



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**YUYACHKANI: EN LA BÚSQUEDA
CONSTANTE DE UN TEATRO NECESARIO EN
EL PERÚ (1971-2015)**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**PRESENTA
PAOLA EIRENE VILCHEZ RAMÍREZ**

**ASESORA
DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA**



**ENERO DE 2016
MÉXICO, D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

	Índice
Introducción	3
Capítulo I: Yuyachkani y los pasos que crean su camino	9
Jóvenes con un deseo en común: Hacer teatro	10
El encuentro del grupo con el mundo andino peruano	12
1. <i>Puño de cobre</i> (1971)	12
2. <i>Allpa Rayku</i> (1978)	15
Decisión de vivir del teatro	17
3. <i>Los músicos ambulantes</i> (1983)	17
Yuyachkani acompañando la época de violencia en el Perú	19
4. <i>No me toquen ese valse</i> (1990)	20
5. <i>Adiós Ayacucho</i> (1990)	23
6. <i>Antígona</i> (2000)	25
7. <i>Rosa Cuchillo</i> (2004)	28
8. <i>Sin título-Técnica Mixta</i> (2004)	30
Yuyachkani a los jóvenes	32
9. <i>Confesiones</i> (2013)	32
10. <i>Cartas a Chimbote</i> (2015)	33
Capítulo II: Yuyachkani y sus decisiones en el proceso de trabajo como grupo	35
Dramaturgia colectiva	38
Actores múltiples	39
• El cuerpo del actor	40
Su relación con el público	40
Capítulo III: Lo peruano de y en Yuyachkani	44
La temática	45
El lugar de creación	46
El quechua	46
Danzas peruanas	46
La música	46
Conclusiones	48
Epílogo: Retorno a mis raíces	51
Bibliografía	61

Introducción

Los caminos de la vida no son como yo pensaba, como los imaginaba, no son como yo creía.

Omar Geles¹

Hacer.

Jugar.

Arriesgar.

Caminar.

Amar.

Si algo me enseña el teatro es a hacer y arriesgar. Que cada paso del camino de la vida es una acción. Que la intuición es la guía en la búsqueda. Que el caos es movimiento y evolución. Que los riesgos me hacen crecer como persona y ser creadora. Que sí se puede decidir y fluir al mismo tiempo.

Este proyecto de investigación parte de una necesidad de contactar con mis raíces peruanas y generar una transición entre mi vida universitaria y la de creadora escénica profesional.

Como peruana, a inicios de este año (2015) me cuestioné sobre lo que sé de mi país natal y tuve que aceptar que era muy poco. Así llegó a mi mente el Grupo Cultural Yuyachkani, una palabra en quechua que significa: Estoy pensando, estoy recordando; y empecé a *googlearlos* a profundidad en la web, me enamoraron con sus escritos y reflexiones sobre su vida en el teatro y hoy son ellos mi objeto de estudio.

El objetivo de este trabajo es compartir las enseñanzas que esta investigación me ha regalado y el deseo es que mis compañeros, futuros compañeros o algún extraño que se encuentre con esta tesina en su camino,

¹ Cantautor colombiano.

pueda conocer al Grupo Cultural Yuyachkani y encontrar en ellos otro “modelo” de creación escénica.

Académicamente, el objetivo de esta tesina es demostrar que en las propuestas escénicas de Yuyachkani podemos encontrar rasgos de un teatro necesario para el Perú; es decir, un teatro que habla de él y es para su gente.

