o encontro do potencial oculto na coisa com a qual trabalha, friccionando seu fazer-saber: diante o objeto, que interrogações fazer ao mesmo? Que perguntas ele nos lança? Para tanto, uma proposição é observar e absorver as características e a vida do objeto, ou o que pode ser atestado, ou presumido, ou inventado, admitindo que as coisas têm sua própria biografia cultural. Assim, em perspectiva sociológica, Kopytoff (1986, p. 92) propõe às coisas perguntas que podem ser feitas a pessoas, e que condizem a questões que podem ser postas aos objetos com os quais trabalhamos no teatro: "Quais são as possibilidades biográficas inerentes a seu "status", período e cultura, e como se realizam tais possibilidades? De onde provém a coisa e quem a fez? (...) Como tem mudado o uso da coisa devido a sua idade, e que sucederá quando chegar ao final de sua vida útil⁴?"

Origens, pertencimentos, rastros, destinações. Cartografar a vida do objeto como uma tradução de fluir no aprendizado sensível com ele. Compreender suas características e

⁴ (...) ¿cuáles son posibilidades biográficas inherentes a su "estatus", periodo y cultura, y como realizan tales posibilidades? ¿De donde proviene la cosa y quién la hizo? (...) ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, e qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil?

trajetória, sentir suas marcas, e com elas abrir mundos incrustados nessa existência inanimada, mas, vivente. Nessa via, expõe-se traços documentais do objeto que assinalo aqui tencionando nossos vestuários. Algumas perguntas: a roupa que agora você veste? É sua? Já pertenceu a outras pessoas? Quem a fez? Qual o último momento que você teve com essa roupa? É sugestível delinear uma própria biografia da coisa em si. Além disso, as roupas são objetos muito pessoais, tem um vínculo direto com a pele e o corpo, sendo muitas vezes seu significante. Basta lembrarmos como camisas, calças, vestidos, sapatos e outros utensílios são consideráveis meios para referir a presença física de pessoas mortas ou feitas desaparecer, seja na identificação de restos encontrados por equipes de antropologia forense, em situações de crimes de desaparecimento forçada, ao encontrarem roupas ou objetos pertencentes às pessoas feitas desaparecer, ou ainda as vestimentas e objetos de falecidas e falecidos, que em tantas situações de luto e rememoração operam como elementos de indicação de suas existências.

Sobre a relação entre roupa e memória, Stalybrass (2008, p. 10-11) chega a seguinte reflexão por meio da sensibilidade aberta por uma jaqueta que a viúva de Allon, um dos seus melhores amigos, entrega-lhe de presente como modo dele possuir uma lembrança de seu então companheiro:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Mas para mim, elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Eu tenho até mesmo a esperança de que eles se levantem e me habitem: e eles literalmente nos habitam através dos hábitos que nos legam. Eu vesti a jaqueta de Allon. Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo.

"A matéria é memória", e os objetos trazem marcas da origem e processamento da matéria de que são feitos, assim como sinais de outras vidas que com eles conviveram ou convivem. Na demonstração, expondo uma saia com anágua que utiliza em *Rosa Cuchillo*, a

atriz concebe o figurino como a "pele da personagem". Toda a roupa que utiliza na referida montagem traz um emblema das mulheres que buscam seus familiares feitos desaparecer durante o conflito armado interno peruano (1980-2000). O vestuário de *Rosa* remete às mulheres campesinas da região de Ayacucho, em específico as que compõem a Associação Nacional de Familiares de Sequestrados, Detidos e Desaparecidos do Perú (Anfasep), e sua primeira presidenta, Angélica Mendonza de Ascarza, mais conhecida como Mamá Angélica⁵, que inspira Ana Correa em *Rosa Cuchillo*.

O interesse não reside em vestir uma caracterização, mas extrapolar o acessório, o adorno. Volume, textura e peso da saia são experimentados buscando uma manipulação da roupa que permita a armação de formas em contato com o corpo e expansões da silhueta física, que se dá, por exemplo, quando eleva a saia até a cabeça ou abre a perna em lateral a altura próxima do quadril. Correa pontua que na duração do trabalho com a saia é importante expressar-se em alguns minutos no manuseio da saia, mas, também atentar a momentos em o objeto se expresse no que lhe é próprio ou inesperado. Nesse estudo e indagações postos à roupa está assinalada a "fonte da manipulação", com a qual se busca um domínio do exercício atorial, em fazer agir o objeto, em mostrar ou exprimir o objeto, pela biografia dele e por suas marcas e características.

O contato e aprendizado com outras culturas, como a das artes marciais, em especial a vivência que Ana Correa possui com o tai chi chuan, dinamizam a habilidade na relação com materiais, como bastões, em sequências de movimentos, entre golpes, defesas e núcleos de ações técnicas relacionadas à "fonte das artes marciais". Já a "fonte das danças nacionais" traz ao trabalho os modos de pensar, viver e mover das danças andinas, guerreiras e amazônicas do Peru profundo, dinamizando as referências geopolíticas e descentrando o corpo em passos de danças e rituais, que muitas vezes fazem uso de objetos semelhantes a bastões e outros tipos de utensílios.

⁵ Mamá Angélica foi uma importante liderança que adotou posição ativa na busca por seu filho Arquímedes Ascarza Mendonça, desaparecido desde 3 de julho de 1983, quando foi levado de casa por militares, e não mais retornou. Falecida em 2017, ela é símbolo da luta pelos direitos humanos, sendo a primeira presidenta da ANFASEP. Criada por ela e outras mulheres ayacuchanas em 1983 e ainda atuante, a Associação reúne pessoas, em maior parte mulheres, que buscam informações de seus familiares desaparecidos, vítimas do conflito armado interno no Perú, que teve na região de Ayacucho sua principal área de ocorrência. Dentre as causas apontadas para a incidência do conflito armado: as ausências políticas do Estado na região interiorana; o surgimento de grupos guerrilheiros, como Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA); as violências e corrupções advindas das forças militares e da ditadura cívico militar de Fujimori. Para ver depoimento de Mamá Angélica, acesse: <https://bitly.com/tI0tE>

Pela objetividade que instauram, os verbos de ação são portas de entrada para a experimentação ativa com uma materialidade: deitar, arrastar, lançar, pegar, dobrar, enrolar, girar, espalhar, soltar, encostar, equilibrar, suspender, arranhar, mover, arremessar, modificar... Verbos podem dar comandos a fluxos de emocionalidades ou estados, tendo as coisas como meio de expressão: alegrar, entristecer, empalidecer, morrer, viver. Pode-se também intercalar o jogo com os verbos, com seus antônimos. Essa variabilidade aguça a proposição de partituras que levam a composições cênicas. Um procedimento que Ana Correa utilizou em oficina no Laboratório estava em experimentar muitas dessas fontes em relação a uma cadeira. Acessamos por meio de seus comandos variadas maneiras de gerir relações pessoa-objeto, como diversas maneiras de sentar-se formal ou informalmente. Com essas diretrizes primeiras, alicerçadas numa busca de conhecimento de si e de uma percepção sensível às propriedades do objeto com o qual se trabalha, começam a ser expandidos os exercícios para a encenação. Desse modo, as perspectivas de relação pessoa-objeto começam a ampliar-se em direção a outros elementos estruturantes da cena, outras presenças, luz, som, espaço, entre outros. As coisas convidam e provocam o corpo a agir, instaurando um pensamento em ação que pode aflorar conexões criativas mais-que-humanas, configurando um fluxo de saber e coexistência.

Correa aponta algumas questões relativas a construção de partituras e sequências: Como lapidar o gesto consonante ao objeto, buscando uma síntese precisa? De que modo podemos reelaborar a realidade, experimentando com figuras de linguagem, tais como metáfora, metonímia ou personificação, no jogo com o objeto? Como organizar em uma sequência as ações descobertas? O que de invisível – ou de fora, parte muitas vezes do treinamento ou improvisação – está presente na sequência escolhida? O que fica do trabalho, dos experimentos, do jogo, não evidenciado na opção final? Quais possibilidades para imprimir duração, ritmo e qualidades de movimento à partitura escolhida, dinamizando-a? É possível deixar espaços de dramaturgia aberta ao liame pessoa-objeto? Essas perguntas se alimentam e são alteradas diante as características de cada proposta poética e dos objetos com os quais se trabalha. As coisas são abundantes e diversas, assim como as dramaturgias. Sejam as coisas mais duras ou maleáveis, lisas ou ásperas, resistentes ou frágeis, retas ou curvilíneas, inteiras ou em partes removíveis, formulam e reestruturam o que podem fazer e o que se pode ser feito com elas. Nos dentros e recônditos dos objetos podem surgir outros

objetos, assim como objetos podem surgir por entre articulações e orifícios do corpo da intérprete: uma cesta que traz lenços dentro, ou uma fita vermelha que sai da cavidade-boca. Poesias visuais são ativadas.

Modos outros de ir ao encontro das coisas

Com a gestação de dramaturgias com os objetos que a atriz vai experimentando junto aos espetáculos do *Yuyachkani* e seus processos, diferentes modos de atuação e composição cênica vão emergindo. De *Rosa Cuchillo* a *Sin Titulo – Técnica Mixta*, presenças e sentidos dos objetos, em manipulação ou mera exposição, alinhavam a investigação de Ana Correa ao aprofundamento da pesquisa de linguagem que o grupo desenvolve.

Suas peças teatrais nutrem-se das investigações continuadas do coletivo e de cada integrante do grupo que podem seguir, propor ou rever seus interesses artísticos, por meio de criações coletivas e propostas individuais. Como se dá em *La Rebelión de los Objetos*, na qual Ana Correa manifesta um fluxo contínuo e movente de pesquisa como atriz-pedagoga, encontrando diferentes relações objeto-atriz e objeto-cena, e da presença dos objetos em múltiplos contextos do fazer cênico: como utensílios de treinamento para a atriz ou na ilustração de sua habilidade técnica; enquanto meio para a representação de estados e circunstâncias de uma personagem, uma extensão aparente do estado interior da mesma; na exposição cenográfica do objeto por si, em sua biografia e carga simbólica, deixando que se estabeleça uma relação direta entre a coisa e a plateia; as características do objeto como uma analogia para o corpo da atriz, referindo uma percepção objetual da exposição de sua própria matéria corpórea como performer.

Citando *Rosa Cuchillo*, revela sua escolha por ensaiar a manipulação do objeto, contudo, depois subtrai-lo de sua ação. Aponta o caminho que seguiu para criar um movimento de mãos que gera uma aura ritualística, mas que não necessariamente figura-se como cópia do movimento originário de xamãs. Subvertendo uma apropriação, pauta-se no seu trabalho com o bastão, girando-o de uma mão a outra, e depois, realiza o movimento sem o objeto. Essa falta desperta criativamente uma expressão irreconhecível, mas fundada em uma memória produzida na sala de ensaio, uma aresta invisível ao instante da realização espetacular, mas firmada como marco do vivido no processo de treinamento e criação. Realocações, substituições ou subtrações da interação entre corpos da intérprete e das coisas

ocasiona muitas vezes fissuras criativas, que podem dimensionar a introversão ou extroversão do gesto. E esse é um instigante pressuposto: pensar as qualidades de gesto e movimento, ou até suas ausências, em relação ao objeto.

Em diálogo com leque, lenços, roupas e um varal, pertencentes a obra *Hasta Cuando Corazón*, a atriz revela um dispositivo de atuação que enuncia como um "sim, não constante": quando a imagem do gesto começa a se formular, a atriz já o direciona para um outro gesto, e outro, e outro, um prosseguimento incessante de gestos que produzem manchas por entre as imagens geradas e ambiguidades de significação desses gestos. Proponho pensar este modo de agir na cena como uma tentativa por obviar imagens e gestos, mantendo proposições em aberto e atravessadas por uma miríade de movimentos. Principalmente no jogo teatral com objetos, que é marcado pela funcionalidade e verossimilitude, atuar no desvio do que está dado ou é a priori mais reconhecível, tanto por quem faz quanto por quem vê, pode trazer ativações outras para a relação pessoa-objeto. Uma atuação obviada busca atalhos e desvios, resiste ao primeiro impulso, aceita e opõe-se, contradiz o aparente, atenua a incidência, previne a ocorrência dicotômica do "sim ou não", da exatidão ou da abstração.

Reconhecendo instantes desse trajeto, Correa (2009, n.p.) ressalta:

É um longo caminho, o da investigação com os objetos, mas, sem dúvidas, muito apaixonante. Aconteceu de ser golpeada, acalentada, acariciada, abrigada. Tenho organizado eles, manipulado, mas sobretudo tenho buscado um diálogo, e acredito que, por fim, comecei a escutá-los.

Do manipular que predis põe certo posicionamento hierárquico, antropocêntrico, diante o objeto, chega-se a domínios de diálogo e escuta. E nesse traçado, a relação pessoa-objeto ganha outro matiz. No repertório do *Yuyachkani*, *Sin Título – Técnica Mixta* é uma obra em que a vida das coisas reverberam, para a atuação e a composição, outros sentidos para além do uso acessório dos objetos.

Essa encenação constrói uma espécie de depósito de museu histórico, com documentos, excertos de jornais, fotografias, televisores, obras de arte, quadros, roupas, parte do acervo do grupo, registros de suas manifestações de rua, e outros objetos que tratam de ocorrências como a Guerra do Pacífico (1879-1883) e do período do conflito armado interno peruano (1980-2000). A elas se somam ainda substratos criativos de cenas de montagens anteriores do *Yuyachkani*, e uma encenação na qual esse material move-se não somente a

partir dele, mas de plataformas móveis que percorrem com o elenco o espaço cênico não-convencional, onde a plateia permanece em pé e se movimentando conforme as cenas e praticáveis vão mudando de lugar. Se as memórias performadas pelo elenco seguem em ativação, na sua maior parte cobrando reparações das violências vividas no país, as coisas expostas latejam suas disposições enquanto arquivos que carregam informações, acontecimentos, temporalidades, lugares e pessoas, tal como as que encontramos em museus e galerias. O dizer dos objetos, suas presenças e sentidos, são adensados pelos minutos iniciais do espetáculo em que só existem pequenas movimentações do elenco, e então, a plateia poder percorrer o espaço cênico e suas paredes, nos quais encontram-se nichos e murais com as coisas que expõem os momentos e as problemáticas históricas que são conteúdos da peça. O elenco de objetos de *Sin Título* flui testemunhos.

A atuação dos objetos parece inspirar ainda a agência de atrizes e atores. Junto as coisas imóveis, a materialidade do corpo do elenco em posição de sinalização ou como manequins disponibilizam-se a partir de uma percepção objetual de suas matérias-corpos. Dentro da pesquisa do grupo, a perspectiva de uma técnica mista, como escrito no subtítulo da obra, aponta o convívio em cena de diversas culturas corporais, modos de atuação e composição, que vão da representação, exposição, performance, entre outros. Nessa linha dramaturgica expandida, os corpos vão ser mostrados como suportes de inscrição de informações da memória. Em cena, corpo, pele e figurino são expostos como receptáculos de informações, tais como as palavras escritas na pele de Ana Correa que remetem a agressões contra populações indígenas asháninkas.

Nas primeiras relações pessoa-objeto realizadas no *Yuyachkani* observa-se a procura de um domínio técnico e objetivado na conquista de um conhecimento que validasse o esforço do trabalho e da pesquisa. Já agora reconhecendo seu histórico em trabalhar com as coisas, identifico prismas criativos que diversificam e dinamizam suas propostas, concebendo as coisas como seres viventes e substratos dramaturgicos. Como nos diz Denise Ferreira da Silva (2016, p. 58), "uma configuração d'O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria a repensar a socialização sem as imutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas autorizam – contra os Outros culturais (não brancos não europeus) e físicos (mais-que-humanos)". Rever nosso lugar de atuação e composição com os objetos é apostar também em outros modos de conviver e considerar

existências. Retomar essa travessia de Ana Correa e *Yuyachkani* junto as coisas, objetos, materiais e materialidades dispõe um chamado a (re)alocar e (re)imaginar nossas tarefas sensíveis com o mundo e as coisas-do-mundo mais-que-humanas.

Referências

CORREA, A. 1 vídeo (93 minutos). **La Rebelión de los Objetos**. 2009.

DA SILVA, D. F. **Sobre diferença sem separabilidade**. Texto para o catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, "Incerteza viva", 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva Acesso em: 5 de abril de 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIÉGUEZ, I. (2014). DESMONTAGEM CÊNICA. **Revista Rascunhos** - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 1(1). <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>

GROTOWSKI, J. **Sobre o Método das Ações Físicas**. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html Acesso em: 20 de maio de 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KOPYTOFF, I. **La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como processo**. In: Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

STALYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor / tradução de Tomaz Tadeu**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

ZAPATA, M. R. **Sobre vivir en grupo**. Teatro e Storia – Rivista di studi teatrali. n. s. 35-2014. <http://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.



EVOCANDO OS CORPOS DOS AUSENTES

Memórias incorporadas na poética do grupo cultural Yuyachkani

EVOCANDO LOS CUERPOS DE LOS AUSENTES

Memorias incorporadas en la poética del grupo cultural Yuyachkani

EVOKING THE BODIES OF THE ABSENTEES

Embodied memories in the poetics of the Yuyachkani cultural group

Paola Lopes Zamariola¹

Resumo

O presente artigo debate como algumas memórias vinculadas à história peruana foram incorporadas pelas criadoras e pelos criadores do grupo cultural Yuyachkani ao longo de sua trajetória. Através de trabalhos como "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa Cuchillo*" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) e "*Con-cierto Olvido*" (2010), é possível reconhecer um persistente comprometimento poético e político de seus artistas em buscarem evocar os inúmeros corpos ausentes, que foram torturados, desaparecidos e mortos em contextos como o conflito armado interno do Peru (1980-2000).

Palavras-chave: Performance política, Reparação simbólica, Violência de Estado

Resumen

El presente artículo discute cómo algunas memorias vinculadas a la historia peruana han sido incorporadas por las creadoras y por los creadores del grupo cultural Yuyachkani a lo largo de su trayectoria. A través de obras como "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa Cuchillo*" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) y "*Con-cierto Olvido*" (2010), es posible reconocer un persistente compromiso poético y político de sus artistas en la búsqueda de visibilizar los innumerables cuerpos ausentes, que fueron torturados, desaparecidos y asesinados en contextos como el conflicto armado interno del Perú (1980-2000).

Palabras clave: Performance política, Reparación simbólica, Violencia de Estado

Abstract

The present article discusses how some memories connected to Peruvian history have been incorporated by the creators of the cultural group Yuyachkani throughout its trajectory. Through works such as "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa*

¹ Doutoranda em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo; Professora temporária de Artes Cênicas; Universidade Estadual do Paraná; paola.lopes.zamariola@gmail.com.

Cuchillo" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) and "*Con-cierto Olvido*" (2010), it is possible to recognize a persistent poetic and political engagement of its artists in seeking to make visible the countless absent bodies, who were tortured, disappeared and killed in contexts such as Peru's internal armed conflict (1980-2000).

Keywords: Political performance, State violence, Symbolic reparation

Memórias incorporadas na poética do grupo cultural Yuyachkani

16 de novembro de 2013. Na manhã deste sábado, me dirijo de micro-ônibus à avenida Javier Prado Este. É a primeira vez que estou em Lima, e um dos lugares mais sugeridos para que eu conheça, é o *Museo de la Nación*, onde desço de um meio de transporte lotado para ver a exposição de fotos "*Yuyanapaq: para recordar*". As imagens da mostra organizada em 2003 pela *Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, a CVR, como extensão visual do importante informe verbal produzido pelo Estado peruano, certamente são umas das mais impactantes que vi em toda minha vida. São retratos dos principais acontecimentos ocorridos em um dos maiores extermínios recentes da América Latina, que afetou, principalmente, as classes sociais historicamente mais exploradas. Com relação às imagens expostas na exposição, o investigador peruano Victor Vich pondera que elas têm a capacidade de produzir sentimentos como o de horror "que merece[m] ser suportad[os], na medida em que tal experiência contribui para produzir novos posicionamentos políticos"² (VICH, 2015, p. 98).



Imagem 01- Conflito armado interno, Ayacucho (1983). Foto: Jorge Ochoa

Imagem 02 - Conflito armado interno, Marcas (1985). Foto: Abilio Arroyo

² "*Que merece soportarse, en la medida en que dicha experiencia contribuye a producir nuevos posicionamientos políticos*".

Em um país visivelmente marcado pela ausência de políticas públicas, e de explícita restrição ao acesso a direitos básicos como a educação, episódios como o ocorrido em 1969 na cidade de Huanta - no qual 10.000 estudantes e camponeses foram violentamente reprimidos pela polícia após ocuparem a cidade em protesto à promulgação que limitava o ensino gratuito³ - já prenunciava o que se intensificaria nas décadas seguintes durante o conflito armado interno (1980-2000). Como pontua o antropólogo peruano Carlos Iván Degregori (1945-2011), as "desigualdades persistentes, as diferentes exclusões, desprezos e rancores; a política entendida como confrontação e, agora, como negócio; o abandono da educação pública; as velhas e novas formas de violência que seguem nos subjugando"⁴ (DEGREGORI, 2011, p. 14), são alguns dos fatores que possibilitaram que, através de lideranças como de Abimael Guzmán Reynoso⁵, agrupamentos como o *Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso*, o PCP - SL, e o *Movimiento Revolucionário Túpac Amaru*, o MIRTA, atuassem por meio de recrutamentos forçados realizados em contextos de grande vulnerabilidade social com a promessa de uma revolução a ser alcançada através da ação armada. Neste período, "a população mais humilde foi vítima do fogo cruzado e dos assédios da insurgência senderista, assim como dos corpos repressivos do Estado"⁶ (CABALLERO, 2008, p. 20). A respeito das particularidades deste processo, é possível afirmar que o alto índice de crueldade empregado contribui para o evidenciamento das históricas relações entre

uma velha cultura autoritária que ainda se reproduz incessantemente; um grupo de fanáticos que entendeu a política como pura confrontação; e uma classe política que optou por deixar tudo nas mãos das forças armadas que estavam bastante despreparadas e que, em muitas ocasiões, acabaram imitando as atrocidades cometidas pelos terroristas⁷ (VICH, 2015, p. 12-13).

3 Estima-se que 50 pessoas foram mortas e 37 feridas.

4 "*Desigualdades persistentes, las diferentes exclusiones, desprecios y rancores; la política entendida como confrontación y, ahora, como negocio; el abandono de la educación pública; las viejas y nuevas formas de violencia que nos siguen agobiando*".

5 Que após diferentes julgamentos, é condenado à prisão perpétua em 11 de setembro de 2018.

6 "*La población más humilde fue víctima del fuego cruzado y de los asedios de la insurgencia senderista, como de los cuerpos represores Estado*".

7 "*Una vieja cultura autoritaria que todavía se reproduce sin cesar; un grupo de fanáticos que entendió la política como pura confrontación; y una clase política que optó por dejarlo todo en manos de unas fuerzas armadas que estaban muy mal preparadas y que, en muchos momentos, terminaron por imitar las atrocidades que cometían los terroristas*".

O estopim desta *guerra sucia*⁸ se deu em 17 de maio de 1980, data na qual ocorreu a primeira eleição presidencial após a ditadura militar (1968-1980) instituída pelo general Juan Velasco Alvarado (1910-1977), posteriormente prolongada pelo general Francisco Morales Bermúdez. Neste dia, o PCP - SL queimou onze urnas eleitorais na cidade de Chuschi, contribuindo para a instauração de um estado de emergência que concedeu às *Fuerzas Armadas de la República del Perú* o controle de diferentes povoados e cidades do país. Uma das graves consequências geradas foi o fluxo migratório forçado de uma significativa parcela da população rural. Segundo o informe final da CVR, concluído em agosto de 2003, a região mais afetada foi a de Ayacucho e a maioria das vítimas - que foram sequestradas, torturadas, assassinadas e desaparecidas - são jovens que tinham atividades de subsistência ligadas ao campo, que possuíam escolaridade básica incompleta e que eram quéchua *hablantes*. Como analisa Vich, este período deixou um fúnebre saldo de "(70 mil mortos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desalojados e 40 mil crianças órfãs) [qu]e obriga a construir uma ética da memória na qual todos os cidadãos deveriam ser autocríticos em relação sobre o nosso papel passado e presente"⁹ (ibid., p. 261).

Por todo esse histórico com que eu acabara de entrar em contato através da exposição "*Yuyanapaq: para recordar*", assistir, neste mesmo dia, a "*Con-cierto Olvido*" (2010), do grupo cultural Yuyachkani, é bastante comovedor. A obra, um concerto cênico musical contra o esquecimento, ao mesmo tempo que reconstitui algumas memórias ocultadas do país, principalmente as ligadas aos abruptos apagamentos perpetrados entre os anos 1980 e 2000, se propõe a rememorar a história do grupo através da retomada de relevantes elementos cênicos que fazem parte de seu repertório. Por intermédio dos diversos estilos musicais tocados, através de diferentes instrumentos - desde os mais clássicos, como o saxofone e o

8 Nome dado a episódios de violência indiscriminada nos quais se torna difícil diferenciar os agentes responsáveis.

9 "(70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados, 40 mil niños órfanos) y obliga a construir una ética de la memoria en la que todos los ciudadanos deberíamos ser autocríticos sobre nuestro rol pasado y presente".

clarinete, aos mais particulares da cultura andina, como a *zampoña* e a *quena*, tipos específicos de flautas - o espetáculo consegue instaurar uma significativa relação com o público que, através dos fortes aplausos emitidos entre as cenas, reconhece naquele agrupamento uma potente forma de resistência poética e política de seu país.

Os momentos que guardo como os mais vibrantes são os trechos realizados em quéchua. Ao poder testemunhar que o termo que dá nome a um dos grupos mais relevantes do teatro peruano, que nesta língua designa o ato de recordar, mais do que um conceito, se materializa na prática de artistas que constituíram suas bases criativas através de gestos que buscam lembrar que os trágicos momentos já enfrentados não podem se repetir, nem se manterem impunes, a palavra *yuyachkani* ganha muitas outras camadas de sentidos para mim. Como enfatiza a pesquisadora brasileira Carla Dameane de Souza, se "como substantivo, *yuyay* quer dizer 'memória', e como verbo, 'recordar'" (SOUZA, 2013, p. 25), seu significado poderia ser, "'eu estou recordando', 'eu estou a recordar', 'eu sou sua memória', 'eu estou te recordando' (ibid., p. 25).



Imagens 03 e 04 - *Con-cierto Olvido*, Yuyachkani (2010)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Ao longo da trajetória do grupo criado em 1971, em meio a "complexos processos de convivência civil, de medo e perplexidade diante do exercício do horror (...), [os artistas] assumiram o risco de romper a inércia e o silêncio"¹⁰ (CABALLERO, 2008, p. 21) através de suas ações poéticas e políticas. Um relevante exemplo é "*Adiós Ayacucho*" (1990), espetáculo que se inicia com uma rampa sobre a qual se velam as roupas de uma vítima do

10 "*Complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio del horror; (...) asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio*".

desaparecimento. Inspirada em uma novela de mesmo nome, publicada em 1986 pelo escritor peruano Julio Ortega, a obra se baseia no caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta, líder campesino detido aos 33 anos de idade na cidade Puquio no dia 27 de julho de 1984, cujo corpo foi encontrado há mais de 700 quilômetros de distância, em Andamarca, em 10 de agosto do mesmo ano. O *unipersonal*¹¹ do ator Augusto Casafranca, que é acompanhado por intervenções sonoras executadas pela atriz Ana Correa, conta, então, a história de Alfonso Cánepa, acusado injustamente de ser terrorista - que é preso, torturado e morto pela *Guardia Civil del Perú*. A criação apresenta a jornada do já falecido Alfonso ao decidir viajar de Quínuá, cidade próxima à Ayacucho, para Lima, com o objetivo de pedir ao presidente da república auxílio para recuperar as partes de seu corpo que foram dispersas durante seu processo de mutilação.

Para vir a realizar tal percurso, ao buscar recuperar corpo e voz, encontra suporte no vínculo que estabelece com um integrante dos *Qhapaq Qolla*¹², que, como descreve a antropóloga peruana Zoila Mendoza-Walker, faz menção aos "condutores/mercadores de lhamas de zonas de elevada altitude que são considerados pelos *mestizos*¹³ os representantes primordiais da população do altiplano rústico, pobre e indígena" (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 53). Tornar o *Qolla* um mediador é o meio pelo qual Augusto Casafranca encontra formas para enfrentar o desafio de incorporar as memórias dos ausentes. Será através desta perspectiva, por intermédio da indumentária e da máscara desta figura cômica, que a obra estruturará uma dramaturgia cênica que denuncia "que estavam matando por toda parte. E alguns detidos apareciam depois de um mês em valas comuns e com o corpo torturado"¹⁴ (CASAFRANCA; ZAPATA, 2008, p. 105), e também enuncia que "os mortos, senhor, não se mutilam. O cadáver é, como se diz, a unidade mínima da morte e dividi-lo como se faz hoje no Peru é violar a lei natural e a lei social"¹⁵ (ibid., p. 113).

11 Solo.

12 Dança presente em diversas festividades, em especial a da cidade de Paucartambo, localizada na região de Cusco.

13 "A categoria racial colonial espanhola do '*mestizo*', que literalmente significa 'sangue misturado' (espanhol e indígena), tornou-se com o tempo uma categoria 'étnica' e um indicador de classe" (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 44).

14 "*Que estaban matando por todas partes. Y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado*".

15 "*Los muertos señor no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en Perú es quebrar la ley natural y la ley social*".



Imagens 05 e 06 - *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani (1990)
 Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

O espetáculo, dirigido por Miguel Rubio Zapata, é elaborado a partir da necessidade de tornar presentes "os corpos dos ausentes, assumindo a realidade e a dor de tantos corpos sem luto que contamina[m] irremediavelmente os territórios da arte"¹⁶ (CABALLERO, 2013, p. 174). Nesta criação, tal evocação é materializada por intermédio de memórias que são incorporadas através de um rigoroso trabalho corporal e vocal realizado por Casafranca, que se desdobra entre as personagens de Alfonso e do *Qolla*, que traz à tona uma rede de ausências ligadas à própria história do ator, que é um migrante cuja família é de Paucartambo. Neste sentido, outro aspecto relevante é o fato desta obra também ser realizada em quéchua. Ao apresentar "*Adiós Ayacucho*" nesta língua, o ator afirma que encontrou palavras para dizer com precisão coisas que não eram possíveis em espanhol "e que, mesmo quando traduzidas, têm outro sentido. É como transmitir outras informações, estabelecendo um nível de cumplicidade consigo mesmo e com o outro, especialmente se o outro for também um quéchua *hablante*"¹⁷ (CASAFRANCA apud ZAPATA, 2008, p. 180).

16 "Los cuerpos de los ausentes, asumiendo la realidad y el dolor de tantos cuerpos sin duelo que irremediabilmente contaminaban los territorios del arte".

17 "Y que incluso traducidas tienen otro sentido. Es como pasar otro tipo de información, de establecer un nivel de complicidad con uno mismo y con el otro, sobretodo si el otro es también un quechua hablante".



Imagens 07 e 08 - *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani (1990)
 Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

Será através desta especificidade, ao apresentar "*Adiós Ayacucho*" nos espaços públicos de algumas cidades que sediaram as audiências organizadas pela CVR, que Augusto Casafranca poderá partilhar cenas desta criação em relação às "manifestações dos familiares de mortos e desaparecidos" (SOUZA, 2013, p. 39). Outra relevante obra do Yuyachkani apresentada durante as sessões públicas da CVR foi "*Rosa Cuchillo*" (2002), *unipersonal* de Ana Correa. Para a criação desta obra a artista acompanhou iniciativas realizadas por lideranças como a de Angélica Remigia Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica (1929-2017), que após diversas tentativas frustradas de encontrar seu filho, Arquímedes Mendonza, sequestrado e desaparecido em 12 de julho de 1983, fundou na cidade de Ayacucho a *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú*, a ANFASEP. Assim como os testemunhos de outras mães que buscam incessantemente encontrar seus filhos e filhas, Mamá Angélica foi uma das principais referências de Correa para criar "*Rosa Cuchillo*", que também se inspira na

partida de Victoria, [sua] mãe, da memória de [suas] duas avós andinas: Rosa, uma camponesa das alturas de Carhuaz, em Ancash, e Paula de Huánuco; das [suas] acumulações no projeto de trabalho sobre a memória *La Danza del Olvido*, (...), e *Rosa Cuchillo*, um romance intensamente vital que deu a possibilidade de criar vínculos entre [seus] sentimentos, luto, esperanças e a luta para não perder a memória¹⁸ (CORREA, 2009, p. 112).

18"Partida de Victoria, mi madre, del recuerdo de mis dos abuelas andinas: Rosa, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula de Huánuco; de mis acumulaciones en el proyecto de trabajo sobre la memoria *La Danza del Olvido*, (...) y de *Rosa Cuchillo*, una novela intensamente vital que me dio la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria".

A novela homônima publicada pelo escritor peruano Óscar Colchado Lucio em 1997, narra a história de Rosa Wanka, que após perder os pais em um terremoto, precisa começar a trabalhar em uma fazenda. É neste ambiente que Rosa é assediada pelo filho do seu patrão, porém, como leva junto de si uma faca escondida, consegue escapar de uma tentativa de estupro, e será a partir deste episódio que ganha o *Cuchillo* como apelido. A trajetória desta personagem passa a ganhar outros contornos quando seu filho, Liborio, que se envolve com o *Sendero Luminoso*, desaparece. Após enfrentar tal perda, é de tristeza profunda que Rosa Cuchillo morre, mas é como morta que encontra uma maneira de voltar para procurá-lo. Por intermédio desta presença espectral, Ana Correa evoca e incorpora as memórias de Rosa Cuchillo, que na companhia de Huayra, cachorro de infância da personagem, atravessa o espaço e o tempo do aqui e agora, o *Kay Pacha*; o espaço e o tempo de *abajo*, o *Uqhu Pacha*; e o espaço e o tempo de *arriba*, o *Hanaq Pacha*. Por intermédio deste viés, é possível reconhecer em figuras como Alfonso Cánepa e Rosa Cuchillo um explícito compromisso com o trabalho do luto, que se apresenta de maneira indissociável à

uma forma de existência entre a presença e a ausência, entre a permanência e a duração. Uma existência espectral que, longe de ser um flerte com o irreal, é existência objetiva do que habita em um espaço o qual força as determinações presentes através de ressonâncias temporais (SAFATLE, 2015, p. 179).

Para corporificar o espaço e o tempo relativos ao presente, Correa estudou, por exemplo, as movimentações do puma, animal sagrado considerado o coração das montanhas dos Andes, além de festividades que saúdam a terra como a dança *Pallas de Corongo*, da região de Ancash. Já o espaço e o tempo referentes ao passado, perspectivado através da possibilidade de uma renovação permanentemente, foi acessado a partir da serpente, animal cultuado por conseguir mudar de pele, e também através de danças nas quais se golpeia o solo com o pé como fazem os guerreiros *Shapis* nas festas da cidade de Junín. E para o espaço e o tempo que se direcionam ao futuro, evocou o símbolo solar do côndor juntamente com passos que fazem menção às aves como a dança *Pacasito* da zona de Piura. Nesta proposição, os espaços e os tempos percorridos pela atriz se tornam potencialmente circulares, para que

os movimentos realizados pudessem "harmonizar a vida e, através da dança, ajudar as pessoas excluídas a perderem o medo e começarem a se curar do esquecimento"¹⁹ (CORREA, 2009, p. 111).

Sobre tal perspectiva espaço-temporal, há um interessante paralelo entre alguns elementos desta criação e as reflexões desenvolvidas por Silvia Rivera Cusicanqui acerca das simultaneidades que operam nas sociedades andinas. Através delas a investigadora destaca a importância se de caminhar pelo presente, "mas olhando futuro-passado, desse modo: um futuro nas costas e um passado diante dos olhos. E esse é o andar como uma metáfora da vida, porque não somente se olha futuro-passado, se vive futuro-passado, se pensa futuro-passado"²⁰ (CUSICANQUI, 2015, p. 84). É através destas espacialidades e temporalidades justapostas, que Cusicanqui afirma que

o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, ou seja, o passado está à frente, é a única coisa que conhecemos porque podemos olhar, sentir e recordar. O futuro, por outro lado, é uma espécie de *q'ipi*, um fardo de preocupações, que é melhor ter nas costas (*quipha*), porque se você colocar na frente, não deixa você viver, não deixa você caminhar²¹ (ibid., p. 84).



Imagens 09 e 10 - Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)
Fonte: Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social

19 "Armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido para que florezca la memoria".

20 "ero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Y ése es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro pasado, se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado".

21 "El pasado se llama *nayrapacha* y *nayra* también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q'ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*quipha*), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar".

Vale aqui pontuar que a intervenção é composta pelos vestígios de uma intensa pesquisa de campo realizada pela atriz nos mercados andinos e nas feiras livres dos pequenos produtores rurais. Ao longo deste processo, a criadora foi reconhecendo a prioritária presença de mulheres que passam grande parte do dia sentadas em pequenos bancos de madeira situados ao lado dos panos onde expõem os produtos agrícolas que vendem. Camponesas que em sua maioria são *madres de cabeza*²², possuem pouco conhecimento da língua espanhola, e por consequência, um limitado acesso às informações oficiais a respeito do conflito armado interno. Por intermédio do convívio estabelecido com estas mulheres, e através da parceria com o artista plástico peruano Fidel Melquíades (1958-2012), Ana Correa criou uma estrutura cenográfica que remete às dimensões dos espaços nos quais são compartilhados os produtos comercializados por essas vendedoras. É esta estrutura que permitirá que a atriz ganhe visibilidade para recordar a importância de ir "às praças, às ruas, aos mercados, onde se concentram as pessoas. Porque, sabe, meu povo ainda está adoecido de angústia e esquecimento. E por isso estou caminhando, e estou dançando e estou brotando, para que a memória floresça" (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 132).

A partir das experiências vivenciadas nas audiências públicas da CVR, os artistas do grupo cultural Yuyachkani passam a questionar "o que temos a dizer frente a isso? A quem vamos representar? O que temos a dizer aos afetados?"²³ (ZAPATA apud ABREU; ZAMARIOLA, 2020, p. 147). Frente aos dilemas presentes nos atos de evocar e incorporar as memórias dos ausentes, Miguel Rubio Zapata identifica um momento de crise com relação aos ideais de representação até então trabalhados pelo grupo, pois quando "o afetado direto nos diz que não necessita que ninguém o represente (...) se cancelam representações não solicitadas no político, cultural e artístico"²⁴ (ibid., p. 147). Tal reflexão possibilitará aos criadores experienciarem

importantes mudanças na concepção teatral, em grande parte geradas pelas novas relações impostas pela cultura da violência. Mais próximos aos dispositivos performativos do que às convenções teatrais tradicionais, e particularmente próximos aos procedimentos de ação artística, os últimos trabalhos deste grupo

22 Expressão amplamente usada nos países *hispanohablantes* para evidenciar as responsáveis pelo sustento de um núcleo familiar.

23 "¿Qué tenemos que decir frente a eso? ¿A quién vamos representar? ¿Qué tenemos que decirle a los afectados?"

24 "Porque cuando el afectado directo habla que no necesita que nadie lo represente (...) se cancelan representaciones no solicitadas en lo político, cultural y artístico".

têm expressado as transformações dos discursos cênicos e estratégias políticas e ativistas²⁵ (CABALLERO, 2008, p. 25).



Imagens 11 e 12 - Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)
Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

Tais temáticas não se limitaram à pesquisa de tal obra. As performatividades investigadas foram posteriormente radicalizadas em criações como "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004), ao propor que os espectadores se deslocassem por uma instalação que remetia a um memorial, "uma espécie de arquivo da memória, um passeio poético que expõe as rupturas de uma alma coletiva"²⁶ (CABALLERO, 2008, p. 23), através de "roupas, caixas, uniformes, vitrines com livros antigos, documentos históricos, fotografias, manequins, um monitor, pastas escolares, bandeiras, etc"²⁷ (ZAPATA, 2008, p. 199). Desta maneira, as materialidades deste arquivo-museu foram utilizadas nesta criação "como evidência, como testemunho, como informação necessária, e finalmente como uma imagem que ativa a memória e que ao mesmo tempo convida o espectador a se mover e escolher um ponto de vista, a decidir o que olha, o que escuta e onde se detém"²⁸ (ibid., p. 194). Ao evocar e incorporar vestígios materiais da história do país como parte da fundamental desta encenação,

25 "Importantes cambios en la concepción teatral, en gran parte generados por las nuevas relaciones impuestas por la cultura de la violencia. Más cerca de los dispositivos performativos que de las convenciones teatrales tradicionales, y particularmente cercanos a los procedimientos del arte acción, los últimos trabajos de este colectivo han ido expresando las transformaciones de los discursos escénicos y de las estrategias políticas y activistas".

26 "Una especie de archivo de la memoria, una cabalgata poética que exponía las roturas de una alma colectiva".

27 "Trajes, cajas, uniformes, vitrinas con libros antiguos, documentos históricos, fotografías, maniqués, un monitor, carpetas escolares, banderas, etc".

28 "Como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o donde se detiene".

a emblemática frase presente na exposição "*Yuyanapaq: para recordar*", deslocada para a espacialidade construída pelo grupo cultural Yuyachkani, lembra fisicamente aos que percorrem tal obra, que a memória

necessita de ancoragens: lugares e datas, monumentos, comemorações, rituais. Estímulos sensoriais - um cheiro, um som, uma imagem - podem desencadear memórias e emoções. A memória precisa de veículos para ser transmitida às novas gerações que não foram testemunhas diretas dos acontecimentos, neste caso dolorosos, que são considerados necessários para recordar²⁹ (CASO apud CHAPPELL; MOHANNA, 2015, p. 20).



Imagens 13 e 14 - *Hecho en el Perú*, Yuyachkani (2001)
Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

De maneira sensível, proposições como "*Sin Título, Técnica Mixta*", elaboram formas de dar corpo à memória, através de procedimentos criativos que se distanciam "de qualquer triunfalismo que fuja das dívidas que foram deixadas pendentes e que insistem, uma e outra vez, na necessidade de continuar processando o pior do passado"³⁰ (VICH, 2015, p. 263). Tal enfoque permite que o memorial instaurado na sede do grupo, desloque a noção de museu como "lugar do arquivo, da indexação de materiais destinados à consulta e exposição, [e seja] convertido no lugar do intempestivo, onde o acervo ali disposto é destinado à manipulação dos atores, que também são parte desse acervo, e, principalmente, à manipulação do público" (SOUZA, 2013, p. 224).

29 "Necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales - un olor, un sonido, una imagen - pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso dolorosos, que se considera necesario recordar".

30 "De cualquier triunfalismo que elude las deudas que han quedado pendientes y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado".



Imagens 15 e 16 - *Sin Título, Técnica Mixta*, Yuyachkani (2004)
 Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Através desse viés, é possível encontrar paralelos entre "*Sin Título, Técnica Mixta*" e o "*Arte por la Memoria - Museo Itinerante*", projeto independente realizado desde 2009 pelas investigadoras e investigadores peruanos Carlos Risco, Catherine Meza, Jorge Miyagui, Karen Bernedo, Kristel Best, Mauricio Delgado e Orestes Bermudez com o objetivo de instalar exposições temporárias em espaços públicos. As diferentes mostras instauradas por este museu itinerante à céu aberto optam por compartilhar proposições que privilegiem elementos simbólicos e sensoriais, muitos deles ligados à performances políticas, para desta maneira interrogar "como a sociedade peruana está interpretando esta história através das imagens que produz"³¹ (VICH, 2015, p. 11).

Uma das integrantes do *Arte por la Memoria - Museo Itinerante*, Karen Bernedo, é proponente de "*Tránsito a la Memoria*", que se dedicou a interpelar as dimensões performativas da memória. Nesta ação os micro-ônibus, principal meio de transporte das cidades peruanas, foram usados como lócus de uma intervenção na qual os passageiros ao comprarem suas passagens participam de uma ação "destinada a alterar o sentido da vida

31 "Cómo la sociedad peruana está interpretando esta historia a través de las imágenes que produce".

cotidiana"³² (ibid., p. 265). A partir da investigação desenvolvida, primeiramente, nos arquivos da *Defensoría del Pueblo*, e posteriormente junto ao *Comité de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Secuestrados del Perú*, o CODAFER, a pesquisadora "pôde ouvir histórias diversas, entrevistar familiares de desaparecidos e recuperar algumas fotos para confrontá-los com os documentos que possuía, e após vários meses de pesquisa, (...) fazer uma lista em torno de 200 pessoas"³³ (ibid., p. 266).



Imagens 17 e 18 – *Tránsito la Memoria*, Trujillo (2004)
Fonte: Arte por la Memoria - Museo Itinerante

E entre os dias 16 de novembro e 31 de dezembro de 2004, distribuiu mais de 02 milhões de bilhetes que circularam pelas mãos de diversos passageiros com rostos e nomes de vítimas do desaparecimento, onde estavam disponíveis um endereço de e-mail através do qual se poderiam realizar denúncias, meio pelo qual recebeu inúmeras mensagens. Em um país no qual os processos jurídicos são conduzidos de maneira lenta e suspeita, onde apenas em 26 de maio de 2016 o *Congreso de la República del Perú* aprovou a lei que garante a busca das pessoas desaparecidas nas últimas décadas, será nos transportes públicos, que correm cheios de passageiras e passageiros pelas principais vias de Lima, que se ativou uma rede temporária que interconectou memórias coletivas que almejam por verdade e reparação.

Experiências como "*Tránsito a la Memoria*" são analisadas por Víctor Vich como sendo parte de poéticas do luto, que através de intervenções realizadas prioritariamente em espaços públicos, buscam produzir interrupções simbólicas que permitam reconfigurar tais

32 "*Destinada a alterar el sentido del cotidiano*".

33 "*Pudo escuchar historias diversas, entrevistar a familiares de desaparecidos y recuperar algunas fotos para confrontarlas con los documentos que tenía. Luego de varios meses de trabajo, consiguió hacer una lista de alrededor de 200 personas*".

contextos como potenciais lugares de memória que possam "converter a dor em um recurso político que força tanto a restaurar a verdade do que aconteceu quanto a salvar os mortos da violência a que ainda estão sujeitos"³⁴ (ibid., p. 293). Tais qualidades, em determinadas ocasiões, se opõem às ações propostas por instituições como o *Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*, o LUM, espaço inaugurado na cidade de Lima em 2015, subvencionado pelo *Ministerio da Cultura del Perú*. Ao deslocar-se por sua impactante arquitetura, assim como em edifícios análogos - como o *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación* de Bogotá e o *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos* de Santiago -, é possível identificar incongruências presentes em tais curadorias, principalmente pelo fato de serem geridas por Estados que são os principais agentes da violência de seus países. Desviando-se desta abordagem, através de uma explícita negação com relação à narrativa tida como oficial do Peru, as propostas artísticas e sociais ligadas às poéticas do luto analisadas por Vich, assim como as diferentes criações que compõem o repertório do grupo cultural Yuyachkani, como por exemplo as intervenções realizadas no LUM e em alguns espaços públicos de Lima, através de um persistente comprometimento poético e político, buscam visibilizar os inúmeros corpos dos ausentes não somente por intermédio de recursos retóricos.



Imagem 19 e 20 - Intervenção no LUM, Yuyachkani (2018)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Em um sentido um contrário ao de iniciativas que, apesar de recordarem que os momentos de horror já enfrentados não podem voltar a se repetir, seguem mantendo o

³⁴ "Convertir el dolor en un recurso político que obligue tanto a restaurar la verdad de lo sucedido como a salvar a los muertos de la violencia a la que siguen sometidos".

passado alijado dos processos de reescritura da história peruana, as proposições aqui debatidas explicitam a insuficiência desta perspectiva ao articularem modos incorporados de partilhar memórias pessoais e históricas. Através de procedimentos que interpelam e convidam os que vivenciam tais experiências a reconhecer "a inseparabilidade da memória, da imaginação, [e] da percepção sensorial"³⁵ (FABIÃO, 2012, p. 124), nestas proposições o passado pode, por fim, estar diante dos olhos daqueles que reconhecem a urgência de evocar e reconfigurar, sensivelmente, um passado ainda presente, apostando que

rememorar é ainda agir, e não simplesmente chegar depois que a realidade já perdeu a sua força. Antes, é mostrar como o passado está em perpétua reconfiguração, redefinindo continuamente as possibilidades do presente e do futuro. Nesse sentido, ignorar a força de decisão da descrição do passado é operar com a ficção da história como um quadro estável "do que realmente ocorreu" (SAFATLE, 2015, p. 176).

Referências

ABREU, Ana Carolina Fialho de; ZAMARIOLA, Paola Lopes. Una escena con múltiples entradas: entrevista con Miguel Rubio Zapata. Veracruz: **Investigación Teatral**, v. 11, n. 07, Universidad Veracruzana, 2020. p. 139-149.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

_____. Prácticas de visibilidad: ethos, teatralidad y memoria. **El cuerpo ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 19-32.

CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA, Miguel Rubio. Adiós Ayacucho. **El Cuerpo Ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 98-119.

CHAPPELL, Nancy; MOHANNA, Mayu. (Ed.). **Yuyanapaq: para recordar**. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, 2015.

³⁵ "The inseparability of memory, imagination, sensorial perception".

CORREA, Ana. Rosa Cuchillo: investigación y creación. In: CABALLERO, Ileana Diéguez (Comp.). **Des/tejiendo escenas - Desmontajes: procesos de investigación y creación organizado**. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 111-120.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

FABIÃO. History and Precariousness: in search of performative historiography". **Perform, repeat, record: live art in history**. Bristol: Intellect, 2012, p. 121-136.