El contexto en el que escribo esta tesina es el año 2015. Año en que el gobierno mexicano de Enrique Peña Nieto está cumpliendo su tercer año de gobierno, la mitad de su sexenio. Un sexenio que desde sus inicios se caracteriza por la represión a la libertad de expresión. Un sexenio donde sucede el hecho histórico de la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa el pasado 26 de septiembre del 2014 y que hoy, más de un año después, sigue sin esclarecerse la situación ni reparar el daño. Un año donde miles de estudiantes y ciudadanos salimos a marchar a las calles exigiendo justicia. Un año donde parte de la comunidad artística nos vemos en la necesidad de llevar a escena la actualidad y responder desde nuestro lenguaje escénico. Un periodo donde en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se da con más fuerza la creación colectiva en grupo², además de otros grupos de teatro de otras escuelas como la ENAT, el CUT. Esta tesina sí tiene destinatarios específicos y son los alumnos, mis compañeros, los del curso de Historia del Arte Teatral Iberoamericano del Siglo XX e Historia del Arte Teatral Iberoamericano Contemporáneo y aquellos compañeros que buscan, desde el teatro, hacer algo por el México en el que vivimos.

Por esta razón, considero una necesidad tener también como maestros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, a Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Julián Vargas y Miguel Rubio; actrices, actores y director que con sus propuestas escénicas responden y acompañan la historia del Perú desde 1971. Esta tesina es una manera de traerlos a México, a nosotros.

² El actual plan de estudios (2009) tiene asignaturas que estimulan la creación en grupo: Taller Integral de Creación Artística 1 y 2 y el Laboratorio de Puesta en Escena 1 y 2.

La hipótesis inicial de este proyecto de investigación fue que en el recorrido breve de las diferentes acciones escénicas de Yuyachkani podríamos empezar a vislumbrar que sus propuestas se nutren de temática peruana y aportan a la creación de una identidad teatral propia del Perú. En el transcurso de la investigación aprendí y acepté que la “identidad” nacional del Perú es muy diversa, por lo que hablar en esta tesina de una “identidad teatral peruana” es muy pretencioso. El proceso de investigación me llevó a aterrizar en palabras el origen de mi interés por el grupo: el vínculo de sus propuestas escénicas con la realidad nacional que vivieron desde 1971 y viven hasta hoy, 2015. La hipótesis final de esta tesina es que el teatro de Yuyachkani se crea por, de y en el Perú por lo que con sus propuestas escénicas responden a las necesidades y contexto de los peruanos; lo que los convierte en hacedores de un teatro necesario para el Perú.

Para el desarrollo de esta tesina me apoyaré en tres capítulos.

Con el primer capítulo, que lleva como título: *Yuyachkani y los pasos que crean su camino*, busco dar a conocer la historia del Grupo Cultural Yuyachkani a través de sus diferentes propuestas escénicas desde sus inicios: *Puño de Cobre*, hasta su propuesta actual: *Cartas a Chimbote*.

Hay distintos modos de acercarse a la historia; en el teatro, el registro de una trayectoria artística puede considerarse también como registro de la historia de un grupo de teatro, en este caso: el Grupo Cultural Yuyachkani.

La hipótesis es que en el recorrido breve de las propuestas escénicas del grupo podremos encontrar parte de la historia del Perú; y, al mismo tiempo, el proceso de vida y creación del Grupo Cultural Yuyachkani.

He titulado al segundo capítulo: *Yuyachkani y sus decisiones en el proceso de trabajo como grupo*, que tiene como objetivo conocer las particularidades de los procesos de creación del grupo.

La hipótesis es que en sus decisiones y su congruencia en la creación escénica podemos encontrar un acercamiento propio del grupo a la acción escénica.

Hay distintos modos de definir un carácter o de construir una identidad, en este capítulo profundizaré en las decisiones que el grupo ha hecho en cuarenta y cuatro años de trayectoria; así me acercaré a las bases sobre las cuales ellos han construido su identidad.

Lo peruano de y en Yuyachkani es el título del tercer capítulo, cuyo objetivo es encontrar los rasgos de “peruanidad”³ que se repiten como constantes en las propuestas escénicas del Grupo Cultural Yuyachkani.

La hipótesis es que las propuestas escénicas de Yuyachkani están cargadas de “peruanidad”.

Es necesario aterrizar las particularidades de las propuestas escénicas del grupo para diferenciarlas de las propuestas escénicas que vemos en nuestra cartelera teatral⁴ y valorarlas.