MENDOZA-WALKER, Zoila. Contestando identidades por meio da dança: performance *mestiza* nos Andes do sul do Peru. ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON, Julia (Org.). **Histórias da dança: antologia**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Jirlaine Costa dos. **Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A Encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

VICH, Víctor. **Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Recebido em janeiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



Pensando agenciamentos de *Kay Punku*
Pensando *Kay Punku* desde su agencia
Thinking *Kay Punku's* agency

Camila Fernanda Sastre Díaz¹

Resumo: *Kay Punku. Acción documentada*, criação de Ana e Débora Correa é uma das poucas produções artísticas que representam os casos de violações sexuais que ocorreram durante os anos do conflito armado peruano (1980-2000). Nesse artigo analiso a montagem teatral enquanto um fato social, centrado no “papel prático” que a obra tem nas relações sociais que participa, através da trama dramática e sua encenação.

Palabras-chave: mulheres artistas, obra de teatro, violação sexual

Resumen: *Kay Punku. Acción documentada*, creación de Ana y Débora Correa es una de las pocas producciones artísticas que representan los casos de violaciones sexuales que ocurrieron durante los años del conflicto armado interno peruano (1980-2000). En este artículo reflexiono sobre el montaje teatral entendiéndolo como un hecho social, centrada en el “papel práctico” que tiene la obra en las relaciones sociales en las que participa, a través de la trama dramática y su puesta en escena.

Palabras claves: mujeres artistas, obra de teatro, violación sexual

Abstract: *Kay Punku. Acción documentada* created by Ana and Débora Correa, is one of the few artistic productions that represent the rapes that took place during the internal armed conflict in Perú (1980-2000). In this article I reflect about this theater play as a social event, focusing in the "practical role" the play has in the social relations in which it participates, through its dramatic plot and staging.

Keywords: women artists, theater play, sexual violence

¹ Doctoranda en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, Licenciada en Historia de la Universidad de Chile y Diplomada en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile. Investigadora del Grupo Interdisciplinario sobre Memoria y Democracia de la Pontificia Universidad Católica de Perú. Becaria ANID/Programa de Formación de Capital Humano Avanzado/Doctorado Becas Chile/2017-72170421. La autora también se ha adjudicado el Fondo Programa de apoyo a la investigación para estudiantes de Posgrado PAIP (convocatoria 2019), categoría Doctorado, de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El artículo es parte de los resultados de la investigación doctoral “Producciones culturales post-violencia: el caso de Manta y Vilca (Huancavelica) y los casos de violencia sexual durante el conflicto armado interno del Perú”, investigación que cuenta con la asesoría de la antropóloga María Eugenia Ulfe Young, docente principal de la PUCP.

Correo: csastre@pucp.edu.pe; c.sastrediaz@gmail.com

El presente texto busca reflexionar en torno a la obra *Kay Punku. Acción documentada* (2007), creación de Ana y Débora Correa. La obra pone como tema protagónico los casos de violaciones sexuales perpetradas por militares destinados a las bases contrasubversivas de las comunidades de Manta y Vilca –Huancavelica- durante la época del conflicto armado interno (1980-2000). *Kay Punku* es una de las pocas producciones artísticas que se ocupan de la violencia sexual que afectó a las mujeres durante los años de la violencia política y que desde un inicio fue subestimada numéricamente. El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación señaló que 527 mujeres y 11 hombres habían denunciado haber sido víctimas de violaciones sexuales (CVR, 2003, 67, tomo VIII). Estas cifras representaban solo el 1,53% de las violaciones a los derechos humanos registradas en la investigación que la CVR desarrolló a inicios de los 2000, siendo imputable a los agente del Estado –Policía y Fuerza Armadas- el 83% de los casos (2003, 274 y 277, tomo VI). Los comisionados consideraban que estos números no representaban la magnitud de esta afectación debido a la vergüenza y culpa que sienten y acompañan a las víctimas (CVR, 2003, 274, tomo VI). A diferencia de esos números, hoy en día –casi veinte años después del trabajo de la CVR- el Registro Único de Víctimas (RUV) ha acreditado que 5.337 mujeres fueron víctimas de violaciones sexuales, siendo reconocidas por el Estado².

Kay Punku surge a partir de las preocupaciones e intereses de sus creadoras de dar a conocer lo ocurrido a estas mujeres. Sus historias durante muchos años fueron acalladas, silenciadas y negadas por sus familias y comunidad, llegando incluso a culparlas por lo que les había ocurrido. Ana y Débora al conocer estas historias, buscaron llamar la atención sobre éstas. Así, la obra se convierte en un gesto de reconocimiento de sus relatos, contraponiéndose a la anterior experiencia hostil con la que cargan las mujeres sobrevivientes.

Por este motivo, he decidido pensar la obra como un hecho social (Gell 2016). Esto significa pensar el montaje teatral y su naturaleza en función del contexto relacional del que son parte (Gell 2016: 38). Lo anterior conduce a centrar la mirada en los contextos de producción, de circulación y de recepción. Así, distingo mi enfoque de un análisis estético o semiótico, ya que no es de mi interés hacer un análisis intratextual. Más bien, me ocupo del rol social de la obra, su “papel práctico” en las relaciones sociales en las que participa (Gell

² Estos datos son los reportados por el RUV enero de 2020.

2016, 38). Este enfoque está motivado por la constatación de que una perspectiva estética no es capaz de explicar la existencia de la obra (Gell 2016, 33). Más aún, parafraseando a Gell, la obra *Kay Punku* como cualquier otra producción artística se sostiene en distintos procesos sociales, como lo es la religión, la política, entre otros (Gell 2016, 33)³. De esta manera, centraré mi mirada en las relaciones que se tejen alrededor de la obra, como su narrativa, agendas, mediaciones, transformaciones y expresiones de poder, siguiendo la invitación de Gell a ver el arte –y en este caso en particular, el montaje teatral- como un “sistema de acción” (2016, 36 y 38). Más específicamente, reflexionaré sobre la agencia de la narrativa que la obra de teatro ha generado en un periodo de posconflicto armado, donde las premisas de justicia, verdad y reparación copan el espacio y el hacer público. En ese sentido, ¿cómo la obra dialoga con estas premisas?

Metodológicamente, este texto es resultado de una serie de conversaciones y observaciones de campo, desarrolladas en el marco de mi investigación doctoral en Antropología, la cual se ocupa de producciones artísticas que tratan sobre los casos de violaciones sexuales ocurridos en las comunidades de Manta y Vilca durante el conflicto armado interno peruano.

¿Qué ocurrió en Manta y Vilca?

Las comunidades andinas de Manta y de Vilca se ubican en la región de Huancavelica, en la sierra central del Perú. Iniciado el conflicto armado, la zona geográfica que ocupan las comunidades mencionadas, fue considerada de gran relevancia por el comité zonal del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso. Ambas comunidades se encuentran ubicadas en la cuenca del río Vilca, zona fronteriza con la región de Junín y de la ciudad de Huancayo (Crisóstomo 2005: 15; Crisóstomo 2015: 15). Es por ello que desde fines de los años 70’, Sendero Luminoso comenzó a operar en la zona por medio de comités populares, que le permitían conseguir apoyo, abastecimiento, alimentación y lugares de descanso para las filas subversivas (Caro 2015; Crisóstomo 2015; Crisóstomo 2005; IDL 2007). En este contexto,

³ Alfred Gell da como ejemplo el siguiente caso: “La presencia de un elevado número de esculturas, tallistas y críticos de esculturas en Yorubalandia en una época determinada es un hecho social cuya explicación no se encuentra en la estética indígena. De manera similar, nuestras preferencias estéticas no pueden explicar por sí mismas la existencia de los objetos que reunimos en los museos y que consideramos desde un punto de vista estético” (2016: 33)

la comunidad de Manta llegó a ser declarada “zona liberada” en septiembre de 1983, lo que desató una serie de persecuciones, amenazas y asesinatos de las autoridades locales (Crisóstomo 2005, 15).

A inicios de 1984, la zona fue declarada bajo estado de emergencia, estableciéndose en marzo de ese mismo año bases contrasubversivas a lo largo de la cuenca del Vilca. Entre ellas se encontraban las comunidades de Manta y de Vilca. En el caso de la primera, la base estuvo operativa hasta el año 1998; en Vilca hasta 1989 (CVR 2003, 80, tomo VIII). Los y las campesinas cuentan que el arribo de los militares a la comunidad de Manta fue como una invasión. Ellos recuerdan que:

‘Si ese día no hubiera habido neblina, esto hubiese sido una matanza total, a todos nos hubiera matado, pero la neblina nos ha salvado, nosotros nos escapamos cuando alguien vino corriendo a avisar. La instrucción de la subversión era escapar cuando llega la represión, nadie debe de quedar en su casa, porque ellos sabían tarde o temprano que iban a llegar. Los que quedan se van a condenar, ha dicho, así que todos salimos corriendo y al que corría los soldados lo mataban’. (Ex presidente de la comunidad de Manta) (Crisóstomo 2005: 16)

El arribo y establecimiento de los militares en ambas comunidades no alteró al ambiente de violencia que ya había sido establecida por Sendero Luminoso. Más aún, los habitantes de ambas comunidades recuerdan con mayor énfasis la violencia perpetrada por los militares, la que desde su arribo se extendió y escaló (IDL 2007,30). Los campesinos y campesinas recuerdan la serie de abusos, torturas y ejecuciones que comenzaron a ejecutar los militares asentados en las bases contrasubversivas. Entre estas violaciones a los derechos humanos, las mujeres principalmente se vieron afectadas por las constantes violaciones sexuales, las que fueron cometidas en más de una ocasión, por más de un militar (me refiero a violaciones en grupo), y de manera sistemática y cotidiana (CVR 2003, 80, tomo VIII). Según los datos que los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación pudieron recopilar, en la comunidad de Manta, once mujeres señalaron haber sido víctimas de violaciones sexuales, mientras que otros diez casos fueron reportados por un tercero⁴.

⁴ A los mismos equipos se acercaron padres, hermanos, tías e incluso vecinas señalando otros nombres, de otras mujeres que fueron violadas por militares. Sin embargo, ellas nunca se acercaron a denunciar en primera persona. Incluso existe un caso donde un familiar reporta la violación sufrida por su pariente, y ella en su testimonio no hace mención a este tipo de abuso y más bien su testimonio se limita a narrar el asesinato de su esposo y suegro. No es posible contrastar esa información con los datos de las mujeres inscritas en el Registro Único de Víctimas, ya que esa información es considerada sensible y por ello es privada.

Sobre estas experiencias vividas por las mujeres, Ana y Débora crearon la obra *Kay Punku*.

La obra

Cuando llegó el libro *Noticias, recados y remesas de Manta* (Cárdenas et al 2005) a la Casa de *Yuyachkani*, Miguel Rubio se lo entregó a Ana y Débora Correa. Ambas se encontraban finalizando el proceso de creación de la obra *Willasaqmi* (Correa & Correa 2006), basada en cuentos precolombinos de los Andes y de la Amazonía y que rescata sabiduría de las mujeres ancestrales. El libro es resultado de los primeros viajes de diagnóstico y primeros talleres de trabajo del proyecto de salud comunitaria desarrollado por la ONG DEMUS en la comunidad de Manta⁵. En aquel momento, tanto Ana como Débora fueron motivadas por Miguel no solo a narrar historias de mujeres ancestrales, sino también historias de mujeres que han vivido el pasado reciente del país (conversación Ana Correa, Lima, noviembre 2017; conversación Débora Correa, Lima, agosto 2019). El libro se transforma en la inspiración.

La decisión de Ana y Débora de hacer una obra con las historias de las mujeres está muy ligada a sus compromisos políticos y preocupaciones sociales como actrices, creadoras e integrantes del Grupo Cultural *Yuyachkani*. Este compromiso, tanto del Grupo como de Ana y Débora, se observa desde sus primeros trabajos teatrales en los años 70', y luego con la tarea de representar lo que estaba ocurriendo durante el conflicto armado interno, no solo denunciando, sino que desnaturalizando la violencia (A'nness 2004, 400). Finalizado el conflicto armado e iniciado el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), *Yuyachkani* comienzan a acompañar el proceso: primero informando a la población, luego acompañando las Audiencias Públicas a través de la performance *Ayarichi* de Teresa Ralli, y también con la puesta en escena de las unipersonales *Adiós Ayacucho* de Augusto Casafranca y *Rosa Cuchillo* de Ana Correa (Lambright, 2015).

No obstante, debido a las características de la agresión, estas cifras sub-representan los casos, tal como la Comisión de la Verdad lo señala en su Informe Final.

⁵ La ONG DEMUS realizó un extenso trabajo en la comunidad de Manta desarrollando su proyecto de salud comunitaria durante los años 2005 hasta fines del 2008. El libro es la síntesis del trabajo de diagnóstico realizado en los primeros viajes y las primeras intervenciones realizadas por el equipo interdisciplinario de profesionales.

Al ingresar al lugar donde se monta *Kay Punku*, una se encuentra con La Mujer de la Puerta, interpretada por Débora Correa, sentada en un banco a mano izquierda del escenario, embarrándose su rostro, cuerpo y ropas. En el otro sector del escenario se encuentra La Narradora, personaje de Ana Correa, quien busca explicar el surgimiento de la obra y hace mención al libro *Noticias, recados y remesas de Manta*. Una puerta se encuentra ubicada en el centro del escenario. Las mujeres, al son de una música suave dan vueltas en torno a la puerta, intercambiando sus posiciones. Luego, La Mujer de la Puerta se ubica tras ella y La Narradora comienza a tocar una campana al son de distintos ritmos: “toques de penitencia”, “toque de bautizo”, a manera de como en las comunidades andinas se hacen llamados a sus habitantes. Finalmente, La Narradora toca la campana y hace “toques de urgencia”. En ese momento, La Narradora descubre el libro de actas del pueblo y nos comienza a contar lo ocurrido: la llegada violenta de Ejército, la construcción del cuartel con partes de las casas abandonadas y trabajo forzado de los habitantes, y las violaciones sexuales que los militares comenzaron a perpetrar contra las mujeres del pueblo. Acto seguido, la puerta se abre lentamente y vemos a La Mujer de la Puerta, quien comienza a narrar en primera persona los abusos que han sufrido las mujeres. En escena vemos una conjunción entre la voz de la mujer como testimonio oral y las actas como documentos oficiales.

De estos elementos surge la segunda parte del nombre de la obra *Acción Documentada*, que que buscan transmitirle a la obra la fuerza de las pruebas que acreditan la veracidad de los hechos que se escenifican. Aquí se encuentra una de los elementos más potentes de la obra: darle un rol de prueba a las voces de las mujeres que condensa Débora en su papel de La Mujer de la Puerta, las que constantemente fueron y son puestas en cuestionamiento. Me refiero, en un primer momento, por los jefes de la base subversiva, quienes pusieron en duda las denuncias de las mujeres⁶; la vergüenza social y la culpa que condujo a muchas de ellas

⁶ “La declarante [ininteligible] que no contó lo ocurrido a nadie por temor y vergüenza, pero [ininteligible] meses de lo ocurrido tuvo que contarle a un soldado de la base militar de Manta y le re[ininteligible] por la identidad del soldado [ininteligible] señalándole que se llamaba Martín. Como el soldado fue cambiado de base militar [ininteligible], la declarante lo fue a [ininteligible] / guntarle el centinela por el soldado saltó el capitán y el coronel y tras contarle la declarante que el soldado la había violado, el capitán le dijo “cómo yo sé hijita?” y lo mandó a llamar al soldado, quien negó lo ocurrido. Ante esto la declarante intentó denunciar el abuso ante el juez de paz de Pampas quien se negó a recibirla” (testimonio fojas 066-068, carpeta 03, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación).

a guardar silencio⁷; el cuestionamiento que sufren hasta el día de hoy de parte de varios habitantes de la comunidad de Manta, quienes niegan que hayan sido violaciones (notas de trabajo de campo, comunidad de Manta, mayo 2019 y octubre 2019); y por último, el cuestionamiento que actualmente sufren las mujeres que se han atrevido a denunciar a sus agresores, llevándolos a un proceso judicial, donde son revictimizadas por los jueces y llamadas como “supuestas agraviadas” por los abogados de los acusados, como un acto de negación (notas de observación de campo de las audiencias judiciales, Lima, marzo-diciembre 2019). Así, poner en valor los testimonios de las mujeres se convierte en un acto reivindicativo, como reconocimiento de sus testimonios como verdad, en un contexto de veinte años de silenciamiento.

La Mujer de la Puerta se encuentra embarrada. El barro tiene varios significado. Débora me comenta que busca transmitir la sensación de las mujeres de “sentirse sucias” por haber sido violadas (conversación, Lima, agosto 2019). El barro también es capaz de transportarnos al momento y lugar de los acontecimientos. Débora dice: “simboliza esos episodios, cuando las mujeres arrancan, luego de haber sido golpeadas y violadas entre los matorrales. Han escapado y se han caído. Han rodado por los cerros y por eso están embarradas” (conversación, Lima, agosto 2019).

Sin embargo, el barro no permanece para siempre en el cuerpo de La Mujer de la Puerta. Luego de un par de acciones que buscan expresar la violencia experimentada, a través de gestos y movimientos bruscos que simbolizan las golpizas y las torturas que vivieron, el personaje de Débora se derrumba. La Narradora va en su socorro y le ayuda a levantarse y salir de atrás de la puerta. Desde este momento, una serie de acciones se despliegan, las que buscan sanar, limpiar y empoderar a La Mujer de la Puerta. Primero, la puerta es desmontada por ambas mujeres. Zapatean sobre ella. Luego la vuelven a ubicar en otro lugar. El personaje de Débora comienza a cambiar de actitud. Después de zapatear sobre la puerta, de “botar la rabia”, como dice Débora, ésta se limpia y se saca el barro, y se cambia las ropas sucias por

⁷ “... ‘nunca le he contado a nadie, esto que me ha pasado, a nadie, ni a mi familia ni a mis hijos, porque pienso que se ha perdido mi dignidad, es la primera vez que le cuento esto a alguien’” (testimonio fojas. 028-035, carpeta 05, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación); “Quedé arruinada y con la moral muerta, porque hasta la actualidad la gente no me mira bien” (testimonio fojas 058-064, carpeta 05, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación).

otras limpias. Ya limpia y vestida, comienza a bailar y colocan guirnaldas de flores sobre la puerta.

Esta serie de acciones tienen importancia en dos aspectos. Por un lado, tal como Ana lo señala, mostrar que el barro se puede sacar y que lavarse permite la aparición de otro cuerpo, tiene un valor simbólico. “Esa transformación era indispensable que las mujeres la vieran” (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). Esta acción simbólica se vincula con lo comentado por Débora respecto a cómo las mujeres se sienten: “Un día les duele el pecho. Otro día la espalda. Otro día las piernas, y a veces quisieran arrancarse de adentro algo, porque se sienten sucias” (conversación, Lima, agosto 2019); o como Ana también cuenta “... las señoras lloraban y decían eso, ‘me quiero romper acá, quiero abrirme y sacarme de mi cuerpo’. Es un dolor terrible”, el cual les impide cantar, bailar, ser felices, como se lo transmiten las mujeres (conversación, Lima, febrero 2020). De esta manera, Ana y Débora buscan que las mujeres sobrevivientes se sientan reflejadas y puedan concebir una posibilidad de sentirse mejor, impulsadas por la demostración simbólica que se escenifica.

Por otro lado, las escenas de sanación también son importantes pues la obra no se limita solo a la escenificación de la violencia. Además de la limpieza del barro que cubre el cuerpo de la Mujer de la Puerta, la puerta es desmontada del lugar que inicialmente se encontraba y reubicada en otro espacio, después de que ambas mujeres zapateasen sobre ella. Estas acciones tienen un alto significado, ya que la puerta simboliza el cuartel militar. Al inicio de la obra, La Narradora nos cuenta que es lo que ha ocurrido en el pueblo. Luego, la puerta se abre a vemos a La Mujer de la Puerta tras ella, y nos comienza a contar las torturas que sufrían las mujeres al interior del cuartel. Luego, ella intenta salir, pero la puerta la succiona. Solo después de forcejear, La Mujer de la Puerta logra salir, con la ayuda de La Narradora. Así, desmontar la puerta y las acciones de limpieza buscan escenificar la agencia de las mujeres, además de motivar a otras a actuar.

Es importante que la violencia vivida por La Mujer de la Puerta intenta ser superada gracias a la ayuda de otra mujer, La Narradora. Como señala Carla Dameane, juntas podrán sobreponerse a la violencia, a los sentimientos de culpa y podrán levantar la puerta (2012, 6 y 8). De esta manera, hace referencia a la solidaridad entre mujeres, a la sororidad, la que se escenifica, y a partir de allí, agenciar en los y las espectadoras esas mismas actitudes.

Para Ana, *Kay Punku* es un intento por consolar a las mujeres, transformándose las acciones y escenas de la obra en partes de un rito. Ella me explica que entiende el rito como una acción codificada y con un propósito específico, las cuales se repiten una y otra vez, evidenciando los deseos de hacerlo realidad (conversación, Lima, noviembre 2017; conversación febrero 2020). En esta línea, para Débora, la obra es un acto de solidaridad con estas mujeres, que se opone al actuar displicente del Estado (conversación, Lima, agosto 2019). De esta manera, no solo buscan consolar a las mujeres, sino evitar el olvido de lo que les ocurrió e incitar la obtención de justicia.

Alfred Gell, en uno de los tantos ejemplos que ofrece en su tarea de construir una teoría antropológica del arte, señala que, más allá de las posibles propiedades estéticas de los artefactos artísticos, una mirada antropológica conduciría a prestar atención a las “respuestas sociales y emocionales” que pueden suscitar dichos artefactos (Gell, 2016, 36). En este sentido, las motivaciones de Ana y Débora Correa de crear la obra de teatro están encarnadas en el montaje y generan una acción desde una dimensión simbólica. Para el caso peruano, Víctor Vich señala que las artes han contribuido a “reformular los imaginarios ciudadanos” en torno a lo ocurrido durante la época del conflicto armado interno, interpelando a la sociedad, inspirados en el Informe Final de la CVR como “fuente discursiva” (2015: 14). En ese sentido, me pregunto cómo la obra de teatro, desde su trama dramática y puesta en escena, logran dar agencia a las motivaciones de las creadoras.

Por medio de esta puesta en escena, suceden una serie de acciones que responden simbólicamente a las motivaciones de las creadoras de la obra. A través de la escenificación, estas motivaciones encarnadas en el montaje comienzan a agenciar, mediar y producir transformaciones en quienes sean los y las espectadores de la obra. El montaje busca dar a conocer y promover la reflexión sobre estas experiencias violentas, el reconocimiento de las voces de las mujeres y de la verdad que contienen sus relatos, generar empatía y solidaridad con ellas y finalmente impulsar simbólicamente un proceso de sanación y transformación de las mujeres. Todas las escenas que constituyen a la obra de teatro, construyen este “sistema de acciones” (Gell 2016: 36), que provocan “sensaciones y emociones” en aquellos quienes la vean.

La obra en la sociedad

Actualmente en Perú se desarrolla un proceso judicial, donde nueve mujeres de Manta acusan a trece militares de haberlas violado, durante el periodo que se encontraban destinados en la base contrasubversiva en Manta. El proceso judicial es resultado de más de quince años de trabajo impulsado por las ONG Instituto de Defensa Legal –IDL- y Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer DEMUS. Luego de entregado el Informe Final de la CVR, donde se dio cuenta de los hechos ocurridos en Manta y Vilca (CVR, 2003, 79-88, tomo VIII), ambas ONGs decidieron hacerse cargo de lo ocurrido en estas comunidades y buscar justicia para estas mujeres. Lo sucedido en Manta y Vilca fue uno de los cuarenta y siete casos que la CVR entregó al Poder Judicial para ser investigados, por la consistencia y gravedad de lo ocurrido. Es así como desde el año 2004, IDL y DEMUS comenzaron a tomar contacto con las mujeres sobrevivientes, por medio de estrategias jurídicas diferentes. Por ejemplo, el proyecto de salud comunitaria desarrollado por DEMUS en la comunidad de Manta fue parte de su estrategia, buscando generar las condiciones para que las mujeres se atrevieran a hablar sobre lo que les había ocurrido y denunciar. Luego de un año de trabajo, un grupo de mujeres se acercaron a la Fiscalía Provincial Penal de Huancavelica para denunciar (Wiesse et al, 2018, 33). Después de varios años de investigaciones –como también retrasos de parte del propio sistema de justicia (específicamente cambios de los fiscales a cargo) – el año 2016 la Fiscalía presentó la denuncia contra trece militares acusados como perpetradores de las agresiones sexuales. Cabe mencionar que durante este proceso hubo un par de casos que quedaron fuera de la judicialización, debido a que las mujeres denunciadas no pudieron dar con los verdaderos nombres de sus agresores. Esto se debía a que los militares se hacían llamar por seudónimos o nombres falsos. Obtener los nombres de quién abuso de ellas era un “requisito indispensable para poder demandarlo[s]” (Wiesse et al 2018, 34).

Después de varios meses de espera, que llevaron a organizar una campaña para exigir a los jueces una fecha de inicio del juicio, finalmente comenzó en julio de 2016. El juicio siguió su curso hasta septiembre de 2018, momento en que se suspendió debido a las implicaciones de una de las juezas en casos de corrupción⁸. Además de esto, las mujeres

⁸ Ver: <https://wayka.pe/juicio-manta-y-vilca-exigen-separar-a-jueza-vinculada-a-presunta-red-de-walter-rios/>; <https://diariocorreo.pe/politica/jueza-mencionada-en-cnm-fue-apartada-de-caso-manta-y-vilca-839917/>.
Ultima vez revisado 21 de julio de 2020.

tuvieron que sufrir una serie de revictimizaciones, no solo de los abogados de los acusados, sino también por parte de los jueces, las cuales fueron denunciadas y acogidas en la Corte Suprema del Perú⁹. Un segundo juicio oral comenzó en marzo de 2019, el cual aún continúa en curso.

Kay Punku tiene una historia de vinculaciones con el proceso judicial descrito. Además de haberse inspirado en el libro *Noticias, recados y remesas de Manta*, resultado del proyecto de salud comunitaria desarrollado por la ONG DEMUS, la obra ha sido montada con su auspicio en un par de ocasiones para apoyar su campaña “Un hombre no viola-Un Estado no viola”¹⁰. La obra se involucra con el proceso judicial y acompaña a las mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales en su búsqueda de justicia. Así, el montaje se inserta en el ámbito para el cual siempre fue pensado por sus creadoras: “éstas [obras¹¹] nacieron no para una difusión en teatro. Siempre buscaron un camino alternativo. Si hemos llegado al teatro es porque nos han invitado... la idea siempre ha sido que se presente en comedores populares, en comunidades campesinas y ha seguido ese recorrido” (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). La obra deja de tener solo una circulación limitada al ámbito artístico y comienza a ser parte de lo denominado convencionalmente como esfera pública, siendo parte del debate y del intercambio de visiones. Así, la obra adquiere una segunda vida, más bien ligada a lo político, buscado generar agencia en esta esfera de lo social.

La obra no solo tiene esta otra faceta. *Kay Punku* varias veces es montada como parte de los talleres de sanación *Hampiq Warmi* que Ana y Débora realizan. Estos talleres también son parte de los encuentros *Warmikuna Raymi*, espacio que nace en el año 2012 a partir de las motivaciones de Ana y Débora en conjunto con otras artistas peruanas, específicamente con Cucha del Águila, Tania Castro y Marisol Zumaeta, para reflexionar en torno a la vocación artística y de sanación simbólica para con las mujeres y las violencias que históricamente han experimentado.

Los talleres *Hampiq Warmi*, que en castellano se traduce como mujer sanadora, nacen de la necesidad que sienten Ana y Débora de crear un espacio que ayude a las mujeres a

⁹ Me refiero a la respuesta de la Corte Suprema al recurso de nulidad N°2395-2017

¹⁰ Esta es una campaña desarrollada por DEMUS para promover el apoyo social hacia las mujeres que han querrellado en el proceso judicial. Link de la campaña: <https://www.facebook.com/UnHombreNoViola>. Última vez revisado 21 de julio de 2020.

¹¹ Se refiere a *Kay Punku* y *Willasaqmi*.

sanarse de la violencia que viven por ser mujeres. Es un espacio que busca incentivar que las mujeres se consuelen mutuamente, que se reconcilien con sus cuerpos, que se fortalezcan como comunidad de mujeres y dejen de ser portadoras del patriarcado (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020).

Estos talleres son herederos de un importante trabajo anterior que Ana y Débora, junto con Teresa Ralli y Rebeca Ralli, habían desarrollado desde fines de los años 80' y durante la década de los 90'. Me refiero a los talleres de autoestima, como los denominaron en aquellos años. Estos talleres surgieron de la necesidad de trabajar y reflexionar sobre sus propias madres y abuelas, como una necesidad de consuelo y tomar conciencia de la violencia patriarcal que ellas también habían vivido (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). Este trabajo, que se ve reforzado por la experiencia que Teresa Ralli trae consigo luego de participar en los primeros encuentros del Magdalena Project¹², desemboca en los talleres de autoestima que las mujeres integrantes de *Yuyachkani* comenzaron a desarrollar con organizaciones de mujeres en distintos barrios.

La obra *Kay Punku* tiene un lugar importante dentro de los talleres *Hampiq Warmi*. La obra “abre la herida de la violencia sexual”, dice Ana, aquella que la gran mayoría de las mujeres hemos sufrido (conversación, Lima, febrero 2020). La obra busca ser gatillador, para que otras mujeres que hayan vivido experiencias similares hablen de lo que han vivido, dentro de un espacio de escucha sororo. Posterior a ello, Ana y Débora realizan una serie de dinámicas, que buscan consolar a las mujeres y apuntar reconciliarlas con sus cuerpos y rescatar esos sueños que han sido dejados de lado.

La obra comienza a circular en otros contextos sociales, que le llevan a desplegar otros roles. En el caso del proceso judicial, el montaje busca realizar una movilización de la opinión pública, adquiriendo el arte un papel político. Respecto a su papel práctico en los talleres de sanación, la obra ingresa a otros espacios mucho más íntimos y personales, ligados a procesos de acompañamiento y consuelo, usando el arte como un medio que intenta abrir una posibilidad y destrabar el pesar que acongoja a las mujeres.

¹² El Magdalena Project es una organización que busca reunir a actrices y dramaturgas de todas partes del mundo. Surgió en 1986 en la ciudad de Gales, Gran Bretaña. El objetivo del Magdalena Project es incentivar el trabajo de las mujeres, relevando su contribución y buscando que el teatro se convierta en un espacio para exponer las preocupaciones de las mujeres. Link proyecto: <https://themagdalenaproject.org/es/content/objetivos>. Revisado por última vez 21 de julio de 2020.

Para concluir

Cuando finaliza la función de *Kay Punku*, sorprende lo mínimo de la escenografía frente la dureza de la historia que escenifican Ana y Débora durante los cuarenta y cinco minutos que dura aproximadamente. La destreza artística y actoral de las artistas invita a poner atención en la dimensión estética de la obra. Ambas artistas alcanzan una interpretación estremecedora, contextualizando lo sucedido en las comunidades, referenciando los testimonios de las mujeres, ejecutando movimientos y gestos que logran transmitir la crudeza y el dolor vivido por ellas. Además, incorporan el uso del quechua, lengua materna de las sobrevivientes de la agresión sexual representada. También es destacable el uso de elementos cotidianos para construir escenas de gran carga simbólica, varias de ellas descritas en el texto, a través de las cuales logran darle vida a la trama.

Sin embargo, la mirada que busqué privilegiar en estas líneas fue aquella que circunscribe la obra a su rol social, dado por los propósitos de Ana y Débora: los deseos de consolar, de invocar la justicia y llevar a cabo un acto de solidaridad para con las mujeres sobrevivientes. Estos anhelos solo se logran comprender a partir del compromiso social y político que ambas actrices tienen.

Más aún, el compromiso de Ana y Débora y los objetivos que las mueven a crear esta obra, son necesarios en tanto reconocimiento hacia las mujeres sobrevivientes de los casos de violaciones sexuales. Las mismas mujeres que con sus experiencias inspiran la obra han sido vapuleadas por sus familias y sus comunidades, teniendo que migrar de sus pueblos debido a lo insoportable que se habían convertido sus vidas. Este maltrato no ha cesado y ha continuado, e incluso a lo largo del proceso judicial y el juicio oral que han emprendido, en búsqueda de reconocimiento y justicia. Esta situación se incrementa por ser indígenas y pobres. La Narradora y La Mujer de la Puerta finalizan la obra haciendo mención a esta constante violencia que persigue a las mujeres: “Las mujeres que se atrevieron a contar estas historias, fueron abandonadas por sus esposos, fueron señaladas por la comunidad, fueron acusadas de haber provocado a sus perpetradores, fueron acusadas por el Poder Judicial de ser mentirosas. Hasta hoy, prevalece la impunidad” (guion *Kay Punku*, 2007).

Prestar atención a la agencia de la obra, implica entenderla como un hecho social, que genera un entramado de acciones, y que tienen su origen en los anhelos de las creadoras. *Kay*

Punku es un actor en el posconflicto peruano, buscando promover la reparación, el reconocimiento y justicia para las mujeres que Ana y Débora representan en el escenario. Es así como la trama de la obra, a través de la escenificación, logra darle agencia a las motivaciones de sus creadoras, adquiriendo un rol práctico en el espacio público y en el proceso social.

BIBLIOGRAFÍA:

CÁRDENAS, Nora et al. **Noticias, recados y remesas de Manta y Vilca**. Lima: ED. DEMUS, 2005.

GELL, Alfred. **Arte y agencia. Una teoría antropológica**. Buenos Aires: SB, 2016.

CARO, Ricardo. **Demonios encarnados. Izquierda, gremio y campesinado en los orígenes de la lucha armada en Huancavelica: 1963-1982**. Tesis Magíster en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2015.

CRISÓSTOMO, Mercedes. **Mujeres y fuerzas armadas en un contexto de violencia política: los casos de Manta y Vilca en Huancavelica**. Documento de trabajo n°210, Estudios de Memoria. Lima: Ed. IEP, 2015.

CRISÓSTOMO, Mercedes. Las mujeres y la violencia sexual en el conflicto armado interno”. En: APRODEH. **Warmikuna yuyariniku: lecciones para no repetir la historia. Violencia contra la mujer durante el conflicto armado interno**. Lima: Ed. APRODEH, 2005.

DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, Carla. Relatos do sujeito andino em Anta Warmikuna (2011) e Kay Punku (2007). Ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). **Moringa. Artes do espetáculo**, Vol. 3, N°2, jul-dez 2012.

INSTITUTO DE DEFENSA LEGAL –IDL. **El umbral de la memoria. Pasado, presente y futuro en las memorias de la violencia en Huancavelica.** Perú: Ed. IDL, 2007.

COMISION DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomos VI y VIII.** Lima: Ed. Comisión de la Verdad, 2003.

A'NESS, Francine Mary. Resisting amnesia: Yuyachkani, performance, and the postwar reconstruction of Perú. **Theatre Journal**, Volume 56, número 3, p.395-414, octubre 2004.

LAMBRIGHT, Anne. **Andean truths. Transtional justice, ethnicity, and cultural production in post-shining path Peru.** Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

VICH, Víctor. **Políticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú.** Lima: Ed. IEP, 2015.

WIESSE, Patricia et al. **Cuando violar a una mujer era pan de cada día. El caso Manta y Vilca.** Lima: Ed. Instituto de Defensa Legal, 2018.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publiado em abril de 2021.



MULHERES, ATRIZES, CIDADÃS¹

Feminismo e questões de gênero nas práticas artísticas e pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru)

MUJERES, ACTRICES, CIUDADANAS

Feminismo y cuestiones de género en las prácticas artísticas y pedagógicas del *Grupo Cultural Yuyachkani* (Perú)

WOMEN, ACTRESSES, CITIZENS

Feminism and gender issues in the artistic and pedagogical practices of *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru)

Marta Haas²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o feminismo e questões de gênero nas práticas artísticas e pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru). A partir da experiência do grupo com oficinas específicas para mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino, construído como frágil, subalterno e alvo de inúmeras representações. Para questionar esses princípios, são abordados alguns trabalhos do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência.

Palavras-chave: teatro latino-americano, teatro de grupo, corpo feminino, resistência

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre sobre cuestiones de género y feminismo en las prácticas artísticas y pedagógicas del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú). A partir de la experiencia del grupo con talleres específicos para las mujeres, se analiza el lugar y el papel social del cuerpo femenino, construido como frágil, subalterno y el objeto de innumerables representaciones. Para cuestionar estos principios, se abordan algunos trabajos de Yuyachkani que evocan el cuerpo femenino como un espacio de resistencia.

Palabras clave: teatro latinoamericano, teatro de grupo, cuerpo femenino, resistencia

Abstract

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutoranda em Educação no PPGEDU da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orientação do Prof. Dr. Gilberto Icle. Mestrado em Educação (2017) e Bacharel em Filosofia (2008) pela UFRGS. Atuadora do grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. E-mail: martitahaas@gmail.com. Bolsista CAPES. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8396-2309>.

This article proposes a reflection on feminism and gender issues in the artistic and pedagogical practices of *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru). From the experience of the group with specific workshops for women, the place and the social role of the female body are discussed, built as fragile, subaltern and target of numerous representations. To question these principles, some works of *Yuyachkani* that evoke the female body as a space of resistance are approached. **Keywords:** Latin American theater, group theater, female body, resistance

Este artigo aborda o feminismo e questões de gênero nas práticas do *Grupo Cultural Yuyachkani*. A partir da experiência com oficinas específicas para mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino. Essas oficinas surgiram da percepção de que as histórias pessoais de cada mulher fazem parte de uma história coletiva, em que as mulheres e seus corpos sempre foram representados como inferiores. A construção do corpo feminino como frágil e subalterno é um dos pilares para a persistência do machismo e da dominação masculina.

Ao mesmo tempo, esse corpo é alvo de interpretações e representações, que lhe rotulam de forma maniqueísta e lhe regulam conforme valores e normas impostos pelo pensamento hegemônico. Essa percepção do corpo feminino como um campo de batalha entre representações muito diversas foi acirrada no período do conflito armado interno do Peru, quando a violência aumentou de forma exponencial e a violência de gênero ficou ainda mais evidente. Surgiu a necessidade de realizar oficinas de autoestima, que permitiam às mulheres trabalhar de forma criativa com o corpo, despertando novas possibilidades e capacidades. Surgiu também a necessidade de realizar ações cênicas que afirmassem o direito soberano da mulher sobre o próprio corpo, sob o lema de que “meu corpo não é o campo de batalha”.

Como contraposição a esses princípios, são abordados processos artísticos do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência. Esses trabalhos questionam os princípios que subjagam o corpo feminino e ressaltam o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível.

A partir da noção de escrita de si, delineada por Michel Foucault e problematizada no contexto da formação teatral por Celina Alcântara e Gilberto Icle, reflete-se sobre um trabalho solo de Ana Correa. *Confesiones* funciona como uma performance pedagógica, na

qual a atriz torna visível não só o seu percurso artístico e criativo, mas também seu próprio percurso como sujeito que produz discursos e verdades. Esses discursos e verdades são, ao mesmo tempo, formador de subjetividades que reivindicam o corpo feminino – que na sociedade hegemônica simboliza o subalterno e o marginal – como símbolo da resistência e da possibilidade de gerar algo novo.

O corpo feminino como frágil e subalterno

A atriz Teresa Ralli (2017) conta que, nas relações pessoais dentro do *Yuyachkani*, as mulheres sempre ocuparam funções, responsabilidades e direitos semelhantes aos homens. Se tiveram alguma luta para afirmar-se como atrizes, esta se deu no espaço familiar e no âmbito social. Como mulheres e homens coexistiam harmoniosamente no grupo, logo perceberam que em outras esferas as coisas eram bem diferentes. Durante as apresentações que faziam em distintas regiões do Peru, a reação das mulheres era sempre mais intensa e forte. Ralli atribui essa reação ao fato de ser incomum ver mulheres atuando, tocando instrumentos, dançando e falando de igual para igual com os homens. A atriz afirma:

graças a essas mulheres que nos procuravam após as apresentações, cheias de admiração pelo nosso trabalho, é que fomos acumulando informação sensível e entendendo o complexo mundo das relações entre homens e mulheres. Foi assim que iniciamos nossas perguntas sobre esse tema que com o tempo foram se transformando em ações artístico-pedagógicas (RALLI, 2017, p. 158).

No “complexo mundo das relações entre homens e mulheres”, a questão da igualdade de direitos entre os gêneros foi a primeira reivindicação do movimento feminista. Se o objetivo das primeiras feministas do século XIX era conquistar o direito de voto para as mulheres, o chamado sufrágio universal, assim como o acesso à educação e igualdade de direitos no casamento, em pleno século XXI a luta do movimento feminista possui muitos matizes. Segundo Biroli e Miguel (2014, p.17), “como corrente intelectual, o feminismo, em suas várias vertentes, combina a militância pela igualdade de gênero com a investigação relativa às causas e aos mecanismos de reprodução da dominação masculina”. Embora o senso comum apresente as reivindicações femininas como “superadas”, uma vez que as mulheres hoje possuem acesso à educação, direitos políticos, igualdade formal no casamento e uma presença bem mais ampla e diversificada no mercado de trabalho, existem inúmeros indicativos que evidenciam a permanência da dominação masculina. Na esfera política, na

educação, no lar e no trabalho foram obtidos inúmeros avanços, mas permanecem mecanismos que produzem desigualdades que sempre operam em favor dos homens.

A distinção entre tarefas masculinas e femininas não foi totalmente eliminada e ainda existe quem suponha que o trabalho profissional das mulheres seja secundário e funcione apenas como uma complementação do orçamento familiar, que seu compromisso com o trabalho seja diferente e que colocariam a maternidade como primeira opção. Isso se traduz na persistente desigualdade de salários e de oportunidades de ascensão a postos mais qualificados. No campo da participação política, os postos políticos de poder e decisão permanecem sendo espaços predominantemente masculinos, existindo apenas algumas exceções.

Os resquícios da dominação masculina, que discrimina e subordina a mulher, evidentemente se reflete na esfera privada e nas relações individuais. Ainda é extremamente alto o número de agressões de homens contra mulheres no âmbito doméstico, que caracteriza a chamada “violência de gênero” – motivada não apenas por questões estritamente pessoais, mas que manifesta discriminação por expressar a estrutura hierárquica de dominação do homem e subordinação da mulher.

Portanto, compreender a reprodução das desigualdades de gênero numa sociedade na qual mulheres e homens possuem direitos formalmente iguais permanece um desafio. As discussões sobre gênero se tornaram muito mais complexas e é praticamente impossível discutir questões de gênero sem discutir outras questões que atravessam o tema, tais como raça, sexualidade, classe social, etc. Pesquisas no Brasil³ indicam o quanto as mulheres ainda trabalham mais horas semanais que os homens, recebem salário menor pelo mesmo tipo de atividade e assim por diante. Porém, se formos comparar entre mulheres negras e mulheres

³ Notícias que anunciam os indicativos de algumas pesquisas podem ser acessados em: *Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada* em:

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/mulheres-trabalham-75-horas-mais-que-homens-devido-dupla-jornada>;

Brasil cai para 82º em desigualdade de gênero, aponta relatório em:

<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/brasil-cai-para-82o-em-desigualdade-de-genero-aponta-relatorio/>;

Dois séculos separam mulheres e homens da igualdade no Brasil em:

<https://www1.folha.uol.com.br/asmais/2015/09/1675183-no-ritmo-atual-fim-da-desigualdade-entre-homens-e-mulheres-demoraria-240-anos.shtml>;

Homicídio contra negras aumenta 54% em 10 anos, aponta Mapa da Violência 2015 em:

<http://www.onumulheres.org.br/noticias/homicidio-contra-negras-aumenta-54-em-10-anos-aponta-mapa-da-violencia-2015/>.

brancas, mulheres camponesas e mulheres da cidade, mulheres pobres e de classe média, fica evidente que a desigualdade entre gêneros é muito maior para mulheres negras, pobres e do campo.

Um dos pilares para a persistência da dominação masculina em nossa sociedade é a construção do corpo feminino como frágil e subalterno. Durante muito tempo, o corpo feminino concentrou as marcas de inferioridade, fragilidade, passividade, submissão e exclusão. Durante a modernidade, esse corpo foi alvo de interpretações e representações, que lhe rotulavam de forma maniqueísta: ou estava associado à maternidade e ao matrimônio, visto como o fim último de uma mulher saudável e pura; ou estava associado ao excesso de libido, visto como um comportamento próprio de mulheres degeneradas e impuras. Ele sempre esteve regulado por normas e valores morais, éticos, estéticos e científicos. Cabe ressaltar que o lugar e papel social do corpo feminino, assim como a ideia de gênero feminino, foram construídos historicamente, a partir de um discurso que produz efeitos de verdades.

As mulheres do *Grupo Yuyachkani* sentiram necessidade, nos anos 1980, de ter um espaço que fosse somente das atrizes para investigar aspectos subjetivos que tinham a ver com o universo feminino. Essa investigação, segundo Ralli (2017, p. 158), “foi aprofundando os nossos espaços subjetivos, como mulheres, como filhas, na história de nossas mães. Percebendo nossas histórias pessoais como parte de uma história coletiva de todas as mulheres que vivem no Peru”. Ao perceberem que as vivências pessoais faziam parte de um contexto maior, as atrizes decidiram compartilhar com outras mulheres suas experiências por intermédio de oficinas. A proposta era experimentar e jogar com outras mulheres para percebê-las e compreender suas experiências e suas subjetividades. A primeira dessas oficinas foi realizada com integrantes de organizações feministas e em seguida com organizações de mulheres nos *Comitês Vecinales*⁴, *Clubes de Arpilleras*⁵ e outras organizações sociais peruanas.

Resumindo esse momento do nosso trabalho, podemos dizer que o objetivo das oficinas *Teatro-Mulher* estava fundamentado na intenção de provocá-las a tomar a palavra com liberdade, a olhar com outros olhos o contexto social e familiar, a

⁴ Os *Comites Vecinales*, literalmente Comitês de Bairro, são organizações da sociedade civil, aliadas a autoridades locais, sob a tutela do Estado, que buscam melhorar os níveis de seguridade em suas respectivas comunidades.

⁵ Clube de mulheres que se juntam para realizar as *arpilleras*, espécies de bordados que contam histórias e tornaram-se uma forma de entender sua realidade e fortalecer a luta por melhores condições de vida. No Chile, durante o período da ditadura de Pinochet, bordar as *arpilleras* foi a maneira encontrada por um grupo de mulheres para denunciar as violações de direitos humanos do regime.

exteriorizar sua força e ocupar um lugar na comunidade e em sua própria casa. Elas aprendiam atividades não cotidianas e em todas elas ocupavam uma posição de protagonistas. Ainda que no início isto tenha provocado reações adversas em seu dia a dia, tanto pela observação direta, quanto pelos testemunhos das participantes, cremos que essas experiências deram um grande impulso à sua condição de mulher, à sua vida (RALLI, 2017, p. 160).

Ao compartilhar a busca que estavam fazendo no campo artístico e que lhes havia permitido afirmar-se como mulheres e cidadãs, as atrizes do *Yuyachkani* permitiram que donas de casa, militantes ou participantes de movimentos sociais também experimentassem seu potencial criativo. Tinham como premissa, por meio dos jogos e exercícios, tirar as mulheres de seu contexto social para que percebessem a vida sob outra perspectiva. Faziam atividades de percepção sensíveis, como perceber os órgãos internos e o centro de força, ou motivavam a abrir espaço para novos sonhos. Quando essas mulheres, jovens senhoras de quarenta ou cinquenta anos, voltavam no dia seguinte, relatavam que seus maridos ou filhos reclamavam, faziam piadas sobre o que estavam fazendo, diziam que estavam perdendo seu tempo. Ao aparecer esse tipo de problema, as atrizes propunham conversar e trabalhar com certo humor, sem dramatizar.

No início dos anos 1990, as mulheres do *Yuyachkani* realizaram a primeira oficina *Teatro-Mujer* com outras atrizes de diversas regiões do Peru, que também pertenciam a grupos de teatro mistos e possuíam trabalhos vinculados às suas comunidades. Fecharam-se por três dias em uma sala de trabalho, com a premissa de criar exercícios dramáticos a partir de suas experiências pessoais. Ralli (2017, p. 161) conta que sentiram “a necessidade de conectar o ator criador com o fato de sermos mulheres, de tomarmos a liberdade de expor, teatralmente, histórias e memórias, de um olhar feminino”. Após duas oficinas consecutivas, realizaram em 1993 o primeiro *Festival Teatro-Mujer*, uma celebração com apresentações das montagens realizadas, que contou também com fotógrafas, artistas visuais, musicistas, bailarinas e dramaturgas. Reunir mulheres de diversos campos do conhecimento foi muito importante e gerou um grande impulso criativo no *Yuyachkani*, do qual nasceram espetáculos cuja temática era a mulher.

O conflito armado interno, que impactou de forma violenta a história do Peru, especialmente os fatos ocorridos na década de 1990, também levou as atrizes do *Yuyachkani* a novos caminhos. Segundo Ralli (2017, p. 161), viver num país de sobressaltos permanentes, com a sensação de que não é possível fazer planos de longo prazo e que a classe política

retira sempre a esperança de mudança, “gerou estados depressivos na sociedade, frustrações que se expressaram tanto nos comportamentos coletivos quanto individuais, sejam em homens ou em mulheres”. Esse tema foi amplamente discutido por pesquisadores no Peru e também levou à decisão das atrizes de criar uma oficina que pudesse abordar a questão. Em 1997 surgem as *Oficinas de Autoestima*, que colocam em segundo plano a transmissão de técnicas teatrais ou a realização de atividades públicas com as participantes,

para reforçar e ampliar o trabalho com os espaços mais íntimos e sensíveis, da memória social e familiar, dos desejos, frustrações e valores destas mulheres. Tudo isso, somado à convicção de que a contribuição para o desenvolvimento comunitário, social e público, será maior se assumirmos nossa identidade. O ponto de partida é reconhecer e aceitar nossos valores pessoais. Esse é o fundamento (RALLI, 2017, p. 162).