Y para finalizar, después de las conclusiones, añadiré un capítulo más titulado *Epílogo: El retorno a mis raíces*, capítulo totalmente subjetivo y al mismo tiempo necesario para terminar de realizar el puente entre mi vida de formación y mi vida como creadora teatral.

Las primeras fuentes para esta investigación son publicaciones realizadas por los mismos integrantes del Grupo Cultural Yuyachkani, como: *El cuerpo ausente*, *Notas sobre teatro*, *Raíces y Semillas*, de Miguel Rubio, *La mujer de negro de Adiós Ayacucho* de Ana Correa, *Desmontando a la leona* de Rebeca Ralli, *Fragmentos de memoria* de Teresa Ralli, *Allpa Rayku* y *Contrael viento* que son publicaciones del grupo como conjunto, entre otras. Así como de su página web y su página en Facebook y videos sobre sus representaciones. Es decir, fuentes directas.

También consulté artículos publicados en las revistas *Latin American Theatre Review*, *E-misférica* del Hemispheric Institute, *Gestos* y fuentes de

³ “Peruanidad” o “lo peruano” se refiere a todo lo característico y distintivo de Perú (música, baile, lenguaje).

⁴ En esta tesina hago algunas referencias a la diferencia, por ejemplo, entre el estilo de los procesos de creación de Yuyachkani y la Compañía Nacional de Teatro, donde hice mi servicio social. Sin embargo, cada uno puede hacer las diferencias y asociaciones con los “estilos” de creación y teatro que conoce.

validez académica. Estas fuentes ayudaron a mi proceso de reflexión pero hago poca referencia a ellas.

Al ser el teatro un hecho vivo, consideré necesario viajar a Perú a conocerlos. Por lo que hice dos viajes: el primero del 26 de febrero al 5 de mayo y el segundo del 22 de junio al 22 de septiembre de este año. En este tiempo estuve lo más cerca de ellos que me permitieron, presencié la mayor cantidad de sus acciones escénicas y participé de su Laboratorio Internacional Abierto del 1 al 9 de agosto.

Con este trabajo busco compartir lo investigado y también lo vivido en este proceso. Por esta razón me encontré reescribiendo el escrito en primera persona y relacionando lo aprendido de los Yuyachkani con mi experiencia de vida y la situación actual de México.

Considero que cuando uno realmente aprende está volviendo una enseñanza parte de sí mismo. En teatro, de nada sirve el conocimiento sin la praxis. Con esta tesina busco compartir lo que me enseñan a mí. No es de mi interés encontrar las razones por las que su teatro puede llamarse: teatro documento, teatro biográfico, teatro físico, teatro político, performance. Lo que me interesa son las acciones que ellos han realizado como grupo y sus procesos. Su experiencia.

El otro principio fue el de considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación.

José María Arguedas

Capítulo I

Yuyachkani y los pasos que crean su camino

Yuyachkani es un grupo cultural peruano que se funda el 19 de julio de 1971 y que hoy, 25 de octubre de 2015, sigue vivo; es decir, el Grupo Cultural Yuyachkani tiene una trayectoria activa de cuarenta y cuatro años y seis días. Paralelamente a este grupo, se forman otros grupos de teatro independiente en Latinoamérica.⁵

Actualmente el grupo está conformado por: Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Miguel Rubio y Julián Vargas.⁶

Yuyachkani, es una palabra en quechua que significa: “Estoy pensando, estoy recordando”.⁷

⁵ En palabras de Ian Watson en su publicación: “PromPerú y la Novena Reunión del Teatro de Grupo en Ayacucho, Perú” en la revista *Gestos* (Abril 2000): “El teatro de grupo había sido una gran parte integral de la escena latinoamericana, por lo menos desde la década del 50 en adelante. [...] Los grupos independientes como El Galpón en Uruguay, Ictus en Chile, Comuna Baires de la Argentina y La Candelaria de Colombia, fueron los comienzos de lo que ahora es una plétora de grupos a lo largo y ancho del continente”. También, encontramos el Teatro de Arena en Brasil, dirigido por Augusto Boal (1956-1970).