O corpo feminino como campo de batalha

A partir das experiências como mulheres e criadoras, as atrizes estabeleceram cinco ferramentas como base para a organização das atividades e para a criação das técnicas que foram se configurando como dinâmicas de trabalho nas oficinas com mulheres. Esses materiais são o corpo, a voz, os objetos, a máscara e a improvisação. Não é à toa que o trabalho nessas oficinas inicia com o corpo. Ao entender que ele é o lugar de memória, que registra nossas experiências através do tempo e que nos constitui de determinada maneira, as atrizes perceberam que a maioria das mulheres “reagem de forma inconsciente, de acordo com o modelo de mulher da sociedade de consumo, assumindo seu corpo como uma máquina e a sexualidade como um lugar apenas de procriação e gestação” (RALLI, 2017, p. 164). Mulheres extremamente fortes e corajosas diante dos embates da vida mantinham uma atitude de medo diante da possibilidade de trabalhar criativamente seu corpo.

O trabalho com o corpo permite despertar capacidades negligenciadas e reconhecer que é possível criar uma energia diferente da cotidiana e habitual. Leva a perceber o lugar que nosso corpo ocupa no espaço, o que permite apoderar-se desse espaço e senti-lo próprio. Ao realizar ações diferentes e criativas com o corpo, as oficinandas percebem que podem ocupar espaços que não lhe eram próprios, como, por exemplo, o espaço público e político, ocupado majoritariamente por homens.

Assim como o corpo, também a voz é condicionada pelo entorno familiar e social, conforme seu gênero. Os homens são condicionados desde crianças a falar “forte” e diretamente; já as mulheres, a falar “suave” e discretamente, a não gritar. A ela não se exige

falar de forma clara, enquanto que o homem deve sempre falar “para fora”. A mulher é destituída de expressar suas opiniões e, desse modo, não encontra espaço para ser ouvida. Sempre terá de ouvir a voz do homem, e muito pouco a voz e as ideias de uma outra mulher. A mulher torna-se então uma presença silenciosa, suas ideias e suas palavras nunca são ditas. Trabalhar com a voz nessas oficinas é, segundo Teresa Ralli, chegar aos espaços mais profundos de cada participante. Descobrir que sua voz está ali e existe, é também crer que tenha condições de “tomar a palavra” e com isto expor suas ideias. A palavra e sua emissão no espaço expressa identidades culturais muitas vezes marginalizadas. Reconhecer sua voz como própria e valiosa permite às mulheres potencializar sua voz e suas ideias em diversos âmbitos.

Outro desdobramento dessas oficinas para mulheres foi *Hampiq Warmi - Mujer sanadora*, ministrada por Ana Correa e Débora Correa. O objetivo dessa oficina é compartilhar uma experiência de cura (*sanación*) com imaginação e criatividade, que traz informações sobre memória, gestualidade, rito e símbolos, ao mesmo tempo em que valoriza a condição e autoestima das mulheres participantes. Segundo as irmãs Correa (apud SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE, 2012, p. 30, tradução minha), “como atrizes e educadoras, oferecemos um processo de cura pessoal e comunitária. Essa experiência de caráter aberto se baseia na integração de aportes recuperados da cultura universal e andina”. É uma experiência vivencial de arte e cura que inicialmente surge para contribuir no processo de recuperação psicossocial de mulheres vítimas de violência de gênero no contexto do conflito armado interno, mas se destina às mulheres em geral.

Um dos episódios mais traumáticos relacionado à violência de gênero durante o conflito armado interno no Peru ocorreu sob o governo de Fujimori, na década de 1990, que implementou um programa de planejamento familiar que fazia parte de uma política de controle demográfico orientada à população mais pobre do país. Na prática, esse programa submeteu mais de duzentas e cinquenta mil mulheres indígenas e camponesas a cirurgias esterilizadoras sem terem sido informadas ou sob fortes pressões. Além disso, muitas não receberam o cuidado pós-operatório necessário e, em consequência, sofreram problemas de saúde. O modo como esse programa foi implementado evidencia o preconceito com as mulheres dos setores mais pobres da sociedade. María Ysabel Cedano (apud TERRA, 2015, n.p.), da organização feminista *Demus*, afirma que o Peru continua sendo um país

"profundamente racista e profundamente machista, onde muitos ainda creem que as mulheres camponesas indígenas das zonas rurais não deveriam ter muitos filhos".

Na reportagem *Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?* de Sylvia Colombo, fica evidente que, pior que o drama de não poderem mais ter filhos, as esterilizações significaram uma mudança de status das mulheres nas comunidades. Muitas vítimas, na região de Piura e Arequipa, foram abandonadas pelos maridos – que declaravam que agora elas “certamente iam virar prostitutas” ou que “não serviam mais como mães” – ou eram hostilizadas por outras mulheres. Na mesma reportagem, Rosemarie Lerner (apud COLOMBO, 2015, n.p.), ligada ao *Proyecto Quipu*⁶, declara que “numa sociedade tão machista como a peruana, a estigmatização tem um papel bastante importante. As sequelas que essas esterilizações deixaram causaram a desestruturação de várias famílias”.

A oficina oferecida pelo *Yuyachkani* permite às participantes contar com novas ferramentas para o desenvolvimento de seu trabalho artístico-criativo, de construção de memória em suas respectivas comunidades. Além de realizar a oficina, as irmãs-atrizes apresentam as performances *Anta Warmikuna* e *Kay Punku*. *Anta Warmikuna* (2011) é uma ação contada por duas mulheres andinas que se conectam com os ancestrais através de um ritual de iniciação para falar sobre o papel da mulher na história, do equilíbrio que sua presença mantinha.

*Kay Punku*⁷ (2007) é uma ação documental baseada nos testemunhos das mulheres das comunidades peruanas vítimas de violência sexual durante o conflito armado interno, que aparecem no Informe Final da *Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)* do Peru. As mulheres campesinas, além de obrigadas a práticas de esterilização forçada, também foram vítimas de abusos sexuais por parte das tropas do governo e dos senderistas. Segundo Souza,

a ação documentada propõe não somente o resgate da memória que pertence a este grupo de mulheres, mas também a apresentar para o espectador seu próprio “Informe” e indignação, considerando que depois de oito anos da divulgação do Informe Final da *CVR* estas mulheres encontram-se abandonadas. Elas não receberam nenhum apoio das instituições estatais, seus violadores não foram castigados e, sobretudo, porque, ao contarem a verdade, sofrem preconceito e o rechaço por parte de seus familiares, companheiros e da comunidade onde vivem (SOUZA, 2012, p. 4).

⁶ Página do *Proyecto Quipu*, que visibiliza o testemunho das vítimas da esterilização forçada e acompanha o processo de luta por justiça: <https://interactive.quipu-project.com/#/es/quipu/takeaction>. Um curta documental sobre o projeto, intitulado *Quipu: Llamadas por Justicia*, está disponível em <https://youtu.be/P-cREVT5Jr0>.

⁷ Mais informações sobre a obra em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/79.html>.

Segundo o Informe Final da CVR (apud SOUZA, 2012, p. 6), a violência sexual contra a mulher foi uma prática que consistia desde a escravidão sexual até a união forçada, a prostituição forçada, a gravidez e o aborto forçados e a violação sexual, muitas vezes executada por vários homens. Nesse relatório encontramos dados de que essas mulheres foram vítimas de violências, tanto nas mãos dos agentes estatais (membros do Exército, da Marinha de Guerra e das forças policiais), quanto nas mãos dos membros dos grupos de guerrilha (*Sendero Luminoso* e *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*). A maioria dessas mulheres fazia parte dos setores marginalizados do país, grande parte delas era analfabeta, falantes do idioma *quéchua* e de origem rural, geralmente campesinas ou donas de casa.

O primeiro momento da ação cênica traz testemunhos, declarações e outros materiais que documentam a tensão vivida pelas comunidades campesinas durante os enfrentamentos. Nesse momento, o corpo da mulher se esboça como “um campo de batalhas” que registra a violência dos acontecimentos (da mulher violada, humilhada, mutilada, abandonada, discriminada). No segundo momento de *Kay Punku*, o tom e a materialidade da cena são diferentes (com água, flores, laranjas) e o corpo violentado se transforma em um corpo livre, após acontecer, diante do público, uma cena que é, ao mesmo tempo, um ritual de cura. Esse é um momento de afirmação: “meu corpo não é um campo de batalha”.

O slogan “meu corpo não é o campo de batalha” utilizado nas ações *Anta Warmikuna* e *Kay Punku* faz referência à obra *Mi cuerpo no es el campo de batalla*⁸ da artista visual limenha Natalia Iguñiz. No cartaz, a afirmação aparece em grandes letras brancas sob a silhueta negra de uma mulher campesina, recortada sobre um fundo camuflado verde, que faz referência aos militares. Uma mancha vermelha de sangue aparece entre as pernas da mulher: ferida e sangue menstrual, ao mesmo tempo. Logo abaixo o cartaz explicita “milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo” e conclui “todas merecemos justiça”. Esse cartaz dialoga com a obra da estadunidense Barbara Kruger *Untitled – Your Body is a Battleground*, de 1989, que foi produzido para uma marcha de mulheres em Washington em apoio à liberdade reprodutiva, contra uma nova onda de leis antiaborto. A campanha em prol da liberdade de escolha da mulher é diferente de outras batalhas políticas: no caso do aborto, a luta por direitos ocorre fora de seu corpo, mas lhe

⁸ Disponível em <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>, página eletrônica da exposição *Ejercito Rosa – La Feminización de lo Marcial*.

afeta diretamente. O corpo feminino torna-se uma zona de combate pelo qual e no qual as mulheres devem lutar. Essa obra, com a foto de uma mulher, dividida em exposições positivas e negativas, permanece como potente símbolo do quanto o corpo da mulher ainda é alvo de representações, discursos e narrativas diversas. O cartaz da artista peruana, por sua vez, converte a advertência afirmativa na segunda pessoa em demanda negativa na primeira pessoa, fazendo referência direta à realidade peruana e à urgência de denunciar a violência de gênero.

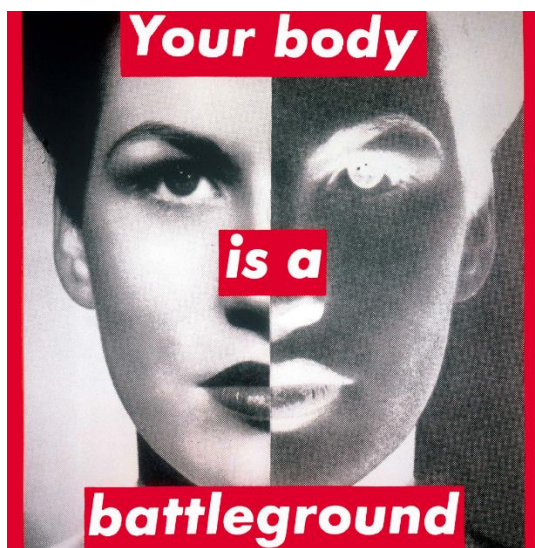


Imagem 1 – Obra *Untitled - Your Body is a Battleground* de Barbara Kruger

Fonte: <https://fr.wikipedia.org>



Figura 2 – Obra *Mi cuerpo no es el campo de batalla* de Natalia Iguiñiz

Fonte: <http://www.micromuseo.org.pe>

Os dados sobre os delitos cometidos contra as mulheres durante o conflito armado evidenciam uma situação que permanece no imaginário social, machista e patriarcal, de hierarquização dos gêneros e de que o corpo feminino pode ser submetido e degradado. Isso faz com que a própria vítima da violência muitas vezes se sinta culpada por seu padecimento, uma vez que seu destino é justificável pelo simples fato de ser mulher. E também não cabe à mulher, como subalterna, a possibilidade da fala e da denúncia – que sempre esteve nas mãos de homens considerados superior a elas (pais, esposos, intelectuais, chefes, autoridades). Porém, felizmente, cada vez mais mulheres de regiões menos favorecidas buscam, por vontade própria e com sua própria voz, um discurso de autonomia e reivindicam seus direitos.

Em *Kay Punku* duas mulheres ajudam-se mutuamente no processo de superar o sentimento de culpa a que foram submetidas, primeiro por seus agressores e depois por sua comunidade:

nos exemplos que aparecem na montagem, as mulheres sofrem com o julgamento simplesmente porque elas denunciaram a seus violadores e, de certa maneira, porque, como sobreviventes, são elas as que mantêm uma relação mais intensa com o não esquecimento. [...] São elas as que resistem ao esquecimento, porque ainda desejam que se faça justiça e porque não têm medo de resgatar e conviver com o passado (SOUZA, 2012, p. 6).

Esse trabalho desenvolvido sobre e com mulheres vítimas de violência de gênero torna-se, portanto, um espaço que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista, uma vez que busca resgatar nas mulheres camponesas e indígenas o direito de sentirem-se respeitadas como pessoas. Por intermédio dessas oficinas e ações cênicas, que são espécies de ritual de cura com elementos da ancestralidade andina, muitas das mulheres que não tiveram apoio dos familiares e das comunidades em que viviam, frente ao ocorrido, conseguiram voltar a julgar-se dignas para delatar os crimes de que foram vítimas e buscar justiça.

O corpo feminino como espaço de resistência

A atriz Ana Correa, do *Yuyachkani*, possui uma obra solo na qual compartilha com os espectadores seus processos criativos e evoca personagens concebidos em espetáculos coletivos do grupo durante o período da violência política no Peru. Em *Confesiones*⁹ (2013), no centro do espaço cênico há um quadrado delimitado com traços brancos e uma pequena abertura por onde a atriz entra e sai do espaço sagrado da representação. Num dos lados, fica uma cadeira e um suporte com um caderno, ao qual a atriz recorre para fazer suas narrativas. É sempre dessa margem que relata a construção do personagem que virá depois. Ela contextualiza o momento de cada criação e expõe as motivações para cada personagem, ao mesmo tempo em que faz reflexões técnicas e metateatrais sobre o processo de criação.

Há um diálogo entre as diversas camadas narradas, que gera uma espiral invisível entre a história do Peru, sua história pessoal e a história do grupo, e termina sempre na personagem representada. Essas personagens, que voltam intensas e vivas, pertencem às seguintes obras: a tia, de *Encuentro de zorros* (1985); Bernardina, de *Santiago* (2000); a professora, de *Cambio de hora* (1998); a lavadeira, de *Hasta quando corazón* (1994); e a mulher *Asháninka*¹⁰ de *Sin título, técnica mixta* (2004).

⁹ Mais informações sobre a obra em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions.html>. Um registro audiosual completo está disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions.html>.

¹⁰ Os autodenominados *Asháninka* – que significa "meus parentes", "minha gente", "meu povo" – são um povo indígena que vive no Peru, na Bolívia e no estado do Acre, no Brasil. Eles possuem uma longa história de luta, repelindo os invasores desde a época do Império Incaico até a economia extrativista da borracha do século XIX e combatendo a exploração madeireira desde 1980. Para saber mais: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/ashaninka>.

Os figurinos de todas as personagens estão sobre seu corpo e, na medida em que os evoca, se desfaz dessas roupas, deixando à vista o vestuário da próxima personagem. Além de ser uma solução cênica que permite a rápida troca de figurinos, esse recurso também alude ao cerne de *Confesiones*. Como as cascas de uma cebola, todas as personagens fazem parte de Ana Correa, que também carrega em si a marca de suas personagens. Numa entrevista, a atriz afirma:

Parto de mim e dialogo com meus personagens e mostro o tecido interno de meu personagem. [...] Na obra *Confesiones* eu mostro esse processo de uma atriz criadora de um grupo de teatro de criação coletiva, que optou por ser grupo, que já tem 45 anos e optamos por ser criadores. Então nesse processo de compartilhar “confissões” desses personagens, definitivamente o personagem te cruza como mulher, como cidadã, como militante, como mãe, como membro de um grupo que, nos vinte anos de violência que houve nesse país, foi criticado, investigado, ameaçado. Todos esses elementos estão presentes no momento em que o grupo cria, que a atriz ou o ator gera uma presença; uma presença que acaba desenvolvendo-se e convertendo-se em um personagem. É o que faz *Confesiones*, mostrar como a realidade e a ficção se cruzam e mesclam; porém, definitivamente, onde faço essa fusão na cena. Eu sou uma mulher da cena, no entanto, o vivido no processo me faz crescer como mulher e como ser humano (CORREA apud ANGULO, 2016, n.p., tradução minha).

Evoco a noção de escrita de si, a partir de Michel Foucault, para problematizar o quanto esses trabalhos que envolvem questões de gênero e feminismo propiciam, para as mulheres envolvidas, novas versões de si. Nesse trabalho sobre si e na luta por justiça social e dignidade, Ana Correa e tantas outras, ao romper com as normas regidas pela dominação masculina e mergulharem em ações ligadas ao movimento feminista, afirmaram novos modos de ser e existir.

Para compreender as práticas de subjetivação, a forma como os sujeitos se constituem como sujeitos morais, Foucault (2004a, p. 265) retoma as práticas e técnicas de si elaboradas pelos gregos, como o cuidado de si: “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”. Essas práticas estéticas e éticas de existência, em suas primeiras formas, partem do pressuposto de que para governar os outros, é preciso antes governar a si mesmo. No período helênico, produz-se uma transformação do cuidado de si. Ele não concerne apenas ao momento que se ingressa na vida política, mas a toda vida de um indivíduo. Consiste num conjunto de práticas que não tem por finalidade o governo dos outros. O fim do cuidado de si é uma relação consigo mesmo.

Dentre as técnicas do cuidado de si, está a escrita de si, que tem uma função etopoiética, ou seja, ela é operadora da transformação da verdade em *ethos*, compreendido aqui como a escolha voluntária de uma maneira de pensar, sentir, agir e conduzir-se. Essa escrita de si, tal como elaborada pelos gregos, possui duas formas: os *hypomnematas* e as correspondências.

Os *hypomnematas* podiam ser livros de apontamentos, registros públicos, cadernos individuais que serviam de lembrete. Eram utilizados como um guia de condutas no qual se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações testemunhadas ou narradas que tivessem gerado reflexões e pensamentos. Constituíam “uma memória material das coisas ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidas como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 2004b, p. 147). Para Foucault, o papel dessa escrita é constituir um “corpo”, não como uma doutrina,

mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue" (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional (FOUCAULT, 2004b, p.152).

Outra forma de escrita pessoal estudada por Foucault são as correspondências. A carta estabelece de forma mais intensa a relação com os outros, atuando não só sobre aquele que escreve, mas também naquele que a recebe. É uma maneira de mostrar-se a si mesmo e aos outros:

escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (FOUCAULT, 2004b, p. 156).

É importante ressaltar que essas formas de escrita na Grécia antiga, que estão ligadas ao cuidado de si, não se fecham em si mesmas: são um convite a pensar sobre si, mas também em relação aos outros. São escritas que evocam outras escritas – o que se viu, leu, ouviu – e produzem outras escritas e outras possibilidades de pensamento e ação.

Ao refletir sobre o estatuto e a importância da escrita na formação teatral no ensino superior, Alcântara e Icle (2014) destacam que a escrita pode ter uma função além do registro instrumental das práticas artísticas. A escrita, como prática de si, pode transbordar os processos artísticos para a vida, tornando-se em instrumento de formação do sujeito. Para dar conta de alguns questionamentos relacionados a essa possibilidade, os autores propõem o

conceito de ficção de si mesmo. Dessa forma, o processo de formação teatral implicaria não só na criação teatral, mas também na criação de si. Por intermédio de seu trabalho ficcional, cada aluno revelaria “ao mesmo tempo uma forma de debruçar-se sobre si e de se constituir como persona cênica e indivíduo atuante no seu espaço de vida, nas suas relações, no seu mundo” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 465). Nessa formação de si, a escrita cumpriria um importante papel, uma vez que

possibilita não apenas registrar o que se fez, mas, ainda, presentificar, na materialidade dos corpos e de suas ações, essa proposição de pensamento que alude a uma criação que se espraia pela minúcia da vida. Por intermédio do escrever, plasmamos uma relação de indissociabilidade entre prática e pensamento, entre criação de uma obra e criação de si mesmo, sobretudo do sujeito que a processa. Afinal, esse é um processo que implica a materialidade do corpo de cada um e os modos de se relacionar com os outros corpos. Nesse sentido, implica o tanto de criação que cada um faz em si, no processo de constituição que é o de nos tornarmos homens e mulheres de um tempo, de algumas verdades, de muitas práticas (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469-470).

Se tomarmos a obra *Confesiones* de Ana Correa como uma escrita de si – na qual a atriz se desvela e desnuda diante de outros, para, ao mesmo tempo, se refazer e reelaborar – compreendemos o potencial político do compartilhamento dessa experiência e narrativa de si mesma.

O corpo seminu de Ana Correa, no fim da obra *Confesiones* – que carrega as denúncias de mulheres indígenas, pobres e campesinas, aquelas a quem mais pesou o conflito de extrema violência vivenciado pelos peruanos – convoca os espectadores ao desassossego. Ali existem acusações de mulheres “desconhecidas, gigantes, que não existe livro que as agüente” (CORREA apud GARBEY, 2016, n.p., tradução minha). Como ficar impassível diante desses testemunhos? Tantas atrocidades que recaem sempre sob o corpo das mulheres, marginalizadas e excluídas. Nesse caso, triplamente marginalizadas, por serem mulheres, por serem pobres, por serem indígenas. Tantas vozes, sempre as mesmas, abafadas e silenciadas. O aprendizado é coletivo. A escrita de si empreendida por essa atriz produz efeitos naqueles que recebem a missiva, afetando outras narrativas de si. Possui uma dimensão política, na medida em que lança para o coletivo narrativas individuais e subjetivas.

Personificar em cena mulheres que se negam a aceitar o lugar tradicional designado ao gênero feminino e que questionam os conceitos que fundamentam essa sociedade misógina, significa transgredir as barreiras que esses princípios impõem. Trata-se de recusar sujeições femininas impostas. Trata-se de inventar novas imagens de pensamento, novas

subjetivações, de dar respostas diferentes das respostas já conhecidas. Ao questionar os fundamentos de uma identidade feminina – seja da mulher-santificada ou de seu avesso – também se desestabiliza a identidade masculina, por isso possui um potencial subversivo. Se a mulher pode recusar o destino que lhe foi imposto, há esperança de que também o mundo pode ser outro, em que a supremacia masculina não seja regra.

A luta feminista por um mundo mais justo e solidário, não só para as mulheres, tem uma função eminentemente política. No seu movimento pela afirmação da vida, o feminismo incomoda e subverte ao propor relações mais justas e igualitárias não só entre pessoas que se identificam com distintos gêneros, mas também entre pessoas de distintas classes sociais, raças, etnias e que exercem distintas formas de sexualidade.

Se partimos da premissa de que a luta feminista não é só para as mulheres, mas é a luta por um mundo mais justo e solidário para todos, torna-se fácil compreender porque o *Yuyachkani* destaca o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível. Numa época marcada pelo silêncio diante de um trauma nacional, o *Yuyachkani* trouxe à cena protagonistas femininas capazes de comunicar o indizível¹¹. Para Anne Lambright (2012), o grupo propõe em suas obras o corpo feminino como albergue da memória nacional de uma nação que prefere esquecer. Ao narrar todo o horror, essas mulheres foram exemplo de resistência política e subjetiva. Nesse Peru mudo e debilitado pela violência, foram as mulheres as primeiras a criar coragem para denunciar os crimes – não apenas contra as mulheres, mas de lesa-humanidade – e buscar justiça. Coube às mulheres apontar um futuro diferente.

Nesse processo em que uma mulher-atriz-cidadã desvela seu percurso a partir de uma reflexão não só sobre seu processo criativo, mas também relacionando questões pessoais e íntimas a contextos políticos e sociais, há um processo de formação e criação de si que é compartilhado e que se lança ao outro. Essa prática, não só tem o corpo como plataforma, mas como meio para criar e escrever novas formas de agir no mundo. O corpo dessa mulher-atriz-cidadã, plataforma e meio para a reformulação e criação de si mesma, nos ensina que o corpo feminino pode transformar-se no espaço de revolta, de cura e semente do novo.

¹¹ Os espetáculos *Rosa Cuchillo* (2002), *Antígona* (2000) e *Contra o vento* (1989) trazem protagonistas femininas que rompem com o silêncio diante do trauma e buscam justiça.

Referências

ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**. Porto Alegre, PUCRS, v. 37, n. 3, p. 463-470, 2014.

ANGULO, Matías. **Ana Correa en el Mestiza Chile 2016**. Jul/ 2016. Disponível em: <http://satch.cl/web/2016/07/03/ana-correa-en-el-mestiza-chile-2016/>. Acesso em: 21/01/2017.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

COLOMBO, Sylvia. **Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?** São Paulo, ab/2016. Disponível em: <http://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br>. Acesso em: 10/09/2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-287, 2004a.

GARBEY, Marilyn. Confesiones de Ana Correa. **La ventana**. Mai/2016. Disponível em: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/05/21/confesiones-de-ana-correa/> Acesso em: 15/01/2017.

LAMBRIGHT, Anne. El cuerpo femenino como espacio de resistencia en Contrael viento y Antígona, de Yuyachkani. In: LAMBRIGHT, Anne. **Teatro contra el olvido**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2012, p. 141-153.

RALLI, Teresa. Oficinas de autoestima: uma prática cênica com mulheres. In: ALEIXO, Fernando; TELLES, Narciso. **Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural**. Uberlândia: EDUFU, 2017, p. 157-173.

SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE. **Primer Festival Internacional Contemporaneo de Mujeres Magdalena Chile**. Santiago, 2012. Disponível em:

http://transparencia.sernam.cl/docs/2012/07/16_00303_20120806_120040.pdf Acesso em: 01/02/2016.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. Relatos do sujeito andino em Anta warmikuna (2011) e Kay punku (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). **Moringa: Artes do espetáculo**. João Pessoa, v. 3 n. 2, 2012.

TERRA. **O escândalo das mulheres esterilizadas à força no Peru**. São Paulo, nov/2015. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/america-latina/oescandalo-das-mulheres-esterilizadas-a-forca-no-peru>. Acesso em 10/04/2016.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.



YUYACHKANI
Um legado latino-americano

YUYACHKANI
Um legado latino-americano

YUYACHKANI
A Latin American legacy

Maurício Schneider¹

Orientador André Carreira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo

O artigo aborda a América Latina como um território em disputa no qual o teatro e a narrativa cênica se tornam um poderoso instrumento de construção histórica e ação política. A inter-relação entre os modos de fazer e pensar do Grupo Cultural Yuyachkani revela uma ética particular e um compromisso com a história do teatro, de seu país e do continente Sul Americano. Através do pensamento de Octavio Paz e de François Julien se propõe uma releitura da noção de tradição como uma chave para abordar o conceito de processo como fundante na ação do grupo.

Palavras-chave: América Latina, processo, teatro experimental, tradição.

Resumen

El artículo aborda América Latina como un territorio disputado en el que el teatro y la narrativa escénica se convierten en un poderoso instrumento de construcción histórica y acción política. La interrelación entre las formas de hacer y pensar del Grupo Cultural Yuyachkani revela una ética particular y un compromiso con la historia del teatro, de su país y del continente sudamericano. A través del pensamiento de Octavio Paz y François Julien, proponemos una relectura de la noción de tradición como clave para abordar el concepto de proceso como fundamento de la acción del grupo.

Palabras clave: América Latina, proceso, teatro experimental, tradicion.

Abstract

¹ Maurício Schneider é ator, pesquisador e gestor cultural. Graduou-se em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria. Desde 2009 reside e trabalha em São Paulo junto a grupos de teatro independente e coletivos culturais como: Cia Elevador de Teatro Panorâmico, Academia de Palhaços, UltraVioleta_s e Cia. Teatro Balagan. Atualmente integra a equipe gestora do Condo Cultural, na Vila Anglo Brasileira.

The article addresses Latin America as a contested territory in which theater and scenic narrative become a powerful instrument of historical construction and political action. The interrelationship between the Yuyachkani Cultural Group's modes of action and thought reveal a particular ethic, as well as a commitment to the history of theater, the country, and the South American continent. Applying the intellectual lenses of Octavio Paz and François Julien, the article re-interprets the notion of tradition as a tool to addressing the concept of process as fundamental to the group's action.

Keywords: Latin America, process, experimental theater, tradition.

“Podemos falar de tradição moderna sem que isso pareça uma contradição, porque a era moderna limou, até desvanece-lo quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional.”

Octavio Paz

“América Latina e Caribe não é algo uno; é indígena é africana, é europeia e é contemporânea, um lugar aberto a todas as práticas do século XXI. Nosso teatro busca o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes e com elas dialoga em igualdade de condições com os teatros de todo o mundo.”

Miguel Rubio Zapata

Entre tradições – modernos e ancestrais

Prestes a completar meio século de existência o Grupo Cultural Yuyachkani revela uma trajetória ímpar na qual a história do Peru e da arte teatral se misturam em um rico mosaico, onde se podem ver as distintas cores e vibrações de uma América Latina plural. Ao adentrar a casa do grupo no bairro de Magdalena del Mar para participar do 11 *Laboratorio abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani*² tive a sensação de me deparar com um portal que, ao mesmo tempo, me conduzia ao passado e ao futuro. É seguro afirmar que o grupo peruano é um patrimônio vivo do teatro mundial, inscrevendo-se na história através de um legado robusto e particular que os tornam não somente herdeiros como mantenedores da

² O *Laboratorio abierto* é um encontro pedagógico com os membros do grupo, que ocorre anualmente à onze anos. O extenso cronograma reúne oficinas, palestras, demonstrações e apresentações de espetáculos.

tradição teatral. De fato, tradição é uma palavra que expressa a potência e a resiliência do grupo.

Palavra controversa, tradição remete a inúmeros sentidos e historicamente tem sido tanto alvo de críticas quanto de enaltecimento, principalmente no campo do teatro. Seu emprego usual nos faz pensar em um nível de qualidade e refinamento que só pode ser conquistado através de muito trabalho, um padrão de excelência adquirido e preservado ao longo dos anos; e também algo tão antigo que muitos consideram ultrapassado e estagnado. O crítico, poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz escreve que tradição é “a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra” (PAZ, 2013, p15).

Em seu livro *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, Paz elabora de maneira muito particular a história da poesia do século XX. Suas formulações revelam uma chave de leitura poderosa, a qual pode ser habilmente empregada quando olhamos para a história da arte na Latino América. Um continente cuja riqueza cultural é uma virtude e também um estigma que carrega os resultados de um violento processo de colonização, o qual preserva suas cicatrizes até os dias de hoje.

Segundo o autor o período moderno das artes na Europa, no qual artistas e intelectuais se propuseram a modernizar a arte, libertando-a dos valores burgueses, representa o início daquilo que ele define como a *tradição da ruptura*³; onde a crítica ao modelo vigente promoveu o surgimento de outra tradição: a tradição moderna.

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. (PAZ, 2013, p 16).

Na historiografia do teatro europeu, a virada do século XIX para o XX marcou a chegada das aspirações modernas ao palco, e com ela grandes transformações nos modos de pensar e fazer teatro. Datam deste período os primeiros textos teóricos acerca da linguagem

³ “a tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura... a contradição persiste se, em vez das palavras *interrupção* e *ruptura*, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e continuidade. Por exemplo: tradição moderna. Se o tradicional é por excelência o antigo, como o moderno pode ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” (PAZ, 2013, p 15)

teatral na Europa. Algo que hoje faz parte da prática de trabalho de muitos grupos e artistas, a reflexão acerca do próprio trabalho é atualmente algo indissociável ao processo de investigação de antigas e novas linguagens. Octavio Paz chama a isso “paixão crítica”, a característica maior do modernismo, um “amor imoderado, passional, pela crítica e seus mecanismos preciosos de desconstrução, mas também crítica apaixonada por seu objeto, uma crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega” (Paz, 2013, p 18). Segundo o autor, essa paixão desencadeou na hipervalorização do conceito de mudança, convertendo o novo em algo que deve ser perseguido.

Recorro a Paz para falar de Yuyachkani porque o grupo peruano partilha da herança dos grandes nomes da tradição teatral moderna europeia e latino-americana: o teatro experimental e a noção de processo criativo, a pedagogia e a arte do ator. O reconhecimento do teatro como trabalho coletivo e a dedicação na construção de metodologias e pedagogias de atuação são um grande legado que pode ser comprovado historicamente se observarmos os estúdios na Rússia, as famílias teatrais no interior da França, os laboratórios na Polônia, os teatros de grupo na Colômbia, Argentina, Uruguai, Brasil, Peru e diversos países da América Latina. E também porque o grupo reconhece na cultura e tradição dos povos originários de seu país um rico campo de investigação, fontes de conhecimento que geram outras formas de teatralidade; isso os instala no limiar onde inúmeras tradições se encontram.

Devemos a Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugênio Barba, entre outros, haver repensado e ampliado critérios para ascender a outros níveis de entendimento das práticas cênicas. Eles dirigiam um olhar atento em direção ao sagrado, ao ritual e ao antropológico, investigando culturas originárias da Ásia, África, América Latina e Caribe. Esse olhar torna até nós como um espelho em cujo reflexo, todavia, ainda não confrontamos de forma suficiente com esse caudaloso imaginário cênico que habita entre nós desde a origem da nossa civilização. (ZAPATA, 2017, p 16-17)

Segundo Paz, o moderno é também uma tradição, uma outra tradição, bastante específica: *a tradição da ruptura*. A urgência em negar as formas estabelecidas não coincidiu, mas faz parte de um momento de grande desenvolvimento industrial que facilitou os deslocamentos e com isso as trocas culturais. Deste modo, muito do que no continente europeu se apresentava como ruptura e negação da tradição artística reinante era influenciado por culturas e tradições de outros povos e civilizações. Prova disso é a reconhecida e já bastante debatida influência das máscaras ritualísticas africanas no desenvolvimento da arte

cubista, bem como das artes, práticas e filosofias asiáticas em diferentes pintores, movimentos e correntes artísticas e filosóficas da virada do século XX. Segundo Paz:

Todos esses objetos, sejam eles pinturas, esculturas ou poemas, tem em comum o seguinte: seja qual for a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança. Essas novidades centenárias ou milenares interromperam repetidas vezes nossa tradição, a tal ponto que a história da arte moderna do Ocidente é também a história da ressurreição das artes de muitas civilizações desaparecidas.
(PAZ, 2013, p 18)

No campo do teatro o período moderno expressava a negativa à hegemonia da palavra e ao textocentrismo, o aparecimento de outras linguagens como o simbolismo, bem como o resgate de tradições desconhecidas como a *commedia dell'arte*⁴, além da valorização de formas teatrais codificadas características do mundo asiático, as quais não se estruturam a partir da racionalidade ocidental. Podemos comprovar a importância do teatro japonês em Craig como dos Tarahumaras em Artaud.

De fato, o intuito de modernização da arte não passa somente por questões estéticas, mas por uma necessidade de sacar a arte do status de patrimônio burguês e aproximá-la do povo, o que significa contribuir de maneira crítica na construção da narrativa histórica, questionando tanto modelos de comportamento como formas de poder e de construção social. O teatro passa a ser visto como um ato artístico-político, o que pode ser evidenciado mais diretamente na obra de expoentes como Meyerhold, Brecht e Boal.

Como pessoas de teatro os Yuyas⁵ não reconhecem a tradição teatral moderna como um modelo e sim como uma oportunidade, onde a investigação da linguagem teatral é um convite para embarcar em longos processos criação, espaços contínuos de formação de si mesmos enquanto artistas e cidadãos. Aproveitam-se deste movimento mundial de deslocamento dos alicerces teatrais, provocado pelo período moderno nas artes, para ficar suas estruturas sobre o processo de construção histórica de seu país, reconhecendo e valorando as culturas dos diferentes povos que compõe o Peru; problematizando questões políticas que concernem a memória de um país colonizado e vitimado por ditaduras e guerras internas.

Nunca entendemos a criação coletiva como uma forma de escrever um texto entre várias pessoas para depois montá-lo; pelo contrário, juntávamos diversos materiais

⁴ Tipo de comédia italiana do século XV e XVI caracterizada pela ausência de texto fixo e grande capacidade improvisação de seus atores, que eram também acrobatas, dançarinos e cantores.

⁵ Nome afetivo com o qual se chamam os integrantes do grupo.

(pequenas cenas, canções, alegorias etc.), que íamos apresentando em eventos políticos-culturais da época. Esses materiais reelaborados eram a base para as obras que fazíamos, um trabalho muito empírico e movido pela ação imediata. (ZAPATA, 2017, p 23)

A ação política do grupo está presente desde sua origem, na criação coletiva *Puño de cobre*⁶, peça sobre o massacre em uma zona de mineração que recorreu diversas regiões do Peru, e perpassa toda sua trajetória. *Los músicos ambulantes*⁷, inspirada em *Os músicos de Bremen* dos irmãos Grimm e *Os Saltimbancos* de Bardotti, levou os atores do grupo a imergirem profundamente nas danças tradicionais de diferentes regiões do país, valorizando a cultura ancestral de seu povo. E um de seus últimos trabalhos, *Discurso de promoción* (2017), peça que toma a comemoração do bicentenário de emancipação da república peruana como mote para uma revisão imagética-poética-histórica, e cuja linguagem se inspira na estrutura das festas populares peruanas para experimentar novos modos de relações com o público. Além das inúmeras ações artísticas em manifestações populares pelas ruas de Lima e sua participação efetiva nas audiências públicas da Comissão da Verdade e Reconciliação⁸, que trouxe à tona os relatos dos anos de conflito armado no país.

Entre outros tantos trabalhos e ações não citadas aqui, a prática deste grupo faz jus ao nome que ostentam. Yuyachkani, palavra de origem quéchua⁹ que significa “estou pensando, estou recordando”, sela o destino de um grupo que segue lembrando a si mesmo e ao povo peruano uma história de violência, luta e resistência, que também pode ser encontrada em muitos dos países latino-americanos.

Caminhantes de longas distâncias

⁶ Espetáculo de 1971 que marca a origem do grupo. Tem como inspiração uma greve de mineiros em Cerro de Pasco que terminou com um massacre a mando do governo militar.

⁷ Espetáculo de 1982 (ainda em repertório) que deu início ao *Proyecto migración y Marginalidad*. Sobre ele escreve Miguel Rubio: “Essa experiência permitiu rastrear elementos ancestrais da cultura andina que permanecem, se transformam e dão sinais de continuidade em expressões contemporâneas, com as múltiplas festas que acontecem todo ano no Peru, em diferentes contextos rituais e festivos de seu farto calendário agrícola e onde podemos encontrar verdadeiros acontecimentos de explosiva teatralidade.” (ZAPATA, 2017, p 87-88).

⁸ Comissão criada no ano de 2001 pelo presidente Paniagua, contou com inúmeras audiências públicas onde se puderam ouvir os relatos do povo a cerca conflito armado que durou vinte anos e deixou aproximadamente 70.000 mortos e desaparecidos, em sua maioria das camadas mais pobres da população como camponeses andinos. Conflito armado no qual a população civil se viu em fogo cruzado entres grupos extremistas como Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Tupac Amaru e as forças armadas do Governo, especialmente sob comando do então presidente Alberto Fujimori.

⁹ Idioma falado pelos povos peruanos antes da colonização espanhola, era a língua da civilização Inca.

Segundo Octavio Paz o ato de romper com o passado recente e propor novos modelos e formas representa a necessidade dos artistas de se apropriar da história bem como projetar um futuro onde a arte, saída dos salões da burguesia, se aproximasse da população e refletisse uma outra imagem do ser humano. A obra é vista então como um ato político-artístico que encerra no povo o protagonista da história, ao mesmo tempo que o convoca a ação.

Primordialmente heterogênea, a era moderna não só viu florescer diferentes propostas artísticas como dissolveu a separação entre passado e futuro, fazendo conviver no presente valores, princípios e formas ancestrais e milenares. O autor mexicano escreve que esse foi um momento de *aceleração do tempo histórico*; “aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora”¹⁰.

Movimentos, estéticas, vanguardas, estúdios, grupos, o coletivo onde se reúnem pessoas de diferentes áreas artísticas foi o modelo de onde surgiram novas propostas para a arte. Entretanto, não somente as identificações como também as discordâncias possibilitaram o surgimento de uma variedade de perspectivas para o futuro da arte. No campo do teatro o *Teatro Experimental*¹¹ representa esse movimento de olhar para si mesmo enquanto arte, criar tempo e espaço na sala de trabalho para investigar e sondar novas possibilidades para a linguagem da cena.

As investidas teatrais que no início do século XX procuravam se descolar dos modelos ditos como tradicionais, buscando outras formas de relação com o público, não mais espetáculos de entretenimento mas obras provocadoras que refletissem a contexto social e político, ganharam tanta notoriedade no decorrer das décadas que conquistaram espaços institucionalizados de poder e saber como os teatros estatais e as universidades. Olhando pelas lentes da histórica podemos falar hoje do teatro experimental como uma tradição, uma tradição moderna (por mais controverso que possa parecer) que incorporou princípios de outros tipos de teatro, inclusive os tradicionais como japonês, balinês e indiano; além de teatralidades oriundas de festas e ritos africanos e latino-americanos.

¹⁰ (PAZ, 2013, p 19).

¹¹ O termo *teatro experimental* está em concorrência com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, *performance**, *teatro de pesquisa* ou, simplesmente, *teatro moderno*; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e *burguês** que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 1947, p 388)

O teatro deixa de ser a mera produção de uma obra e abraça a noção de processo, o reconhecimento da necessidade de estabelecer bases de formação para os artistas aproxima o teatro da escola, e a figura do encenador-pedagogo emerge como aquele que se dedica não somente a organização e experimentação dos elementos cênicos como ao desenvolvimento de novas bases para a arte do ator.

“Escolhas, ateliês, laboratórios, centros: esses são os lugares onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação.

As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura de um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define.”

(CRUCIANI, 2012, p 27)

Desde o teatro-laboratório de GROTOWSKI, sabe-se novamente que o teatro é aquilo que se passa entre um ator e um espectador. A maioria das pesquisas consiste em estender os limites desses dois impérios. O espectador amplia sua faculdade de perceber o inédito e o irrepresentável. O ator organiza seu corpo de acordo com uma dupla exigência: ser legível em sua expressividade, ilegível quanto a seu significado ou a suas intenções. Seu corpo e sua voz são os pontos de ligação entre todos os materiais da cena e a presença física do espectador. (PAVIS, 1947, p 390)

Repare-se que na citação acima Pavis usa a palavra “novamente”, sinalizando que há nesse período da história teatral a necessidade de reafirmar a relação ator-espectador como cerne do acontecimento teatral. Possivelmente Pavis, como pensador europeu, se refere a Grécia antiga e à um tempo onde o teatro estava em estreita relação com a vida pública, e os festivais eram espaços onde toda a cidade congregava; participando das atividades que envolviam não somente apresentações de comédias, sátiras e tragédias, mas cortejos e ritos em celebração ao deus Dionísio.

No rito não há espectadores e atores, mas distintos níveis de participação, é justamente a noção de rito que retorna a cena, mas um rito do homem moderno, que não celebra mais a revolução dos astros e a passagem do tempo, ou a relação entre o homem e os deuses. O intuito é provocar os espectadores a participarem de uma revolução social, refletirem sobre o contexto histórico e político do qual fazem parte. Filosofia, psicologia, política, história e crítica se convertem nas divindades desse grande rito do teatro moderno.

A idade moderna se concebe como revolucionária. E o é de várias maneiras. A primeira e mais óbvia é da ordem da semântica: a modernidade começa alterando o sentido da palavra *revolução*. A significação original – giro do mundo e dos astros – deu lugar a outra, que agora é mais frequente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. O giro dos astros era uma espécie de manifestação visível do tempo circular; em sua nova

acepção, a palavra revolução foi a manifestação mais perfeita e consumada do tempo sucessivo linear e irreversível. Em um caso o eterno retorno do passado; no outro, destruição de passado e construção de uma sociedade nova no lugar. (PAZ, 2013, p 39)

Esse legado do teatro moderno caminha no tempo-espaço e encontra na latino-américa um potente território, estando presente ainda hoje no trabalho de grupos, artistas, escolas de formação e universidades. Entretanto, a inspiração em tradições de distintas civilizações e povos que sucedeu na Europa do século XX revela uma problemática complexa em nosso continente, as culturas dos povos originários e escravizados permaneceram vivas graças a resistência e a luta de diversas comunidades marginalizadas pelo estado, e que seguem sem o devido reconhecimento da academia.

Sabidamente, o Grupo Cultural Yuyachkani soube reconhecer essa dívida histórica e o compromisso ético que se apresenta devido a resistência desses povos. O diretor do grupo, Miguel Rubio Zapata, escreve em seu livro *Raízes e sementes, Mestres e Caminhos do Teatro na América Latina* que a “dificuldade em assumir o ativo e o passivo dessa memória não nos deve levar à pretensão de ser “modernos”, incluindo aí o custo de nossa história recente, como se fosse possível construir o novo omitindo o vivido” (ZAPATA, 2017, p 11).

A consciência dessa dificuldade provoca o grupo peruano a investir no reconhecimento das cosmogonias dos povos que viviam e vivem nesse continente antes da colonização, promovendo a valorização de outras formas de teatralidade e criando obras que problematizam o contexto histórico, artístico e político de seu país. As culturas ancestrais latino-americanas não possuem um livro base, algo que possa ser considerado como referência e que pode ser consultado, a tradição sobrevive através da oralidade e da performance, da prática diária e da relação com os mestres tradicionais; muito similar ao modelo de teatro japonês, chinês e indiano.

As formas dramáticas de origem pré-hispânicas são similares a gêneros asiáticos, como o teatro chinês, japonês e hindu, onde, por exemplo, não existe separação entre ator e dançante, e onde se privilegia a experiência do que sugere a cena, mais que o que se narra, e que muitas vezes é um pretexto sobre o qual se entrelaçam códigos que compõe o tecido complexo. (ZAPATA, 2017, p 15)

Então, desde quando existe teatro no Peru?”. Essa pergunta fundamental em minha vida de amante do teatro, me fiz quando, sendo muito jovem, tive a sorte de ver exibida a coleção de máscaras de Arturo Jiménez Borja; uma experiência em que senti que me foi revelado um universo que desconhecia, já que a mostra me aproximava de usos muito antigos da máscara no Peru, e isso, para além de um simples dado, significava mudar radicalmente a noção recebida na escola, onde

aprendi que o teatro era um gênero literário que chegou com a Conquista. (ZAPATA, 2017, p 175)

O trabalho com máscaras presente na *commedia dell'arte* italiana e nos teatros japonês, indiano e balinês – que fascinaram os mestres do teatro moderno europeu como Craig, Meyerhold e Vakhtângov, também pode ser encontrado em manifestações culturais, festivas e ritualísticas de diversas culturas latino-americanas. O reconhecimento destas outras teatralidades é uma oportunidade de encontrar nas tradições dos que aqui viviam e vivem a possibilidade de se conectar com o público através de uma narrativa histórica local, trazendo outras vozes e perspectivas para a construção do imaginário nacional e para o debate público.

Esse é um continente onde se faz um teatro há milhares de anos. As sucessivas agressões colonialistas encarregaram de reprimir manifestações ancestrais de teatralidade e danças marciais. Há, sem dúvida sinais de sobrevivência devido à resistência cultural, que se expressam de maneira sincrética em nossas culturas. Isso às vezes é muito entendido e se pretende acabar com o epíteto fácil de “folclore”, termo inventado fora desse continente para nomear os costumes “estranhos” dos homens destas terras. (ZAPATA, 2017, p 156-157)

A tradição moderna do teatro experimental praticada por Yuyachkani leva ao palco e a rua o debate sobre o espólio da conquista e da colonização, os temas históricos e políticos se fazem presente assim como as danças, cantos e músicas se convertem em materiais pedagógicos e narrativos potentes para o desenvolvimento da arte do ator e da cena em si. Em uma viagem a China para conhecer a Ópera de Pequim¹², o diretor do Yuyachkani Miguel Rubio se depara com uma cultura teatral que possui bases distintas da europeia e que parece estar muito mais próxima dos princípios presentes nas festas e ritos das tradições de seu país.

O que para nós aparecia como novidade – a teatralidade baseada no encontro simultâneo das disciplinas diversas, que poderia ser também uma característica do teatro moderno, tanto na América como na Europa – tem na China uma longa tradição. (ZAPATA, 2017, p 131)

Desconhecíamos que outras tradições teatrais não tinham essa separação entre teatro-dança-música. Esse trabalho nos abriu um sentido mais amplo do teatral, inclusive a possibilidade de rastrear formas quase perdidas de nosso antigo teatro, ainda presentes nas festas tradicionais que encontrávamos ao viajar pelo Peru. (ZAPATA, 2017, p 129-130)

Aproximar-se dessas tradições não é somente cultivar suas formas e mitos, mas assumir também uma história de resistência e subjugação por parte do estado; é entender que

¹² “A chamada Ópera de Pequim é o mais representativo do teatro chinês. Tem duzentos anos, tendo surgido em 1790, durante a dinastia Qin. Por ocasião do nascimento do imperador Quian Long, reuniram-se conjuntos teatrais de toda a China em Pequim e deram vida a um novo estilo de teatro, que condensava elementos cênicos tomados de diferentes teatros regionais.” (ZAPATA, 2017, p 135)

se trata também de outras visões de mundo dotadas de saberes, conhecimentos e tecnologias. Essa talvez seja a grande diferença do legado do modernismo na Europa e na América Latina, o compromisso ético quando nos relacionamos com estas culturas é algo que não pode ser suprimido da relação. Os povos e comunidades que sustentam essas culturas são sujeitos ativos na construção de uma América Latina plural, e não objetos passíveis de serem folclorizados.

Octavio Paz nos revela essa problemática ao dizer que a arte moderna europeia coloca no mesmo lugar civilizações com distintas visões de mundo, e que a própria ideia de modernidade não pode ser concebida por esses povos, visto que sua relação com a vida é definida através de parâmetros distintos do pensamento ocidental. A separação entre natureza e cultura, que está na base do pensamento moderno não se aplica a essas sociedades pois suas realidades são concebidas na relação íntima com o território em que habitam e por outras noções de tempo. Seus conhecimentos fazem parte de uma outra cosmogonia cujos princípios se inter-relacionam; os mitos, ritos e festas estão em sintonia com os ciclos agrários, ecológicos e econômicos. A relação entre os seres não é determinada pela hegemonia do pensamento humano antropocêntrico.

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização. A razão disso é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais dos quais é impossível deduzir, mesmo como negação, nossa ideia de tempo. A vacuidade budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não tem a menor relação com nossa ideia de tempo. (PAZ, 2013, p 34)

A relação entre os três tempos – passado, presente e futuro – é diferente em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está além de todos os passados, na origem da origem. Tal como um manancial, esse passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessíveis mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do mais, esse passado está sempre presente, já que volta no rito e na festa. (PAZ, 2013, P 22)

O reconhecimento dessa diferença situa a prática do Grupo Cultural Yuyachkani em um espaço onde distintas tradições se encontram e revelam não uma identidade, mas uma pluralidade de perspectivas. Não se busca a tábula rasa e os princípios universais de outrora, as diferenças expressas por essas culturas se convertem em alteridade na cena, e a convivência de distintos modos de presença conduzem a uma narrativa polifônica que se

expressa através da dança, do canto, da palavra, dos corpos dos atores-bailarinos, do cenários, figurinos, elementos e dispositivos que conversam e dialogam entre si em pé de igualdade.

Nos processos do grupo peruano mitos, fatos, notícias, cartas e outras matérias habitam a mesma sala de trabalho e podem se organizar de maneira a gerar, inclusive, projetos distintos. Assim como distintos anseios individuais podem se encontrar e revelar um caminho a seguir. O tempo não é o tempo do mercado ou da lógica de produção, mas o tempo do processo, de deixar que a experimentação em sala de trabalho e na rua revelem as evidências do caminho a ser seguido, aquilo que congregará o coletivo em um interesse comum. Há também espaço para que materiais e assuntos sejam deixados de lado ou assumidos por uma parte dos integrantes, dando início a outros processos de investigação que podem, inclusive, gerar outras obras ou ações performativas.

En un teatro de grupo como el que postula Yuyachkani, es difícil establecer el momento exacto del inicio de un nuevo trabajo. Generalmente tenemos como punto de partida una idea muy general que la vamos entendiendo en el trabajo del día a día y esto va cambiando mucho en ese proceso. Algunas veces también se entremezclan otros proyectos que nos van rondando simultáneamente y que nos provoca explorar, no siempre dirigido hacia un resultado específico. Casi de manera “natural” va apareciendo un cuerpo colectivo, aparecen formas en el espacio hasta que arranca, coge ritmo y empieza a caminar. (ZAPATA, 2008, p174)

Esse modo de fazer teatro remete a outro modo de pensamento, onde a memória coletiva estreita a relação entre indivíduo e grupo. Os interesses individuais não são suprimidos em nome do coletivo, podendo conviver e se desenvolver em um mesmo espaço. Uma sabedoria que o grupo Yuyachkani desenvolveu e que reconhece como condição para sua existência longa, o que se assemelha a noção de comunidade das culturas tradicionais onde o indivíduo e o coletivo se reconhecem não como excludentes, mas como parte de uma dinâmica de sustentação e auto regulação.

Esse tipo de pensamento onde os opostos são vistos como complementares e não como antagônicos remete ao pensamento chinês. O filósofo de sinólogo¹³ francês François Julien, se dedicou ao estudo das diferenças entre os bases do pensamento ocidental (filosofia) e o oriental (sabedoria), elaborando uma extensa bibliografia de onde podemos apreender uma outra possibilidade de compreensão da noção de tradição; mais próxima da cultura dos povos originários e tradicionais do continente sul-americano do que da perspectiva europeia que identifica a tradição como algo estático, parado no tempo, e que precisa ser rompida.

¹³ A sinologia é o estudo do pensamento, língua e costumes chineses.

A partir do momento em que saímos de uma perspectiva identitária do sujeito, tal como se desenvolveu no ocidente, para passar à de um processo contínuo como é o caso da China, a unidade e a complementariedade dos contrários, longe de ser um problema, são pensadas no princípio mesmo do andamento das coisas: o fato de um estar no outro, de um ser também o outro, é o que torna um processo possível; são sempre necessários dois polos, opostos e complementares, *yin* e *yang*. (JULIEN, 2000, p 105)

Em seu livro *Um sábio não tem ideias* Julien reflete acerca do pensamento ocidental, toma a filosofia como modelo de um pensamento que persegue um sentido - o ser, o sujeito, a verdade, etc; e que, ao fazê-lo, parte sempre de uma ideia a partir da qual faz avançar o pensamento. Segundo o autor, esse modo tornaria o pensamento para sempre refém desta primeira ideia, mesmo que ele retorne a ela para revisita-la e redimensiona-la.

A elaboração de conceitos e estruturas de pensamento seria o ofício maior da filosofia, esquemas que possibilitem descobrir os sentidos e a partir deles estabelecer modelos de ação. Segundo o autor, quando se escolhe uma ideia, imediatamente outras ficam para traz; é claro que todo um pensamento se desenvolve e se abre a partir desse ponto de partida, mas inúmeras outras possibilidades e pontos de vista possíveis são descartados, e mesmo que retornem mais tarde sempre o fazem em relação a ideia escolhida a priori.

Em contrapartida, o pensamento dos letrados chineses estaria baseado na concepção de opostos complementares, sua escola se estrutura a partir do milenar *YChing*¹⁴, livro traduzido no ocidente como *Livro das Mutações*. A noção de *mudança* proposta por este pensamento está para nós como a noção de *ruptura*¹⁵, empregada por Octavio Paz para definir o período moderno europeu. Para os sábios chineses a mudança é uma condição imperativa, o mundo muda, está em movimento e por isso a atitude mais sábia reside no fato de saber observar o *momento* para reconhecer nele as *evidências* que revelam a *oportunidade* de se engajar no processo que está a transcorrer. Fim e começo estão em relação direta, não são tomados como causalidade, mas como condições um do outro, muda-se para poder continuar – o processo segue.

¹⁴ Um dos mais antigos livros da civilização chinesa, é composto originalmente por figuras sobre as quais os sábios e estudiosos teceram comentários. É o livro base da sabedoria chinesa.

¹⁵ “A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez.”

“No passado, a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade; na idade moderna a verdade é crítica. O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança.” (PAZ, 2013, P37)

Mais precisamente, o que os chineses não cessaram de pensar, segundo um mesmo regime, sem serem obrigados a distinguir a cosmologia e a moral, ou a natureza da história, é “aquilo pelo qual” todo processo está em processo: esta capacidade própria ao real, enquanto ele é regulado, de vir continuamente à vida e durar; o que eles não deixaram pacientemente de elucidar, em outras palavras, não é o “tempo”, mas a *processividade*. (JULIEN, 2004, p 74)

A língua chinesa não conheceu durante muitos séculos a palavra “eu”, uma vez que ser é estar de acordo como os processos do mundo, esse é o pensamento do *tao*, o caminho. Portanto, a predisposição seria a inimiga da eficácia, uma vez que limita as possibilidades de existência, imobiliza os seres, impedindo-os de mudar e se transformar. Ser é nessa perspectiva conhecer-se em experiência, na relação.

Que o sábio “não tenha ideia”, como queria Confúcio, já dizia tal exigência, a única, a da disponibilidade. Exigência, mas não imperativo: porque nenhum “é preciso” pode levar a ela. Ao contrário, é até quando se começa a poder não mais projetar nenhum “é preciso”, dizia Confúcio, que estamos em condição de ter acesso a ela. Porque, não projetando mais apriorismos na evolução por vir, somos levados, de forma coletiva, a não mais nos atermos a ela, passando esta ao que seria uma posição definida, que teria se petrificado nisso, a não mais nos obstinarmos no que imaginaríamos ser verdades (“verdades ancoradas”, como se diz, e que imaginamos capazes de transcender as situações): assim conseguimos finalmente não ter “eu” particular – esse *eu* que tem “suas ideias”. (JULIEN, 2000, p 167)

O modelo de pensamento chinês pode ser uma chave de leitura para os processos de investigação teatral que se iniciam no modernismo europeu e se propagam no continente latino-americano, onde o trabalho do ator é o meio pelo qual se revelam as *evidências* do caminho a ser seguido, caminho este por onde a obra teatral vai sendo revelada.

O diretor Miguel Rubio revela essa chave ao escrever “nuestras obras son largos procesos de investigación, nunca con una fecha fija” (ZAPATA, 2008, p 205). Sua pedagogia própria consiste em reconhecer nas festas, ritos tradicionais e história de seu povo outras possibilidades de significação e estruturação do ato cênico; outras presenças e formas de narrar onde as cores, danças, cantos, e cada detalhe ostentado nos figurinos e objetos ajudam a contar a história.

Um depoimento acerca do processo que gerou a obra *Sin título. Técnica mixta* (2004), um espetáculo-instalação-performance onde uma outra possibilidade de estruturação da obra e outra presença cênica (e conseqüentemente outra relação com o público) foi experimentado, revela essa outra possibilidade de organização contida no processo:

Sólo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver pero era lo que teníamos delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían mas bien en torno de lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitian habitar un espacio común, desentrañando

una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. (ZAPATA, 2008, p 197)

A lógica de produção, que ordena a experiência a partir da causalidade ou da coerência, onde os conteúdos, formas, referências e inclusive o tempo são organizados segundo uma coerência textual ou intelectual não é o cerne do trabalho. O ofício se revela à medida que os conteúdos dialogam com os corpos, a memória, os objetos, músicas e uma infinidade de outros elementos. A lógica é a do processo, do observar e escutar o que se evidencia enquanto pensamento a partir da relação entre os materiais.

O Yuyachkani é um dos grupos latino-americanos cujo trabalho habita um território onde diversas tradições se encontram e dialogam sem aniquilarem umas as outras. Em suas obras fatos e registros históricos podem ser vistos ao lado de mitos e imagens de deuses andinos, amazônicos e afroperuanos; atores-bailarinos e cantos tradicionais dividem espaço como recursos tecnológicos e presenças performáticas.

As diferentes linguagens e perspectivas presentes em suas obras não podem ser definidas como um recurso onde o hibridismo se apresenta como traço maior de uma arte contemporânea. Muito menos a tentativa de estabelecer uma síntese poética da qual seria possível apreender uma imagem de identidade latino-americana, mas revelam uma preocupação em apresentar a pluralidade de um continente onde diversas perspectivas coexistem.

Reconhecer-se como artista (ser político), compreender que a aquisição de conhecimentos técnicos pressupõe um compromisso ético com a história de seu país, entender o teatro como uma arte capaz de evocar as subjetividades da memória para a criação de fazer-pensar práticas pedagógicas que acionem na experiência a possibilidade de um conhecimento sensível são pontos que constituem o Laboratório Pedagógico do Yuyachkani. (ZAPATA, 2017, p 199)

Prestes a completarem cinquenta anos de atividade artística e política esse grupo preserva um fôlego e vitalidade invejável, e segue promovendo espaços para o diálogo em sua sede como encontros, apresentações, oficinas e um curso ministrado por seus integrantes chamado *Laboratório abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani*, que em seu décimo primeiro ano de existência teve como tema uma afirmação bastante provocadora, e que parece estar presente em cada ato do grupo: “Esta história é insuficiente”.

A prática artística e pedagógica do Yuyachkani é um convite para mergulharmos em um processo de redescoberta de si e dos territórios que formam a América Latina, trazendo

à tona memórias, perspectivas e histórias outras que não estão nas narrativas oficiais dos estados, mas que compõe a diversidade e a complexidade de nosso continente.

Referências

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais: Os Pais Fundadores do Início do Século XX. *In*: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012. pp.

JULIEN, François. **Um sábio não tem ideia**; tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Do “tempo”**: elementos para uma filosofia do viver. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo a vanguarda; tradução Ari Roitman e Paulina Wacht, 2. Ed, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente** (performance política). Lima: Edição Grupo Yuyachkani, 2008.

_____. **Raízes e sementes**: mestres e caminhos do teatro na América Latina; tradução de Léo Kildare e Ana Carneiro – Jundiáí, Paco Editorial, 2017.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publiado em outubro de 2021.



PERFORMATIVIDADE, POLÍTICA E PARTICIPAÇÃO NO PROCESSO ARTÍSTICO PEDAGÓGICO DO *11 LABORATORIO ABIERTO- ENCUENTRO PEDAGOGICO CON YUYACHKANI (2019)*

PERFORMATIVIDAD, POLÍTICA Y PARTICIPACIÓN EN EL PROCESO ARTÍSTICO PEDAGÓGICO DEL *11 LABORATORIO LABORATORIO ABIERTO- ENCUENTRO PEDAGOGICO CON YUYACHKANI (2019)*

PERFORMANCE, POLICY AND PARTICIPATION IN THE PEDAGOGICAL ARTISTIC PROCESS FROM *11 LABORATORIO ABIERTO- ENCUENTRO PEDAGOGICO CON YUYACHKANI (2019)*

Lúcia Helena Martins¹

Resumo

Neste artigo, traço diálogos entre pedagogia, participação e performance, a partir do meu relato enquanto participante do *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*. A desfronterização entre arte/vida e artista/público experienciadas durante o laboratório fez com que eu estivesse o tempo todo em modo performer. Para essa discussão, levanto alguns aspectos de abordagens diversas percebidas durante essa experiência, tais como: noções de performatividade e política, prática pedagógica convivial e utopias da proximidade.

Palavras-chave: criação coletiva, experiência convivial, memória, pedagogia da performance, reconfiguração histórica

Resumen

En este artículo, dibujo diálogos entre pedagogía, participación y desempeño desde mi informe como participante en el *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*. La desfronterización entre arte/vida y artista/público experimentada durante el laboratorio ha hecho con que yo estuviera todo el tiempo en el modo performer. Para esa discusión, planteo algunos aspectos de enfoques diversos percibidos durante esa experiencia, tales como: nociones de performatividad y política, práctica pedagógica convivial y utopías de proximidad.

Palabras clave: creación colectiva, experiencia convival, memoria, pedagogía de la performance, reconfiguración histórica

¹Performer, professora-artista e pesquisadora. Professora colaboradora no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-FAP-Curitiba Campus II). Email: luhelena25@yahoo.com.br. Doutoranda em Teatro na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC-CEART-Florianópolis), pesquisa em andamento. Área de estudo: teatro e sociedade. Orientador: André Luiz Netto Carreira. Bolsista Capes: demanda social

Abstract

In this article, I draw dialogues between pedagogy, participation and performance, from my report as a participant in *11 Laboratorio Abierto-encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*. The de-border between art/life and artist/audience experienced during the laboratory made me constantly in performer mode. For this discussion, I raise some aspects of different approaches perceived during this experience, such as: notions of performativity and politics, convivial teaching practice and utopias of proximity.

Keywords: collective creation, convivial experience, memory, performance pedagogy, historical reconfiguration

*“Conmigo con el otro, con el otro conmigo, con nosotros, esta historia es insuficiente”
(Julian Vargas)*

Abro esse relato com a frase acima, retirada de um dos exercícios do *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*, para discutir sobre as interseções entre pedagogia, participação e performance. Pretendo discutir, portanto, por meio do meu relato enquanto participante e testemunha do laboratório, como essa prática “pedagógica” é em si uma performance. Pretendo, ainda, explicar sobre a reconfiguração de um nós através da participação de sujeitos enquanto testemunhos e das suas narrativas de (re)construção da história pelas memórias coletivas do grupo. Isto nos permite perceber que essa ação é política, pois é disparadora de um processo pedagógico de autoconhecimento de si e do contexto que gera uma emancipação pessoal, histórica e social.

A realização do laboratório como experiência política e pedagógica, do qual participei como aluna, provocou-me a pensar sobre os elementos que fazem com que haja esse processo pedagógico por meio da participação e do convívio, no qual o aprendizado se dá nas relações e na escuta do outro e de si mesmo ao narrar a sua própria história. Desta forma, o elemento político está não somente na percepção de que a participação e o corpo são políticos no mundo, e que o indivíduo constrói o mundo com o seu fazer individual e coletivamente, mas também na construção de uma história “não oficial” com base nos relatos plurais até então marginalizados.

Interessa refletir sobre o laboratório pedagógico como performance com base em alguns aspectos: 1) laboratório como performance social devido à proposição de uma pedagogia em que se desconstrói e reconstrói as histórias oficiais. Ao reconstruí-las, por meio

de nossas memórias individuais, é possível criar uma performatividade, que possibilita a transformação da ação humana, pois nos permite refazer a nós mesmos. Entramos, assim, no modo performance, pois desestabilizaremos aquilo que pensamos sobre as nossas histórias, reconstruindo-a conscientemente por meio de palavras e ações. 2) Tendo em vista que a experiência do laboratório é pedagógica, por meio da performance a torna, então, uma experiência estética e coletiva que nos proporciona um processo de aprendizagem por meio do sensível que nos auto-ensina pelas relações experienciadas no convívio. 3) A ênfase está no processo e não no produto final. 4) Há desfronteiralização entre arte e vida, ficção e realidade, artista e público e professor/a aluna/o. 4) A potência do convívio e da configuração de um nós por meio da criação conjunta, democrática e não hierárquica enquanto potência política.

O laboratório

Yuyachkani é um coletivo artístico peruano ativo desde 1971. Com um forte viés político, o grupo busca constantemente se reinventar, motivo pelo qual realizam o *Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani*. Conforme podemos observar no seu vasto repertório, uma das características do grupo é o trabalho com as memórias e narrativas da história do Peru pela fala dos excluídos e desaparecidos da história oficial. O campo político, no qual está implícito os seus trabalhos, contempla não somente a (re)construção da história do Peru, como também o seu modo de fazer democrático cujo enfoque está nas relações conviviais.

O grupo Yuyachkani realiza anualmente, no espaço Yuyachkani em Lima (Peru), o *Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani*, que é aberto a um público de artistas e pesquisadores. O laboratório do coletivo é um espaço em que atores, atrizes e diretor do grupo compartilham suas técnicas e experiências que surgem durante os seus processos criativos. O enfoque é problematizar as questões que estão sendo levantadas pelo grupo atualmente. Desta forma, os participantes do laboratório tornam-se parte ativa dessas problematizações. O trabalho é intenso, dura nove dias de trabalho, sempre das 7:30 a.m. até as 21:30 p.m., incluindo experiências práticas, teóricas, treinamentos físicos, cursos relacionados ao trabalho do ator e atriz, teatro, performance, memória, voz, ritmo, objetos, máscaras, demonstrações, desmontagens, conferências e apresentações de obras do

Yuyachkani selecionadas especificamente para os participantes do laboratório. Segundo o programa do laboratório, o grupo o entende como um espaço de necessária indagação, pois isso é o que dá e deu sentido ao grupo ao longo dos seus quarenta e nove anos de vida. Graças a essas incessantes indagações que permearam seus trabalhos, foram criadas as suas propostas cênicas que refletem os contextos políticos e sociais da América Latina e do mundo. Esses processos criativos possibilitam construir suporte técnico grupal com base em caminhos pessoais, juntamente com os ensinamentos apreendidos que tiveram durante sua longa trajetória. Um princípio fundante do grupo é “aprender a aprender para inventar o teatro que nos faz falta”. Para ele, a técnica não deve ser entendida como uma lista de fórmulas ou maneiras válidas para sempre, mas sim como ferramentas. Nas palavras do diretor dos yuyas², Miguel Rubio, “abrimos nuestro laboratorio para mostrar a los interesados en conocer las herramientas con las que hemos intentado responder las preguntas que nuestros procesos nos demandan”. (RUBIO, 2019³).

Em agosto de 2019, participei do *11 Laboratorio Abierto: Encuentro Pedagógico Yuyachkani*, que aconteceu em Lima entre 01/08 até 09/08. Percebi que a experiência pela qual os participantes passam durante os dias é, ao mesmo tempo, uma prática pedagógica e uma performance convivial que vai sendo construída durante o processo de troca. Ao adentrar na casa/espço Yuyachkani, estivemos imersos numa atmosfera performativa, o que tornou o laboratório pedagógico uma experiência estética e política, como veremos adiante.

Laboratório como modo performance

A noção de arte da performance surge na década de 1970, quando artistas de diversas linguagens artísticas romperam os paradigmas e os moldes tradicionais dos fazeres artísticos e passaram a realizar experimentações, na busca por criar novos modos de fazer e pensar a arte. Dentre as mudanças ocorridas, três delas nos interessam: o processo da construção artística passou a ser mais importante do que o produto; a estrutura hierárquica passa a ser horizontalizada, desestabilizando os papéis tradicionais entre artista e público, pois em muitas dessas performances, ao lado da/o artista, o público não somente participa, como

² Nome carinhoso que se atribui aos integrantes do grupo Yuyachkani.

³ Fala do diretor Miguel Rubio na apresentação do *Programa laboratorio abierto*, agosto de 2019, Lima, Peru.

também passa a ser um agente compositor da construção na performance; a desfronteiralização e confusão entre arte e vida ou entre ficção e realidade.

O campo interdisciplinar dos Estudos da Performance, transgride a reflexão sobre performance somente no campo das artes, pois se empenha em pesquisar e analisar o mundo, a sociedade e a vida cotidiana como performance, reposicionando as noções de arte e vida. Passamos a analisar os comportamentos humanos e as práticas cotidianas como performance, e, assim, perceber como as estruturas cristalizadas e cotidianas funcionam, quais são suas ações e seus modos de fazer. A partir desse olhar crítico e desnaturalizado para a realidade, à qual sem nos darmos conta estamos condicionados, é possível criar rupturas, e, assim, gerar novas formas de fazer para construir a realidade. Para Diana Taylor, a performance pode ser considerada tanto um processo ou objeto de análise, como uma epistemologia, um modo de conhecer ou transmitir conhecimento, ou seja uma metodologia (TAYLOR, p. 7-30, 2011).

O *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)* tem um caráter convivial e relacional, proporcionado pelo seu formato de imersão e participação nas diversas atividades compostas no seu cronograma, durante os 9 dias. Está envolto numa atmosfera de forte cunho estético devido à desfronteiralização entre arte e vida e à mescla entre público e atriz/ator engendrada no primeiro dia do laboratório, como veremos adiante.

Essa prática relacional e de convívio do *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*, evidencia um compromisso social com enfoque nas situações discursivas preocupadas com um conteúdo intelectual. Durante o laboratório estivemos imersos em reflexões históricas e sociais estabelecidas por meio das trocas e relações entre os participantes. Essas trocas ocorriam não somente “dentro” das oficinas proporcionadas pelos *Yuyas*, mas também durante o convívio estabelecido ao longo das palestras e conversas, dos intervalos, almoços e cafés. Essa noção de “modo performer” rompe com a concepção tradicional de curso ou aula, em que são desvinculadas as noções de separação entre os momentos de “lazer” e os momentos de “ensino”. Devido à imersão, as atividades relacionais e as discussões sobre os processos e o seu enfoque social e político eram realizadas durante todo o tempo e organicamente. Sendo assim, consideramos que a produção de uma experiência dinâmica para os participantes é tão importante quanto a produção de formas artísticas complexas. A potência da ação performática está nas relações estabelecidas por todas as pessoas presentes durante a sua realização. Segundo Óscar Cornago, a busca por novas formas de se relacionar com o mundo e, portanto, com o público, e por meio

dele com nós mesmos, nos obriga a olhar para tudo o que nos acontece como uma possibilidade cênica. Da mesma maneira que, por outro lado, toda cena tem algo de laboratório social (CORNAGO, 2015, p. 16).

Essa concepção de arte convivial não é nova, conforme Claire Bishop (2016), em meados dos anos 1960, Joseph Beuys já defendia que o ensino é um meio de fazer arte. Para ele, programar eventos, seminários e discussões pode ser visto em sua totalidade como resultado artístico, da mesma forma que a produção de performances e projetos de arte. Segundo Beuys, esse ensino é um meio de comunicação quase espiritual (BEUYS, apud BISHOP, 2016, p. 338). Elementos espirituais nas performances à parte, o que nos interessa é o fato de considerar o ensino como meio artístico, ou melhor, uma aula - workshop - curso, uma performance. Assim como o *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)* com os seus seminários, palestras, desmontagens, oficinas e intervalos, constitui-se como performance. Nessa performance-laboratório, o aprendizado acontecia de forma horizontal pela troca, e as relações surgidas por meio de reflexões e ações relacionadas às narrativas dos testemunhos advindas de todo o processo.

Laboratório: uma ferramenta política-pedagógica

Uma prática pedagógica preocupada com a emancipação social e política requer a construção compartilhada entre todos os presentes. A participação possibilita abarcar o processo de ensino-aprendizagem teatral num entrecruzamento constante de olhares e fazeres entre os sujeitos participantes. Neste sentido, o conhecimento deve ser compartilhado e construído junto e socialmente. Paulo Freire (1987), afirma que a educação não deve ser um campo de reprodução de conhecimento, mas um agente de transformação da realidade, e para isso defende um ensino dialético (p. 29).

Quando a prática artística afirma ser pedagógica, surge de imediato um critério incompatível: a arte é dada para ser vista pelos outros enquanto que a educação não tem imagem alguma (BISHOP, 2016, p. 381). Os espectadores não são estudantes e os estudantes não são espectadores, apesar de que suas respectivas relações com o artista e o professor tem certa superposição dinâmica. Há muitas décadas os artistas têm tentado forjar uma conexão mais próxima entre a vida e a arte; isto inclui mais recentemente experimentos educativos. A participação anula a ideia tradicional de espectador e sugere um novo entendimento da arte sem audiência, na qual todos são produtores. Por sua vez, a existência da audiência é

impossível de eliminar, já que é impossível que todas as pessoas participem de todos os projetos. No caso do *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*, foram flexibilizados os papéis hierárquicos de mestres/aprendizes e artistas/espectadores. Da mesma maneira que os participantes do laboratório assistiam às atividades realizadas pelas/os artistas Yuyachkani, propostas no cronograma, estes assistiam ao processo: as oficinas, as improvisações, a criação e montagem das cenas e a cena final. Há uma flexibilização dos papéis tradicionais daquele que contém o saber e ensina e daquele que ignora. Essa premissa está dada em *Discurso de promoción*, performance que abriu o laboratório, quando a atriz Ana Correia fala: “este escenario no es suficiente”⁴. Ou seja, o grupo abre o seu processo para a troca com os participantes, num aprendizado mútuo e horizontal.

As relações entre pedagogia e performance para essa proposta são tecidas no bojo da desfronteiralização entre os papéis professor-aluno e artista-público. Na pedagogia crítica de Paulo Freire (1968), o professor é um coprodutor de conhecimento e facilitador do empoderamento do estudante através da colaboração coletiva e não autoritária. Ao fazer a analogia desse processo pedagógico com a arte participativa enquanto construção conjunta do processo artístico, notamos também um caráter educacional e de aprendizagem, por meio da emancipação do sujeito. O grupo Yuyachkani não dá uma receita metodológica que pretenda ensinar como fazer teatro, ao contrário, disponibiliza suas ferramentas para auxiliar no processo de criação com todos os envolvidos. Conforme o diretor, Miguel Rubio, no “Programa do laboratorio”:

[...] entendemos por laboratorio ese espacio de necesaria indagación, en el que nos hemos formado y que le ha dado sentido a tantos años reunidos en torno a la creación. Esto nos ha permitido realizar propuestas escénicas en las que nos sentimos reflejados. Al mismo tiempo, estos procesos creativos nos han permitido construir un soporte técnico grupal y caminos personales, escuchando lo que nuestros viejos maestros nos enseñaron: aprender a aprender para inventarnos el teatro que nos hace falta. [...] La técnica no debe ser entendida como un listado de formulas en conocer las herramientas con las que hemos intentado responder las preguntas que nuestros procesos demandan. (2019, s/p).

Ou seja, em diálogo, todos os integrantes, durante esse processo relacional e pedagógico, passam por uma experiência estética e performativa, muito mais do que o ensino de alguma metodologia. O objetivo é a troca, a integração, o exercício da criatividade e a

⁴ Tradução minha: “este palco não é suficiente”.

atuação performativa de todos os que se encontram no laboratório, que passam a ser performers que se expressam enquanto sujeitos políticos e históricos.

Nesse processo pedagógico acontece um intenso trabalho colaborativo, no qual a experiência da criação é realizada por todos e todas. Paralelamente, ocorre, através da observação e auto-observação, uma experiência de aprendizagem e de emancipação individual e social. Assim, o ambiente passa a ser um espaço também político, no qual as proposições performativas geram aprendizagem de si e do outro coletivamente. Para Eleonora Fabião:

Quando as situações de ensino aprendizagem assumem características observadas em proposições performativas e a sala de aula passa a ser compreendida como espaço performativo, regido por um pacto colaborativo entre professores, performers e estudantes performers, é constituído um laboratório de criação, aberto a experimentações que incluem o revezamento de papéis entre quem aprende e quem ensina; um espaço propício a explorações de diferentes possibilidades de relação de professores e estudantes entre si e com o conhecimento. (FABIÃO, 2009, p. 66).

Dessa forma, o laboratório busca, a partir de um trabalho dialógico e coletivo, criar cenas e uma performance final advinda da experiência de cada integrante, provocada pelo tema gerador contido na performance *Discurso de promoción* que abriu o laboratório.

Na performance *Discurso de promoción*, pudemos observar a desconstrução da história oficial por meio de narrativas históricas contadas por testemunhos diversos. O aspecto inicial da desconstrução histórica e da cena alimentou todo o processo que viria a seguir, conforme pudemos ver em cada jogo e prática proposta. Desconstruímos nossas próprias histórias, e, assim, também o modo como vivemos em um contexto, e a história de nossos países.

Segundo o programa da performance, *Discurso de promoción* é o resultado de um laboratório de exploração cênica que reuniu o grupo Yuyachkani e artistas de diversas linguagens artísticas e do confronto com espectadores diversos, entre eles, estudantes de escolas públicas. Propõe uma convivência entre teatralidade, artes plásticas, poética do objeto encontrado e diferentes comportamentos cênicos que convergem na exploração das fronteiras da escritura cênica, em que a experiência do espectador é central. O resultado é uma visão do país que põe em evidência as dúvidas em relação à história oficial narrada sobre a independência e a liberdade conseguidas em 1821 no Peru. Yuyachkani faz do *Discurso de promoción* uma proposta política que olha o país desde sua proposição no mundo, com base

em uma convivência efêmera e intensa para refletir sobre a mesma memória compartilhada e revisada.

Um dos aspectos marcantes que permeia toda a trajetória de 49 anos do grupo Yuyachkani é o intenso trabalho em ouvir testemunhos para recontar as histórias pela perspectiva dos oprimidos, excluídos e desaparecidos da sociedade. Segundo Diana Taylor:

O termo Yuyachkani indica o conhecimento e a memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e o sujeito do pensamento. [...] A reciprocidade e o caráter construído mútuo entre o que une o “eu” e o “você” não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada - “eu” não sou “você”, nem afirmo ser você ou agir por você. Eu e você são um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica. Mas o que é conhecimento/memória incorporada e como é transmitido? [...] a noção transitiva de memória incorporada resumida em “Yuyachkani” – o “eu estou lembrando/ eu sou pensamento” – implica uma compreensão relacional e não individualista da subjetividade. (TAYLOR, 2011, p. 264-265).

O processo realizado no Laboratório, por meio de todas as atividades propostas, teve como enfoque a busca pelas memórias e histórias que emergiriam pelo trabalho individual das atrizes e atores *testigos* (testemunhas), problematizando assim a história oficial e não suficiente.

Durante o laboratório, o diretor Miguel Rubio (2019), em uma de suas falas sobre o trabalho de atuação do grupo Yuyachkani, afirma que antes eles realizavam trabalhos com personagens e máscaras, hoje, eles abandonaram a improvisação de ficção. Deixam de realizar uma atuação de interpretação e passaram a caminhar por matrizes, transitar por outros caminhos, assim, tem lhes interessado provocar e buscar as memórias do eu junto com o público, bem como as narrativas dessas pessoas⁵.

Para Rubio (2019), a condição do *testigo* é ser testemunho de algo importante da história. E ao testemunhar esse fato, ele pode ter urgência em falar, mas pode também não falar nada. A preocupação das atrizes e atores é a de como podemos contar o que foi testemunhado. Assim como um pintor que utiliza diversas matizes, os atores e atrizes também são autoras/es ao narrar seus testemunhos.

Lo que tienen en común esta diversidad de componentes es el encuentro de memorias en movimiento, en construcción con el otro y de ninguna manera estáticas. Memoria re-construida desde el presente con toda la carga histórica y social que nos perturba”. [...] Un conjunto de gestos, partes, acciones, desplazamientos van tejiendo escritura, dramaturgia(s). Un acontecimiento que podemos (des)construir juntos todos los que compartimos el espacio y somos parte

⁵ Fala do diretor dos *Yuyas* Miguel Rubio durante o Laboratório, agosto de 2019, Lima, Peru.

de la acción. [...] Una experiencia con todos antes que una obra para completar [...].
(RUBIO, 2019, s/p⁶)

Relato: performando o convivial

No dia 2 de agosto de 2019 iniciou-se o *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*. No primeiro momento, nós, participantes do laboratório, fomos recebidos e levados à sala de máscaras. Observávamos as máscaras e, ao mesmo tempo, íamos nos conhecendo. Havia participantes de vários locais da América Latina, América do Norte e Europa: Chile, Colombia, Equador, Porto Rico, Nova York, Brasil, Espanha, Portugal.

O início do laboratório foi a base para entrarmos no modo performance, já que todas as relações estabelecidas durante os nove dias que se seguiriam, desde a nossa entrada na sala de máscaras, fazia parte de uma intensa experiência estética. No primeiro dia e no primeiro momento, após o acontecimento relacional de nos conhecermos, fomos convidados a adentrar a casa e, assim, iniciou a primeira performance na qual todos participávamos sem saber. Trata-se da performance/espetáculo: *Discurso de promoción*. Nele, atrizes e atores vestidos de estudantes colegiais nos convidavam a jogar tiro ao alvo, e outros jogos escolares. Atores e músicos cantavam e tocavam músicas patrióticas do Peru, sobre a história oficial do país. A história dos vencedores, ensinada nas escolas.

Fomos convidados a participar desta festa na escola, uma quermesse, com muita música, dança e comidas típicas. Depois adentramos a sala do laboratório do Yuyachkani, sentamos em carteiras escolares e vimos o contraste da história oficial conhecida nas escolas e as histórias não oficiais contadas pelas testemunhas, através das narrativas das atrizes e atores com base em suas vivências junto a diversas comunidades do Peru. Imagens impactantes, fotografias de história de massacres, desaparecimentos e mortes durante um período da história do Peru.

Esse espetáculo abriu a temática e o contexto com os quais iríamos realizar a nossa prática intensa durante os 9 dias de laboratório. No primeiro momento de *Discurso de promoción*, não havia clareza de que estávamos imersos dentro de uma encenação. Não havia distinção entre quem era ator/atriz e quem trabalhava em outras funções na casa. Sendo

⁶ *Discurso de promoción*, performance de abertura do *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)*.

assim, surgiram dúvidas: quem estava atuando? Quem estava apenas jogando com a proposta? Aquilo seria uma espécie de festa de boas vindas? A performance simplesmente começou, sem que alguém avisasse que havia começado. Fomos convidados a jogar e jogamos. O ato de participar e jogar nos tornava parte da performance. E após essa performance continuamos os próximos 9 dias em estado de jogo ou em modo performer em todas as relações estabelecidas no convívio dessa comunidade envolta por uma fruição estética e política, provocada no primeiro dia.

Essa performance-laboratório, política em seu conteúdo e na sua forma, traça diálogos com as utopias da proximidade, apontada por Nicolas Bourriaud. Segundo esse autor (2009), a utopia da proximidade é um desejo de transformação de mundos, não por meio de criações de obras que interfiram no mundo, mas por meio de práticas que buscam a construção de espaços de convivência para que se possa melhor habitar o mundo. Ou seja, procuram “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [...]” (BOURRIAUD, 2009, p.18). A utopia da proximidade aposta numa situação em que o foco é a realização de uma experiência compartilhada. Se toda utopia é uma prática em processo, a utopia é a duração por seus resultados de prática continuamente, neste sentido a sua potência está na proximidade e intensidade das relações estabelecidas no aqui e agora.

O termo e a noção de “utopias da proximidade” cunhados por Bourriaud (2009), estão mais voltados para questões estéticas da arte contemporânea do que para a sua potência política. A estética relacional é formalista, sua preocupação se dirige mais para a forma e não se preocupa tanto com o conteúdo, o contexto etc. Porém, com o tema gerador advindo da performance que abriu o laboratório, o grupo Yuyachkani propôs um trabalho relacional e de participação, mas com o pensamento e o objetivo voltados para o político e para o social, tendo em vista os modos de romper com o discurso oficial e não suficiente da história realizados.

O laboratório foi um acontecimento performativo, e o seu processo dialógico permitiu que surgissem do tema gerador outros sub-temas divididos por grupos durante as oficinas. Como exemplos disso, um dos grupos trouxe um relato sobre violência contra uma mulher que ocorrera numa festa, outro grupo relatou a história de uma mãe buscando ajuda no hospital público para tentar salvar seu filho morto, três atrizes de países diferentes relatavam

histórias dos seus avós e suas relações com a política em cada país, tema sobre a imigração de uma mulher, entre outros.

Para Paulo Freire, o tema gerador surge das palavras dos participantes. Ou seja, palavras que surgem da relação entre todos os presentes em ação durante as práticas. Surge, a partir daí, a real necessidade do grupo e, assim, é possível descobrir o que é imprescindível para a resolução dos problemas desse grupo. O tema gerador seria, então, o universo temático daquele coletivo temporário. O surgimento dos temas apareceram durante as oficinas ministradas pelos artistas Yuyachkani. Relatarei brevemente algumas partes de algumas das oficinas e como elas criaram terreno para os temas geradores na construção das cenas.

O laboratório e a performatividade

Conforme dito anteriormente, a fronteira entre artista e público que fora rompida no *Discurso de promoción* serviu como terreno fértil para viver todo o laboratório como uma experiência performativa. O convívio e o trabalho relacional, dois dos pilares para a nossa criação coletiva, estabeleceram-se no primeiro dia. Logo após a apresentação dessa performance, foi aberto o palco para que cada participante se apresentasse da forma que quisesse, mostrando quem era ou o seu trabalho. Alguns participantes mostraram trechos de cena, outros cantaram, dançaram falaram de si, mostraram seu trabalho via slides e power point. Esse momento foi importante para compreender que estar ali seria estar em estado de presença narrando nossas histórias e memórias pessoais, assim como as atrizes e atores *Yuyas* que deram seus testemunhos em *Discurso de promoción*. Não seríamos personagens, mas nós mesmos em estado ampliado de presença narrando algo que nos aconteceu. Essa imediata apresentação, após a performance inicial, estabeleceu o princípio que todos estavam ali enquanto performers criadores, ou, neste caso, artistas-testemunhos.

Para Rubio, nem todo comportamento cênico implica um personagem e isso nos interessa aqui para pensar performance, pedagogia e o estado performativo que todos se encontravam durante a experiência estética do laboratório.

A palavra “performativo” foi cunhada pelo filósofo J. L. Austin, em 1955, para explicar como fazer coisas com as palavras. Para o autor, o performativo descreve enunciados que se tornam ação. Ao proferir frases, as pessoas realizam atos, legitimando-as como algo real, por exemplo, ao realizar a ação da troca de alianças o padre diz: Eu vos declaro marido

e mulher” (SCHECHNER, 2003, p. 123). Conforme Austin: “O termo [. . .] ‘Performativo’ é derivado, é claro, de ‘executar’ [. . .]: indica que a emissão do enunciado é a execução de uma ação. [. . .] O proferimento das palavras é, na verdade, geralmente um, ou até mesmo o principal, incidente no desempenho do ato [. . .]”.^{7,8} (AUSTIN, apud SCHECHNER, 2003, p.124).

Ter em vista que dizer alguma coisa é fazer alguma coisa, é o que torna as ações e falas dos testemunhos do laboratório algo performativo, ou seja, é o que cria novas realidades, pois são ditas outras histórias e não as conhecidas oficialmente. Ademais, cria-se outra forma de trabalho de ator e atriz, não mais o representacional, mas o performativo.

A investigação atual do grupo é o trabalho do ator e da atriz *testigos*. O *testigo*, como aponta a própria tradução para o português, é aquele que testemunha, dá um testemunho de algo que ouviu, viu ou viveu. Então, ao praticarmos as oficinas todas e todos éramos testemunhos de nossos contextos de vida. Segundo Rubio, se há a criação de algum personagem, a atriz e o ator refletem sobre ele, porque ele é testemunho. Neste sentido, a reflexão sobre a personagem também é atuação, também é performativa.

As oficinas

As oficinas ofertadas foram “El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor”, ministrada por Ana Correa e Julian Vargas; “El actor y la máscara”, ministrada por Debora Correa e Augusto Casafranca; “Trabajo del actor sobre su voz”, ministrada por Teresa Ralli e Rebeca Ralli. Na última oficina, conduzida por Miguel Rubio, ocorreu o aprofundamento e a organização dos materiais que surgiram em todas as anteriores.

Todos os dias iniciávamos com um treinamento conduzido por Augusto Casafranca. No decorrer do laboratório, cada exercício proposto ia fazendo sentido e sendo incorporado para a criação que viria nas próximas etapas.

Na oficina “El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor” foi realizado um intenso trabalho com ritmo no qual somávamos nossas histórias com o coro: “Esta historia es insuficiente”. Neste jogo, formávamos círculo e, no ritmo, cada um dos participantes ia

⁷ Tradução minha. O trecho no original: “The term [...] “performative” is derived, of course, from “perform” [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action [...] The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act [...]” (1962, p.6-8).

até o meio para dizer o que significa “esta historia es insuficiente”. Desta forma, traçando um paralelo com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e sua noção de tema gerador, iam surgindo os temas que interessavam ao grupo, por meio de uma investigação que partia das palavras trazidas pelos participantes. Esses temas foram definidos por muitas frases com base na frase geradora “Esta historia es insuficiente”. Os sub-temas geradores surgidos desse exercício seriam trabalhados no decorrer das outras oficinas e na construção das cenas.

Outro elemento importante para esse trabalho de resgate de histórias e testemunhos pessoais é o trabalho investigativo sobre as memórias corporais e vocais enquanto auto-conhecimento e emancipação pessoal, depois tornadas narrativas performativas. Na oficina “El objeto y el ritmo” foi trabalhada a relação de movimentos com bastão e depois com saias e casacos. As memórias estão no corpo. Esse trabalho envolve não somente a exploração de movimentos com os objetos, mas como uma prolongação do corpo junto aos objetos. Praticamos e investigamos as energias *Ying* e *Yang* por meio de alguns exercícios de *Tai chi chuan*. Essas energias são sentidas e ativadas no corpo de tal forma que possibilita o contato com conteúdos sensíveis impregnados na memória corporal. Muitos movimentos, gestos e ações que emergiram dessa relação corpo e objeto, explorada nessa oficina foram levadas para as outras oficinas que a sucederam.

A oficina “El actor y la máscara”, ministrada por Debora Correa e Augusto Casafranca, foi importante para o estado de presença, porque a máscara exige um estado de jogo e um estar no espaço e, ao construirmos voz e gesto das nossas narrativas, precisávamos criar uma faceta para essa figura ser observada.

O “Trabajo del actor sobre su voz”, oficina ministrada por Teresa Ralli teve como princípio trabalhar a voz, por meio de exercícios bastante corporais, que eram intercalados com exercícios específicos de voz. Foram trabalhadas algumas técnicas, tais como: movimentos, *Tai chi chuan*, respiração e yoga, e depois investigamos os pesos pluma e chumbo com movimentos e voz. Foi-nos solicitado que criássemos partituras corporais⁹ utilizando os sons como estímulos. Resgatamos a memória da primeira canção que ouvimos na infância, dando base a essa busca de nossas memórias corporais e vocais no processo de criação. Os exercícios aconteceram individualmente, depois em duplas – quando criamos as partituras corporais - e, por fim, em grupos. Com base em algumas palavras-dispositivos

⁹ Refiro-me aqui à sequência de movimentos selecionadas e escolhidas durante a investigação.

escrevemos, numa folha, uma frase curta para cada palavra proposta por Tereza: “Yo tengo...”, “Esta noite sonhei...”, “Me gustaría...”, “Yo detesto...”, “Mañana quiero...”, “Ser hombre es...”, “Ser mujer es...”, “Yo soy...”. “He mirado...”. Após escrevermos as nossas palavras, trocamos os papéis com as frases completadas pelos colegas e experimentamos a fala do outro com nossa partitura corporal, de forma neutra, sem interpretar personagem. Trabalhamos com o texto do colega como se fosse nosso texto dramático, dentro da movimentação pluma e chumbo. Depois, decoramos o texto do colega, resgatamos os movimentos criados com as saias e paletós na oficina da Ana Correa, e inserimos esse texto nesses movimentos, voz e corpo em diálogo para criar nova partitura corporal. Assim, fomos trabalhando a partitura com o texto e variações, sem interpretar. Realizamos um jogo dos lugares no espaço, no qual eram desenhados quatro quadrados com giz no chão, e cada um deles tinha uma regra específica para trabalhar sua partitura e suas falas. Em seguida, fizemos um grande círculo e, com um microfone no meio, cada um dos integrantes foi até ele e executou alguma parte de sua partitura e deu seu testemunho com base em algo que viu ou vivenciou.

Nessas oficinas, houve intenso trabalho imersivo dos atores e atrizes para entrar em contato consigo mesmo por meio das ferramentas disponibilizadas pelos *Yuyas* para que emergissem histórias e testemunhos, algumas às escondidas. Um exemplo disto se deu com Teresa Ralli ao nos solicitar a lembrança da primeira canção de ninar que ouvimos para que tentássemos cantá-la. As provocações pessoais feitas pelas outras oficinas também nos colocou nesse lugar de autoconhecimento em relação, pois estávamos em grupo, mas cada qual com a sua subjetividade sendo descoberta, mexida e re-olhada.

Na última oficina, conduzida por Miguel Rubio, realizamos um exercício em que entrávamos e saíamos de um estado no qual criamos cenas com base em trabalhos com imagens e coletivamente. Primeiro fizemos um exercício que consistia em caminharmos pelo espaço em estado neutro, imaginando que um títere nos conduzia pelo pescoço e, ao sinal de Miguel, saíamos desse estado e começávamos a explorar e vivenciar o espaço criando ações através da imaginação. O objetivo desse exercício era a prática do distanciamento, a saída e a entrada de um possível personagem, para que pudéssemos refletir sobre o que estávamos testemunhando. Assim, poderíamos soltar a própria voz e pensar em como nos posicionar frente a essas narrativas das coisas que testemunhamos. Essa relação entre adentrar na ação

e distanciar-se dela, tem extrema importância enquanto prática de autoconhecimento de si ao realizarmos os exercícios todos, os quais tinham como tema gerador as nossas histórias e memórias pessoais e corporais. Pensar e narrar a própria história é falar também do social.

Trabalhamos com imagens e, com base nelas, criamos textos sobre situações que testemunhamos. Depois fomos divididos em grupos e criamos pequenas cenas. Algumas pessoas ficaram no papel da direção e outras, nos de atrizes e atores. Fomos juntando tudo isso numa cena final composta de diversos fragmentos de cenas e testemunhos pessoais dos participantes. Com base nas histórias pessoais contadas, pudemos refletir sobre alguns aspectos dos nossos países hoje. Essas histórias pessoais formam uma teia para se contar as diversas narrativas das histórias não oficial de países da América Latina. Como a frase dita na primeira performance que vimos no primeiro dia *Discurso de promoción*: “Si no se entiende el mundo, no se entiende el país. Para entender el país hay que entender el mundo”. E acrescento, para entender o mundo, é preciso (re)criá-lo junto.

Na contemporaneidade, a cena artística se propõe mais como um espaço de relações do que como uma apresentação de obra a ser usufruída. Ao artista cabe investigar modos de organizar essas relações. A forma de governo convencional, na qual há um líder ou outras formas de autoridade, como o artista, o ator ou o político, é renunciada em prol de uma construção não hierárquica baseada numa construção coletiva. A cena não tem o objetivo de provocar a reação de um público, mas é criada por ele mesmo, tirando-o de seu lugar de espectador passivo.

Para Cornago, a ação de todos juntos promoverem algo como afirmação de um fato coletivo é precisamente a definição de comunidade. Trata-se de entender o teatral na intensidade que é gerada internamente, no qual o gesto é humano e se torna político na relação com o contexto social em que opera. Cornago afirma que é necessário redefinir o teatral para continuar pensando o social, já que o teatro é uma espécie de ação coletiva por natureza. Desse lugar, através da maneira que se pratica, é possível recuperar outro tipo de relação com a representação e a política (CORNAGO, 2016, p. 39).

A proposta de uma pedagogia que propõe dispositivos de encontros corpo-a-corpo foi realizada como forma de resistência por meio de afetos, engendrando a possibilidade do surgimento de uma maneira alternativa e simultânea de existência com base em uma ação conjunta. Ao tomar decisões coletivamente, é possível fazer acontecer o fenômeno da

suspensão dos hábitos, desnaturalização das regras, dando foco ao encontro no aqui-agora, permitindo a experiência de novos caminhos, da autonomia e da transgressão do político num constante vir a ser. Ou seja, a prática do encontro é política e pedagógica porque esse fenômeno se recriará por meio de seus outros modos de produção de subjetividades. A partir das diferenças e das subjetividades de cada um podem surgir outras maneiras de viver, transformando, assim, nosso cotidiano. Como no laboratório, todos têm o direito de se expressar e dar seus testemunhos, trazendo as suas impressões históricas, mas também as vidas das pessoas as quais foram testemunhadas, incluindo excluídos e desaparecidos, conforme um trecho do texto de *Discurso de promoción*:

Allí están, bultos humanos... esperando ¡Sin nombre! que sus nombres viajen por los arenales, por los cerros y los montes ¡que sus nombres nos recuerden quienes fueron! ¡cuales fueron sus sueños, sus esperanzas, sus luchas sus ilusiones! ¡Que sus nombres nos digan, quienes somos nosotros! Ángel significa Mensajero de Dios, aquel que trae las buenas noticias de parte del Señor, y debo decirles que hoy no tengo ninguna buena nueva que contarles. (2019, s/p.)