En Perú, encontramos los siguientes grupos de teatro, además de Yuyachkani: Cuatrotablas (Lima), Expresiones y Barricada (Huancayo), Aviñón, Ilusiones y Audaces Teatro (Arequipa), Yurimaguas (Yurimaguas), Ikaró (Iquitos), Yawar Sonqo (Ayacucho), Rayku (Tacna), Kapulí (Cuzco), Yatiri (Puno), Olmo (Trujillo), entre otros. De estos, la mayoría no sigue activo.

Sin embargo, estos grupos no son el objeto de estudio de esta tesina, las menciono porque considero necesario puntualizar que en Latinoamérica hay una cultura de teatro de grupo desde los 50 en adelante. Cada uno de ellos tiene sus particularidades y enriquecen el arte cultural de sus países.

En México, un ejemplo de teatro de grupo es el CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística).

⁶ Me gustaría observar que los siete integrantes actuales del grupo son peruanos y peruanas.

⁷ Considero necesario mencionar la asociación que hago del significado de su nombre con el concepto de “memoria”. Al inicio de la investigación no le daba tanta importancia

Hay distintas maneras de adentrarnos al proceso que los integrantes del grupo han recorrido, la opción que elijo es fijar mi atención en las acciones que han hecho, como grupo, en su vida. Para lograr esto haré un breve recorrido por algunas de las acciones escénicas que han creado desde sus inicios en 1971, hasta hoy 2015.

Con una trayectoria de cuarenta y cuatro años hay un gran número de acciones escénicas que revisar; por lo que, al ser el teatro un hecho vivo, consideré necesario viajar a Perú para verlos en escena y tuve la fortuna de vivir más de una vez distintas de sus propuestas.

Las obras a las que me referiré en este capítulo son obras que en su mayoría he visto, salvo las dos primeras: *Puño de Cobre* y *Allpa Rayku*, de las cuales sólo tengo información visual en fotografías, el testimonio y el texto dramático que ellos comparten en su libro: *Allpa Rayku* y su publicación *Contraelviento*; además de entrevistas y críticas teatrales sobre sus representaciones.

Jóvenes con un deseo en común: Hacer teatro

Éramos un grupo de jóvenes que nos divertíamos muchísimo haciendo teatro, que sentíamos que estábamos rompiendo las normas.

Miguel Rubio

¿Quién de nosotros, compañeros de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, se siente identificado con estas palabras que Miguel Rubio dice sobre sus inicios? ¿Quiénes de nosotros decidimos dedicarnos al teatro y lo disfrutamos? ¿Quiénes no?

a lo que la memoria significa. En el Séptimo Laboratorio Internacional de los Yuyachkani, descubrí que la memoria es muy importante para ellos. De alguna manera, su teatro encaja en lo que se podría llamar “teatro de la memoria”, ya que abordan este término desde distintos puntos de vista. Parte de la memoria del Perú está en sus propuestas escénicas, desde la historia hasta testimonios de peruanos y peruanas que han conocido en su camino (de lo general a lo particular, aunque en su caso, preferiría decir: de lo particular a lo general). Sus propuestas también están cargadas de su memoria personal y sus memorias personales están enraizadas en sus historias de vida que suceden en momentos determinados de la historia peruana.

Lo aceptemos o no, la realidad de nuestro país influye en nuestra manera de vivir.

Miguel Rubio, Teresa y Rebeca Ralli coincidieron en el club de teatro limeño Yego, que se hacía llamar a sí mismo: Teatro comprometido. Los ejercicios escénicos que este grupo planteaba eran para un público adolescente, por lo que exploraban los temas de: sexualidad, los problemas de los jóvenes con sus padres y maestros, y tenían una gran influencia de la música de los Beatles.⁸

Después, un grupo de ellos, donde se encontraban Rebeca, Teresa y Miguel, empezaron a leer a Brecht, lo que los llevó a formar grupos de estudio a partir de las reflexiones que Brecht les producía.