Em todas as oficinas, as memórias foram elaboradas e investigadas através da ativação de memória corporal e vocal. Das memórias dos acontecimentos vividos pelos testemunhos emergiam vivências de acontecimentos da história política e social dos países de cada integrante, o sujeito e seu contexto.

O tema da nossa cena final foi “Esta historia es insuficiente”, porque nenhuma história sozinha dá conta de narrar um fato, já que a história é vivida por muitos e por perspectivas diversas. Nos fragmentos e na tentativa de construir um nós, buscamos as muitas facetas, criando assim uma história coletiva, mas sabendo que sempre será insuficiente. Na cena final, foi possível observar nos corpos e nas relações os exercícios realizados nas oficinas durante todo o processo do laboratório, os treinamentos, o trabalho com as imagens, a escuta, alguns, inclusive, utilizaram personas criados nas improvisações. Os testemunhos narraram histórias com aspectos bastante políticos devido ao contexto. Os temas foram: violência, machismo, problemas sociais. O corpo é político, a memória individual é política porque parte de um contexto. Saíamos do laboratório pensando em nossas vidas e histórias, ativando as memórias para no dia seguinte faze-las emergirem do corpo e da voz. Foi um processo intenso e de imersão total.

Esta historia es insuficiente ou considerações finais

Ter estado em modo performance durante o laboratório pedagógico Yuyachkani foi perceber e refazer, através das práticas, as nossas realidades com base na auto-observação provocada pelos exercícios que propunham que contássemos e criássemos por meio das memórias corporais e mentais e por meio dos nossos testemunhos pessoais em contexto, desconstruindo a história oficial que nos é dada. O tema gerador do laboratório foi lançado no primeiro dia, com a performance *Discurso de promoción*. A confusão provocada nesse primeiro momento em relação à ficção e à realidade e à junção do aspecto arte-vida, inerente à performance, impulsionou-nos a estar o tempo todo em um estado performativo. Isto tudo envoltos por uma reflexão autobiográfica e pela busca por nossas memórias e testemunhos. O *Discurso de promoción* é pedagógico tanto em relação ao conteúdo, quanto à forma, porque impulsionou o público, através da participação, a ser performer durante todo o processo, no qual os participantes continuaram a performance inicial, também desconstruindo suas histórias, durante os 9 dias de trabalho.

O laboratório foi uma troca pedagógica, em que o grupo Yuyachkani compartilhou ferramentas para os participantes da criação que tinham como base o testemunho. Como seu projeto pedagógico tinha a intenção de trabalhar as histórias plurais constituídas pelos fragmentos de memórias dos participantes, pudemos experienciar uma aula de histórias da América Latina tendo em vista que a maioria dos participantes advinham desse local. Todas as ações metodológicas propostas pelos artistas *Yuyas* eram voltadas para essa função, na qual através dos exercícios propostos os participantes traziam para a prática suas histórias e testemunhos, por meio da palavra, do corpo e suas memórias e ações em relação. Imergimos no estado performance em que toda a nossa vivência, relações e ações se tornaram uma experiência estética.

Essa grande performance proporcionou aprendizagem e conhecimento de si e do contexto àqueles que dela participaram, a partir da observação de seu próprio fazer enquanto performance artística e ação política. Afinal, durante todo o laboratório, por meio da provocação dos *Yuyas*, trazíamos nossas histórias pessoais, muitas vezes escondidas e que surgiram da experiência sensível pelas memórias corporais ou ações advindas da espontaneidade durante a realização dos exercícios propostos. Os conteúdos emergentes estavam, de certa forma, vinculados ao tema gerador visto no primeiro dia do laboratório

com a performance *Discurso de promoción*, que acabou preparando terreno para a nossa reconstrução histórica e fragmentária.

Então, ao mesmo tempo em que individualmente nos flagrávamos e nos víamos de forma distanciada, víamos e aprendíamos também nos relacionando e observando as histórias de nossos colegas vizinhos de outros países. Esse trabalho de mergulhar em si e depois se olhar de maneira distanciada teve efeito nos diversos jogos propostos pelos integrantes do grupo Yuyachkani.

Devido ao fato da história oficial ser contada pelos vencedores, temos extrema necessidade de recontar a história dos vencidos e marginalizados. Conforme Claire Bishop (2016), ao citar Irit Rogoff, diz que tanto a arte como a educação são um discurso público livre, completamente evidente. Sustenta que a mudança educativa na arte e na curadoria poderia ser um momento no qual assistimos à produção e à articulação de verdades – não a verdade como algo correto ou provável, mas a verdade que reúne subjetividades que não são juntadas e nem refletidas por outras expressões. São trabalhadas novas formas de escrever a história, de forma mais democrática. Esse laboratório pedagógico é político, não apenas pelo enfoque de discutir os relatos e problematizar as narrativas oficiais trazidas pelos participantes de forma crítica, mas também pela sua forma de caráter relacional e democrático ou como utopias da proximidade.

Por fim, tendo em vista que o *11 Laboratorio Abierto- encuentro pedagógico con Yuyachkani (2019)* é uma pedagogia performativa, ao mudar nosso discurso, refazemos nossa história, nos (re)conhecemos em contexto e, assim, emerge a possibilidade de uma mudança individual e social, a partir de nossas subjetividades, e sabendo que, ainda assim, essa história é insuficiente.

Referências:

BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México: T-e-eoría, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidade, público y democracia*. Madrid: Abada Editores Lecturas de estética, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade.** In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). Cartografias do ensino do teatro. Uberlândia: UDUFU, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Programa do 11 laboratorio abierto yuyachkani.* Lima, 2019.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Programa da performance de Discurso de promoción.* Lima, 2019.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction.* New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (ed.). *Estudios Avanzados de Performance/ed. Mexico: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, Fondo de cultura Economica, 2011.*

_____. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas.** Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em outubro de 2021.



**YUYACHKANI: CONTRIBUIÇÕES PARA A CONTEMPORARIDADE DA
DRAMATURGIA COLETIVA NA AMÉRICA LATINA**

**YUYACHKANI: APORTES A LA CONTEMPORANEIDAD DE LA
DRAMATURGIA COLECTIVA EN AMÉRICA LATINA**

**YUYACHKANI: CONTRIBUTIONS TO THE CONTEMPORARITY OF
COLLECTIVE DRAMATURGY IN LATIN AMERICA**

José Manuel Lázaro ¹

Resumo

Este artigo descreve a estrutura da pesquisa de pós-doutorado, em andamento, que estuda as principais características do trabalho cênico coletivo realizado pelo grupo de teatro Yuyachkani, localizado em Lima, Peru. O estudo tem como objetivo analisar a evolução dessa dramaturgia coletiva, mostrando as configurações conceituais que norteiam a obra dos artistas durante seus processos históricos de criação.

Palavras-chave: cultura cênica, processo de criação, teatro

Resumen

Este artículo describe la estructura de la investigación de pos-doctorado, en desarrollo, que estudia las características principales del trabajo escénico colectivo realizado por el grupo de teatro Yuyachkani, ubicado en Lima, Perú. El estudio pretende analizar la evolución de esta dramaturgia colectiva mostrando las configuraciones conceptuales que orientan el trabajo de los artistas durante sus procesos históricos de creación.

Palabras clave: cultura escénica, proceso de creación, teatro

Abstract

This article describes the structure of the post-doctoral research, under development, that studies the main characteristics of the collective scenic work carried out by the Yuyachkani theater group, located in Lima, Peru. The study aims to analyze the evolution of this collective dramaturgy by showing the conceptual configurations that guide the work of these artists during their historical processes of creation.

Keywords: creation process, stage culture, theater

¹ Ator, dramaturgo, professor e pesquisador de Artes Cênicas. Pós-graduação (mestrado e doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP). Trabalhou como professor e pesquisador no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA - UNESP). Atualmente trabalha como professor e pesquisador na Faculdade de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica do Peru (FARES- PUCP). Mail: jlazarod@pucp.edu.pe

Introdução

O estudo aqui proposto insere-se na linha de investigação em Artes: especificamente em Artes Cênicas. A presente investigação encontra-se ainda em fase de evolução, tendo já desenvolvido material de análise (conforme a descrição a seguir) cuja recolha de dados será processada para a elaboração do estudo proposto. Assim, neste artigo apresentamos a projeto geral desta tese em andamento, e mostramos tanto sua estrutura atual quanto os avanços conceituais até então visualizados. A atual pesquisa de pós-doutorado estudará as principais características do trabalho cênico coletivo realizado pelo Grupo Cultural Yuyachkani, localizado em Lima, Peru. A proposta de pesquisa tem como objetivo analisar o desenvolvimento dessa dramaturgia coletiva apresentando os conceitos, criados pelos atores / atrizes e criadores em conjunto com o diretor, durante seu processo histórico (de 1971 a 2017).

Esta pesquisa representa um momento muito importante no meu processo de evolução profissional, tanto na prática artística como investigativa. Amplia uma série de perspectivas e posições intelectuais dentro da minha atividade como professor universitário e pesquisador em artes cênicas, bem como meu trabalho como ator e dramaturgo. Formado em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de Lima (PUC de Lima, Peru), concluí meus estudos com uma investigação, compartilhada com Italo Panfichi, sobre os processos de criação coletiva realizados por grupos em Lima durante os anos 1980 do século XX. Isso gerou o texto “O Teatro da Criação Coletiva em Lima: vinte anos depois”. O que parecia simplesmente entregar um trabalho que permitiria ter um diploma, com o qual era possível me formar naquela época, se tornaria uma raiz, uma preocupação particular de pesquisa que me acompanharia desde então. Deve-se notar que, desde esse momento, minha formação de atuação foi simultaneamente marcada pela influência e sintonia particular com as propostas de Yuyachkani. Isso não apenas por sua produção artística, mas principalmente por seus processos criativos investigativos.

Tudo isso mudou quando comecei a fazer pós-graduação em Artes Cênicas (mestrado e doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Na capital paulista dos anos 90 do século XX, durante o meu mestrado, foi um grande impacto ver toda aquela profusão de grupos e propostas diferenciadas de criações coletivas (mais tarde chamadas de colaborativas). Um universo diferente foi se abrindo naquela época,

e o contato com um processo de pós-graduação na universidade fez com que minhas pesquisas informativas nessa perspectiva se afirmassem e se expandissem definitivamente. Já no início do século XXI, em processo de doutorado, com uma trajetória mais consolidada e mais bem conectada às propostas da cidade, todas essas percepções estavam bem estabelecidas e puderam acompanhar o movimento contemporâneo que se gerou na época. Agora era realmente possível se conectar melhor com os grupos e com informações sobre seus processos criativos. Certamente, tanto a pós-graduação quanto o trabalho na universidade, que também possibilitava o contato com a atividade de pesquisa da pós-graduação, geravam acesso constante a um fluxo de informações com o qual era possível absorver informações aproximadas de como isso acontecia nas diferentes partes do Brasil e do mundo (especialmente na América Latina). Foi assim que a minha experiência de investigação se afirmou, profissionalmente, dando outra dimensão às reflexões que pude conceber sobre esta atividade, nas Artes Cênicas. Foi possível captar melhor os processos de criação cênica coletiva gerados nas últimas décadas, a evolução histórica particular de sua linguagem e sua importância cultural no meio.

Apesar de estar no Brasil, sempre mantive, na medida do possível, contato com as propostas e atividades de Yuyachkani. Depois de ver algumas demonstrações de trabalho e conferências de artistas do grupo, foi muito importante participar do *Laboratorio abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani* administrado pelos artistas do coletivo em sua sede, a casa no bairro Magdalena del Mar, em Lima, 2011. Isso significou uma importante jornada de retorno sensível e intelectual a uma raiz salva anos atrás. Foi assim que aos poucos, esquivando-me um pouco da exigente atividade acadêmica, cheguei ao atual projeto de pesquisa. No segundo semestre de 2016, foi realizado o trabalho de campo em Lima, coletando material importante (entrevistas), iniciando assim o processo de investigação do projeto de pesquisa com a Pontifícia Universidade Católica do Peru. A seguir foi possível completar essa fase em 2017, assistindo ao espetáculo mais recente do grupo (*Discurso de promoção*) e retrabalhando o material obtido até 2018. A investigação parou por algum tempo e está sendo retomada.

O estudo parte de uma primeira questão: quais são as estruturas conceituais alcançadas que norteiam o trabalho atual dos artistas do grupo? Tal interrogação suscita reflexões (estéticas, históricas, entre outras), gera possíveis sistematizações importantes para

as atuais experiências teatrais coletivas, bem como novas pesquisas. Certamente temos uma primeira hipótese para responder à questão inicial: o grupo se manifesta em estruturas conceituais tais como "acumulação sensível; memória compartilhada, desmontagens (trabalho de pós-elaboração) e pós-produção". Essas composições conceituais parecem orientar o trabalho e a filosofia dos artistas do coletivo teatral peruano. Consideramos essas noções de extrema importância, dado o tempo de experiência dos artistas participantes. A maturidade do trabalho desenvolvido durante quase cinco décadas de trabalho comprometido e pesquisa constante deixa uma marca de validade, assim como uma contribuição relevante na prática teatral contemporânea. No entanto, outras questões surgem dessa primeira questão e de sua hipótese primária. Essas são realmente as estruturas conceituais? Elas não mudaram? Será necessário adicionar outras? Como elas funcionam nos processos de criação do grupo? Isso teria que ser verificado e esclarecido no processo de pesquisa. O objetivo desta pesquisa será, em primeiro lugar, responder à questão principal: ser capaz de visualizar e compreender as estruturas conceituais construídas pelo grupo ao longo de sua trajetória e processos de criação. O alvo do estudo visa compreender o funcionamento desses elementos de aplicação criativa no coletivo. Com essa base, os objetivos seriam extraídos das questões derivadas da principal. Estaríamos, assim, registrando uma obra de mérito para a experiência e história da teatralidade latino-americana.

A pesquisa colabora com uma memória que permite que tal experiência e reflexão sejam utilizadas e reinventadas pelos artistas performáticos das próximas gerações, tanto no Peru quanto na América Latina. Certamente, a análise a ser desenvolvida estará intimamente ligada ao trabalho realizado pelo grupo em suas várias criações e montagens. Assim, a investigação passa necessariamente pelas diferentes obras cênicas que o grupo mantém em seu repertório. Devemos ressaltar que esta investigação acumula informações de pesquisas coletadas até 2017; entretanto, os membros continuam a desenvolver conceitos e parâmetros em suas explorações internas permanentes.

O Grupo Cultural Yuyachkani, além de ser a mais importante manifestação cênica do teatro coletivo no Peru, é hoje um dos ícones fundamentais do teatro latino-americano contemporâneo. Eles construíram uma jornada, iniciada em 1971, preocupada com o processo de criação coletiva, performance política e a vanguarda da experimentação teatral. Sua obra está entre as mais respeitadas do "Novo Teatro Popular e Experimental" da América

do Sul. Ele tem um forte compromisso com a mobilização e ação política, bem como com os problemas das comunidades regionais peruanas: as andinas, amazônicas e afro-peruanas. "Yuyachkani" é uma palavra quíchua que significa "estou pensando, estou recordando"; com esta denominação, o grupo de teatro tem se voltado para a investigação coletiva da memória social e o questionamento reflexivo sobre a experiência histórica. Neles sempre houve a preocupação com a discussão relacionada às questões de identidades étnicas, violência social e memória cultural peruana. Yuyachkani, ao mostrar a grande diversidade cultural do país, nestes 49 anos, foi deixando sinais importantes sobre a realidade latino-americana com uma estética renovadora e ao mesmo tempo autêntica. Aliou estruturas culturais típicas da região a uma curiosidade atenta e vigilante que permitisse uma renovação de qualidade; nas suas diferentes etapas foram desenvolvendo novas linguagens mais sintonizadas com as preocupações contemporâneas. Suas propostas cênicas se inspiram, de forma muito enriquecedora, nos ritos, no sagrado, no espaço andino com toda sua complexidade, interagindo com a multiplicidade cultural das diferentes regiões ao redor. Suas peças estão



intimamente relacionadas às complexidades da sociedade peruana, trazendo à tona os paradoxos da experiência urbana e andino-selvática do país, além de provocar uma introspecção sobre o passado que tenta revelar o presente.

Imagem 1: foto do grupo. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

O grupo é formado por seis atores (Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Julián Vargas) e um diretor artístico e teórico teatral (Miguel Rubio). Eles optaram pela criação coletiva como modo de produção cênica e pela vivência do grupo teatral como modo de vida. Yuyachkani conquistou o prêmio nacional de Direitos Humanos no Peru em 2000. Foi homenageado por seus quarenta anos de experiência no terceiro FILT (Festival Internacional de Teatro Latino-Americano) em 2010 em Salvador, Bahia (Brasil), apresentando o repertório de obras do grupo. Seu trabalho é conhecido por um empreendimento criativo que sempre reúne formas performativas indígenas com manifestações teatrais cosmopolitas contemporâneas. Suas criações e investigações cênicas são alimentadas por influências de importantes diretores da pesquisa teatral, como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Enrique Buenaventura, Santiago García, Antunes Filho, para



citar alguns pontos de referência. Como eles, os artistas deste grupo estão particularmente comprometidos com a evolução e discussão da cênica mundial e especialmente da América Latina.

Imagem 2: peça “Discurso de promoción”, 2017. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

Por trás da trilha dos “YUYAS”: as estradas de estudo

Apresentaremos aqui a estrutura desta investigação que estabelecemos com a experiência e trabalho dos "Yuyas" como são carinhosamente chamados por aqui, no Peru. Os caminhos que mostramos ainda serão percorridos com lentes de aumento sensíveis e memórias afiadas. Após esta introdução, a exploração foi pensada para ser desenvolvida em três capítulos, encerrando com a parte dedicada às considerações finais. Esta é uma primeira proposta organizacional para este estudo que pode variar ao longo do processo de pesquisa.

Certamente a introdução mostraria, como costuma acontecer nas propostas de pesquisa, o tema central e as questões que nos orientam no escrutínio da experiência desse grupo. Em seguida, desenvolve-se a descrição da metodologia utilizada durante a exploração e notas que justifiquem a relevância do estudo. Neste sentido, recorde-se que metodologicamente foram utilizadas entrevistas com os atuais membros do grupo, também com alguns que já participaram em trabalhos anteriores e outros artistas convidados em diferentes processos. Por fim, é elaborada uma contextualização sobre o ambiente acadêmico em que se realiza a investigação: Lima; o programa de pós-graduação da Faculdade de Artes Cênicas da PUCP como instituição universitária que acolhe o estudo. É preciso valorizar o espaço acadêmico de pesquisa em artes como fonte de produção e preservação cultural. Não por ser um espaço acadêmico em si, mas por ser um setor que estuda e preserva um material humano cultural que poderia se perder na memória interna do meio ambiente se não fosse pela defesa desse tipo de estudo.

O primeiro capítulo da pesquisa desenvolve uma visão histórica sintética do grupo, na qual são apresentadas suas diferentes montagens e percursos estético-dramáticos. O objetivo é visualizar as principais etapas históricas para compreender os caminhos da dramaturgia coletiva particular de Yuyachkani: um percurso complexo de quase 50 anos. Como num grupo iniciado numa forte experiência escolar no final dos anos 60, YEGO, Teresa Ralli e Miguel Rubio partiram para organizar um grupo de teatro que seguiria os seus próprios caminhos e investigaria com uma relação estreita e coerente entre cultura cênica e cultura peruana. Assim nasceu Yuyachkani em 1971, desenvolvendo propostas diferenciadas no teatro desse país com peças de criação coletiva como *Puño de Cobre* (1972), passando por *Allpa Rayku* (1974).

A década de oitenta do século XX trouxe uma consolidação da sua produção e exploração cênica quando conseguiram instalar-se numa casa específica para as suas obras

no bairro Magdalena del Mar. Este local seria um ponto de encontro cultural emblemático daquele momento em diante. É a década marcada por trabalhos relevantes, entre os quais podemos citar *Los Musicos Ambulantes* (1983), *Encuentro de Zorros* (1985) e *Contraelviento* (1989). A essa altura estão no furacão da convulsão histórica do país tomada pela conjuntura de violência política da época e responderam justamente com seu trabalho nas obras mencionadas.

Chegam assim aos anos 90 com o final do século XX, uma década sombria e particularmente difícil para o país², que implica o desafio de fazer propostas culturais que procurem realmente dialogar com o seu tempo. Período caracterizado por obras como *Adiós Ayacucho* e *No Me Toquen ese Valse* (1990), *Hasta Cuando Corazón* (1994), *La Primera Cena* (1996), *Pukllay* (1997) e *Yuyachkani en Fiesta* (1999). Esta fase é marcada pelo perigo, a instabilidade e perseguição secreta ao estarem cercados por vigilância e ameaças. Eles se lembram disso como a década em que estavam “com um pé fora”, como dizem no Peru; ou seja, em que viviam com o perigo de ter que deixar o campo e a casa adquirida com tanto esforço a qualquer momento.

O ano 2000 inicia o novo século com o fim do “fujimorismo” no Peru e o processo de abertura cultural. Assim, com essa consolidação, iniciam-se novos processos, explorações diferenciadas com as quais criam propostas fortes e diversas como *Antígona*, *Santiago* (2000), *Hecho en el Peru* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002), *Sin Título - Técnica Mixta* (2004). Já a década recente foi composta por criações como *Con-cierto Olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2014) e *Discurso de promoción* (2017). Toda esta revisão visa elaborar a contextualização necessária que apresenta a evolução do grupo em suas quase cinco décadas de trabalho. Este capítulo é de fundamental importância para compreender o ambiente histórico particular que geraria os conceitos que serão desenvolvidos no terceiro capítulo.

O segundo capítulo projetado mostrará a evolução da ideia de "ator-criador" na prática investigativa e processual do grupo: a construção da dramaturgia do coletivo a partir da poética do ator. Mais uma vez veremos como as influências primárias da linguagem

² Os anos 1980-2000 da história peruana foram caracterizados pela extrema violência devido ao conflito político e armado que se estabeleceu entre as forças do Estado e grupos guerrilheiros. O país foi debatido entre dois tipos de terrorismo: o dos grupos guerrilheiros e o do Estado. A década de 90, do século passado, é marcada pelo agravamento desse processo: de 1990 a 1995 com a intensificação desse conflito armado e controle dos grupos guerrilheiros; de 1996 a 2000 com a ditadura de Fujimori e o terrorismo de Estado administrado por Vladimiro Montesinos.

pesquisada no palco se afirmavam, por um lado, nas práticas interpretativas dos atores e atrizes do grupo; mas também como eles foram mudando, por outro lado, ao longo de suas etapas. O conceito contemporâneo de “ator-criador” está intimamente relacionado às experiências de artistas em grupos de teatro com forte peso na América Latina e no mundo. As contribuições de tais experiências estão sendo resgatadas graças a pesquisas e publicações tanto em ambientes acadêmicos especializados quanto em produções editoriais que os próprios grupos originam. Esses coletivos de teatro estabeleceram um prestígio particular nas regiões ou países onde estão localizados. Percebe-se também que na América Latina muitos compartilham referências que acabam atuando de maneiras diferentes em seu trabalho. Assim, neste capítulo, veremos como no grupo Yuyachkani seus performers e a direção trabalham juntos na pesquisa de palco, gerando sua própria harmonia dentro de suas experiências nos processos criativos. Também se considera importante mostrar como se relacionaram e / ou absorveram as influências cênicas que, em sua produção, foram visivelmente marcantes para o trabalho nesta comunidade teatral.

No terceiro capítulo da pesquisa está o eixo temático do estudo a ser desenvolvido. Aqui estão os diferentes conceitos elaborados pelos integrantes do grupo em seu processo histórico, tais como: acumulação sensível; memória compartilhada; pós-produção; desmontagem; elo³ e momentos de criar / recriar. Embora seja necessário fornecer descrições desenvolvidas de forma eficiente de cada um desses conceitos, já podemos dar alguns avanços sintéticos para gerar uma primeira visualização.

- *Acumulação sensível*: refere-se a dois tipos de elementos de treinamento em cada participante do grupo. Em primeiro lugar, tem a ver com as técnicas adquiridas tanto coletivamente quanto individualmente e como todas elas reverterem à experiência do grupo ao serem compartilhadas em dinâmicas particulares para isso (sejam assembleias ou treinamentos). Em segundo lugar, se relaciona com as experiências pessoais com as quais se desenvolve uma memória particular em cada um deles (investigações particulares, pesquisas e técnicas próprias, experiências pessoais e sociais, colaborações específicas com outros artistas, por citar alguns exemplos). Ambas fontes, na sua complexidade e junção, são importantes para a forma como serão aplicadas criativamente na prática artística e pela maneira como essas absorções metodológicas permeiam no trabalho do grupo.

³ A palavra original em espanhol é “eslabón”.

- *Memória compartilhada*: definitivamente relacionada ao conceito anterior. É o momento em que essa memória ou acumulação sensível, particular de cada um, é dividida e vivenciada entre todos. Refere-se justamente à forma como o grupo reúne os saberes e as experiências do acúmulo sensível de cada um, fazendo-o reverter ao coletivo e criando uma memória comunicada e distribuída entre todos. Desta forma, o patrimônio perceptivo inicial de cada um é ampliado ao grupo entre todos os membros. É assim que o trabalho adquire um crescimento e uma complexidade particular, um enriquecimento efetivo na sua obra cênica criativa. Também tem a ver, certamente, com a maneira como muitos do grupo se conectam por meio de diferentes códigos teatrais desenvolvidos internamente entre si.

- *Pós-produção*: este conceito surge em suas criações recentes (nos últimos 20 anos). Refere-se à maneira de usar elementos de peças ou criações anteriores (sejam cenas, personagens, canções, etc.) em obras posteriores. É uma forma com a qual os artistas fazem uma “auto citação”, no seu próprio espetáculo. Uma intertextualidade com o reaproveitamento de ingredientes cênicos acumulados no repertório e na bagagem artística do grupo. Esses materiais reutilizados adquirem uma nova dimensão dramaturgica, quando inseridos numa nova proposta cênica, tomando novas significações e até discursos simbólicos que não foram usados na proposta original. Para isso, é necessário um passeio, um repertório sólido com símbolos cênicos sustentáveis. Parece-nos que isso não poderia ser feito por um grupo de história curta e memória recente; senão com um coletivo com acúmulo de experiência consistente e amadurecida ao longo de sua trajetória.

- *Desmontagem*: é uma “segunda” criação cênica que surge a posteriori como consequência de uma obra geradora. Eles mencionam que se uma obra (original) é como um artefato ou peça montada, a desmontagem é outra realização cênica em que esse mesmo artefato é mostrado de forma dividida, mostrando cada uma de suas peças e relacionando a experiência artística com a qual foi desenvolvida. A obra que deu origem (a montagem) não se situa mais apenas como um produto terminado e consumível. Ressalta-se, neste segundo tipo de obra, o processo humano em paralelo ao processo técnico de construção da obra, o que confere a este evento uma qualidade diferenciada e o torna “outro espetáculo”, a outra face da obra final. Neste evento, o processo de montagem, o caminho da experiência humana na elaboração da criação, o compartilhar segredos por trás da obra feita, são os elementos básicos que agora serão compartilhados com o espectador.

- *Elos*: são como pequenos componentes cênico dramáticos do que seria toda a cadeia que constitui a obra total. Poderíamos dizer que são as microestruturas que, unidas, constituem a macroestrutura cênica da peça. Essas ligações são diferentes umas das outras e também estão relacionadas de maneiras diferentes no fluxo do trabalho. Nesse sentido, servem para a composição estrutural do espetáculo construído coletivamente no palco e para a elaboração de uma linguagem diferenciada.

- *Momentos “Criar / recriar”*: também intimamente relacionados com o conceito anterior. São uma espécie de elo dramático que, na estrutura da peça, funciona como pequenas aberturas performáticas e com o uso da improvisação.

Estes são os pontos conceituais que serão desenvolvidos nesta parte da investigação, que serão fundamentais para o estudo proposto. São noções cênicas que têm aparecido de maneira expositiva nos atuais laboratórios pedagógicos organizados pelo grupo, bem como em conferências recentes (geralmente em universidades com faculdades de artes cênicas) em que seus participantes falam sobre seus processos artísticos e remetem às ideias apresentadas. Parte do objetivo fundamental deste trabalho será reunir todos esses conceitos e fazer uma análise ampla de cada um deles, com base na experiência do grupo. Como mencionamos, eles estão relacionados ao seu conhecimento como coletivo durante essas quase cinco décadas. Desta forma, podemos ver elementos dos processos de criação que são de valor fundamental para este tipo de procedimento criativo e para a memória cultural cênica do Peru e do continente latino-americano com o qual mantém uma estreita ligação. Esses conceitos foram recolhidos de acordo com as experiências analisadas até 2017; no entanto, os participantes do grupo continuam a criar e experimentar novos paradigmas que ainda estão sendo gerados nos diferentes processos que continuam a vivenciar.

O estudo se encerra com as considerações finais pertinentes. Nesta parte são feitas as reflexões conclusivas relacionadas às principais questões estabelecidas sobre os parâmetros conceituais apresentados no capítulo 3. Dessa forma, pretende-se elucidar sobre os caminhos dos grupos de teatro na América Latina, a partir da experiência do grupo peruano a ser estudado.

Olhares e abordagens

A exposição de metodologia em investigações relacionadas à arte teatral é um importante trabalho de intercâmbio acadêmico que ajuda a fortalecer estratégias importantes para a realização de estudos nesta área específica. É necessário conhecer e discutir esses tipos de experiências para reafirmar o trabalho particular e complexo que uma verdadeira observação cultural, estética e sócio-filosófica nas Artes Cênicas pressupõe. Assim, dentro do trabalho planejado neste tipo de pesquisa, a metodologia funciona da seguinte forma:

A - Realizar ENTREVISTAS com os atores e o diretor do grupo, buscando compreender seus processos de geração teatral, bem como estabelecer cruzamentos e diferenciações entre suas práticas em diferentes momentos de criação. Deve-se notar que, para este trabalho investigativo em Artes Cênicas, metodologicamente as entrevistas têm sido utilizadas como fonte primária para o procedimento de análise. É preciso valorizar os conceitos extraídos a partir das próprias vozes dos artistas. É neles, em sua memória e na descrição direta de sua experiência, que os conceitos de criação são recolhidos, compreendidos e explicitados. Os principais encontros centraram-se nos atores permanentes do grupo (Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Julian Vargas) e no diretor teatral e teórico (Miguel Rubio). As entrevistas não se limitam necessariamente aos sete participantes do coletivo. Foi possível entrevistar outros colaboradores de inserção ativa, como participantes que estiveram temporariamente (em determinada montagem) ou que já estiveram, mas não estão mais participando do grupo.

Essas entrevistas foram elaboradas com as questões temáticas pertinentes à pesquisa. O número de encontros variou de acordo com a comunicação e o fluxo com os entrevistados. Pode ser uma ou mais entrevistas por artista, dependendo do tempo que cada uma permitiu na hora de percorrer os temas propostos. O material foi transcrito e retrabalhado conceitualmente de acordo com os objetivos da pesquisa. O resultado final das transcrições está em processo de verificação com cada um dos participantes do grupo. A partir deste material, serão desenvolvidas as análises e captação de dados gerais. Com essas fontes, serão elaborados os conceitos que embasarão a investigação na referida estrutura.

B - Valorização dos processos criativos e seus resultados. Ou seja, ANÁLISE DOS ESPECTÁCULOS selecionados por meio de registros escritos e audiovisuais. Como pesquisador, tenho uma lembrança particular com vários dos espetáculos assistidos ao vivo durante suas temporadas. Porém, torna-se necessário estudar o material e entrar em contato

com obras que não foram vistas. Para isso, será preciso ter acesso e pesquisar no espaço do acervo particular (bibliográfico e audiovisual) localizado na própria sede do grupo em Lima, Peru, e fazer contato com vídeos e bibliografia armazenada que possam reforçar a análise a ser desenvolvida.

C - Estudo do REFERENCIAL TEÓRICO-ESTÉTICO traçado na pesquisa de acordo com os códigos utilizados pelo grupo. Isso significa que as influências que parecem ressoar na pesquisa coletiva e na prática do palco serão reveladas e / ou confirmadas. Temos a Brecht, Grotowski, Barba, através de Enrique Buenaventura e Antunes Filho, para citar alguns nomes importantes que atravessam as experiências de trabalho do grupo. É a partir deste ponto que se utilizam as fontes bibliográficas que seguramente sustentam o estudo, visto que são a base sobre a qual se geraram as investigações cênicas nos diferentes processos do grupo com vivências e experiências práticas particulares. Ou seja, embora nosso referencial teórico parta dos próprios artistas como fonte conceitual, em segundo lugar, há toda uma proposta selecionada a partir de pontos bibliográficos que norteiam os preceitos primários extraídos. Esta bibliografia norteadora está estruturada de acordo com as diferentes fases percebidas na própria história do grupo.

A teoria da criação coletiva em meados do século XX é uma fonte inicial historicamente importante nos estudos culturais do teatro latino-americano: Enrique Buenaventura com as experiências do TEC (Teatro Experimental de Cali), Santiago García com o grupo La Calendaria, dentro das ricas experimentações colombianas. Também as influências de Augusto Boal e Antunes Filho do Brasil. Beatriz Rizk estuda a teatralidade latino-americana para o século XXI; as análises de Diana Taylor (New York University) incorporando observações sobre as experiências teatrais latino-americanas e sua abordagem da performance e Ileana Diéguez (Universidad Autónoma do México), que, além de seguir a mesma linha exploratória de Taylor, incorpora os conceitos da Desmontagem e seus usos na prática cênica e performática em diferentes partes desse ambiente cultural. Deve ser esclarecido que este referencial teórico não é algo unilateral ou estático; ou seja, funciona segundo as experiências e etapas históricas do grupo. Este material metodológico visa estar em sintonia com os processos de Yuyachkani durante sua jornada experimental.

Uma vez desenvolvido este material, será realizada a análise, comparação e compilação total da pesquisa obtida. Em seguida, passar por uma confirmação, com os

artistas do grupo, das informações colhidas nas entrevistas, na bibliografia e na análise dos espetáculos. Por fim, elaboração das considerações conclusivas e redação final da investigação.

Pesquisar para evoluir

Essas pesquisas, sobre o grupo Yuyachkani e sua obra, realiza um interesse pessoal pela minha evolução como artista e como pesquisador cênico, que desde minha formação sempre foram paradigma e referência para pensar os processos de trabalho e criação; o trabalho deste coletivo sempre ficou na minha memória particular como um modelo de desejo a ser atingido, como um exemplo a seguir. Toda essa bagagem de experiências e processos organizados por este grupo é um alimento qualitativo de conhecimentos para práticas futuras.

Para finalizar a apresentação desta investigação, queremos explicitar nossa preocupação com a política cultural de nosso contexto, afirmando a atividade de pesquisa coerente em Artes Cênicas. Sempre achei que colaborar com a memória teórica cênica de um país como o Peru era algo necessário e urgente a ser enfrentado pela recente produção cênica investigativa. Este tipo de trabalho, a pesquisa nas artes, ainda é desvalorizado, negligenciado e esquecido, deixando uma cultura que desaparece no esquecimento de suas práticas, imaginando que elas realmente não existem. As ansiedades pós-coloniais mal trabalhadas estão sendo mastigadas; embora haja uma autocrítica nesse sentido, elas não parecem ser enfrentadas o suficiente com uma prática cultural e uma pesquisa em artes de maior presença.

Contrapor-se a isso, com uma produção de análise cênica no âmbito da linha de estudos da faculdade e da instituição de trabalho, é um dos principais objetivos desta etapa de pós-doutorado. A realização de uma investigação que contribua para fortalecer o conhecimento sobre a identidade cultural artística e as formas específicas de atuação das diversas teatralidades latino-americanas confirma o compromisso das diferentes instituições (universitárias ou não) preocupadas com o aprofundamento deste tipo de análise. Assim, defende-se um espaço de pesquisa que valorize as experiências artísticas para assim também fortalecer a memória e a identidade cultural contemporânea no sul do continente.

Yuyachklani, como grupo de criação colaborativa e coletiva, deixa um legado para a cultura teatral; conhecimento, experiência, que continuarão a fornecer vestígios na prática e na pesquisa cênica das gerações futuras no nosso contexto. É por isso que este estudo

justifica sua importância ao promover futuras criações coletivas com novas contribuições, temas e paradoxos sociais com as valiosas ferramentas já deixadas pelo coletivo peruano. Resta-nos reafirmar que acompanharemos de perto a persistência, o empenho e o entusiasmo que Yuyachkani nos transmite nas suas diversas obras e ações culturais.



Imagem 3: peça “Cartas de Chimbote”, 2016. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

Referências

A[L]BERTO. **Revista da SP Escola de Teatro**. São Paulo: Governo de Estado de São Paulo, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral**. Lima: Yuyachkani, 2010.

BJERREGARD, Lena. **Memorias del Guayabo**. Lima: Yuyachkani, 1998.

BOCA DE CENA. Revista de artes cênicas da Bahia. Salvador: Filte, 2010.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARRIÓ, Raquel. Recuperar la memoria del fuego. Lima: Yuyachkani, 2011.

DESUCHÉ, Jacques. La técnica teatral de Bertolt Brecht. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Cenários Liminares: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

GARCIA, Santiago. Documentos de Teatro 2: intentos de teorización de la creación colectiva. Lima: Yuyachkani, 1982.

_____. **Teoría y práctica del teatro.** Bogotá: Teatro La Candelaria, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Brasília: Dulcina, 2011.

MILARÉ, Sebastião. Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

RIZK, Beatriz. Posmodernismo y teatro en América latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Lima: Universidad Mayor de San Marcos e Luis A. Ramos García, 2007.

RUBIO ZAPATA, Miguel. El cuerpo ausente: performance política. Lima: Yuyachkani, 2006.

_____. **Notas sobre teatro.** Lima: Yuyachkani, 2001.

_____. **Raices y Semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina.** Lima: Yuyachkani, 2011.

SEDA, Laurietz (Org.). **Teatro contra el olvido.** Lima: Universidad Científica del Sur, 2012.

TAYLOR, Diana. **The Arquire and The Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas.** London/Durham: Duke University, 2003.

VILLEGAS, Juan. **Historia Multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina.** Buenos Aires: Galerna, 2005.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em outubro de 2021.



Nada que celebrar: esplendor de Yuyachkani

Nada que celebrar: esplendor de Yuyachkani

Nothing to celebrate: Yuyachkani splendor

Víctor Vich¹

Resumo:

Este pequeno artigo analisa *Discurso de promoción*, última obra de Yuyachkani e a comenta como crítica à celebração do bicentenário da Independência do Peru. Sustenta que estamos perante um teatro de ideias baseado, no entanto, na produção de um conjunto de espetáculos carregados de um elevado conteúdo simbólico. Embora seja um trabalho sobre a realidade peruana, é também o trabalho mais cosmopolita que o grupo produziu, pois os antagonismos mostrados são problemas partilhados em todo o planeta.

Palavras-chave: Yuyachkani; *Discurso de promoción*; performance

Resumen: Este breve artículo reseña *Discurso de promoción*, obra última de Yuyachkani y la comenta como una crítica a la celebración próxima del bicentenario por la independencia del Perú. Sostiene que nos encontramos ante un teatro de ideas basado, sin embargo, en la producción de un conjunto performances cargadas de un alto contenido simbólico. Si bien se trata de una obra sobre la realidad peruana, es también la obra más cosmopolita que el grupo ha producido en tanto los antagonismos que se muestran son problemas compartidos en todo el planeta.

Palabras clave: Yuyachkani; *Discurso de promoción*; performance

Abstract: This brief article reviews *Discurso de promoción*, Yuyachkani's latest work and comments on it as a criticism of the upcoming celebration of the bicentennial for the independence of Peru. He maintains that we are facing a theater of ideas based, however, on the production of a set of performances loaded with a high symbolic content. Although it is a work about the Peruvian reality, it is also the most cosmopolitan work that the group has produced inasmuch as the antagonisms shown are problems shared throughout the planet

Keywords: Yuyachkani; *Discurso de promoción*; performance

¹ Víctor Vich Víctor Vich es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es autor de diferentes libros entre los que destaca: *Poéticas del duelo: ensayos sobre memoria, arte y violencia* (2015). <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

Discurso de promoción es la última obra de Yuyachkani y se constituye, en el momento actual, como un verdadero *disenso* frente a todas las celebraciones (que se nos vienen) por el bicentenario de la independencia en el Perú. Desde ahora, ya podemos imaginar la palabrería de siempre, el desinformado cortejo de buena parte de la prensa (escrita, radial, televisiva) y la sensibilidad melosa anclada en todos nosotros. Esta obra adelanta el freno, le dice “no” a todo aquello y continúa afirmando que somos un país mal constituido desde sus inicios, con gravísimas fallas estructurales, con “hondos y mortales desencuentros” y que hoy (más allá de lo que digan los cocineros o los publicistas de *Prom-Perú*) es realmente poco lo que tenemos que celebrar.

Estructurada mediante un montaje descentrado y con ese esplendor que surge de la fiesta andina, la obra consigue articular el pasado con el presente, lo individual con lo colectivo, lo heroico con lo anónimo, la fiesta con el dolor y los muertos con los vivos. No hay aquí una historia propiamente dicha, pero sí un conjunto de estampas que no tienen miedo de mostrar significativos hechos de la vida peruana donde pueden observarse tanto las relaciones de poder como los nuevos antagonismos y conflictos sociales. En esta obra, es todo el Perú el que sale a la escena: las mujeres de Cajamarca, los indios Huitotos, los desaparecidos ayacuchanos, las actuales víctimas de trata, etc.

La obra declara que de nada sirve cantarle a nuestras “ricas montañas y hermosas tierras” si continuamos eligiendo a políticos como los actuales, si tenemos los empresarios que tenemos, si seguimos sin afrontar el tipo de cultura trasgresora que hoy todos contribuimos a reproducir. La obra insiste en que hoy la vida social se se sigue deteriorando y está corrupta. Por eso mismo, sus diferentes performances muestran cómo la desigualdad continúa acrecentándose, el racismo sigue vivo, el machismo se reproduce a cada instante, el crimen se ha vuelto un hábito cotidiano y la corrupción es un tipo de terrorismo aún más perverso: se ha vuelto nuestra más forma de vivir (y de gozar) en comunidad.

Resulta claro que ya no podemos celebrar al viejo estatismo pero, menos aún, es posible decir algo positivo sobre este neoliberalismo dogmático que deteriora día a día toda idea de “lo público” y de “lo común”. *El sistema no puede combatir la corrupción porque la corrupción es el sistema* es una frase que aparece en la obra y que captura bien la compleja situación en la que nos encontramos insertos. Sin embargo, lo peor que podemos hacer los peruanos es personalizar la corrupción y entender su combate como simples gestos punitivos.

Para muchas escenas de la obra, hoy la corrupción es, sobre todo, un sistema que permite el abuso y la explotación laboral, que exonera de impuestos a los más grandes, que se desentiende del medio ambiente y que ha construido todo un aparato legal para beneficiar al gran capital mediante *lobbys*, “adendas” y grandes movimientos financieros. No solamente todos nuestros últimos presidentes han sido corruptos, sino que una sociedad, como la actual donde solo se promueve el “sálvese quien pueda” – hoy llamado “plan de competitividad” – es una que, al exacerbar el puro interés individual, degrada la vida día a día.

Esta obra representa un punto alto en la historia del grupo porque todo lo aprendido (las técnicas del teatro de creación colectiva, la práctica del “actor total”, la visualidad de la performance como herramienta escénica, las viejas herencias simbólicas de la cultura peruana y las más contundentes estrategias del teatro político latinoamericano) alcanza una altísima construcción estética. Además, se trata de la propuesta más cosmopolita que el grupo ha realizado. Hoy el mundo es el capitalismo y, por eso, todo intento de pensar localmente implica la opción de situarse en las más complejas dinámicas globales. Muchos símbolos teatrales aparecen para dar cuenta de ello.

Esta obra, en suma, nos introduce ya en la fiesta por el bicentenario pero lo hace para subrayar que la tarea de construir una visión crítica de la historia debe volverse una responsabilidad de todos los maestros del Perú. De hecho, el comienzo de la obra es festivo (una alegre kermese escolar) pero, poco a poco, nos vamos dando cuenta que las canciones son irónicas y que el nacionalismo es una ilusión de falso orgullo. Al entrar propiamente al “escenario”, se nos muestra, sin título, que la historia es una ruina, que el presente es una ruina y que los espectadores –los ciudadanos– tenemos el deber de confrontarnos a esas ruinas sin miedo y con mucho coraje.

Bertolt Brecht aconsejaba evadir el teatro sentimental y proponía un teatro de ideas. Yuyachkani es un grupo que a lo largo del tiempo se ha mantenido fiel a esta propuesta: fiel a una verdad política que es también estética. Esta última puesta en escena radiante– de una intensa opción socialista en tiempos en que el socialismo debe ser reinventado y en los que el arte necesita recuperar tanto la radicalidad de sus preguntas como su función orientativa. Walter Benjamin imaginaba el socialismo, no a partir de la enumeración de un conjunto de características de aquello que podría ser una utopía futura, sino que lo proponía como un verdadero resarcimiento de todas las deudas del pasado, como una justa reparación de todos

los horrores de la historia. Es justamente esto lo que hace *Discurso de promoción*. Cuarenta tercios años de trabajo no han sido en vano. En el Perú hay muy poco que celebrar, pero el resultado de esta obra contradice esta afirmación: un aplauso *emocionado* (realmente *emocionado...*) para Yuyachkani.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em outubro de 2021.



COZINHA ABERTA: Yuyachkani em tempos pandêmicos

COCINA ABIERTA: Yuyachkani en tiempos pandémicos¹

OPEN KITCHEN: Yuyachkani in pandemic times

Augusto Casafranca²

Resumo

Neste texto pretendo levantar algumas questões em relação aos desafios de se criar em grupo em tempos pandêmicos, justamente o que estou vivendo como ator de Yuyachkani. Como afastar a cultura do medo? Como driblar as necessidades dos corpos em reunião nos processos artísticos que fazemos juntos há 50 anos? Como incluir as máscaras, distanciamentos sociais, plataformas e comunicação digitais, solidões e outras novas condutas desse contexto às teatralidades e dramaturgias de nossas ações cênicas? Como retomar os encontros, como em uma cozinha, lugar onde se cria em comunidade algo a ser degustado também em comunidade?

Palavras-chave: Yuyachkani; Coletividade; Pandemia

Resumen

En este texto pretendo plantear algunas preguntas sobre los desafíos de crear en grupo en tiempos pandémicos, precisamente lo que estoy viviendo como actor de Yuyachkani. ¿Cómo podemos nos alejar de la cultura del miedo? ¿Cómo convivir con las necesidades de los cuerpos reunidos en los procesos artísticos que hemos realizado juntos durante 50 años? ¿Cómo incluir mascarillas, distancias sociales, plataformas de comunicación digitales, soledades y otros comportamientos nuevos de este contexto a las teatralidades y dramaturgias de nuestras acciones escénicas? ¿Cómo retomar las reuniones, como en una cocina, lugar donde se crea algo en comunidad para ser disfrutado también en comunidad?

Palabras clave: Yuyachkani; Colectividad; Pandemia.

Abstract

In this text I intend to raise some questions regarding the challenges of creating a group in pandemic times, precisely what I am experiencing as an actor of Yuyachkani. How can we remove the culture of fear? How to circumvent the needs of bodies meeting in the artistic processes that we have done together for 50 years? How can we include masks, social distances, digital platforms and communication, loneliness and other new behaviors in this context to the

¹ Texto originalmente publicado na Revista **Conjunto** n. 197, outubro a dezembro de 2020.

² Augusto Casafranca é ator-criador do Grupo Cultural Yuyachkani, pedagogo e investigador da língua e cultura quéchua e da cosmogonia andina

theatricalities and dramaturgies of our scenic actions? How to resume meetings, as in a kitchen, a place where something is created in the community to be enjoyed in the community?

Keywords: Yuyachkani; Collectivity; Ppandemic

Desde que comienza esta incertidumbre pandémica, se inaugura un tiempo nuevo. Y en nuestros oficios teatrales y artísticos nos afectan de manera especial, con el motivo principal de nuestra existencia: el espectador; suspendido como por un decreto lapidario. Al principio sin ninguna acción de resistencia o emergencia. Ningún asidero. De la noche a la mañana, se impuso gratis un decreto de encierro y parálisis que aún rebasa el imaginario por sus características devastadoras. No solo aniquila vidas si no los accesos a los sentidos de luto, y el despedimento a los seres queridos. Este panorama afianza una cultura del miedo, instalada por sistemas de control oprobiosos y indignantes.

Asistimos a una nueva normalidad, a convivir maniatados en un territorio fundado por la desigualdad, por la inseguridad social, por la acelerada acumulación adquisitiva, por la desocupación. Somos parte de un sistema de salud diferente y deficiente, que fomenta la muerte por carencias estructurales, con servidores médicos que han resultado también víctimas de esa nefasta ausencia de información oportuna. Ninguno está al margen. Si vemos a los niños también: hubo una pérdida del tiempo del juego y conocimiento de la naturaleza y una inédita ausencia de vínculos educativos.

Este tiempo de cubre boca ha inaugurado una máscara nueva para nuestra generación. Nos toca procesarla en sus proyecciones infinitas dentro y fuera de la propia teatralidad. ¿Qué esconde? ¿Qué contiene? ¿Qué salvaguarda? ¿Qué protege? ¿Qué contamina? ¿Qué promueve? Como ocurre con esos incendios accidentales o provocados donde la naturaleza parece castigar con sus designios de muerte a su flora y fauna. No se salva ni ese deporte llamado fútbol con algunos de sus árbitros que desnudan favoritismos absurdos, cuando simplemente debe ganar en la cancha quien tenga mejor desempeño y no se aliente sin sentido el desborde de una turba con el nombre de hinchada.

Como grupo, el día a día nos daba señales de proyectos de difusión de obras y de viajes dentro de nuestro país, así como indicios de una nueva mirada desde la teatralidad en vísperas de conmemorar los 200 años de la “Independencia en el Perú”. Nos sumergimos en tocar los pendientes y las deudas de los procesos de libertad desde la colonia. En un primer

momento, en la obra *Discurso de promoción*, comprobamos la ausencia de la mujer, de los negros, de los niños, de los indígenas urbanos y rurales, así como de sus cosmovisiones en esos mismos procesos. Este acontecimiento histórico sigue cargado de casos y cosas inconclusas.

En más de 100 días de cuarentena, el grupo ha seguido persistiendo en una labor artística y cultural. Hemos inventado modos de trabajo a la distancia sin dejar de crear y producir colectivamente. Una de nuestras actividades fue adaptar los talleres ofrecidos a niños que ocurren todos los veranos en nuestra casa cultural a los espacios virtuales y sus posibilidades. Generosamente estamos asistiendo a la participación y intervención de los padres y familiares en los procesos de aprendizajes mutuos.

Como actor me tocó enfrentar dos desmontajes. La de un burro que cansado de tanto abuso y opresión decide irse a la ciudad a cambiar de vida y convertirse en cantante y músico junto a otros animales, cada uno con sus propios orígenes. Y el otro desmontaje al desafío de cómo dar voz y cuerpo a un personaje que, estando en manos de la policía, es dado por desaparecido en medio de una feroz violencia sistematizada por el Fujimorato en el país. Estos dos trabajos son parte de “*El teatro por dentro*”, un proyecto por demostrar los dispositivos de los procesos de creación de las obras del grupo, grabados por el Gran Teatro Nacional para ser difundidos *on line* para el público.

Yuyachkani, con otros colectivos, somos parte de un movimiento artístico y teatral que trabaja para que por ejemplo el Estado entienda que no solo la salud debe ser mejor atendida, sino también la educación y la cultura. Estamos luchando para que se reconozca una situación de emergencia cultural en el país. Seguimos participando de mesas y conversas y así pudimos elaborar una acción escénica en la propia fachada del Ministerio de Cultura. Fue una jornada interrumpida de seis horas que nos hizo soñar con que estas demandas pudieran ser multiplicadas en todas las sedes institucionales del país.

Que difícil quedarse en casa con recursos agotables, me pregunto: que tal constitución de país el nuestro que no logra garantizar nuestros derechos de vida y ciudadanía. Sin duda, es una situación difícil de mantener. Un proceso que muchos especialistas y estudiosos vaticinan ambientes de colapso. Aún ahora que hay pueblos hermanos como Chile y Bolivia empeñados en forjar el derecho a poblar las grandes avenidas, territorios andinos y aimaras y un estado pluricultural.

Al mismo tiempo en los últimos días en mi país se restablece la locura del agitado tránsito, de servicio de buses y autos: los motores apagados vuelven a querer el mismo ritmo de antes de la parálisis provocada. Volver a la “normalidad”. ¿Qué tipo de normalidad? Entre otras novedosas normas en estos tiempos, tenemos nuevas oportunidades en esa extraña situación de calma, volver nuestras miradas a la cocina como espacio de sobrevivencia y seguir soñando con hechos imposibles. La cocina cobra una dimensión que estaba siendo olvidada. Es un espacio de encuentro, es un espacio de gestión, de tener la mirada en el presente inmediato y en el porvenir.

En las calles suelen escucharse conversaciones como estas, detrás de las máscaras inventadas y diseñadas en nuestra pandémica:

-Tanta fuerza humana desaprovechada. ¿Hasta cuándo puros árboles ornamentales únicamente? ¿Porque no podríamos substituirlos por árboles frutales, por ejemplo? La tierra produce en esta ciudad casi todos los frutos que uno va a comprar en los mercados.

-Sí pues, aquí teníamos espacios de juego para niños y sus derechos del juego hoy dejaran de existir (como en la fotografía adjunta). Esos lugares se convirtieron de la noche a la mañana en espacios desechables. En el distrito de Magdalena del Mar uno de esos espacios es hoy un lugar de grass genérico y el otro un espacio para animales.

-Oiga eso no es nada, soy ayacuchano, están planeando ampliar el aeropuerto de mi ciudad. Y no es que uno se niegue a los desarrollos del país, pero ahí existe un lugar que guarda hasta centenas de victimas que no han sido encontradas hasta ahora; ¡es un santuario de la memoria! ¡Un tipo de cementerio! Ojalá que la construcción de ese aeropuerto no ofusque ese espacio construido para la memoria. ¿Hay parientes que no sabemos dónde están y todavía nos echan encima una pandemia”? ¿Donde vamos a ir a parar con todo esto? En ese tiempo nos quitan la vida y ademas nos quieren vaciar la memoria.

Esperamos ser capaces como colectivos de hacer oír nuestras necesidades y propósitos de labor con los organismos del Ministerio de Cultura, Educación, así como municipios de Lima y el interior del país. No sé si en el teatro puedan hacer algo para que no nos silencien nuestras voces. Y yo podría decir de la existencia de un grupo, que es un contenedor esencial para seguir adelante. Un espacio de transformación permanente escarbando herramientas para encontrar lugares de enunciación, de estímulos constantes que

alimentan el movimiento y la palabra. Esos espacios de tecnologías nos estaban invadiendo. En un tiempo que nos impone la cultura del chat y lo virtual, ser capaces de apropiarnos de esas herramientas tecnológicas para que no se nos impongan. No podemos cerrar los ojos a esos lenguajes. Sin duda debemos conocerlas como conocer una nueva lengua para que dialogue con nosotros. A confrontarnos con ellos a reinventarnos, regenerarlos y persistir en crear y criar vínculos primordiales.

Es un tiempo de replantar nuestros estilos de vida y de reinventarnos; de regenerarnos, de crear y de criar sobre todo vínculos primordiales. Este virus al parecer con vida propia puede ser el gran promotor de transformaciones inimaginables. A defender lo propio a considerar las pautas del legado andino y lo mejor de los suministros de la modernidad dentro de encuentros que trasciendan ese pensamiento binario que nos induce a polarizar: blanco versus negro y no reconocer nuevos matices de vida. A mayor educación mayores conciencias superando los aislamientos. ¿Vivir para el trabajo? No. Trabajar para vivir dignamente. Ahí los detalles son responsabilidades abiertas.

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR: uma leitura de *El cuerpo ausente* como produção de conhecimento a partir da práxis teatral

MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR. Una lectura de *El cuerpo ausente* como producción de conocimiento desde la praxis teatral”

MIGUEL RUBIO, ARTIST-RESEARCHER. A reading of *The absent body* as the production of knowledge from theatrical praxis

Jorge Dubatti¹

(Instituto de Artes del Espectáculos “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

Resumo

Analisamos o livro *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio, como uma produção de artista-investigador, que gera conhecimento a partir da auto observação na / a partir da / para / por / com a práxis teatral. Consideramos este livro uma das contribuições mais relevantes do teatro latino-americano para a tetralogia mundial desde uma filosofia da práxis teatral e um exemplo notável de pensamento territorializado nas próprias práticas cênicas.

Palavras chave: Teatrologia; Corpo; Yuyachkani; Teatro político; Peru

Resumen

Analizamos el libro *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio, como producción de artista-investigador, quien genera conocimiento a partir de la auto-observación en / desde / para / por / con la praxis teatral. Consideramos este libro una de las contribuciones más relevantes del teatro latinoamericano a la teatrología mundial desde una filosofía de la praxis teatral y un ejemplo notable de pensamiento territorializado en las propias prácticas escénicas.

Palabras clave: Teatrología; Cuerpo; Yuyachkani; Teatro político; Perú

Abstract

We analyze the book *El cuerpo ausente*, by Miguel Rubio, as an artist-researcher production, that generates knowledge from self-observation in / from / to / by / with theatrical praxis. We consider this book one of the most relevant contributions of Latin American theater to international theaterology from a

¹ Jorge Dubatti es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular de Historia del Teatro II / Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, FFyL, UBA. Fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires desde 2001. Contribuyó a abrir 53 escuelas de espectadores en más de diez países.

philosophy of theatrical praxis and a notable case of territorialized thinking from the performing practices themselves.

Keywords: Theatrology; Body; Yuyachkani; Political theater; Peru

Miguel Rubio Zapata, director del grupo Yuyachkani (que cumple en 2021 50 años de trayectoria ininterrumpida), es un *artista-investigador* en el sentido más pleno del término. Llamamos así al artista que produce conocimiento en / desde / con / para / por la praxis teatral individual y colectiva, quien genera un pensamiento explícito sobre su hacer, una filosofía de la praxis artística sobre todos los planos de su actividad (los procesos, las estructuras, la circulación, la relación con los espectadores, la docencia, la producción, los vínculos institucionales, el archivo, etc.), creación-investigación.² El artista-investigador produce un pensamiento singular que sólo él puede producir, en forma individual y grupal, o en colaboración con un investigador participativo. Hay que destacar tres volúmenes principales donde ha reunido su pensamiento de artista-investigador: *Notas sobre teatro* (2001), *El cuerpo ausente* (2006, 2008) y *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011).

Basta con escuchar hablar a Rubio sobre su teatro para, desde la oralidad y el diálogo, advertir su sólida autoconciencia sobre la dimensión histórica, ideológica, política, estética, técnica, procedimental de Yuyachkani y sus trayectos investigativos.³ Se trata de un pensamiento explícito sustentado por la praxis, es decir, orgánico, complementario, con lo que se le observa hacer en el hacer. Por supuesto, el pensamiento del artista-investigador no es una representación especular de lo que hace, pero sí una valiosa interpretación de la realidad de la praxis, a la que tiene acceso desde la intimidad misma de sus mecanismos de producción.

En el marco del *1º Congreso Internacional Virtual Morón 2020* pudimos entrevistarlo poniendo el eje central en su trabajo de artista-investigador.⁴ Nos detendremos brevemente en algunas de sus declaraciones, para luego concentrarnos en *El cuerpo ausente*. Podemos distinguir dos prácticas fundamentales de Rubio como artista-investigador, que en realidad

² Para ampliar el concepto de artista-investigador, véanse Dubatti, 2014, 2020a y 2020b.

³ Destaquemos su conferencia de apertura del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Ingmar Bergman, UNAM, el 24 de febrero de 2021. Disponible en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman: <https://www.youtube.com/user/CatedraBergmanUnam>

⁴ Entrevista realizada el 18 de setiembre de 2020. Disponible en el canal de YouTube del Teatro Municipal Gregorio de Laferrère de Morón: <https://www.youtube.com/watch?v=lqSdh8XDCIE>

son inseparables, se entretajan y alimentan entre sí fecundamente desde su visión de artista del teatro: el estudio de las teatralidades populares del Perú; la praxis como creador, docente y gestor en el grupo Yuyachkani. Insistimos: son inseparables en su concepción artística e investigativa, pero combina las perspectivas del artista-investigador dentro de Yuyachkani (director, docente, gestor, etc.) con las del investigador participativo (aquel que coloca su “laboratorio” dentro de la experiencia festiva de las comunidades).

Hay un plano de artista-etnógrafo que Rubio realiza en convivio con comunidades peruanas y festividades. Si bien es sociólogo (egresó de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega con dicha especialidad), establece una focalización investigativa diversa: las “teatralidades”.

Me interesa observar las prácticas simbólicas y de representación en las comunidades andinas desde el convivio, desde la reunión, desde la teatralidad, para repensar nuestro oficio. Son prácticas de representación que no tienen una finalidad estética, sino que se proponen generar vínculos de reciprocidad, afirmar lazos de memoria con la comunidad. Agradecer a la tierra, celebrar un acontecimiento, la cosecha, el matrimonio, el bautizo... Si por convivio entendemos a todos los que estamos participando en el acontecimiento escénico, para la cosmovisión andina todos somos personas, todo está vivo: la piedra, el agua, el animal, el cerro. Ese espacio convivial es mucho más amplio que el de solamente los seres humanos. Todo está vivo. Mirar desde esa cosmovisión está siendo, está exigiendo una visión desde las prácticas de reciprocidad [...]. Ahí aparecen rasgos de teatralidad de las culturas: el uso simbólico de la máscara, el vestido, el canto, la danza. Desde este lugar, hay que repensar la convivialidad, no para imitarlo en la sala teatral, sino para reconocerlo a través de los principios. Nuestras obras son muy urbanas, pero esconden principios que tienen que ver con esa manera de teatralidad.⁵

Rubio brinda como ejemplo de su investigación los estudios en proceso de las teatralidades en la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, a la que asiste desde hace 25 años. Observa cómo dichas investigaciones se reelaboran y están presentes en los procesos de composición de los espectáculos de Yuyachkani:

En la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, el acto central sucede en la Plaza Mayor, un espacio circular donde todos estamos reunidos: actores-danzantes y espectadores. Todos somos importantes, todos somos necesarios. No hay un espacio para el proscenio y otro para el público, sino que todos estamos reunidos compartiendo en el mismo lugar. Eso me permite pensar la dramaturgia del espectáculo como la organización de la acción en el espacio compartido. La dramaturgia como organización de la acción en el espacio. No como algo que sucede al frente, impuesto. Este principio lo reproducimos en la sala: hemos eliminado butacas, para investigar estas relaciones nuevas con el espectador.

⁵ Todas las citas, salvo indicación contraria, corresponden a la mencionada entrevista.

Rubio recurre al pensamiento de Silvia Rivera Musicanqui para pensar el espesor de teatralidades (“capas”) que habitan en las prácticas festivas:

Silvia Rivera Musicanqui, socióloga boliviana, llama la atención sobre el concepto de *ch'ixi*, palabra aymara, como propuesta descolonizadora alternativa al mestizaje, para poder convivir y habitar las contradicciones subjetivas que se dan entre lo indio y lo europeo. Entender el mestizaje como una hibridez forzada, o como una fusión que desaparece la fuente, responde a una mentalidad colonizadora. Esta palabra *ch'ixi*, que habla de esta lucha y esta convivencia, me permite entender estas teatralidades como capas de teatralidades que coexisten, no que desaparecen. En estas teatralidades que estamos investigando, puedes ver que hay moziganga, auto sacramental, rasgos prehispánicos, teatralidades contemporáneas, todo eso son capas superpuestas que no desaparecen, están presentes.

Rubio analiza estos fenómenos populares desde sus saberes de teatrero y reivindica el concepto de artista-investigador:

Te agradezco que menciones que soy investigador, y no desde la Sociología. Yo no me considero sociólogo, sino teatrero. Escribo desde el espacio, mi espacio de trabajo. El riesgo que tenemos los teatreros cuando hablamos de memoria, de experiencia, es quedarnos en lo anecdótico. El problema es hacer una memoria que, según Tzvetan Todorov, no se quede solamente en la literalidad, sino que sea ejemplar, que genere conocimiento, que te permita ver qué implicancias tiene esta memoria en el presente. Cuando pienso en esta forma de teatralidad es justamente para pensar en el presente y sobre todo en el futuro, porque eso es lo que nos da consistencia para afirmar la teatralidad que hacemos hoy. No es querer volver al pasado, ir al tiempo de los incas, la memoria no como nostalgia, sino como reconocer fuentes que están presentes, vivas y renovadas ahora en el presente. Así se enriquece un panorama que ha sido negado, esas expresiones de teatralidad están maltratadas y vistas despectivamente como folclore, ni siquiera como cultura tradicional, sino como un dato de algo que se repite. Y eso es no atender la función que tienen en la comunidad en un estado permanente de renovación.

El nuevo libro de Rubio, en proceso, implica repensar los orígenes del teatro peruano y latinoamericano:

El libro que estoy preparando se llama *El gran teatro de Paucartambo*, y es una lectura teatral de lo que sucede en esa fiesta. Es un libro que estoy haciendo con la fotógrafa Pilar Pedraza. La pregunta es desde cuándo podemos pensar que hay teatro en el Perú. Si buscas los estudios sobre los orígenes del teatro en el Perú te vas a encontrar con los trabajos sobre el teatro quechua colonial, sobre el *Apu Ollantay*, *La tragedia del fin de Atahualpa*, en su mayoría obras basadas en núcleos dramáticos de origen andino, pero formateadas a la manera hispana. Han tenido un origen oral, y luego eso ha sido danzado, pero ha sido formateado y escrito para convertirlo en “la obra”. Antonio Cornejo Polar, gran investigador de la literatura peruana, habla del acontecimiento de Cajamarca, cuando el inca recibe la Biblia y la arroja al piso como el momento cero de esa mutua ajenidad entre oralidad y escritura. Tiene implicancias hasta hoy, siguen vivos ese mutuo rechazo y esa mutua ajenidad. Esta danza, como *La tragedia del fin de Atahualpa*, que se impuso con un formato hispano, ha sido devuelta y ahora se danza. Cornejo Polar dice: una cosa es contar la historia, otra es danzar la historia.

Rubio reconoce la existencia de escrituras singulares del acontecimiento teatral, vinculadas al cuerpo, el espacio físico, el convivio, y que deben ser pensadas desde su singularidad, no a partir de sus relaciones con la cultura occidental:

Estamos hablando de otras escrituras. Otros códigos. Nuestras culturas originarias son ágrafas, entonces hemos tenido otras formas de escritura: en el quipu, en el telar, en los murales, en el cuerpo. En el cuerpo se guarda información, se guarda escritura, las danzas están codificadas, no son arbitrarias en su codificación, tienen narrativa, tienen una razón simbólica que hay que desentrañar. Interesa cómo se transmiten. Así como hay una transmisión oral, también hay una entrega corporal. Tiene que ver con las tradiciones asiáticas: cómo modelan en el cuerpo de los nuevos actores y le van entregando el personaje. Pensar en el origen es pensar en el presente también. Nos encontramos con un acontecimiento quechua, *taki*, que quiere decir cantar y bailar al mismo tiempo. Los cronistas de la conquista, aquello que se parecía a lo que ellos reconocían como teatro, lo denominaron como tragedia o como comedia, pero había ya nombres para esas prácticas de teatralidad prehispánica. Este es un país, y somos un continente, que baila hace miles de años. En esta teatralidad no hay que buscar equivalencias con el teatro occidental.

Así como hay una escritura corporal, hay narrativa en la fiesta popular:

En la fiesta de Paucartambo hay un acontecimiento convivial que dura tres días. El primer día viene un grupo de danzantes del sur andino a recuperar a la Virgen, que supuestamente llegó por equivocación, y ellos dicen que les pertenece. Esa historia se va desarrollando. Hay fiesta pero hay una narrativa también. Es interesante cómo esta teatralidad es una afirmación de identidad local, es como un Año Nuevo, son veinte comparsas de danzantes enmascarados que están jugando, improvisando, que están en los techos y en las calles.

¿Cómo es la cocina del artista-investigador? ¿Cuáles son sus herramientas teóricas y metodológicas, cómo piensa su base epistemológica, es decir, las condiciones de producción de conocimiento y de validación de dicho conocimiento? Reflexiona aquí como investigador participativo:

Mis compañeros conocieron primero esta fiesta, pero cuando la conocí no dejé de ir. Hace veinticinco años que voy a la fiesta. Fui atraído por las máscaras, por los diablos que caminan por los techos, pero fue curioso porque en el camino me hice devoto de la Virgen del Carmen. Ahora cuando voy, lo primero que hago es llegar a la iglesia, cargo a la Virgen, soy cargador de la Virgen, y he dejado la libreta. Los primeros años iba con libreta y cámara fotográfica, hasta que un día, yo preguntando siempre a la gente, le pregunté a un señor: “¿Qué significa esto, qué están tratando de decir?”. Uno es un poco imberbe, o torpe, cuando está investigando, y este señor me miró y me dijo: “Están gozando”. Con esta respuesta guardé la libreta y cambié la estrategia de observación. Hay bibliografía de antropólogos e historiadores, creo que mirar esta fiesta de Paucartambo significa hacerlo desde diferentes entradas. La mía es la de las teatralidades, de la máscara, del comportamiento del actor-danzante, y tienes que participar en la fiesta, tienes que estar en la comida, tienes que comprometerte. En la comparsa de los *chucchus* me acogieron con una tremenda generosidad, por eso cuando llego, luego de ir a la iglesia y saludar a la Virgen, voy a visitar a los *chucchus*, y algunas veces me he comprometido a poner algo para la fiesta. Un año me tocó poner la cerveza y tuve que ahorrar durante un año para poner las cervezas, y ahora estaba elegido para ser el “mayordomo”. Como no hubo fiesta este año 2021, mi cargo se ha postergado

para el 2022. La única manera posible de este trabajo es convivir con la gente, compartir con humildad y tratar de sentir la fiesta, no ir como el investigador extractivo que llega a sacar información y no regresa nunca. Como producto de esa primera investigación he generado una historietita con Jesús Cossío, que es un dibujante extraordinario: *Guerrilla en Paucartambo*, que está dirigida a los niños. La hemos difundido en Paucartambo, en el Cusco, y está también en librerías de Lima. Lo que es difícil es ponerle final a las investigaciones. Estamos en el 90% de *El gran teatro de Paucartambo*, lo estamos cerrando, va a ser un libro con muchas fotografías.

¿Cómo está presente la investigación sobre la teatralidad andina en las producciones de Yuyachkani? ¿Cómo se entretrejen y multiplican entre sí, fusionándose, ambas prácticas investigativas?

Los viajes de Yuyachkani a principios de los años ochenta por el Perú nos llevaron a conocer las comunidades del interior del país. Buscábamos un entrenamiento que nos ayude a reconocer nuestro cuerpo, no desde una mirada fría. El aporte de la Antropología Teatral de Eugenio Barba ha sido muy importante y está presente en la formación de Yuyachkani, ha sido un elemento ordenador muy importante, pero sin embargo podía haber en algunos momentos una suerte de cortocircuito con el cuerpo. Cuando digo cortocircuito quiero decir que la fuente tenía que reelaborarse a partir de las propias tensiones, de la propia organicidad de un cuerpo danzante, latino, peruano, andino. Lo primero que hicimos fue buscar principios de equivalencia de la Antropología Teatral en las danzas tradicionales, aprender las danzas tradicionales andinas y afroperuanas, pero las prácticas del taichí, de las artes marciales, de tradiciones que venían de Asia, han servido mucho para entender esa relación con el cuerpo codificado. Desde estas nociones de cuerpo codificado, tomar estas prácticas dancísticas, ha sido una forma de entrenar al cuerpo. Este entrenamiento tuvo primero una base por la danza, por la parte de “afuera”. Otro momento ha sido cuando entiendes que esa danza tiene una función en la comunidad y dentro de una cosmovisión. Acercarte a esa cosmovisión es dejar el sentido utilitario de la danza, no robarte la forma y traerla a tu cuerpo, sino mandarla al cuerpo pero sabiendo que hay una cosmovisión detrás, que es la que alimenta esa corporalidad.

Cuando le pedimos ejemplos, propone observaciones sobre dos espectáculos de Yuyachkani que, además, analiza en *El cuerpo ausente*. Sobresale el concepto de “mediación”:

Un trabajo representativo de esto ha sido la obra *Rosa Cuchillo*, que hace Ana Correa. Pensamos esta obra para ser contada en los mercados del sur andino. Se hace en un espacio de un metro y medio por un metro y medio, como un puesto de verdura, de fruta, de comida, y allí ella danza la historia. Pero para hacer ese proceso de trasladar la novela hacia el teatro, ella ha tenido que buscar equivalentes danzarios desde su formación de artista marcial, de danza de espadas y de danzas tradicionales, para buscar justamente estas calidades distintas de energía que le permitan buscar un relato danzado. Danzar la novela. Estas cosmovisiones se han integrado en el cuerpo de la actriz. Lo que siempre les digo es que uno manda información al cuerpo, como mandar información al disco duro, y hay un momento en que aparece el personaje. Desde mi punto de vista, el personaje no se construye como quien va poniendo ladrillo a ladrillo; no entiendo la construcción del personaje, sino entiendo la aparición y la sensibilidad. La mecánica del aprendizaje físico codificado del cuerpo y la sensibilidad y la otra información que tienes que

te permite conectar. Esta conexión hace que la información en algún momento aparezca en el cuerpo. Aparece porque el cuerpo ya tiene información. No ando con un libreto en mano diciendo que vamos a representar, estamos en esta página, cómo el personaje respondería, sino que son largos procesos de entrenamiento físico corporal, y en ese proceso van apareciendo señales, rutas a seguir investigando. Tiene que ver mucho la danza, la música, el entendimiento de la cosmovisión, y mucho el compartir con la gente también, eso es fundamental. Las técnicas para nosotros no son compartimentos estancos que uno escoge, sino herramientas para enfrentar desafíos, para las crisis, y como uno está permanentemente en crisis, uno tiene que escoger la herramienta que necesita para esa respuesta. Y cuando no encuentras la herramienta, pues la tienes que inventar. Este encuentro lo hacemos con mucha delicadeza, porque entendemos que estamos hablando de estados que no nos corresponden como urbanos, como limeños. En nuestra propuesta buscamos que el actor no desaparezca, que el actor esté también diciendo “Estoy tomando esto, estoy dialogando con esto desde mi cultura de actor, o de actriz, desde mi cultura de grupo, desde lo que yo genero”. No pretendo tomar la palabra del otro, no pretendo ser el otro, sino que pretendo presentar al otro. Soy testigo, y como testigo convoco y hablo el otro, pero reconociendo dónde estoy yo, cuál es mi lugar de enunciación, quién soy y cómo desde este lugar de quién soy estoy conmigo y con el otro, con la otra y frente a los demás. También en *Adiós Ayacucho* está presente esta condición mediadora. El personaje mediador tiene que ver con la función mediadora del actor-danzante. El danzante de tijeras es como un sacerdote andino que intermedia ante la comunidad para que haya una buena cosecha, ofrece una buena danza, pone el cuerpo para que sea el *apu* protector el que a través de su cuerpo aparece y danza. Esa condición mediadora es fundamental para entender estos comportamientos escénicos que vienen de cosmovisiones que no nos pertenecen.

El libro *El cuerpo ausente*, con sus dos ediciones (2006 y 2008, esta última ampliada) y su bella diagramación, rica en imágenes,⁶ es una de las contribuciones más relevantes del teatro latinoamericano a la teatrología mundial desde una filosofía de la praxis teatral y un ejemplo notable de pensamiento territorializado en las propias prácticas escénicas. Rubio reflexiona sobre la experiencia creadora de Yuyachkani y pone en evidencia que la experiencia (y su auto-observación) es productora de un conocimiento singular (Dewey, 2008). Rubio comprende cómo el *teatro teatra* (Kartun, 2015: 136-137) y cómo el cuerpo es parte fundamental del teatrar. Por razones de espacio, nos detendremos en las claves que Rubio expone en la “Presentación” (Rubio, 2008: 35-38) como articuladoras del volumen.

A partir de la auto-observación de la praxis de Yuyachkani, y siguiendo una razón práctica (al margen de cualquier imposición o concesión a una razón bibliográfica contemporánea), Rubio sostiene que “el cuerpo del actor es el lugar donde se concentra y desde donde nace el hecho escénico” (idem p. 35), y por lo tanto el libro partirá de una revisión histórica del trabajo del grupo con los cuerpos de los actores. A lo largo de su

⁶ Haremos todas las citas de *El cuerpo ausente* por la edición de 2008.

trayectoria (desde 1971), Yuyachkani manifiesta una constante: la investigación transformadora sobre concepciones del cuerpo actoral. Escribe Rubio: “Durante más de 30 años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, en una palabra, presente” (idem). “Durante todos estos años, el cuerpo, nuestro cuerpo re-valorado, ha sido el lugar, el punto de partida, el centro de nuestro oficio” (idem p. 36). La investigación siempre estuvo articulada en “largos procesos de trabajo” (idem p. 35), como también afirma en la entrevista del Congreso de Morón.

Ahora bien: Rubio descubre momentos diferentes en esa trayectoria, marcados por distintas concepciones de trabajo con cuerpo. Ubica un hito en *Músicos ambulantes*, en los inicios de los ochenta: “Con los *Músicos ambulantes* (1982) orientamos la búsqueda de un cuerpo festivo, danzante, un cuerpo para recibir la máscara y sellar con ella una unidad corpórea que baila, canta y toca instrumentos diversos” (idem p. 36). El espectáculo *Encuentro de zorros* (1986) marca un cambio: “[...] el cuerpo busca entender en el sueño y la vigilia los motivos de una migración forzada. Es el cuerpo que viaja, el cuerpo ‘recursero’ de la ciudad” (idem p. 36).

Rubio reconoce un cambio contrastante en la concepción del cuerpo como resultado de “la violencia que asoló y enlutó nuestro país” (idem p. 36): “El aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística” (p. 36). En consecuencia “los supuestos básicos de nuestro trabajo afrontaron nuevos retos” (p. 36). Este será el centro de *El cuerpo ausente*: una nueva forma de concebir el cuerpo actoral entre fines de los ochenta y principios del siglo XXI.

El cuerpo que antes era “centro y fuente de la acción”, ahora “se diluía frente a nosotros, perdía valor, pues nada parecían valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante las dos últimas décadas del siglo pasado” idem (p. 36). Rubio agrega: “Los cuerpos de nosotros los peruanos, se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos” (ide, pp. 36-37).

El giro en la concepción corporal fue el de la invocación a los muertos: “Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo

porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora” (idem p. 37). Como dice Rubio en un capítulo central del libro: “¿Cómo corporizar un personaje que no tiene cuerpo?” (idem p. 95).

Para Rubio los tres espectáculos que encarnan esta concepción son *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* y *Antígona*:

Alfonso Cánepa, en *Adiós Ayacucho*, busca su cuerpo masacrado y mutilado para enterrarse. Rosa Cuchillo, madre, busca el cuerpo de Liborio, su hijo, y lo sigue buscando aún después de muerta. *Antígona* se suma a aquellas otras que en el mundo buscan el insepulto cuerpo de sus hermanos para darles enterramiento. (idem p. 37)

Rubio concluye: “Así, nuestros actores, que habían tenido como centro la presencia, han debido trabajar la ausencia en sí mismos para evocar los cuerpos de los ausentes” (p. 37). Esta concepción contribuye a una acción memorialista, inscrita en el cuerpo de los actores. El libro despliega un análisis de los procesos y las estructuras de *Contraelviento*, *Adiós Ayacucho*, *Antígona*, *Cásate con la verdad*, *Rosa Cuchillo*, *Santiago*, *Sin título*. Julia Varley entrevista a los Yuyachkani grabadora en mano y los estimula a reflexionar. Rubio demuestra en este cambio la producción de nuevas poéticas para el teatro político peruano, así como otras formas de reelaborar las territorialidades, la relación con los contextos sociales. Finalmente destaquemos que *El cuerpo ausente* contiene aportes sustanciales para pensar el cuerpo y la corporeidad en el acontecimiento teatral.

Referencias

- DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós, 2008
- DUBATTI, Jorge. “**El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo**: Filosofía de la Praxis Teatral”. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014, pp. 79-122.
- DUBATTI, Jorge. (ed.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral**. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", 2020a.
- Kartun, Mauricio. (2015). **El teatro teatra**. En su *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue, pp. 136-137.
- DUBATTI, Jorge. **Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro**. *Escena. Revista de las Artes*, Universidad de Costa Rica,

Instituto de Investigaciones en Arte, San José de Costa Rica, 2020b, Vol. 80, Núm. 1, julio-diciembre, pp. 8-31.

- RUBIO ZAPATA, Miguel. **Notas sobre teatro**. Edición crítica y anotada de Luis A. Ramos-García. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

_____. **El cuerpo ausente**. (*Performance política*). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

_____. **El cuerpo ausente**. (*Performance política*). Segunda edición ampliada. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____. **Raíces y semillas**. *Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: 2011, Grupo Cultural Yuyachkani.

Registros en YouTube

Entrevista a Miguel Rubio por Jorge Dubatti, **1º Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020**, 18 de setiembre de 2020. Disponible en el Canal de YouTube del Teatro Municipal Gregorio de Laferrère de Morón:

<https://www.youtube.com/watch?v=lqSdh8XDCIE>

Conferencia de Miguel Rubio **Representación y crisis en la obra de Yuyachkani**, apertura del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Ingmar Bergman, UNAM, 24 de febrero de 2021. Disponible en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman: <https://www.youtube.com/user/CatedraBergmanUnam>

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA NO TEATRO DO YUYACHKANI
Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata

EL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA EN EL TEATRO DEL YUYACHKANI
Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata

THE PRINCIPLE OF EQUIVALENCE IN YUYACHKANI'S THEATRE
Conexão Tramas with Miguel Rubio Zapata

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare¹²

Resumo

O presente artigo consiste na transcrição do “Conexão Tramas” realizado com Miguel Rubio, diretor do Grupo Cultural Yuyachkani. “Conexão Tramas” são entrevistas realizadas pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), transmitidas ao vivo através de suas redes sociais, e fazem parte do projeto “Boi Vagamundo”, apoiado pelo Rumos Itaú Cultural 2017-2018. Nesta edição são debatidos temas como a Fiesta de la Virgen de Carmen, de Paucartambo, o teatro desenvolvido pelo Yuyachkani e o princípio de equivalência, que identifica no teatro produzido pelo grupo a transposição de elementos da cultura popular andina.

Palavras-chave: Cultura Popular, Laboratórios, Paucartambo, Teatro de Grupo, Virgen del Carmen

Resumen

El presente artículo es la transcripción del “Conexão Tramas” hecho con Miguel Rubio, director del Grupo Cultural Yuyachkani. “Conexão Tramas” son las entrevistas realizadas por el Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, transmitidas en vivo por sus redes sociales, y hacen parte del proyecto “Boi Vagamundo”, apoyado por Rumos Itaú Cultural 2017-2018. En esta edición son debatidos temas como la Fiesta de la Virgen de Carmen de Paucartambo, el teatro desarrollado por Yuyachkani y el principio de equivalencia, que identifica en el teatro hecho por el grupo la transposición de elementos de la cultura popular andina.

Palabras clave: Cultura Popular, Laboratorios, Paucartambo, Teatro de Grupo, Virgen del Carmen

Abstract

¹ Coletivo teatral fundado em 1993 na cidade de Natal/RN. secretaria@clowns.com.br

² A transcrição, a tradução e as notas desta entrevista foram realizadas por Diogo de Oliveira Spinelli, integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. diogo@clowns.com.br

This article consists in the transcription of “Conexão Tramas” with Miguel Rubio, Grupo Cultural Yuyachkani’s director. “Conexão Tramas” are interviews made by Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, aired live through the group’s social media. They integrate “Boi Vagamundo”’s project, sponsored by Rumos Itaú Cultural 2017-2018. In this edition, themes such as the Fiesta de la Virgen de Carmen from Paucartambo, the Yuyachkani’s theatre and the principle of equivalence – which identifies in the group’s productions the transposition of elements from the Andean popular culture – are debated.

Keywords: Laboratories, Paucartambo, Popular Culture, Theatre Group, Virgen del Carmen



Brincantes do Boi Galado Vagamundo, antes do cortejo realizado em Lima/Peru. Foto: Rafael Telles.

Fernando Yamamoto: Bom dia a todas e a todos. Dando continuidade ao Projeto Boi Vagamundo³, apoiado pelo Rumos Itaú Cultural 2017-2018, hoje estamos encerrando

³ O projeto “Boi Vagamundo, desenvolvido pelos Clowns de Shakespeare, incluiu uma série de atividades, dentre as quais, intercâmbios em três países da América Latina (Peru, Equador e Colômbia). Em cada um desses países o grupo visitou um festejo popular que possuía alguma similaridade à brincadeira do boi tal qual ela existe no Brasil, deu uma oficina na qual mesclavam-se referências brasileiras àquelas trazidas por artistas locais resultando em um cortejo do Boi Galado Vagamundo pelas ruas do centro histórico da capital dos países visitados, e a realização de “Conexões Tramas”, entrevistas transmitidas ao vivo através das redes sociais do grupo com figuras ligadas à cultura popular e ao teatro. O Conexão Tramas com Miguel Rubio foi realizado no dia 17 de agosto de 2019, na Casa Yuyachkani, em Lima-Peru, no dia posterior à saída do Boi Galado Vagamundo na Plaza San Martín, no centro de Lima.

essa primeira etapa internacional, que envolveu o Equador e o Peru, com um Conexão Tramas⁴ muito especial, pois temos como convidado um dos maiores nomes do teatro Latino-americano e mundial, Miguel Rubio. É uma honra ter o Miguel com a gente, e vamos falar um pouco sobre o Yuyachkani, esse grupo referencial para todos nós que fazemos teatro na América Latina, e sobre a Festa da Virgem do Carmo⁵, em Paucartambo, que o Miguel e outros integrantes do grupo também pesquisam, e que de alguma forma trazem essa experiência para sua experiência artística e criativa. Começamos?

Miguel Rubio: Começamos.

F Y: Em primeiro lugar, muito obrigado. Que lindo é estar contigo aqui, neste momento, encerrando esse primeiro encontro entre os dois grupos. Penso que poderíamos começar falando um pouco sobre como você encontrou, ou o Yuyachkani encontrou, a Festa da Virgem de Carmo e como essa história começou.

M R: Quero cumprimentar a todos os amigos que estão nos vendo e agradecer por esse encontro maravilhoso com esses velhos amigos desta casa que nos une em um intercâmbio permanente. Estou feliz de ter visto a finalização da oficina de vocês ontem, na praça do centro de Lima, com o Boi passeando pelas ruas de Lima e ver esse invento peruano-brasileiro. Me parece interessante porque eu vejo uma espécie de estudo comparado de práticas cênicas de rua, populares, entre o Boi e a Waka Waka⁶, tanto a de Cusco quanto com a de Puno. No nosso caso há essa relação que há no mundo andino, do intercâmbio, da reciprocidade com tudo que está vivo, então agradecemos aos animais, passeamos com eles e eles se incorporam à festa, e isso eu também senti ontem. É estranho ver um boi no meio da cidade de Lima, no meio desse caos, vê-lo aí, brincando com as pessoas, mas como somos um país e uma cidade de migrantes, sinto que muitas pessoas seguramente se identificaram

⁴ Nesta edição realizam perguntas ou comentários: Fernando Yamamoto, Diogo Spinelli, Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão, integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, Helder Vasconcelos, multiartista pernambucano e integrante do Boi Galado Vagamundo, Ana Julia Marko, doutoranda pela ECA-USP que pesquisa as práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani, e é lida uma pergunta do internauta André Gimenes.

⁵ Anualmente, é realizada entre os dias 15 e 18 de julho na cidade de Paucartambo, no setor de Cusco, a *Fiesta de la Virgen del Carmen*, manifestação cultural em devoção à essa Virgem, que transforma o pequeno vilarejo de Paucartambo em palco para as dezenove danças que convivem e permeiam todos os espaços da cidade seguindo um roteiro de ações pré-estabelecido. Para facilitar a leitura, optamos por traduzir o festejo como “Festa da Virgem do Carmo”.

⁶ Waka waka é uma das dezenove danças, ou *comparsas*, que compõem a Festa da Virgem do Carmo. Dentre suas figuras destacam-se a figura do touro, dos toureiros e das *cholas*, índias que simbolizam as filhas do dono do touro.

com ele. A princípio eu não entendia qual era o interesse de vocês aqui, mas depois entendi completamente, quando houve essa integração, e quando os vi em Paucartambo, nesta festa tão querida para o Yuyachkani. Creio que nós na América Latina merecemos muitos mais encontros para comparar nossas tradições e ver quantos laços comuns temos através das nossas cosmovisões, nossos vínculos com a natureza, nossos ritos, e essas outras teatralidades que buscam um reconhecimento. Acredito que vocês estejam fazendo um trabalho maravilhoso, e os agradeço. Eu tenho meus informantes, e a oficina de vocês foi muito vital e muito enriquecedora para nós. Sejam sempre bem-vindos, essa é a casa de vocês. Agora, passo a responder à pergunta sobre Paucartambo. Em Paucartambo há essa festa que se faz em honra à Virgem do Carmo, em Cusco, numa zona intermediária entre as regiões andina e amazônica. Devo confessar que meu primeiro atrativo para a Festa foi por esse desborde de teatralidade, de máscaras, de figurinos, de uso do espaço, mas que com o tempo me tornei devoto da Virgem do Carmo. Agora já vou a Paucartambo sem máquinas fotográficas, sem caderno de anotações, vou em primeiro lugar para agradecer à Virgem. Essa é uma festa que nos permitiu pensar, ou eu diria repensar, desde que momento podemos falar de teatro em nossa América. Digo “nossa América” para usar uma frase de José Martín: “Nossa América”. Desde que momento? Obviamente o assunto parte de como os cronistas da conquista denominaram de teatro a tudo que viram como performatividade, e que hoje em dia nós chamamos de teatralidade, entendendo que a teatralidade vem antes do teatro. Esses níveis de simbolização, de representação, tudo o que viram aí eles chamaram de teatro. Mas haviam umas raízes nas quais temos que ir, como a palavra *taki*, por exemplo, que em quéchua significa cantar e dançar, *pukllay* que é jogar/brincar, e *saynatasqa* que é mascarar-se. Sinto que devemos ir a essa fonte, não para tentar fazer uma viagem impossível ao passado, porque o homem andino não está congelado no tempo e não será mais original ou mais autêntico um teatro quanto mais antigo ele seja, mas sim para nos liberarmos da hegemonia que nos impõe um único modelo. É como dizer: vamos ao passado para entender melhor o presente; para ganhar força e para nos emanciparmos enquanto espectadores e como atores, e conseguir realmente liberar possibilidades e entender que as reservas do nosso teatro não são as reservas do passado, mas sim as reservas do futuro: daquilo que ainda podemos inventar. Naquilo que vamos inventar tem que estar também algo que nos é reconhecível. Obviamente essas manifestações não eram chamadas de teatro porque o teatro não existiu enquanto tal, mas

foram chamadas de teatro pelos cronistas. E aí existiam umas fontes muito interessantes e que têm uma continuidade que podemos ver também em Paucartambo. O conflito principal de Paucartambo se dá entre duas comparsas⁷: os Qhapac Chunchos e os Qhapac Q’olla, que hoje brigam pela posse da Virgem do Carmo. É uma festa e um rito de afirmação da identidade local, que em sua versão contemporânea se dá nessa disputa pela Virgem, mas que nos remete a uma mitologia pré-hispânica, na qual se chocavam esses dois grupos étnicos: os andinos e os amazônicos, os Q’olla e os Chunchos. Isso é o que me surpreende e o que eu gosto: como há uma permanência no tempo. Essa máscara que vemos hoje, dos Qhapac Q’olla e dos Chunchos, já estão desenhadas lá nas crônicas históricas. Então esse espaço de Paucartambo conecta camadas de teatralidade, onde tudo está misturado: o teatro missionário, o teatro religioso, o auto sacramental, o carnaval, a mojjiganga, o teatro contemporâneo. E a festa é ela mesma uma expressão contemporânea, porque não podemos entender que o contemporâneo é somente o que acontece na cidade, mas sim o que ocorre no presente. E é isso que me seduz: essas camadas, essa convivência de camadas e como essas teatralidades geram um outro espectador. Não um espectador que vai para ver o que acontece à sua frente, mas que vai “fazer parte de”. É como a lógica do carnaval. No carnaval não há espectadores e atores: todos somos, em um só espaço. Ao Yuyachkani, nos serviu muito para entender, por exemplo, a noção de dramaturgia do espetáculo como a organização da ação, a organização da ação no espaço compartilhado. Então se me perguntam agora, eu diria que dramaturgia é organizar a ação, antes de entender apenas um plano narrativo que acontece em um espaço frontal; é como todos nós compartilhamos um mesmo espaço. Isso por um lado. Por outro lado, o que me move é o princípio de equivalência. Que quer dizer: não reproduzir exatamente o que há em Paucartambo em suas formas, mas em sua essência, e como posso replicar isso na sala de ensaio. Seja na criação de personagens, na lógica das comparsas, enfim. É uma festa a qual devemos muito, e a qual devemos agora também o vínculo de amizade com vocês, já que esse carinho por essa festa e pelos personagens da tradição popular é um elemento novo que nos une.

⁷ “Comparsa” é um termo sem tradução fiel, que significa literalmente “pessoa ou agrupamento de pessoas que desfilam e dançam fantasiadas em uma festa”, segundo o Dicionário Reverso. Em português, poderíamos utilizar o termo bloco, mas como este parece associar-se especificamente às festas carnavalescas, optou-se por manter o termo original em espanhol.

Diogo Spinelli: Quando você estava falando sobre os espectadores em Paucartambo, eu pensava que até mesmo a noção de espectador não é possível de ser utilizada, porque



assim que se chega à festa, você assume também um papel, que é o de ser habitante de Paucartambo. As comparsas interagem com você como se você fosse um habitante da cidade, como os Q'olla no segundo dia, no Bosque⁸. Todos fazemos parte do evento. E isso me pareceu muito interessante, além é claro, das máscaras, que fazem com que estejamos convivendo o tempo todo com o extracotidiano, na cotidianidade.

Q'olla em cima da estrutura do Bosque. Foto: Rafael Telles.

M R: Exato. Se rompem as hierarquias, e a festa também é um espaço de crítica social. Permanentemente existem alusões referentes à vida política, à conjuntura e ao momento atual. Sempre há essas conexões que tem a ver com uma lógica do carnaval: romper hierarquias. Me parece interessante também como toda a cidade é palco para a representação. É como uma grande obra que acontece durante três dias e noites. E se você quiser ver um plano narrativo, há um plano narrativo, há uma história que é contada, há uma continuidade. E há esse outro elemento que você menciona que é esse jogo, porque todos são grandes

⁸ No segundo dia da festa, os Qhapac Q'olla armam uma grande estrutura na praça principal de Paucartambo e do alto desta estrutura atiram presentes para o público, num jogo que envolve todos os presentes.

improvisadores. Se você vai por uma rua, e encontra um Maqta, ele pode te atirar um pedaço de vísceras, ou tirar uma foto tua com uma câmera fotográfica daquelas que saem água, eles fazem brincadeiras. Isso também me parece interessante: essa capacidade de improvisar. E também os locais específicos em que as ações acontecem. As danças entram no povoado, e ao entrar no povoado, já estão dando conta de uma determinada procedência. Os diabos, por exemplo, que são os Saqras, se trocam num morro que está em frente ao Rio Mapacho, e esse é um rio no qual se contam histórias tenebrosas, onde se escutam gritos... e os brincantes⁹ nesse dia não saem da sua Casa de Cargo – casa de cargo é o local onde eles se trocam, de onde partem e onde chegam. No dia da entrada, eles saem da Casa de Cargo para se vestirem no morro, para tomar a energia, a força desse local, e para se conectar também com o que as pessoas sentem que eles são: esses espíritos travessos. A dominação de “diabos” já é uma denominação cristã, já que o diabo não existe na tradição andina. Esse Saqra seria então uma espécie de felino brincalhão, um personagem da noite, e que fica nas alturas vendo a procissão da Virgem, mas esconde-se para não ser seduzido por sua beleza. Nesse sentido, se você procura um plano narrativo, você o encontra. Há também uma diversidade de máscaras, porque são dezenove comparsas e todas elas são mascaradas, e cada uma com uma narrativa, com uma história, e pertencente a um grupo social determinado do povoado. A mim também me parece interessante, como prática política, como ocorre a ocupação do espaço público de modo que se configura um espaço onde ninguém sobra. Todos têm um lugar. Há uma negociação para isso. Desde a perspectiva política há também uma grande mensagem ao país: como podemos coexistir em meio às diferenças, e como podemos cada um ter um lugar? Claro que ocupar esse lugar nem sempre é fácil. Não é um lugar que alguém chega até você e diz: este aqui é o teu lugar. Há que se brigar pelo espaço, há que se negociar, e isso me parece muito interessante. O cemitério é também um espaço importantíssimo, e que nos remete a como os antigos peruanos entendiam a vida depois de vida. Nas tumbas pré-hispânicas podíamos ver como haviam alimentos, coca, roupas, para que se possa continuar a viagem na vida depois da vida. Essa inclusão dos mortos na Festa, quando os brincantes vão até o cemitério, deixam aí suas máscaras e batizam aos novos brincantes, é

⁹ Miguel utiliza em espanhol o termo “danzante”. Optamos por traduzir tanto este termo quanto “bailarín”, utilizado algumas vezes por Miguel, por “brincante”, por acreditar que este termo seja mais fiel ao caráter híbrido daqueles que compõem as comparsas, estando também mais associado àqueles que participam de manifestações da cultura popular no Brasil.

fantástica. Assim como a inclusão das crianças e dos velhos. Porque há danças para os velhos. Eu, por exemplo, poderia dançar nos Majeños. Os velhos temos um lugar na Festa, a cavalo, e com uma cerveja nas mãos, enquanto os mais jovens estão nas danças mais ágeis. Eu acredito que aí exista um entrelaçado de informações muito interessantes, que podemos ir entendendo com o passar do tempo.

F Y: Fiquei pensando um pouco sobre uma questão e conversando com as pessoas, não encontrei a resposta em nenhuma parte. Como essas comparsas funcionam no restante do ano, fora desses três dias da festa? Eu sei que os brincantes têm que ser de Paucartambo, mas muitos já não vivem mais lá, e algumas das danças são muito sofisticadas. Então como eles fazem? Eles ensaiam, se apresentam em algum outro lugar ou momento além desses três dias? Como é a rotina dessas comparsas fora da Festa da Virgem?

M R: Existem datas específicas nas quais eles se reúnem para outras atividades. Por exemplo, todo dia dezesseis de cada mês há uma missa para a Virgem do Carmo, celebrada ou em Cusco ou em Paucartambo. Como você disse, não são todos que vivem em Paucartambo, mas a continuidade ao longo do ano se dá por esse dezesseis de cada mês. Além disso, ao longo do ano eles fazem atividades em Paucartambo, onde eles se reúnem, fazem almoços, partidas de futebol, e há uma manutenção das danças enquanto vai sendo organizada a próxima festa. Porque elas funcionam através do sistema de cargos e mayordomias. Cada dança tem um mayordomo, que é o responsável por organizar a festa, comprar a bebida, a comida, ou seja, assegurar que os ensaios ocorram, então há uma continuidade. E existem algumas danças cujos dados dessa continuidade não são muito públicos, como os Q'olla. Os Q'olla para mim são aqueles que detêm a vitalidade e a essência da tradição, porque eles sempre falam em quéchua, e são personagens duais, porque podem ser farsescos e ao mesmo tempo muito rigorosos. Eles têm essa dualidade de comportamento. Eles vão a comunidades com grande altitude para treinar a lhama que os acompanha, e a preparam para que ela os acompanhe. Esse ano eles tinham uma nova lhama, porque a anterior que os acompanhou durante catorze anos, morreu. Mas era uma lhama incrível. Você ia às três horas da manhã na Casa de Cargo e ali estava a lhama, desperta. Existem também espaços de rituais, que são secretos, e que eles só compartilham no momento necessário. Há também um calendário nesse sentido.

F Y: Mas elas funcionam separadamente, e a união dessas comparsas, ou seja, esse jogo, acontece somente durante os dias de festa?

M R: Sim, mas elas estão organizadas, porque cada dança possui um caporal¹⁰. Os caporales se reúnem e eles são os que garantem que a festa aconteça respeitando as tradições. Por exemplo, as marcas de cerveja por muitas vezes quiseram colocar sua presença nos figurinos, em cartazes grandes, e eles não permitiram. Eles garantem que a Festa seja respeitada, eles são os que estabelecem as regras durante os dias de festa.

F Y: Há quanto tempo você acompanha a Festa?

M R: Por cerca de vinte e três, vinte e quatro anos.

F Y: E a Festa mudou?

M R: Sim, mudou muito, e acredito que o turismo tem muito a ver com isso, porque o povoado é muito pequeno, então o turismo ultrapassa as possibilidades da Festa e faz com que a Festa mesma leve bastante em conta o turismo. Acho que com isso os figurinos cada vez se tornam mais vistosos, assim como as máscaras, e acho que isso tem a ver com esse vínculo com as pessoas que vêm de fora. Acredito que mudou bastante, mas não tenho nenhuma nostalgia relacionada a essas mudanças. Eu penso que essa é a lógica da cultura. Tem muita gente que pensa que antes era melhor, mas eu acho que nós podemos comparar com o antes, mas também perceber como a Festa hoje responde a processos sociais novos. Eu acredito que a essência e o fundamento se mantêm. E isso tem a ver também com a Cultura Andina como cultura-mãe, porque é uma cultura que foi capaz de incorporar muitos elementos externos sem perder-se. É como um tronco que espalha seus galhos, mas não perde sua essência. E acho que podemos ver a Festa desse mesmo modo.

D S: Me parece que há duas figuras da Festa que trazem esse aspecto da contemporaneidade de forma mais livre, que são os Maqta e os Q'olla, já que os Maqta parecem poder incorporar tudo o que têm à disposição, inclusive de forma literal no seu figurino, e isso me pareceu bastante interessante. Não sei se existe isso em alguma festa no Brasil, mas o que chama atenção é que cada comparsa tem sua dramaturgia própria, mas existe também uma dramaturgia geral que acontece durante os três dias...

¹⁰ “Caporal” estaria próximo do nosso conceito de “mestre” na Cultura Popular.



Maqta (à esquerda), passando com pimenta durante a Guerrilha. Foto: Rafael Telles.

F Y: Não só durante os três dias, mas durante o ano inteiro, porque como os Q'olla não conseguem seu intento, vão retornar no próximo ano. Ou seja, há uma continuidade de um ano para o outro.

D S: E isso me pareceu fascinante: como todos se organizam para contar uma história que as pessoas do povoado conhecem, mas que vai mudando como é contada de ano a ano.

M R: Claro. E isso me recorda muito o teatro asiático, porque no teatro asiático muitas vezes o espectador conhece a trama, ou a trama pode ser muito simples, mas o espectador vai assistir para ver o comportamento dos atores, para ver como essa trama será feita. Como ocorre na Ópera de Pequim, no Kabuki, no Nô. Há uma síntese muito breve do que a obra trata, e o público vai ver como a obra é realizada, como os atores/dançarinos – que é outro conceito interessante, esse de ator/dançarino, e que nos aproxima também do teatro asiático, pois não há essa separação entre o ator e o dançarino – a realizam. E essa condição está presente nesta dramaturgia que você comenta, e também no fato de existirem alguns personagens que têm a permissão de ter um certo tipo de licença e outros que não a têm. É uma grande construção coletiva. Por exemplo, com relação às máscaras: todos os mascareiros que eu já conheci ou são ou já foram brincantes. Então a construção e a arquitetura das máscaras passaram pela experiência e pelo corpo desse mascareiro que a elaborou. E há um

certo circuito comunitário que estabelece os limites até onde cada personagem pode se modificar, se expandir, sem que deixe de ser determinado personagem. Você observou muito bem: os Q’olla e os Maqta – que quer dizer jovem, e que são as personagens que são os ajudantes da festa e se incorporam em cada uma das danças – tem a permissão de brincar e de acrescentar elementos aos seus figurinos. E dentre os Q’olla há um personagem que se chama Salga Q’olla, que é um personagem que tem a licença para fazer o que realmente tiver vontade. E conheci somente um Salga Q’olla, o atual. O último havia aparecido há vinte e cinco anos atrás, e ele de criança viu esse personagem e falou: quero ser como ele. Como surge esse personagem? Os Q’olla representam uma comunidade de lhamas, e reproduzem o comportamento desse animal. É uma construção de uma presença metade humana metade lhama. E dizem que entre as lhamas existe uma que é a alfa, ou seja, o chefe, como eles têm o seu, que é o caporal, e há uma lhama rebelde, que escapa, que vive sobre seu próprio governo. Então esse sistema é reproduzido pela comparsa. Mas para esse personagem existir, ele tem que qualificar-se para isso, não pode ser apenas uma questão de vontade do brincante. Para que o brincante faça esse personagem é preciso que seja aprovado pelos seus companheiros. É interessante perceber também como cada brincante vai tendo sua própria dinâmica e isso se aproximaria ao que nós entenderíamos mais como o plano do ator, do narrativo. Um pouco parecido com o que disse Kantor de que o surgimento do ator pode ter se dado quando o brincante se separou de sua liturgia. Nesse ponto sinto que há uma equivalência também.



Q'olla em Paucartambo. Foto: Rafael Telles.

Paula Queiroz: Temos uma pergunta de André Gimenes: Como essa Cultura Andina, pensando como um tronco que expande seus galhos se mesclando com outras culturas, se vincula com a teatralidade que acontece nos processos vividos no Yuyachkani?

MR: Penso que o que opera aí é o princípio de equivalência. O primeiro aspecto foi o assombro. Quando começávamos a fazer teatro, vestidos de forma cotidiana, estávamos influenciados pelo que vimos de Augusto Boal no Teatro de Arena em São Paulo, nos anos 1970, e fascinados pelo sistema coringa, por essa teatralidade de um ator que passa de um personagem a outro, conta histórias. Vimos *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Bolívar*, e

ficamos fascinados. Esse critério nos estimulou a criar nossa primeira obra, que se chamava *Puño de cobre*. Então esses jovens imberbes que só conheciam Lima, e achavam que o mundo acabava aí, vão até a Serra, vão até os Andes, e levam essa obra. Há uma anedota que eu sempre conto que é a seguinte: ao final da obra, se aproxima de mim um operário, no centro do país, e me diz: “Que bonita a sua obra, mas que pena que vocês esqueceram dos seus figurinos”. Para mim isso gerou um terremoto, porque não havíamos nos esquecido de nada. E só nos dias seguintes eu entendi tudo, quando vi personagens nos tetos, os brincantes, os trajes bordados, a música, e pensei: o que é que nós estamos deixando de levar em conta, se queremos falar com um espectador que não seja um espectador da sala teatral, urbano, em Lima, desse grupo pequeno-burguês limenho? Que tipo de diálogo temos? E isso foi muito importante. Muito mesmo. Porque foi a partir daí que começamos a tocar instrumentos. No princípio só Teresa¹¹ tocava violão, e todos os outros ficávamos atrás acompanhando com tambores. Mas nós sabíamos que tínhamos que fazer isso. Aprender danças, investigar o que há nas máscaras, fascinar-se pelos figurinos. E nossa primeira atitude foi como que roubar essa cultura e trazê-la para perto: eu quero essa cultura, quero ter máscaras, quero ter figurinos. Mas com o tempo, houve a expropriação de tudo isso para gerar nosso próprio olhar sobre o vínculo com o outro, nossa própria cultura, nossa própria identidade, e não tratar de falsear, reproduzir e trair o contexto original dessas manifestações culturais e trazê-las para um contexto com as quais não tinham nada a ver. Eu diria que, sem deixar de nos fascinar com tudo o que máscara traz, hoje em dia o que opera melhor no Yuyachkani é o princípio de equivalência. É buscar princípios equivalentes, por exemplo, na maneira como se gera um personagem – e não falo em construção de personagem – na comunidade andina. Essa espécie de mediação. Porque um brincante da dança de Tijeras, por exemplo, diz: eu coloco o corpo, e o Apu Wamani, essa entidade, passa e dança através do meu corpo. Não sou eu quem dança, quem dança é o Apu através do meu corpo. Com relação às máscaras, nós procuramos máscaras que nos permitiam também comentar a situação política atual, e isso fez com que criássemos nossas próprias máscaras. E entender que com relação ao espectador, ao uso do espaço, e atrás da dança há uma cosmovisão, e procurar também os princípios de equivalência dessa cosmovisão. Por exemplo, na cosmovisão andina coexistem três mundos paralelos: o mundo de baixo, o mundo daqui, e o mundo de cima. E o que isso

¹¹ Teresa Ralli, integrante do Yuyachkani.

pode significar em sentido de figurinos, de energias, de presença? Eu diria que nós nos movemos mais por esse princípio de equivalência: essa ideia da aparição do personagem, do diálogo com tudo que tenha vida. E é algo fundamental na espiritualidade também. Ou seja, as razões para a criação de personagens, de teatralidades, têm que ter a ver com algo a mais do que somente criar uma obra bonita, de atingir um objetivo estético. Tem que haver uma razão de espiritualidade. E daí vem outra coisa que sempre digo que é que nós pagamos pelo teatro que fazemos, de alguma maneira. Porque o Yuyachkani não tem nenhum tipo de patrocínio, nem público nem privado. Temos alguns pequenos fundos, mas empresas não querem agregar sua marca a um produto que é crítico, e isso é também uma dificuldade. Esse financiar seu próprio trabalho de alguma forma se irmana com a condição do brincante que paga pela máscara, que paga pela banda, que paga pela festa, e que brinca por causa de uma devoção. No nosso caso, eu diria que é por causa de uma filiação e de uma fé. E de como essa fé e essa filiação também têm a ver com vir todos os dias até esta casa, por quarenta e oito anos, e persistir no trabalho. Que cheguemos aos cinquenta!

F Y: E quais são as diretrizes para o Yuyachkani, depois de tantos anos? Vemos que há uma nova geração que está se aproximando de vocês. Como vocês estão vendo esse assunto de ficarem mais velhos, do tempo que passa? Como vocês vem o grupo hoje e o projetam para o futuro?

M R: Eu acredito que não há um apego para que o grupo se institucionalize para seguir existindo. Acredito que como viemos de uma prática efêmera, de alguma maneira isso também diz respeito ao grupo. Não nos interessa que o Yuyachkani sobreviva como uma espécie de marca, não há essa obsessão. Há um passo seguinte ao que estamos, que está mais relacionado ao lado pedagógico, e a sair para o interior. Vamos nos permitir ir ao interior, cada um sozinho, possivelmente, nos reunindo de tempo em tempo para criar. É o que eu imagino. Não dá para saber tanto. Eu adoraria saber como será o final, mas isso não é possível saber, não é? Mas a orientação é essa. E outra orientação agora é criar laboratórios internos nos quais convidamos artistas jovens e de outras disciplinas, não para fazerem apenas uma oficina como vocês fizeram, mas para fazer uma obra. Uma obra que é realizada pelo Yuyachkani, mas não é somente do Yuyachkani. Isso está sendo muito interessante porque as três gerações que estão aí, se nutrem de maneira distinta, ou seja: os velhos, os jovens, os intermediários, gerando umas relações e umas materialidades bem interessantes. Estamos

tratando de escrever tudo o que podemos, e organizar a informação. Não quero falar de metodologia, mas de poder compartilhar as ferramentas. Sou consciente que o tempo passou, e que ainda gozamos de boa saúde, mas que estamos mais perto de lá do que de cá. Estou consciente disso e como diria Pablo Neruda: “Confesso que vivi”. Confessar a vida: é o que temos a fazer agora. Sem nenhum drama, mas em um sentido prático também, e com agradecimento à vida, a esse país maravilhoso, a esta América linda que nos deu tantos amigos queridos e tantas viagens também. Temos muita gratidão.

F Y: E como você vê o teatro latino-americano com esse panorama da aproximação de uma ultradireita em vários países? Qual o nosso papel nessa situação? Porque no período das ditaduras dos anos 1960 e 1970, muitos de nós nem havíamos nascido ou éramos muito pequenos. Conhecemos a história e a maneira como os grupos e os artistas compartilharam esse momento de resistência, e agora vemos uma situação que se assemelha ao que aconteceu, e estamos vivendo essa situação, mas sem a experiência do passado, tentando descobrir maneiras de estar, de resistir, de compartilhar experiências. Como você vê esse momento?

M R: Acredito que o que mudou de lá para cá foram as formas. Porque agora, por exemplo, é impensável um golpe militar na América Latina. É insustentável. Mas existem outras maneiras de chegar ao poder, e é preciso começar a olhar criticamente sobre os limites do que chamamos de democracia. Me parece que o fanatismo religioso está cumprindo um papel muito forte em tudo isso, e não somente na América, mas no mundo. O tema da etnicidade também, sendo utilizado de uma maneira fascista pela ultradireita. A intolerância frente ao outro. Isso é terrível, e isso está acontecendo no mundo, não somente em nossos países. Na Europa está muito forte, nos Estados Unidos e também na América Latina. Atahualpa del Cioppo dizia que o teatro tem um lugar modesto, mas profundo. Eu gosto disso. Quando começamos a fazer teatro, pensávamos que íamos mudar o mundo, fazer a revolução, que nossa obra iria convocar uma greve para a próxima semana. Não acredito que essa ilusão tenha morrido, mas essa ilusão se converteu agora na própria cena: que o espectador sinta seu potencial de ser diferente junto com os atores na sala de espetáculo, no espaço público, nessa comunidade efêmera que se emancipa, que se libera em um momento, e todo seu universo criativo sai à luz. Não quero ser pessimista, não o sou, e tenho muita fé na cultura, no que fazemos, nesse trabalho modesto mas intenso e profundo como diria Atahualpa del Cioppo. Acho que na América Latina sempre houve um pêndulo entre

democracia e ditadura, entre esquerda e direita. Mas acho que agora vivemos em um contexto de um capitalismo extremo na face feroz do neoliberalismo onde não há recursos nem identidades que sejam respeitados, e não há nenhum respeito pelo patrimônio natural, nem cultural, nem pela memória histórica, e é um capitalismo selvagem. E é nesse contexto que nos cabe viver, sabendo que provavelmente não poderemos fazer grandes obras que consigam mudar isso, mas não abandonando nunca o sentido crítico de nosso trabalho. Não nos rendermos. Não optar pelo entretenimento fácil, não nos abandonarmos. Resistir. Mesmo porque a história de nossa cultura é essa. E quando falamos de equivalências, também é preciso ver essas equivalências dessa resistência ao colonialismo, e como nos cabe resistir hoje frente ao neocolonialismo.

F Y: Criar microrrevoluções. Como assistir *Discurso de promoción*¹² criou uma microrrevolução em mim e penso que também no Grupo como um todo.

M R: Penso que também temos que entender que pensávamos a política como o grande discurso das ruas. Mas creio que as novas gerações entendem a política desde as microações e que tudo que é pessoal é também político. E isso passa pelo que você come, o que faz, o espaço que usa em relação ao outro, com como você se compromete com sua comunidade e com sua família. Acredito que se entendermos a política desde esse lugar, será muito mais interessante do que pensar no grande discurso de transformação social.

D S: Algum dia durante o 11º Laboratorio Abierto¹³, você disse algo sobre antes a obra visar mobilizar o público para agir depois e agora a obra ser a própria mobilização em si.

M R: Exatamente. E isso nos fez mudar muito. Porque agora o que nos interessa mais é gerar um acontecimento, e estamos treinando nossos atores para que não pensem em construir um personagem, mas em construir uma relação com o outro. E essa relação com o outro demanda muitos comportamentos cênicos possíveis. Desde mover uma mesa, conectar um projetor, oferecer algo para alguém. Essa maneira de estar presente que não significa somente sair e gerar uma condição totalmente extracotidiana e que corresponda a uma maneira de “construção de personagem” ou de instalar uma completa ficção. Mas sim como esse ator, essa atriz, esse cidadão, essa cidadã estão convocando uma reunião. E é a razão

¹² Espetáculo mais recente do Yuyachkani, estreado em 2017.

¹³ Ação pedagógica anualmente desenvolvida pelo Yuyachkani, durante uma semana, sempre no período de 1º a 08 de Agosto.

desse convite que vai determinar como os atores recebem o espectador, como negociam com ele, e como criam vínculos no espaço. *Sin título técnica mixta* foi a primeira obra que nos deu essa noção de liberar o espaço de estar condenado ao teatro italiano. Aí compartilhávamos um espaço que era como o depósito de um museu. Os espectadores chegavam e os atores estavam documentando informações nos seus corpos e depois começavam diferentes momentos que expunham teatralidades de diferentes origens. Em *Discurso de promoción* também há uma negociação dos corpos dos espectadores no espaço, porque entram cento e cinquenta pessoas e há trinta e sete cadeiras disponíveis. Essa incomodidade também tem a ver com o convite que se faz ao espectador para que ele também faça parte da construção. Não estamos o convidando para um almoço, mas sim para a preparação conjunta dessa refeição. Há que fazê-la juntos. Devo confessar que é uma zona bem difícil de entender. Porque os atores sempre têm resistência e querem estar na sua zona de conforto. E já não se trata apenas de se distanciar do teatro hegemônico pelos conteúdos. Passa por tudo: pelo espaço, pelo ator, pelo público, por todos os componentes. Tudo tem que ser desconstruído, e o espectador também, porque o espectador busca um lugar cômodo, um lugar aprazível onde ele possa dizer: “Convençam-me, o que é que vocês estão representando agora?”. Mas como são esses novos comportamentos? Eu não sei. Mas há que acompanhar o espectador na descoberta desta nova condição que é antes de tudo uma condição criadora. O espectador não é um consumidor, um cliente, e sim um interlocutor. Um interlocutor criador. É a outra metade da laranja. E como é essa outra metade da laranja? Acredito que pensar nisso nos dá um plano infinito de possibilidades. Então há de se pensar antes no evento, em uma organização do espaço onde as vozes e os corpos de todos que estejam no evento possam ser importantes.

Camille Carvalho: Tenho uma pergunta relacionada às pessoas de Paucartambo. Eu estava numa loja comprando água, no dia da Guerrilha¹⁴, e estava com pressa porque precisava encontrar um lugar para ficar, já que tinha muita gente. E perguntei para as pessoas: “O que vocês estão fazendo aqui? Vocês não vão ver a Guerrilha?”. E elas disseram que não, porque havia muita gente. Fiquei me perguntando se isso ocorria só com essa família dessa

¹⁴ No terceiro dia de festa, a ação principal acontece na praça principal de Paucartambo, onde os Q’olla e os Chunchos se enfrentam em um conflito final, conhecido como *Guerrilla*. A derrota dos Q’olla pelos Chunchos assegura que a imagem da Virgem do Carmo permanecerá por mais um ano no povoado de Paucartambo, até os próximos festejos nos quais os Q’olla retornarão para tentar mais uma vez reivindicá-la.

loja. Como mudou a relação dos moradores de Paucartambo com a Festa, já que tem muitos turistas, muita gente de fora? Ao mesmo tempo eu via as pessoas se relacionando o tempo todo com os brincantes. Como você frequenta a festa há mais de vinte anos, como você vê essa relação dos moradores que não estão nas comparsas com a Festa?



Sagra durante a Guerrilha. Ao fundo, Qhapac Chunchos. Foto: Rafael Telles.

MR: Eu acredito que há muitas maneiras de se estar na Festa. Possivelmente, pelo nosso ofício, a maneira que mais nos interessa é a festiva, então estaremos na Guerrilha. Mas você se levantou às seis horas da manhã para estar na primeira missa? Não. Essa senhora que não vai à Guerrilha, vai estar nessa missa do despertar, às quatro ou às seis da manhã, e para ela isso é o importante. O pão é um outro assunto importante em Paucartambo, o forno onde ele vai ser assado. Ou seja, há uma série de atividades paralelas que sustentam a Festa. Também temos que ter em conta que em termos econômicos esses dias são importantes para os moradores, porque é um povoado vazio o restante do ano, e que durante três dias está lotado. Então há muitas maneiras de estar na Festa, e o elemento econômico também é importante. Por exemplo, há mais de vinte e cinco anos o Papa João Paulo veio coroar a Virgem do Carmo e houve uma grande discussão em Paucartambo se o Papa deveria ir à

Paucartambo coroá-la, ou se a Virgem deveria ir a Cusco esperá-lo. Foi interessante porque obviamente muita gente queria que Paucartambo fosse o epicentro, porque havia seguramente uma questão econômica nisso, mas também porque havia um assunto relacionado ao rito e à memória, porque se discutiu que se a Virgem saísse em direção a Cusco, os Q'olla poderiam raptá-la no caminho. Não sei se foi de brincadeira ou a sério, mas houve essa discussão. Existe esse relato. E obviamente a Virgem foi, e foi muito bem cuidada e chegou à Cusco muito completa, felizmente. Mas houve essa discussão, e alguns de Paucartambo falaram: “Eu pago o helicóptero para que o Papa venha coroá-la aqui!”. Mas voltando à sua questão, há muitas maneiras de se estar na Festa, mas também entendo que os pautarcambinos têm que aproveitar as oportunidades econômicas desses dias.

F Y: Eu fiquei de fora da Guerrilha, porque estava muito cheio e não encontrei um lugar para ficar. Então eu fiquei ao redor da praça, caminhando. Em primeiro lugar: tem muita gente, porque no resto do povoado havia muita gente, mesmo com toda a concentração na praça. E em segundo, há muita vida que acontece em paralelo nesse momento. Penso que quando estamos nas atividades principais acreditamos que o povoado inteiro esteja ali, mas não, tem muita coisa acontecendo o tempo todo. Eu penso que é isso que o Diogo disse no começo: todo o povoado fica em estado de jogo. No primeiro dia eu caminhava em direção ao restaurante e cruzei com um Wayra que caminhava sozinho, com toda sua elegância e se relacionava com todo mundo. Eu o acompanhei por muito tempo e ele estava o tempo todo no estado. Os Maqtas passavam por ele, beijavam sua mão. Quando chegamos no final da ponte, uns Maqtas o convidaram para ir a algum lugar e ele os seguiu. Então acho que o jogo não está somente nas atividades principais, mas em todas as partes. Há muitas maneiras de disfrutar também desta parte do jogo e isso me fascinou muito.

D S: E ao mesmo tempo quando você citou o assombro, acredito que para mim foi bastante interessante ver como podemos ver esse assombro nos figurinos e nas figuras de Paucartambo, mas também perceber como ele está presente também em *Discurso de promoción*. Por exemplo, no início, quando temos algo estabelecido e irrompe uma banda marcial e, quando por muitas vezes, há muita informação e você não sabe direito nem para onde direcionar seu olhar. Acho que aí vemos uma equivalência do assombro de Paucartambo.

F Y: Qual é a próxima coisa que vem? Como vão nos surpreender?

D S: É como o primeiro dia em Paucartambo, quando chegamos e estamos em uma praça na qual não sabemos o que vai acontecer, e chegam os Majeños com seus cavalos, e do outro lado já chega outra comparsa, e com tanta informação você fica realmente assombrado, fora da realidade. E é interessante ver como isso está processado em *Discurso de promoción*.

Ana Julia Marko: De tudo que ouvi nestes últimos dias, desde o Laboratório que também acompanhei, e para além da pesquisa do meu doutorado, é muito bonito te ouvir, Miguel, e perceber que, como em Paucartambo, as coisas têm múltiplos focos, múltiplas maneiras de se pensar e de fazer teatro hoje e nesses quarenta e oito anos. É como se estivéssemos na praça de Paucartambo e chegassem as dezenove comparsas cada uma em seu momento na Festa, e que são distintas, mas todas falam de uma mesma coisa. E essa coisa tem a ver com memória, com escrever uma história que não é a hegemônica, com construir uma linguagem que não é hegemônica, com dar vozes a outras pessoas que não são as que constam no Quadro da Independência, com maneiras diferentes de fazer teatro. Me parece interessante ver como Paucartambo entra nisso, como o Laboratório entra, como as criações de vocês entram nisso, e agora, com essa minha imersão mais profunda no trabalho de vocês, é impressionante ver como nele há tanta diversidade, como há tantas cores diferentes, mas que pintam um mesmo quadro. E como vocês se nutrem de tantas fontes, ainda que exista uma matriz que as une. E quando você diz que depois dos cinquenta anos, o que continuarão fazendo é o pedagógico, é muito maluco, porque para mim *Discurso de promoción* é pedagógico. Ele é uma ação pedagógica e política. É muito difícil separar ou classificar academicamente o que é o pedagógico e o que é o artístico. Tudo está mesclado como na praça de Paucartambo. Você poderia falar mais sobre como pensa que será esse pedagógico? Serão oficinas que cada um de vocês oferecerá saindo daqui da Casa Yuyachkani, ou será levar os espetáculos para outros lugares, ou fazer mais laboratórios? Porque para mim tudo o que vocês têm feito ao longo desses anos, é pedagógico. É pedagógico desde o sentido de ter a responsabilidade de realizar uma ação no mundo não para fazer a revolução, mas para convidar as pessoas a pensar as coisas de outro ponto de vista, construir linguagens dissidentes, pensar outras narrativas. Isso vocês fazem há quarenta e oito anos. Então o que mais? Qual é o legado, a herança que querem que continue depois? Ou o legado já está aí, em andamento?

M R: É interessante essa pergunta porque me remete à origem do Yuyachkani, há quase cinquenta anos. Éramos um grupo de jovens que um professor recrutou, e com ele aprendemos essa noção de grupo. Nos reuníamos em sua casa todas as noites, e quando crescemos, ou seja, deixamos a escola e entramos na Universidade, houve a inquietude de pensar os temas deste grupo que se chamou Yego Teatro Comprometido não somente em termos geracionais, mas também sociais e políticos. O diretor colocou seus limites, e disse: “Vou até aqui”. Porque ele havia conhecido Augusto Boal, e havia se comovido muito, mas disse: “Não quero que esse seja o meu futuro”. Então o grupo termina. Mas antes, havíamos feito uma apresentação em um bairro popular, de migrantes, e os jovens desse bairro nos disseram que se quiséssemos fazer teatro popular, devíamos ir fazer teatro com eles. “Por que vocês só vêm de visita aos domingos? Por que não fazem teatro conosco? ”. Quando o antigo grupo terminou, nos reunimos na casa de Teresa e Rebeca¹⁵ e nos perguntamos porque não retomávamos o trabalho neste bairro. E fomos até lá, nesse bairro que se chama El Agustino, e começamos a fazer teatro sem saber nada, porque éramos muito jovens, muito ignorantes, mas queríamos aprender. Foi interessante que queríamos aprender com eles. Acredito que essa foi uma lição de vida importante: nunca nos colocar por cima do outro, mas tentar aprender com ele. Confessar nossa ignorância, confessar nossos limites, e jogar com eles. E acredito que agora, no final do ciclo, que é um grande ciclo, afinal cinquenta anos é meio século, eu acredito que seguimos aprendendo com os outros. Em um país tão diverso como o nosso, falamos muito de teatralidades originárias, falamos muito dessas memórias que não são vistas e que não estão visibilizadas, mas temos pouca experiência com essa memória. Eu gostaria, por exemplo, de fazer um laboratório apenas com brincantes das diversas danças que existem por aí, e de construí-las aqui e ver o que nos dão essas danças, a partir desse princípio de reciprocidade, escutá-los sobre o que pensam sobre o que fazem, seus motivos e razões para dançar, e nós, a partir do nosso ofício, como atores ocidentais – e não podemos negar isso –, verificar como poderíamos operar esse princípio de equivalência. Ou seja, a partir desses formatos que todos reconhecemos nessas outras tradições e teatralidades, qual é a equivalência que não signifique simplesmente folclorizar o teatro. Que não signifique somente roubar uma imagem e colocá-la fora de contexto, mas sim, encontrar esse diálogo. Eu adoraria que isso pudesse ser feito de alguma maneira. Vocês devem ter

¹⁵ Teresa e Rebeca Ralli, integrantes do Yuyachkani.

visto crianças participando das comparsas em Paucartambo. As crianças se formam aí. Assim como há uma transmissão oral, também há uma transmissão corporal, na qual o corpo vai se modelando, e as crianças vão aprendendo desde pequenas a construção desse outro corpo. Isso também me interessaria muito fazer, mas isso seria muito custoso. Então a única maneira é ir até a fonte, ir a esses lugares e fazer um pouco esse trabalho. Eu me imagino fazendo isso, e imagino que meus companheiros seguramente também vão querer fazê-lo. E não digo em abandonar a cena, mas que não seria prioritário juntar-nos para fazer uma obra. O Laboratório, por exemplo, é um formato que me interessa muito, porque tem um tema, como o que trabalhamos agora, sobre o ator-testemunha. Seguir investigando essa condição de testemunha, estendê-la ao espectador, observar o que significa essa condição em períodos de tempo maiores... Há muitos assuntos a serem investigados. Então acho que é uma mudança de ênfase. A ênfase agora não estaria em criar obras, mas em reaprender com outros e compartilhar um pouco o que foi aprendido. Essa vocação me parece importante. Teresa diz que somos aprendizes com experiência. Mesmo velhos, não retiramos nossa condição de aprendizes.

F Y: Você dizia sobre a maneira que se dá a aprendizagem na cultura popular, e lembrei de quando estávamos na Cargo da Waka Waka e havia o toureirozinho e o tourinho, e os dois ficavam brincando o tempo todo. Acho que foi o Helder que perguntou para o tourinho: “Você nunca ganha, sempre é ele quem te pega?” e ele “sim!”. E era incrível como isso já fazia parte da lógica para eles, porque geralmente as crianças sempre querem ganhar, e lá eles já estão aprendendo que neste jogo, é assim que ocorre. Então é uma aprendizagem natural, que não passa muito por pensar a estrutura, mas que já está no corpo, no DNA. Foi uma situação rápida, mas muito bonita de se ver.

M R: O filho de Sérgio¹⁶ também brinca, e Sérgio foi um brincante extraordinário. Eu nunca vi outro brincante de touro com essa manipulação. Porque o que vemos agora, às vezes não mede sua energia, e às vezes ele transborda. Sérgio tinha uma capacidade fantástica de jogar com essas qualidades distintas de energia. E isso tem a ver com o que estávamos falando da aprendizagem no local, na comparsa, com as crianças. E como também ele, apesar de já ser um senhor de idade, não deixa seu grupo, está sempre presente. O Salga Q’olla, de

¹⁶ Don Sérgio Rodriguez Garcia é caporal vitalício da comparsa Waka Waka. Os Clowns de Shakespeare realizaram outra edição do “Conexão Tramas” com ele. Todas as nove edições do “Conexão Tramas” podem ser acessadas através da página do grupo no Facebook, e em seu canal no YouTube.

quem falamos há pouco, falou que queria brincar por toda sua vida, e que não queria ser caporal, porque quando alguém torna-se caporal, tem que deixar de brincar. Ele não, ele falou quer queria seguir brincando por toda sua vida. Essa necessidade de vida me parece interessante.

F Y: Você me lembrou que no último dia vimos na Cargo da Waka Waka a apresentação dos candidatos que querem passar a integrar aquela comparsa. E muitos deles eram de outras. Como isso acontece? Eles mudam de uma comparsa para outra?

M R: Pelo que vejo normalmente há uma base familiar. Então, numa mesma família os tios, avôs, irmãos mais velhos foram Chunchos, por exemplo, e assim por diante. Mas às vezes acontecem coisas engraçadas, como termos Chunchos se candidatando a serem Q'ollas, já que são duas comparsas que se enfrentam. Sim, isso das trocas acontece. As comparsas não são tão fechadas.

F Y: Acompanhamos também as visitas que as comparsas fazem umas às outras, nas quais eles levam dois engradados de cerveja e recebem da outra exatamente a mesma coisa de presente. Há uma relação bonita entre elas.

M R: Nesse sentido há uma reciprocidade. Isso é um assunto importante. Existe uma palavra quéchua que é *ayni*, que é intercâmbio, reciprocidade. *Ayni* é a reciprocidade com a natureza, com tudo que está vivo, com as plantas, com os animais, com as montanhas, com a lagoa. Tudo está personificado. É uma relação de reciprocidade e agradecimento não somente entre os seres humanos, mas com os animais, com toda a natureza. Essa reciprocidade, esse “hoje eu por você, amanhã você por mim”, é o que você descreve nessas visitas. E é também um espaço de conciliação. Isso é uma lição muito importante para um país como o Peru, no qual tivemos uma guerra fratricida. Essas duas comparsas que estão em guerra durante a Festa, quando esta termina, tiram as máscaras e se abraçam, em um grande espaço de reconciliação. Isso também ressoa para mim na sensação disso que nós peruanos ainda temos pendente, e que ainda dói, que são as feridas da guerra.

A J M: A Violência¹⁷, durante seus vinte anos, de alguma forma transformou ou chegou à Festa? O povoado de Paucartambo sofreu diretamente com o conflito?

M R: Cusco justamente não foi uma zona muito afetada, então a Festa não foi afetada.

¹⁷ Ana Julia faz alusão ao conflito armado no Peru, compreendido entre os anos 1980 e 2000, conhecido como “La Violencia”.

Helder Vasconcelos: Eu não tenho uma pergunta, mas um convite: que vocês venham conhecer o Carnaval de Olinda e Recife. É a cidade onde eu vivo, e lá temos um grande carnaval que tem muitas relações com a Festa da Virgem do Carmo.

M R: Eu acho que essa é uma tarefa pendente. É uma tarefa pendente nos perguntarmos desde nossa América, como se fosse uma pergunta inicial: do que falamos quando falamos de teatro, e desde quando? Para que possamos problematizar essas fontes, essas raízes. Eu falo sempre em raízes. Uma vez, em um debate no Brasil, eu tinha um colega ao lado que falava: “Eu não falo em raízes porque eu não sou um tubérculo!” e eu falava: “Eu sim, porque eu sou uma batata!”. Eu acho que às vezes há um entendimento rígido sobre quando alguém fala sobre raízes ou fontes. Mas eu falo sobre isso sob o viés da necessidade do presente. Eu preciso delas para me liberar da hegemonia do pensamento hegemônico, como diretor, bem como os atores também o precisam. Preciso olhar para essa origem, não para ser original, mas para justamente ver a origem. Porque todas essas nossas obras que aparentemente são muito contemporâneas, modernas, têm uma origem muito antiga, têm uma origem nessas performatividades ou teatralidades originárias. Não é uma nostalgia do passado, mas sim integrá-lo ao que está vivo e que me ensina poderosamente.

Dudu Galvão: Uma coisa bonita também sobre essa relação em que o teatro se transforma, é que esse projeto foi para nós uma grande abertura. Somos um grupo de teatro com vinte e cinco anos, e que há seis anos, com a situação política do Brasil, começamos a olhar cada vez mais para a rua, para transformar nosso teatro também em algo diferente, com novas inspirações. E ir para as festas, e descobrir que podemos fazer teatro também na estrutura do nosso Boi, e a partir do contato com o Yuyachkani e com o Malayerba no Equador, conseguir ver a nós mesmos nesses grupos. Quando, por exemplo, você diz que o Yuyachkani começou na escola e os Clowns também começaram na escola, com um professor. Parece que estamos diante de espelhos e me dá muita alegria saber que somos irmãos e que podemos aprender a todo tempo, e mudar nossa forma sem negar quem somos. Este projeto é como um presente, e é uma grande honra estar aqui, ter realizando nosso cortejo ontem, e me tocou muito o fato de estarmos encerrando essa etapa do projeto aqui no Peru. É uma grande felicidade perceber as relações que temos com vocês.

M R: E a prova disso é como as pessoas receberam o Boi de vocês. Elas o receberam com muito carinho, com muito assombro também, porque era algo distante, mas próximo ao

mesmo tempo. Aqui não temos no nosso imaginário a brincadeira do boi, mas ele se parecia a algo que temos, por seus princípios. Me parece muito interessante isso de estabelecer estudos comparados. Como se geram dinâmicas que nos pertencem? Elas são nossas, são de nossa América. E acho que a resposta que vocês tiveram do público tem que nos deixar mais do que felizes.



Cortejo do Boi Galado Vagamundo pelas ruas de Lima/Peru. Foto: Rafael Telles.

DS: Quando descemos o Boi do carro no estacionamento próximo de onde iniciamos o cortejo, havia um senhor ao lado que nos perguntou: “Ah, de que província vocês são?”. Foi muito engraçado, porque para ele, éramos peruanos, não havia essa diferenciação.

FY: Com relação às raízes, Camille falava que ontem todas as vezes que cantávamos nossa canção que diz “nessa terra ancestral”, ela ficava emocionada. E para mim, que estou no Peru pela primeira vez, estou muito encantado por esse país, pela relação que vocês tem com essas raízes. E de como elas permanecem na pele dos peruanos, no teatro do Yuyachkani, e para mim foi uma grande aula para tentar transformar as minhas relações com as raízes do nosso país. Foi uma aprendizagem tremenda para mim. Gostaria de agradecer a você e a todos os integrantes do Yuyachkani, pela maneira como nos receberam. Foi uma honra para nós. Agradecer por hoje, que foi uma aula de teatro, de cultura popular, de vida,

de política, de tudo. Já disse isso sobre Arístides Vargas e Charo Frances, e digo agora para você, porque digo isso no Brasil em oficinas e aulas: esse processo no qual estamos descobrindo a América Latina me fez perceber que se não houvesse um eurocentrismo, grandes mestres como vocês teriam o reconhecimento que têm Peter Brook, Meyerhold e Barba. É uma honra estar aqui, e em nome de todo o Grupo, gostaria de agradecer pela oportunidade de estar próximo.

M R: Eu gostaria de repetir o que disse no início. Estamos muito felizes de tê-los recebido, pois é como encontrar familiares que não se viam há muito tempo. E é isso que senti nos espectadores de ontem também. “De que província são?”. É porque há essa



familiaridade, que sentimos. Essa é a casa de vocês, de coração aberto para que voltem. Obrigado.

Da esquerda para direita: Miguel Rubio, Paula Queiroz, Ana Correa, Helder Vasconcelos, Fernando Yamamoto, Ana Julia Marko, Diogo Spinelli, Camille Carvalho, Rafael Telles e Dudu Galvão. Foto: Rafael Telles.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.



UMA CENA COM MÚLTIPLAS ENTRADAS: entrevista con Miguel Rubio Zapata

UNA ESCENA CON MÚLTIPLAS ENTRADAS: entrevista con Miguel Rubio Zapata

ONE SCENE WITH MULTIPLE ENTRIES: interview with Miguel Rubio Zapata

Ana Carolina Abreu¹

Universidade Federal da Bahia - Brasil

Paola Lopes Zamariola²

Universidade de São Paulo – Brasil

Resumo

Entrevista³ com o dramaturgo, escritor e criador cênico Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo teatral peruano Yuyachkani. Realizada em julho de 2018, a conversa conduzida pelas pesquisadoras brasileiras Ana Carolina Abreu e Paola Lopes Zamariola aconteceu no contexto das festividades em homenagem a *Virgen del Carmen*, realizada em Paucartambo no Peru. Miguel Rubio Zapata, como artista e pesquisador do teatro latino-americano, trocou experiências nos últimos 48 anos com os e as principais criadores e criadoras teatrais do mundo. Em 2019 foi premiado na categoria “Trajetória” no Prêmio Nacional de Cultura. **Palavras chaves:** Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Teatralidades Andinas; Cena latino-americana contemporânea; Paucartambo; Entrevista

Resumen

Entrevista con el dramaturgo, escritor y creador escénico Miguel Rubio Zapata, director del grupo teatral peruano Yuyachkani. Realizada en julio de 2018, la charla conducida por las investigadoras brasileñas Ana Carolina Abreu y Paola Lopes Zamariola sucedió en el contexto de las festividades a la Virgen del Carmen, ocurrida en la ciudad de Paucartambo en Perú. Miguel Rubio Zapata, como artista e investigador del teatro latinoamericano, intercambió experiencias en los últimos 48 años con diversos creadores teatrales del mundo. En 2019 fue galardonado en la categoría “Trayectoria” en el Premio Nacional de Cultura.

¹ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com cotutela em Antropologia pela *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (UNMSM). anacarolinaabreu1886@gmail.com

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). paola.lopes.zamariola@gmail.com

³ A primeira versão desta entrevista foi publicada parcialmente em espanhol pelo número 17 da *Investigación Teatral – Revista de artes escénicas y performatividad da Universidad Veracruzana*.

Palabras claves: Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Teatralidades Andinas; Escena latinoamericana contemporánea; Paucartambo; Entrevista

Abstract

Interview with the playwright, writer and stage creator Miguel Rubio Zapata, director of the Peruvian theater group Yuyachkani. Held in July 2018, the talk conducted by Brazilian researchers Ana Carolina Abreu and Paola Lopes Zamariola happened in the context of the festivities to the Virgin of Carmen, which occurred in the city of Paucartambo in Peru. Miguel Rubio Zapata, also an artist and researcher of Latin American theater, has exchanged experiences in the last 48 years with various theatrical creators of the world. In 2019 he was awarded in the “Trajectory” category in the National Culture Award.

Keywords: Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Andean theatricality; Contemporary Latin American Scene; Paucartambo; Interview

Sobre o entrevistado

Miguel Rubio Zapata é membro fundador e diretor do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), onde se dedica à criações e investigações teatrais relacionadas à cultura peruana e seus vínculos com as expressões artísticas contemporâneas. Dirigiu intervenções cênicas, obras teatrais e criações coletivas como *Santiago* (2000), *Sin Título-Técnica Mixta* (2004), *Con Cierta Olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2015) y *Discurso de Promoción* (2017). É formado pela Facultad de Ciencias Sociales da Universidad Particular Inca Garcilazo de la Vega (1974), e em 2010 foi outorgou como Doctor Honoris Causa en Arte pelo Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana. Realizou importantes publicações como *Notas sobre teatro* (2000), *El cuerpo ausente performance política* (2008), *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011) e *Guerrilla en Paucartambo* (2013).

Entrevista

MIGUEL: Eu estou agora tentando pensar nesses vinte anos assistindo a festa de Paucartambo, O que significa? Por que o interesse? Por que essa persistência? Tenho certeza que vão ficar muitas perguntas ainda em mim, porque cada vez que vou, encontro coisas novas. Não tenho a pretensão de saber tudo, de nenhuma maneira, mas sim de ter uma relação de proximidade e ver como isso tem influência no meu trabalho e no meu olhar. Eu acho que isso é o que interessa. E também a presença de vocês tem sido muito inspiradora. Eu acho que vocês vivem em um contexto em que é mais comum falar desses temas e tenho a

impressão de que aqui no Peru, recém estamos despertando para essas perguntas, tendo tanta cultura de base. Por tanto, há muita tarefa pendente, já que não há um aparato teórico que oriente, discuta e problematize. A academia ainda é muito formal e hegemônica e esses temas que têm a ver como o colonial, e finalmente, com como descolonizar todo esse pensamento é uma tarefa multidisciplinar. Além de requerer muita cumplicidade e acredito que vocês são umas cúmplices fantásticas para isso. Por isso, o interesse é mutuo e agradeço que tenham vindo.

PAOLA: Muito obrigada, Miguel! Como você chegou pela primeira vez em Paucartambo?

MIGUEL: Eu penso que isso tem a ver com as primeiras vezes que o Yuyachkani saiu de Lima. Já em algum momento lhes contei que nos anos 70, quando começamos a primeira obra, nos comprometemos com um grupo de operários mineiros em luta. Então, nossa maneira de devolver o que havíamos recebidos deles era fazer a obra, mas não sabíamos como fazê-la, éramos muito jovens. Foi assim que saímos de Lima pela primeira vez e aí nos encontramos com esse mundo da máscara, do vestido e da dança.

PAOLA: Isso foi em que ano?

MIGUEL: Foi em 73. Vocês ainda não haviam nascido, isso foi faz muito tempo. E nos serviu para nos perguntarmos: E o que essa máscara tem a ver com o teatro? Mas eram perguntas ainda muito incipientes. Eu também era ator e estava muito fascinado pela teoria de Boal, o método do Coringa, então nossa obra estava entre o teatro documento e Boal. Eu conto em um livro que, ao final da obra, um operário me disse “que linda sua obra, mas uma pena que se esqueceram de seus disfarces” e obviamente isso eu conto sempre como uma anedota porque isso foi um ponto de quebra importante para nós, já que levamos uma ideia de teatro sem referentes e sem memória, e nos encontramos com níveis de representações magníficos. E a partir daí, comecei a ficar com essa inquietude pelo uso do espaço, da máscara, da dança, pelo tipo de ator que precisaríamos. Agora podemos falar de um ator dançante e seu vínculo com a teatralidade asiática, já que considero que essa realidade se parece muito mais com a nossa, a *Nuestra América* originária, sobre tudo. Desde aí, nos pareceu impossível a separação entre cabeça e corpo. No teatro hegemônico, muitas vezes, você pode decidir seu personagem a partir do texto, mas eu não gosto do término *puesta en escena* porque a ideia de por em cena sugere que o teatro existe em um lugar e se coloca em

cena, ou seja, se muda de lugar, e eu penso que o teatro é uma escritura que se dá no espaço, que se cria ali e esse é um momento efêmero, nada mais, que tem início e final. Então, essa separação que faz com que o ator possa dizer “as ações de meu personagem na página 24” e que suas atividades se decidem com uma xícara de café e escrevendo no livro; e por outro lado, ao bailarino se pede que seja eficaz, que funcione e não pense, que seu corpo pense por ele. Isso que atualmente está dividido no teatro hegemônico, está resolvido na tradição, nessas expressões; é como se uma memória em ação, um pensamento ao lado do que está se escrevendo com seu corpo. Essas perguntas existem desde a nossa primeira visita ao interior do país e recém tentamos responder de maneira mais organizada. Paucartambo concentra níveis de teatralidade onde estão presentes os níveis simbólicos, relacional, espacial, o tema da improvisação, o narrativo. O teatro é tudo isso. E na festa de Paucartambo estão presentes todos esses elementos de teatralidade: se quer uma história que te contem, conta uma história. O espaço mesmo é um espaço indispensável, são lugares específicos. O cemitério tem que ser um cemitério, a central das danças tem que ser por determinadas ruas, ou seja, a geografia deste povoado que é o grande cenário da representação, já que te alude a memória e as histórias e as narrativas que traem esses espaços, onde as 19 danças são importantes.

(Incluir as imagens 1, 2 e 3 – Festa em honra a *Virgen del Carmen* no cemitério de Paucartambo, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

Considero que essa é uma tarefa agora, pensar nesses termos e ver como encontramos uma maneira de nomear sem que isso signifique aproximar de conceitos ocidentais, mas encontrar seus próprios valores. Primeiro, pensar em términos da teatralidade andina – ainda há que se perguntar que coisa é o andino e que coisa é a teatralidade – mas antes disso, eu acredito que há uma base que é o *ayni*, a prática da reciprocidade, da troca, do reconhecimento com o outro. Em alguns setores urbanos, o *ayni* entende-se como o dar para receber, no entanto, não é um truque imediato, você dá o que tem e o que pode, sem esperar em troca algo muito específico, você entrega a sua comunidade e a devolução lhe chegará em algum momento. Nessas relações de troca de *ayni*, que é feita através do cosmos, com a terra, plantas, animais, com as pessoas, os frutos, os mortos, os meninos, com tudo que tem vida, nesse contexto de

troca se dão essas práticas que não têm por finalidade fazer teatro, mas que tem características simbólicas de representações que se parecem ao que nós chamamos de teatro. Quais são as relações então? Acredito que aí é onde devemos encontrar quais são essas pontes que me levam a conceitos que tem uma origem pré-hispânica, como por exemplo *pukllay*, que em quéchua é “jogar” e em muitos idiomas se define o teatro como jogo, ou a palavra *taki*, que também falamos, que é “cantar e dançar”. O *taki* mais conhecido é o *Taki Ongoy*, que é, possivelmente, a fonte da *Danza de Tijeras*, a companheira Ana Carolina é a especialista [risos]. Essa é a ideia do *taki* de que falam os cronistas, mas me dá muita raiva que nós vivamos submetidos a um conceito de teatro pensando desde que os núcleos dramáticos de origem quéchua foram formatados pela maneira hispânica. O mais conhecido é o *Ollantay*, pois então: Como relemos isso que não tem um texto prévio, mas que são relações, práticas, reciprocidades de jogo, troca, mascaramento? Isso é o que nos fica para estudar, analisar e olhar com olhos essa particularidade. Penso que essa vai ser uma tarefa coletiva em que vocês também têm um papel, tem que devolver a *Mamacha Carmen* pensando que encontramos aí na sua festa.

(Incluir a imagem 4 – Chegada da *Virgen del Carmen* em Paucartambo, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

PAOLA: Ver pela primeira vez a *Mamacha Carmen* com todos os dançarinos nos geram imagens de fontes muito distintas de um país. Ver a selva, ao andino, toda essa diversidade em ação...

MIGUEL: E como essa diversidade negocia, né? Porque ao tomar a praça como espaço público é uma negociação política dessa diversidade. Cada dança representa setores sociais, econômicos, determinados bairros, você vê no vestido, na máscara e como se negocia esse espaço na praça. Assim, cada um encontra seu lugar. Isso é lindo e penso que é uma grande metáfora do que necessitamos também como país, ou seja, de nos reconhecermos nessa diversidade. Mas não somente reconhecermos, mas encontrar um lugar comum para essa diversidade. Muitas vezes falamos do diferente, que somos diferentes, isso já sabemos, mas, como é essa troca de diferentes? Eu acredito que essa guerrilha de Paucartambo é esse

encontro de diferentes, de funções distintas em um todo harmônico que parece uma caixa de relógio que se abre e tudo é simultâneo, mas articulado. Esses protagonistas se enfrentam e ao final – agora eu vejo mais nitidamente com vocês – se abraçam no “*Wataskama*”, mas não se abraçam os personagens, mas sim os atores dançantes – muito linda essa diferenciação. Depois eles acompanham aos *qollas* para que se vão. Logo, fomos jantar com a *Imilla* (a esposa do *Qapaq Qolla*) na mesma mesa. Estivemos com a *Imilla* e o *Rey Ch'unchu*, o guarda costa de *Imilla* e a segurança de *Imilla*. É muito interessante também pensar em termos políticos, em como politicamente isso nos fala de uma maneira de resolução de conflitos e de ritualizar a diferença.

ANA: Miguel, eu gostaria muito que você falasse um pouco de você também, da questão espiritual e do ritual. Porque há um ponto aí, o da devoção a *Virgem del Carmen*, a fé das pessoas. Como uma mulher agnóstica, fiquei encantada e minha pergunta para você é: Quais são as influências de Paucartambo, da *Mamacha Carmen*, não somente no Miguel diretor, mas também no Miguel como pessoa?

MIGUEL: Nunca me perguntaram isso, mas como é você, vou responder. É algo muito pessoal, não sei se isso vale. Eu nasci em Barrios Altos, que são bairros tradicionais em Lima, sou limenho de nascimento. A meia quadra da minha casa estava o templo da *Virgen del Carmen* e isso eu pensei e entendi depois. Quando eu era criança, brincava de fazer procissões com os meninos do bairro, colocávamos a roupa de nossos pais e irmãos e imitávamos os padres fazendo procissões, porque ao estar tão perto da igreja, víamos como chegavam os responsáveis para fazer os fogos artificiais, a banda, a procissão em si. Minha mãe era muito devota da *Virgen* e eu vivi nesse ambiente, mas quando cresci, me esqueci de tudo isso; me politizei, entrei na universidade, virei de esquerda e ateu, então não me interessou nada, rompi com esse vínculo. Eu o recupero em Paucartambo e vou atraído pelos diabos nos tetos, pelo interesse profissional de ver quanto posso me apropriar da festa, eu confesso, vou com esse interesse. No entanto, agora não levo livro nem nada, agora vou e sento. E assim, descobri uma conexão com a minha infância e me converti devoto da *Virgen*. Me emociona muito falar disso agora porque vou, em primeiro lugar, para conversar com a *Virgen* e para cumprir as promessas que a fiz, por exemplo, terminar o ensaio que ainda não terminei e para ter um vínculo com a dança dos filhos. Curiosamente, os filhos diretos da *Virgen*, que são os *ch'unchos*, são os que me acolhem e que me dão a informação mais valiosa. Então, há uma

série de conexões bem mágicas que remete a minha infância. No ano passado não pude ir porque operei a vista, assim que fui a festa da *Virgen* do meu bairro, em Barrios Altos, e foi alucinante a experiência porque era voltar à infância. Acredito que isso tem sido um complemento para que não haja uma fragilidade na observação. O tema da espiritualidade, que te move ao nível espiritual, a experiência com o sagrado, me permitem olhar de outra maneira também, não somente no sentido utilitário, ou seja “bom, isso é *performance*, aqui apresentação, aqui há comportamentos cênicos, aqui há o uso do espaço dessa maneira”, agora não, saio desse registro utilitário e penso mais em outros sentidos, o compromisso se dá de outra maneira. Eu assumi um compromisso com a dança também, quando me pediram algumas tarefas que eu cumpri; devolvi ao povoado, na medida das minhas possibilidades, a história sobre Paucartambo. Eu dei a história a colégios, junto com Pilar Pedraza, fizemos uma exposição de fotografia, acompanhei todo esse processo no museu e agora estou comprometido a um cargo também. Acredito que o *ayni* é uma prática de reciprocidade que não pode ser na cabeça, que implica realmente um compromisso integral, ao seu tempo, então não imagino o vínculo com Paucartambo sem esse nível, sem essa base espiritual. Depois de carregar a *Virgen*, sentir a emoção de fazê-lo - e a dor no ombro – processar isso, penso que tudo é muito orgânico e natural, pela própria experiência. Não sei se isso é muito importante, para mim, sim.

ANA: É muito importante, Miguel.

PAOLA: E nos dá margem para indagarmos sobre nosso processo de formação. Pensar em como foi recebida essa virgem eurocêntrica e como foi reorganizada pela cultura andina me chama a atenção. Porque, culturalmente, se nota uma reinvenção. Ao observar os peregrinos, pensava muito nisso, que há, além do vínculo com a fé, um compromisso. Isso que eu queria que você contasse, o compromisso que você tem até 2021, e o que ele significa.

MIGUEL: Bom, na tradição andina há um sistema de passar o cargo, a *mayodormía*. O *mayordomo* é aquele que fica responsável pela festa acontecer no próximo ano, essa é a ideia do encarregado, se ganha o cargo, mas eu também entendo como o que se ganha a carga, o peso. Ao mesmo tempo, a tradição lhe dá a possibilidade que não se carregue sozinho o cargo, você pode *jurcar*. *Jurcar* é uma palavra em quéchua que significa “apoiar”, então eu digo “a

cerveja custa tanto, você me apoia com a cerveja, você com o toldo, você com a missa, você paga todos os músicos e eu vou pagar isso”. Então, entre todos fazemos como uma cooperativa, você pode pagar diretamente ou trazer os animais ou a comida e fazemos juntos, mas essa pessoa aí te dá a confiança da dança, a confiança em você para que organize isso. Na última janta desde ano, quando o *Rey Chunchu* estava ali triunfante na mesa, ele me pediu para que eu cuidasse disso para o próximo ano. Eu o agradei, mas para mim, o próximo ano é muito perto e muito difícil porque é muito caro, então estamos vendo a possibilidade para que seja em 2021. Agora, vamos conversar com meus companheiros em Yuyachkani e ver de que maneira poderíamos ser responsáveis por isso, pois em 2021 fazemos 50 anos de Grupo, assim que vão ser duas festas importantes. Esse é o sistema de *mayordomia*, cada dança tem um encarregado para cada ano e isso lhe assegura que se realize, porque obviamente os custos são altos.

ANA: As pessoas ficam sem nada aí, às vezes, os *cargontes*, ao final...

MIGUEL: Isso é algo que considero muito importante, se você tem um vínculo verdadeiro com as pessoas, tem que fazer. Eu me sentiria mal de não aceitar, porque o que eu mais tenho é agradecimento pelo o que essa fé, essa festa e esse vínculo me dá, não digo “me deu”, mas sim “me dá”, pois me ajuda a viver, a pensar, a sustentar. Por um lado, é a fé, por exemplo, eu durmo com a *Virgen del Carmen* ao lado e me sinto cuidado, protegido, converso com ela e, posso dizer abertamente porque é verdade, não tenho que guardar nenhuma aparência, não é uma relação fria, intelectual, um olhar de fora, mas sim é esse vínculo de mãe e filho. E, por outro lado, em términos profissionais é muito desafiante o que eu vejo aí, meu conceito de dramaturgia mudou muitíssimo em Paucartambo. Sempre digo que, se eu tivesse que definir o que entendo por dramaturgia, diria que é a organização de ação no espaço compartilhado, organizar o que acontece e isso significa pensar, por exemplo, na simultaneidade e no foco, como em tantos momentos simultâneos. Muitas das obras que dirijo têm essa simultaneidade e também esse foco que vai variando, isso eu aprendi observando a festa. No entanto, quando olho, tenho que buscar equivalências, os princípios, o que está em baixo. Não é roubar o personagem, a máscara e tirar do contexto, mas ver o que se conecta *desde abajo*, o uso do espaço por exemplo, a convivência com o espectador, ver como existem personagens que organizam o espectador. Alguns o fazem com violência, às vezes diria com exagero, como os *chuchus*, não me agrada que seja dessa maneira, no

entanto, é a maneira que eles limpam o espaço, não importando se eu gosto ou não. Eles têm a sua razão, mas não vou fazer assim em cena [risos]. No entanto, me atrai a ideia do ator organizador, de pensar nos comportamentos cênicos diversos que se dão durante a festa, pensar não somente no personagem, mas também em sua presença, no que está antes. Claro que não necessita ir a Paucartambo para pensar isso, mas certificar isso, de como nasce ali, naquele contexto, me parece que nos dá uma temperatura que se assemelha a nossa identidade; não é tomar o livro nem a escola, você sente que é uma resposta da necessidade da prática, produto da experiência e isso me parece interessante. Como quando fomos a festa com a Julia Varley del Odin Teatret a ver os tetos e os *sagrás* diabos e me disse “vejo que o Odin não inventou nada”, porque obviamente, há uma conexão e me disse “que bons atores, que grandes improvisadores, nunca havia visto tantos atores juntos improvisando” e é verdade. Essa prática de improvisação, essa prática relacional com o espectador, tudo isso me permite repensar nos termos da minha experiência na cena e no tema da dramaturgia, de como organizar a ação. Também valorizar a escrita no corpo com cada dança, cada ator dançante tem outra escrita, não renunciou a memória que guarda em seu corpo. No teatro, nós também trabalhamos com fontes de memórias para gerar comportamentos, da mesma maneira como eles o fazem; o tema da fé no ator dançando, seu compromisso com a fé, me parece importantíssimo, o pagar para que isso aconteça, a importância para o espectador. No teatro, às vezes, vemos que há muitos grupos ou obras desesperadas fazendo oferta de dois por um, para que o público apareça. Na festa de Paucartambo não há a necessidade de se chamar ninguém, essa necessidade de estar aí surge para uns e para outros, para os espectadores e para os atores, todos ficamos e necessitamos estar ali. Também me pergunto por que as pessoas deveriam ir a Yuyachkani, de que maneira dialogo com meu espectador para que ele tenha essa mesma necessidade que tem o espectador que vai a Paucartambo, de que maneira eu cultivo em meus companheiros essa necessidade pelo que estamos fazendo, para que se tenha a necessidade fazê-lo, em um tempo onde tudo está marcado pelo o que funciona e te dá dinheiro, pelo o que está na moda, que são outros valores. Eu penso que a festa me remete a alguns vínculos com o ofício que são bem fortes; o uso do espaço também é um dos mais fundamentais, como esse corpo está inscrito. O espacial, o simbólico, o relacional, as memórias do corpo, do narrativo, também a improvisação. Finalmente, toda a festa é uma grande narração, uma obra de teatro que dura três dias, com suas noites.

(Incluir a imagem 5 – Peregrinos nas ruas de Paucartambo e os Saqras nos tetos das casas, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

ANA: Miguel, isso se reflete ainda mais nas últimas obras de Yuyachkani?

MIGUEL: Eu penso que sim e também um vínculo com outras festas. Por exemplo, o *Corpus Christi* é uma festa muito importante. Na obra *Sín Título – Técnica mista* há imagens de atores que se deslocam, dão seus testemunhos e para mim, são como os santos que querem chegar a catedral no dia da procissão do *Corpus Christi* e esse uso do espaço, esse decorrer das presenças, essa simultaneidade de ação, eu acredito que está tomada dessa festa. É certo que o que você disse, porque nas últimas obras o tema do espectador como centralidade é fundamental, é o ator que tem que negociar com o espectador, negociar seus corpos com o espaço. Isso é um pouco do que acontece em Paucartambo, onde o espectador tem a possibilidade de comprar seus lugares como em um teatro formal, mas também está o espectador que está embaixo e tem que negociar. Antes, não haviam tribunas e tudo era negociar os corpos nesse espaço compartilhado. Efetivamente, isso está mais presente nas últimas obras, onde seguimos trabalhando essa ideia de organizar a ação do espaço.

ANA: Ouvi muito sobre a trilogia, que ainda há a terceira obra.

MIGUEL: Eu penso que poderíamos partir em dois a história de Yuyachkani: antes e depois do conflito armado, no entanto, os vinte anos de conflito também são uma coluna importante. Se você vê o corpo, as dramaturgias, as ideias, sobre todo o corpo nos primeiros 10 anos de Yuyachkani e compara com os últimos anos, notará que não somente estamos mais velhos, mas também há uma postura diferente perante o corpo. Durante os primeiros anos, vivíamos o corpo heroico, de punho fechado e firme, essa inspiração da Ópera de Pequim, do filme *O destacamento vermelho de mulheres*, da revolução triunfante, do Che, digamos do impulso que deu na América Latina pela revolução cubana, e como isso gerou uma mudança cultural na renovação do *Cinema Novo*, nos grupos musicais, tudo que aconteceu na América Latina. Isso se refletiu também em uma qualidade de energia, em um tempo, em uma temática, em uma maneira de dizer ao espectador que a revolução estava pronta, ou seja, que havia que arrumar tudo para isso, quando de repente, chega o conflito armado. O interessante é que

Yuyachkani não deixou de trabalhar. Seguimos trabalhando e essa situação nos trouxe muitos desafios, reconhecemos nossa condição urbana, já que não podíamos sair de Lima, muito menos para ir ao interior, já que éramos sujeitos de suspeita, de um lado ou de outro. Quando estávamos na Alemanha, por exemplo, no hotel onde dormia com a minha companheira e meu filho, nos tiraram de lá e nos levaram para esconder e dormir dentro de um lugar mais protegido dentro do hotel, e o esvaziaram devido a ameaça do *Sendero Luminoso*, também tiveram que desalojar o teatro onde nos apresentamos. Quando voltamos ao Peru, éramos suspeitos das forças armadas, porque para eles, éramos um grupo que tinha ido trazer fundos para o *Sendero Luminoso*, era uma loucura. Fomos sujeitos de suspeita porque nunca abandonamos essa postura crítica e o diálogo com os temas do Peru. Ficar significou pensar em um corpo mais urbano, ter uma dramaturgia mais subjetiva, uma viagem ao interior do indivíduo, de mudança de paradigma, e gerar essa construção de subjetividade, digamos, fechar como nesse quadro uma série de elementos simbólicos escondidos, guardados, secretos, de ter uma outra relação com o espectador. Já não é dizer ao espectador “isso é assim”, mas dizer “O que faremos?”. Se tornou um tempo mais de perguntas, de confissão, de pensar em que lugar está. Quando esse período termina, começa o período da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), estou falando do ano 2001, que nos pede que façamos um acompanhamento das audiências públicas, que são reuniões nos lugares onde houveram conflitos para recolher testemunhos das vítimas diretamente afetadas. Foi um momento de crise tremenda para nós, nos perguntamos: o que tínhamos que dizer frente a isso? A quem vamos representar? O que temos que dizer frente aos afetados? Ali se produziu o que chamo de crise de representação no Yuyachkani, onde começa esse questionamento de se perguntar: O que fazemos? Como fazemos? Que lugar estamos? Porque quando a testemunha, o afetado direto nos diz que não necessita que ninguém o represente, isso foi algo muito forte para nós e penso que se cancelam representações não solicitadas no político, cultural e artístico. Não estamos falando de boas intenções, estamos falando de realidades. Esse momento foi muito interessante porque nos questionou, nos obrigou a pensar em outras maneiras de fazer propostas, digamos performáticas, ações que chamassem a atenção. nos lugares para dizer. Por isso, penso que a obra *Sin Título – Técnica Mixta* é uma expressão dessa crise, é como dizer “vamos colocar toda nossa documentação, nosso corpo não tem nada que representar, nosso corpo é um corpo que somente deve servir como suporte de informação”. Fui com essa

consciência na sala de ensaio, e meus companheiros estavam muito chocados porque eu lhes dizia: “Que relação mentirosa”, “Não quero que representem”, “Escreve em sua roupa”. Então, um dia me dizem “Bom, faz tantos anos que nós temos uma cultura de ator e passamos por diferentes culturas de corpo e você nos pede agora que neguemos tudo isso?”. Acredito que isso foi interessante porque a obra somente se chamava *Sin Título* e depois desse momento, passou a se chamar *Sin Título – Técnica Mixta*, porque incorpora esse questionamento dos atores. Assim, surge essa obra que está no marco, no paradigma dos direitos humanos, seu universo teórico e seu discurso central estão feitos no discurso que foi realizado por Salomón Lerner, presidente da CVR, logo depois da entrega do informe final. Essa obra se emoldura nos direitos humanos porque éramos quase que um grupo inscrito na CVR. Depois, tivemos a intenção de fazer uma segunda versão chamada *Sin Título II* que não funcionou, o que fizemos foi um *Sin Título Revisado*, que cada vez que volta a cena revisamos esse marco do paradigma dos direitos humanos. *Discurso de Promoción* é um olhar mais político no sentido de dizer “Se o informe final da Comissão de Verdade diz que isso é um estado sustentável na exclusão, eu diria que a tese central desse informe central, a parte das cifras terríveis que dão as estatísticas, isso é um estado sustentável de e em exclusão, um que estado que não nos representa”. Eu pensava que havia que colocar ênfases aí, por isso começamos a olhar onde começa esse estado. Qual é o ícone da independência? Esse quadro de Juan Lepiani vimos na época do colégio. A partir disso, problematizar o que se vê no quadro, o que é a ideia do que é ser peruano, o caminho ao bicentenário da independência, porque em 2021, Peru celebra 200 anos de República e todo o estado está projetado em como vai fazer essa festa, essa celebração e a pergunta que nos fazemos é: O que temos que celebrar? A corrupção nesse país está horrível. Eu acredito que *Discurso de Promoción* já saiu do paradigma anterior e te põe em um plano de caráter do estado, digamos que seria uma posição mais política de um ponto de vista de como o Yuyachkani vê politicamente o Peru no mundo. Essa seria uma segunda parte. A terceira é a que estamos começando, não acredito que possa revelar muito agora, mas tem a ver com como ao longo dos últimos 25 anos se normalizou um pensamento que instaurou o neoliberalismo. A maneira do *Fujimorismo* gerou um comportamento, onde nós temos já temos normalizada uma maneira de nos entendermos como peruanos, no cultural, econômico, político, nas leis, na violência de gênero e o tema da memória é um ponto importante nessa parte, já não é uma obsessão nem

algo que nos move, é algo muito maior. É assim que estamos, a ideia é que isso seja como um quadro com três maneiras de entrar.

(Incluir a imagem 6 – *Declaración de la independencia*, Peru, 1904. Fonte: Juan Lepiani)

PAOLA: Nesses anos, o grupo foi se transformando com as mudanças do país. É notável como foram cultivando encontros com pessoas de toda a sociedade, isso é o que me chamou muito a atenção quando assisti *Discurso de Promoción*. Ver pessoas de diferentes contextos econômicos e sociais. Acredito que isso passa pela ideia de formação, de encontros pedagógicos que vocês organizam que vão cumprir mais de dez anos, então, eu gostaria de saber como cultivar essas ações, esses encontros, e como isso foi se construindo nos últimos anos do grupo.

MIGUEL: Eu acredito que tem a ver também com as origens mesmo do grupo, como uma fonte de origem, porque quando nós éramos muito jovens e queríamos fazer teatro, fomos a um bairro levando uma obra do grupo anterior a Yuyachkani, que foi como um núcleo inicial. Nunca tinha falado de isso, não? Quando éramos jovens teve um professor que convocou atores nas escolas públicas, entre eles, Teresa e Rebeca Ralli. Eu chego a esse grupo e quando fomos a um bairro, um dia nos disseram “Se vocês querem fazer teatro para o povo, porque não fazem aqui? E não é que venham de visita, mas que o façam aqui”. Durante muitos anos, fomos todos os domingos formar uma escola de teatro em um bairro fora de Lima, sem saber muito o que fazer, porque nenhum de nós tinha uma formação de escola de teatro, nenhuma prática de grupo e penso que esse escutar as pessoas, entender a criação coletiva não como um método, mas sim como uma atitude, uma maneira natural de resolver coletivamente temas que não tínhamos como resolver, marcou nosso caminho. Eu acredito que a criação coletiva é uma resposta política, a ideia de criação coletiva é a que está por trás de tudo isso, que não somente implica aos que estão diretamente no processo produtivo, mas que há uma periferia maior que intervém. Convidar o público, os familiares e amigos aos ensaios, às conversas, durante e depois das obras também eram importantes. Isso depois se tornou uma prática recorrente, já que nos mesmos processos vinham amigos, intelectuais, operários, acionistas, pessoas de diferentes setores e isso foi muito importante, porque você começa a criar uma

cara de espectadores e gera um trabalho olhando a cara de pessoas concretas. Quando passávamos por uma crise, imaginávamos: Que cara tem o espectador? Quem é? Como se corporiza? Essa noção que vem em auxílio quando um já está dando voltas sobre a mesma questão e não sabe como romper-la. Então, se eu programo ensaios com convidados muito cedo nos processos é para ver suas reações e considero essa prática muito importante. Aí há saltos. Existem momentos em que você trabalha para você mesmo, para seu grupo, seu diretor, mas esse produto deve ser confrontado com o outro, e penso que esse processo de confrontação deve começar cedo. *Discurso* tem sido construído com estudante secundaristas. Ao longo dos processos, os colégios vinham com professores e estudantes. Me lembro que um professor me ajudou muitíssimo a entender a obra porque ele veio e disse: “Eu respeito muito o Yuyachkani, me formei assistindo-o, mas estou em absoluto desacordo com essa obra, porque me levanto todas as manhãs cedo para ir a minha escola e aposto que meus estudantes estão melhores a cada dia. Eu trabalho em uma escola pública e vocês estão dando uma visão da mesma de apenas uma maneira e aqui há momentos da história de um período que não foi registrado, então é um olhar pessimista”. Isso foi muito importante porque até aquele momento, eu tinha a pretensão de que a obra era um equivalente a história real, com a história do Peru. Então eu lhe disse “Vamos radicalizar a proposta, fazê-la mais subjetiva ainda, aparentemente incoerente, mais provocativa para o espectador”. Não pretendemos que em uma hora e meia vamos conseguir contar a história da educação no Peru e a história da República. No entanto, construímos uma experiência que te introduz em uma caixa negra cênica, onde você tem uma série de imagens provocadoras e você tem que construir sua própria resposta. No entanto, eu acredito que não haveríamos chegado a essa conclusão, se não houvesse esse olhar do professor que nos requisitou uma linearidade histórica. Claro que a obra não era um ensaio da história da educação, mas uma obra cênica com a liberdade que a cena te permite. Isso foi feito com jovens, que nos deixaram muita vida e muita pergunta, pessoas que foram ao teatro pela primeira vez e viram essa obra. Por isso, valorizo muito essa presença do espectador. Quando fizemos *Antígona*, tragédia grega de Sófocles, Teresa Ralli convidou mulheres, mães e esposas que viveram diretamente a violência durante o conflito armado interno no Peru, com filhos desaparecidos. Ali houve uma troca interessante. Teresa contava a experiência e o que queria fazer, e elas se sentavam em uma cadeira e iam contando o que viveram. Era fascinante ver como essas mulheres se entendiam, essa história que vivem

agora e a história que estávamos construindo, o que remete a 2.500 anos atrás na Grécia. As mulheres, eu me lembro, secavam as lágrimas de uma maneira que era o mesmo gesto que Teresa Ralli colocou na obra para homenageá-las. Não teve que usar saia nem se vestir de camponesa para fazê-lo, mas sim evocar alguns gestos que tinham a ver com as mulheres, gestos que estão presentes na obra. É uma obra que não necessita ter atributos que falam da nossa cultura, não há uma música peruana em particular. Essa obra teve uma função também importante durante o percurso da Comissão da Verdade. Essa importância do outro, do lugar do espectador, da testemunha, do participante, que chega não somente depois da obra construída, ele é parte do processo. Acredito que isso nos permite que venham ao Yuyachkani muitas pessoas de setores diversos, desde gente de bairros pobres, já que nossas entradas são sempre acessíveis, até gente que vem por curiosidade antropológica, turistas, entre outros. No entanto, há uma parcela de espectadores e é muito interessante a forma que se misturam na casa. Isso eu ainda não consegui entender totalmente, não temos um só tipo de público, que nos acompanha e nos segue, mas também sempre um público novo, com espectadores jovens e isso é interessante. Em função de *Sin Título*, dois colégios vieram nos visitar, um de classe alta e o outro com jovens ativistas de Ayacucho. A sala estava tomada por meninos brancos do colégio privado, então quando os textos eram ditos em quéchua, os meninos do interior começaram a traduzir aos meninos de Lima. Era lindo ver como haviam várias vozes, a dos atores em quéchua e a voz dos que estavam traduzindo. É uma boa observação a que você faz, porque o espectador, para mim, não é um cliente nem um consumidor passivo, é um interlocutor. Criamos desmontagens, demonstrações de trabalho, o que chamamos agora de “conferência cênicas” dirigidas a esses espectadores para conversar com eles sobre os processos, a “cozinha interna”. Uma obra é algo que se trabalha e que se constrói, não é somente magia, é também *chamba*, como a gente diz. Então, sim, eu gosto de encontrar um espectador interessado em conhecer o que se pode revelar o processo da cozinha interna.

(Incluir as imagens 7, 8 e 9 – *Discurso de Promoción*, Peru, 2017. Fonte: Steve Gunther)

PAOLA: E a cozinha de vocês conta com a presença também dos aliados, dos criadores de outras formações e idades. Como está sendo essa experiência?

MIGUEL: Fantástica. O processo é fantástico porque é diferente que um grupo mais velho que faz um ensaio, finalize e todos vão as suas casas do que um grupo velho que segue fazendo seu repertório como a possibilidade de gerar um espaço de criação conjunta, onde todos tenham um lugar com piso comum. Mas também tem sido problemático porque Yuyachkani tem uma tradição e uma memória de grupo, suas relações e maneiras de criação. Fizemos um laboratório sem a expectativa de fazer uma obra, mas a de fazer uma experiência que gire em torno em como pensar o comportamento cênico a partir da teatralidade, não somente do teatro, quais seriam as possibilidades. Convidamos pessoas de diferentes lugares, das artes plásticas, da *performance*, da dança, do teatro de texto, com a memória Yutachkani. O que seria atuar a partir da teatralidade? Fizemos uma espécie de inventário de todas as perguntas durante o processo e foi tão interessante, tão intenso que escolhemos: Por que não fazemos uma renovação? E assim, em um segundo momento perguntei: “Quem pode continuar e fazer uma obra?”. E todos podiam, foi assim que nasceu *Discurso de Promoción* e foi muito interessante, porque como resultado gerou complexidade a essa noção de comportamento cênico. Por exemplo, esse tema do ator organizador, que é algo que ainda não conseguimos dominar e não sabemos muito bem o que é, mas que é o ator que convida, recebe, é um anfitrião, que organiza e depois passa a presença ao personagem. Volta, organiza, convida o espectador, gera matizes de comportamento, tipos de simbolização, qualidades de presença e de energia. Enfim, tudo isso nos leva a pensar que o objetivo não é o espetáculo em si, mas a experiência compartilhada. Tem sido fantástico que esses companheiros e companheiras que se incorporaram nessa residência colaborem com o que trazem e negociem também o que trazem com esses outros componentes que levam ao espaço. Tem sido uma boa experiência e com eles estamos começando a fazer outro projeto.

PAOLA: Essa forma de trabalho passa pela ideia de laboratório?

MIGUEL: O ponto agora já não é pensar nas montagens, mas em gerar uma disposição para uma improvisação que tenha valor nesse momento, o que estamos chamando *Llameo* para o qual temos diferentes referentes. O *jammin*, que vem do jazz, é uma sorte de negociação de músicos em que cada um tem um momento sozinho, mas que está atento ao outro. Por outro

lado, está o *llameo* que vem do que vimos em Paucartambo, a comparsa dos *qollas*. Os *qollas* representam as lhamas e existe entre eles um *kitaqolla* que é um rebelde que sai desse grupo de lhamas, mas que volta ao coletivo e é aceito pela comunidade. Como geramos esse equivalente de incidência nesse conjunto de improvisações? E pensamos também no sentido de urgência, no “*ya me meo*”, excretar a urgência, a necessidade orgânica de micção. A partir disso, surge nossa noção de *llameo*, que dá lugar ao *llamin* temático. É treinar nessa disposição e estado de atenção que abarca três níveis: estar comigo; estar comigo frente ao outro; e estar comigo frente ao outro e frente aos demais. No entanto, esses apenas são princípios de trabalho para ver como esses princípios gera comportamento. Então, penso que a ideia do *llameio* é encontrar um estado, seus impulsos imediatos, isso que buscamos no laboratório agora. Antes, buscávamos comportamentos, localizar qualidades de energia, organizar a ação com o espectador, a convivência com ele, mas agora adicionamos esse *llameo* para gerar outro estado, essa relação com a incerteza, que segue viva. Pelo momento são somente princípios que estou com muita vontade de ter mais tempo para trabalhá-los. Isso é o que estamos fazendo agora.

(Incluir as imagens 10, 11 e 12 – *Qollas en la fiesta a la Virgen del Carmen*, Peru, 2018.

Fonte: Ana Carolina Abreu)

PAOLA: Anualmente, nos laboratórios abertos que organizam, vocês compartilham com um significativo número de participantes as distintas experiências que vivenciaram em seus processos de criação. Como essa ideia surgiu?

MIGUEL: A origem se deu porque tínhamos muitos pedidos de estágio, muita gente que queria vir aqui passar um tempo conosco, mas nossas condições são muito difíceis em termos econômicos. Ninguém acredita que prestes a cumprir 50 anos de grupo, não temos apoio público nem privado, que essa casa é produto do trabalho do grupo e é um privilégio tê-la e ter construído um teatro ali, no entanto, nossa agenda é um pouco complicada. Para fazer Yuyachkani temos que trabalhar em outras coisas, fazer outros tipos de atividades, como ensinar na universidade, fazer oficinas, viajar e fazer turnês. Se há uma turnê, interrompemos todo o cronograma, pois se vai ajudar a sustentar a casa e os gastos fixos,

nós vamos. Então o que acontece com alguém que está vindo aqui fazer um estágio? E seus gastos? É muito difícil organizar isso, então decidimos dedicar um período no ano para fazer um laboratório aberto, no qual podemos concentrar nosso trabalho e oferecer às pessoas que vêm ao repertório de Yuyachkani, as oficinas com o estilo de cada um dos atores que trabalham com o diretor e a desmontagem. O novo é que agora estamos fazendo oficinais ao início das obras, um pouco como fizemos em *Discurso*, jogando com o espaço com os elementos da obra. E agora que estamos iniciando um novo processo, a ideia é que as pessoas venham e façamos juntos o *llameo*, porque eu acredito que isso é o interessante, não dar algo acabado, como uma fórmula que se repete, mas dizer “vamos também compartilhar os problemas que temos, o que não está resolvido”. O que está resolvido que é memória e faz parte da história é isso, mas sempre o mais interessante são os problemas que se tem agora, os temas novos, o que está nascendo. É uma relação de ida e volta muito interessante. Não somente para os que vão, mas também para nós, como recebemos o que trazem, sinto que é algo muito enriquecedor e muito desafiante também.

PAOLA: Muito obrigada! E assim como muita gente viaja, vai como peregrino, viajante a Paucartambo, acredito que vocês também se deslocaram, viajaram pelo país, por tantas cidades do mundo e isso segue, de verdade, mobilizando muita gente. Vocês são criadores que fazem pulsar a cena da América Latina de uma maneira muito vibrante, então muito obrigada por fazer isso possível e serem inspiração para que nossos imaginários sigam criando formas de resistir e sobreviver.

MIGUEL: Muito obrigado a vocês por essa visita e por sempre estarem presentes. Eu também vou lhes mandar os rascunhos que estou escrevendo para que conversemos, tem sido muito enriquecedor falar e compartilhar essa viagem.

PAOLA: Sim, ainda voltaremos para muitas festas.

ANA: Muito obrigada, Miguel! Até logo!

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.



COMO ENFRENTAR SOLIDÕES? Entrevista coletiva a Yuyachkani

¿CÓMO ENFRENTAR SOLEDADES? Entrevista colectiva a Yuyachkani

HOW TO FACE LONELINESS? Collective interview to Yuyachkani

Ana Julia Marko¹, Narciso Telles², Fernando Yamamoto³

Resumo

Entrevista realizada pelos artistas-pesquisadores Ana Julia Marko, Narciso Telles e Fernando Yamamoto com os atores e atrizes do Grupo Cultural Yuyachkani, na qual além da análise dos 50 anos de pesquisa ininterruptos do coletivo, conversamos sobre o contexto da pandemia e seu impacto na dinâmica de trabalho, nos processos de criação, e nos projetos futuros. Uma conversa recheada de afetos, emoções, amizade e memória.

Palavras-chave: Yuyachkani; Entrevista; Criação na pandemia

Resumen

Entrevista realizada por los artistas-investigadores Ana Julia Marko, Narciso Telles y Fernando Yamamoto a los actores y actrices del Grupo Cultural Yuyachkani, en la que además de analizar los 50 años de investigación ininterrumpida del colectivo, hablamos sobre el contexto de la pandemia y su impacto en la dinámica del trabajo, en los procesos de creación y en proyectos futuros. Una conversación llena de cariño, emociones, amistad y memoria.

Palabras claves: Yuyachkani, Teatro de Grupo; Entrevista; Creación en la pandemia

Abstract

Interview conducted by artist-researchers Ana Julia Marko, Narciso Telles and Fernando Yamamoto with the actors and actresses of the Grupo Cultural Yuyachkani, in which in addition to analyzing the collective's 50 years of uninterrupted research, we talked about the context of the pandemic and its impact on dynamics work processes, creation processes, and future projects. A conversation filled with affections, emotions, friendship and memory.

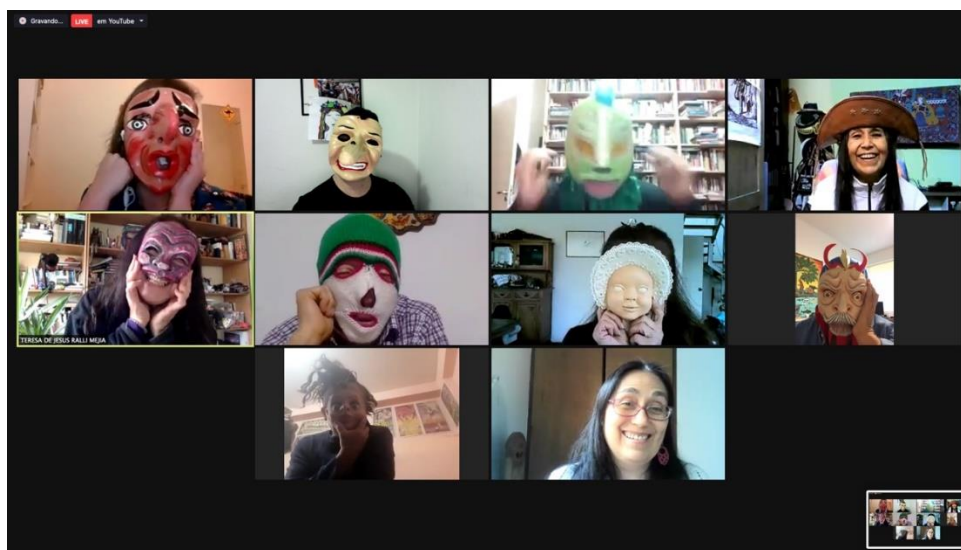
Keywords: Yuyachkani; Group Theater; Interview; Creation in the pandemic

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde investiga as práticas pedagógicas e de memória do Grupo Cultural Yuyachkani.

² Teatreiro, ator e diretor. Pós-Doutor em Teatro (UDESC, 2012), (UAM/Universidad Castilla de la Mancha, 2017 - Programa Estágio Sênior/CAPEs). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU e no PPGAC/UFMA. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro -Uberlândia-MG. (@narcisotelles)

³ Fundador dos Clowns de Shakespeare (RN), onde atua como diretor, professor, pesquisador, gestor, tradutor e dramaturgo. Sua pesquisa transita por universos como o teatro popular, a comicidade, a rua e o teatro latino-americano.

Link de acesso: <https://youtu.be/pdJKkXWbtYs>



O Grupo Cultural Yuyachkani, desde 1971, sempre se esforçou por garantir certa convivência entre diferentes, uma trama de vozes, um corpo coletivo, um trabalho em comunidade. Nessa entrevista feita a todos os membros do grupo não foi diferente. Estávamos interessados em escutar tais singularidades alinhavadas por perguntas comuns, por temas e problemas que atravessam a todos os integrantes. Mais uma vez, Yuyachkani provou que, embora juntos, as particularidades seguem na encruzilhada, tensionadas e friccionadas, mas protegidas. Talvez esta característica tenha sido uma das responsáveis em sustentar o coletivo por 50 anos, aberto às misturas, conflitos e embates, mas com fios de desejo partilhados. Yuyachkani é diverso como a própria América Latina: sua gente não fala a mesma língua, não baila as mesmas danças, não toca os mesmos tambores, não vota no mesmo partido. Entretanto, a América conta uma história, não única, mas que deve insistir ao esquecimento em todos seus habitantes: a de que estas terras já existiam muito antes de serem colonizadas: este é seu cordão comum, que une as heranças de quem aqui habita. Em nossa entrevista, tivemos a oportunidade de conhecer como Yuyachkani e cada um dos seus integrantes está lidando com o contexto da pandemia, com as consequências para a criação e para a sobrevivência econômica e artística. O isolamento social, os novos recursos tecnológicos, os riscos de convivência para um coletivo acostumado a se encontrar, a colocar e trabalhar o corpo em seus processos, a se apresentar em espaços fechados e abertos, a inventar ações pedagógicas com a comunidade, com crianças e mulheres, a participar de

festivais pelo mundo, a gerir os próprios eventos, encontros, laboratórios, carnavais e festas: como enfrentar as solidões?

Se os artistas de Yuyachkani são testemunhos de seu tempo, como estão elaborando e como estão testemunhando os tempos de crise pandêmica? Se há a preocupação do grupo em problematizar histórias insuficientes, fixadas no mural oficial da memória, que histórias querem contar agora? Quais precisam ser narradas, bailadas, pintadas em novos quadros? E por fim, se Yuyachkani sempre enfrentou o problema e limite da representação, em especial de um *cuerpo ausente* de violentados ou desaparecidos em contextos de violência do conflito armado interno peruano, como lidar agora com o próprio *cuerpo ausente*, que não está com o outro na sala de ensaio?

Convidamos aos leitores e leitoras que dessa vez não leiam mas assistam, escutem essa rede de vozes costuradas, justapostas, não uníssonas, mas em harmonia, e ao final da entrevista possam sonhar junto com Augusto, Miguel, Julián, Teresa, Ana, Débora, Rebeca e Teresa: como será o futuro (se é que o futuro não é agora) de Yuyachkani? Quais as possibilidades de *commemoración* desses 50 anos de caminho?

A entrevista foi realizada pelos artistas pesquisadores Ana Julia Marko, Narciso Telles e Fernando Yamamoto pela Plataforma Zoom em 23 de setembro de 2020 e marca um outro modo de produção de conhecimento no campo das artes cênicas pelas oralidades dos artistas envolvidos mobilizando memórias, emoções e um modo de fazer-pensar na cena contemporânea latino americana em tempos de pandemia e isolamento social.

REFERÊNCIAS

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente** (performance política). Lima: Yuyachkani, 2008.

_____. **Conferencia magistral**: Crear en Grupo Yuyachkani. FITU XXVI. México: UNAM/UAM. Disponível em:

<https://teatrounam.com.mx/teatro/conferencia-magistral-crear-en-grupo-yuyachkani/>

Acesso em 25/03/2021

____. **Representación Y crisis em la obra de Yuyachkani.** Cátedra Bergman/UNAM, Youtube, 25/02/2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZoNWmNdHI0g> . Acesso em: 15/03/2021.

Recebido em março de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.



Notas de Criação - Audiodrama “Uma Mosca verde e brilhante ou Quando a morte vem sozinha”

Notas de creación - Audiodrama "Una mosca verde y brillante o Cuando la muerte llega sola"

Creation Notes - Audiodrama “A sparkling green fly or when death comes alone”

**Leonel Carneiro¹
Narciso Telles²**

Resumo

O Audiodrama ‘Uma Mosca verde e brilhante ou Quando a morte vem sozinha’ é uma versão em áudio do texto homônimo de Miguel Rubio Zapata. O contexto pandêmico e de isolamento social ao qual estamos submetidos e o alto número de mortes ocorridos no Brasil foram o mote inicial para a criação desta obra, na qual os artistas-investigadores articulam corpos, vozes e sons na criação de um texto performativo sonoro.

Palavras-chave: Audiodrama; Texto performativo; Voz

Resumen

El audiodrama "Una mosca verde y brillante o cuando la muerte llega sola" es una versión en audio del texto homónimo de Miguel Rubio Zapata. El contexto pandémico y de aislamiento social al que estamos sometidos y el alto número de muertes ocurridas en Brasil fueron el lema inicial para la creación de esta obra, en la que los artistas-investigadores articulan cuerpos, voces y sonidos en la creación de un performativo. texto sonoro.

Palabras clave: Audiodrama; Texto performativo; Voz

Abstract

The Audiodrama “A Mosca verde e brilhante ou Quando a morte vem sozinha” is an audio version of the eponymous text by Miguel Rubio Zapata. The pandemic and social isolation

¹ Professor da Universidade Federal do Acre, atua principalmente no curso de Teatro (Licenciatura e Bacharelado) e no Mestrado em Artes Cênicas. Coordena o PPGAC-UFAC. Tem experiência como ator, encenador, produtor, cenógrafo e iluminador. É doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo com estágio de pesquisa sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e no CNRS - THALIM. Possui mestrado em Artes Cênicas pela ECA/USP e graduação na mesma área pela Universidade Estadual de Campinas. É coordenador do Grupo de Pesquisa TEIA, do Seminário de Arte e Educação e do Grupo de Teatro da UFAC (Extensão).

² Teatreiro, ator e diretor. Pós-Doutor em Teatro (UDESC, 2012), (UAM/Universidad Castilla de la Mancha, 2017/2018). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU e no PPGAC/UFMA. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro -Uberlândia-MG.

context to which we are subjected and the high number of deaths that occurred in Brazil were the initial motto for the creation of this work, in which the artist-researchers articulate bodies, voices and sounds in the creation of a performative sonorous text.

Keywords: Audiodrama; Performance-text; Voice

Intróito

O texto “Uma Mosca Brilhante ou Quando a morte vem sozinha”³ de Miguel Rubio Zapata que deu origem a este audiodrama compõe a obra El Concierto Olvido do Grupo Yuyachkani. A motivação para a criação desta obra, em versão sonora, é compor o dossiê UM SOLO CORAZÓN com uma produção artística vinculada a trajetória do Grupo Yuyachkani. Uma experiência artística e comemorativa dos 50 anos do Grupo. Os artistas-pesquisadores Narciso Telles (em Uberlândia – MG) e Leonel Carneiro (em Rio Branco- AC) criaram a obra por meio de ensaios/encontros semanais pela plataforma Google Meet.

O audiodrama não é uma forma nova, mas que ganha novos significados nos tempos pandêmicos pelos quais atravessamos. Em um tempo que muitas formas de experienciar o mundo estão proibidas, a narração composta em ambientes virtuais é libertadora. Impedidos de viajar, de encontrar pessoas e até mesmo de velar os mortos, vivemos atônitos uma perda da possibilidade de ter experiências significativas. Os dias tornam-se iguais e reúnem-se todos em uma memória única, sem sábados, domingos, férias ou passeios no parque.

Esse texto, nesse momento (2020-2021), parece utópico. Enquanto os dias passam, esperamos que chegue o momento em que possamos lavar os corpos de nossos entes queridos, velar os corpos pessoas que morreram de morte natural e dar um enterro digno a eles, com direito a esse ser um momento significativo em sua essência e não por sua ausência, como na atualidade.

Link de Acesso ao Audiodrama:

https://open.spotify.com/episode/4nLYQKdbVsSI5WJ1MsGRUW?si=EuXuVetuQ06FYvPZj-HZOQ&dl_branch=1

³ Texto publicado em português na Boca de Cena – Revista de Artes Cênicas do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, Salvador - BA, n.01, 2011. p. 60 – 61. Núcleo de Tradução da Boca de Cena.

Notas de Criação

- O primeiro encontro com o texto é entrar em um mundo desconhecido. A primeira leitura pode ser uma completa sensação de desconforto. Um salto ao abismo.
- Vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte um são, oficialmente, duzentos e cinquenta e quatro mil novecentos e quarenta e dois mortos de COVID 19 no Brasil.
- A experiência do texto narrado, perpassa pela experiência do narrador e chega, através das ondas sonoras ao auditor que vai ressignificar aquilo que ouviu a partir de sua própria experiência.
- Palavra que habita o corpo que habita a palavra. Movimento incessante de encarnação do texto.
- Texto performativo: leitura – palavra – corpo – produção de imagens – gesto vocal – composição da paisagem sonora
- Diferenças entre pausa, silêncio e suspensão. A potência do vazio, do não-escrito. Ouvir o silêncio.
- O texto peformado: modulação de tempo, espaço e produção de imagens.
- A voz como expressão dos sentidos e do sentido no corpo.
- A atuação produzindo imagens com as palavras. Gestos vocais que partem de um corpo que ressona.
- O texto marcado por respirações, modulações, clímax, repetições instaurando estados físicos nos atores. Materialidade carnal das palavras.
- A voz de corpos em confinamento. Os limites, territórios do íntimo.
- A narrativa de uma morte. Toca o real, cria atmosfera, presentifica os fantasmas e as ausências.
- Presença, real e virtual. Modulações de si em personagens avatares.
- A narração como linha fundamental que liga a memória e a experiência humana.
- As palavras de Rubio tem a força da cultura em seu contexto. O encontro das palavras com os atores revelam novas perspectivas, nos territórios culturais desterritorializados.
- A paisagem sonora estabelece uma segunda camada. Apresenta as convenções, determina o espaço-tempo da ficção. Narra.

- O audiodrama compõem-se de camadas sonoras em tensão. As sonoridades são os efeitos de presença.
- Trabalhar a edição como *collage*. Vários planos sonoras-textuais em relação. Forma e sentido. Antropofagia sonora.
- Dia vinte e oito de abril de dois mil e vinte um o Brasil atinge, oficialmente, a marca de trezentos e noventa e oito mil cento e oitenta e cinco mortos por COVID-19. Ainda estamos vivos, ainda que cento e quarenta e três mil duzentos e quarenta e três um pouco mais mortos.

Notas de creación

- El primer encuentro con el texto es adentrarse en un mundo desconocido. La primera lectura puede ser una completa sensación de incomodidad. Un salto al abismo.
- Veintiocho de febrero de dos mil veintiuno son, oficialmente, doscientos cincuenta y cuatro mil novecientos cuarenta y dos muertos del COVID 19 en Brasil.
- La experiencia del texto narrado, pasa por la experiencia del narrador y llega, a través de las ondas sonoras, al auditor que resignificará lo que escuchó desde su propia experiencia.
- Palabra que habita el cuerpo que habita la palabra. Movimiento incesante de encarnación del texto.
- Texto performativo: lectura - palabra - cuerpo - producción de imágenes - gesto vocal - composición del paisaje sonoro
- Diferencias entre pausa, silencio y suspensión. El poder del vacío, lo no escrito. Escuche el silencio.
- El texto formateado: modulación de tiempo, espacio y producción de imágenes.
- La voz como expresión de los sentidos y el sentido en el cuerpo.
- La performance produciendo imágenes con las palabras. Gestos vocales que parten de un cuerpo que ronca.
- El texto marcado por respiraciones, modulaciones, clímax, repeticiones, estableciendo estados físicos en los actores. Materialidad carnal de las palabras.
- La voz de los cuerpos confinados. Los límites, territorios de lo íntimo.

- La narración de una muerte. Toca lo real, crea atmósfera, convoca los fantasmas y ausencias.
- Presencia, real y virtual. Modulaciones del yo en personajes avatares.
- La narración como línea fundamental que conecta la memoria y la experiencia humana.
- Las palabras de Rubio tienen la fuerza de la cultura en su contexto. El encuentro de palabras con los actores revela nuevas perspectivas, en los territorios desterritorializados.
- El paisaje sonoro establece una segunda capa. Presenta convenciones, determina el espacio-tiempo de la ficción. Narra.
- El audio-drama se compone de capas de sonido tensas. Las sonoridades son efectos de presencia.
- Trabajar con la edición como collage. Varios planos sonoro-textuales en relación. Forma y significado. Antropofagia sonora.
- El día veintiocho de abril de dos mil veintiuno, Brasil alcanza oficialmente la marca de trescientos noventa y ocho mil ciento ochenta y cinco muertos por COVID-19. Seguimos vivos, aunque ciento cuarenta y tres mil doscientos cuarenta y tres muertos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história; tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – VI. São Paulo: Brasiliense, 1985

CARVALHO, Dirce Helena. **Corporeidades e Sonoridades na Cena Contemporânea**: performance text. KARPA: JOURNAL OF THEATRICALITIES AND VISUAL CULTURE, v. 1, p. 30-38, 2019. Disponível

em: <https://www.calstatela.edu/al/karpa/corporeidades-e-sonoridades-dirce-carvalho>. Acesso em 01/02/2021.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TELLES, N.; PERES, B. B. ; RAMOS, J. S. . Implicações do corpo na pesquisa em Artes Cênicas In: Narciso Telles; Paulo Merisio. (Org.). **Se Oriente. Percursos compartilhados na construção de teses em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, v. 01, p. 73-94.

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.