Así es como empezaron a cuestionarse realidades que ellos consideraban mayores a las generacionales exploradas en el club de teatro y desearon investigar otro tipo de problemáticas sociales con el grupo⁹. Sin embargo, Yego decidió seguir explorando las problemáticas de los adolescentes desde un punto de vista adolescente; por lo que Miguel Rubio, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Rafael Drinot, Doris Portocarrero y Gilberto Hume decidieron salir de Yego.

Lo que les llevó a tomar esta decisión fue el encuentro que tuvieron con la gente de El Agustino¹⁰. Al terminar una función en este distrito, un grupo del público, al escuchar que ellos querían hacer teatro para la gente, los invitó a ir los domingos para que junto con ellos hagan el teatro que deseaban hacer. Es así como ellos empiezan a ir a El Agustino todos los domingos durante cinco años y montan, con ellos, *La madre* de Brecht.¹¹

Desde el inicio estamos encontrando a un grupo de jóvenes, en espíritu y edad, que exploraban sobre temas que eran cercanos a ellos y jóvenes que tuvieron la valentía de decidir responder a su necesidad inmediata de vincular sus exploraciones teatrales con problemáticas sociales.

⁸ Miguel Rubio, en: *Notas sobre teatro*, p. 116.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ El Agustino es un distrito popular de Lima. En México, el equivalente a distrito es: delegación.

¹¹ El proceso de creación de su versión de *La madre* de Brecht de los Yuyachkani con la gente de El Agustino es posterior a su primera obra: *Puño de Cobre*.

También, de manera sutil, vemos que desde sus inicios ellos querían hacer teatro para la gente y la congruencia de su deseo con su acción al ir a El Agustino todos los domingos, aceptando la invitación que la gente les hizo. Vemos cómo se empieza a generar un vínculo.

Sin embargo, ¿qué significa hacer teatro para la gente? Esta pregunta tiene una gran posibilidad de respuestas. En la acción de Yuyachkani, vemos que se alejan, por ese momento, del público de sala teatral y que se van a un distrito popular a hacer teatro. Quizás, en ese momento, para los Yuyachkani la frase “hacer teatro para la gente” significaba hacer teatro para las personas que no tenían la posibilidad de ir a una sala teatral por cualquiera que sea la razón.¹²

El encuentro del grupo con el mundo andino peruano

Cuando decidimos y accionamos se abren puertas a realidades y mundos que quizás nunca imaginamos. El camino se puede dirigir y descubrir al mismo tiempo. Decidir y fluir. La acción también es movimiento.

A partir de la decisión de salir de Yego y seguir su intuición y necesidades teatrales, empieza un vínculo con distintas realidades del Perú que los lleva a vivir un encuentro con el mundo andino peruano.

Con el estudio del proceso de creación de las siguientes obras en esta tesina: *Puño de Cobre* y *Allpa Rayku*, busco compartir y comprender parte de las raíces del grupo.

1. Puño de cobre (1971)

Un día, Gilberto Hume trae al grupo la noticia sobre la matanza en la mina de Cobriza en Cerro de Pasco.¹³ En 1971 los mineros de Cobriza hacían huelgas exigiendo mejores condiciones laborales y un alza de sueldos. En la organización del II Congreso Minero, un grupo de aniquilamiento de la policía conocido como: Los Sinchis, asaltó el local del sindicato, asesinó a cinco

¹² Actualmente, los Yuyachkani siguen llevando su teatro y distintos talleres a las personas que no tienen posibilidades de acceso a una sala teatral.

¹³ Aída García Naranjo, *Peruanas notables: Presencia de las mujeres en los movimientos sociales de los siglos XX y XXI*, p. 7

dirigentes y se llevó presos a distintos lugares del país a más de setenta personas que pertenecían a la Asociación de Trabajadores de Cerro de Pasco.

El grupo se impacta ante esta noticia y decide accionar desde el teatro. Aquí hay un impulso y una reacción, acción.

Considero necesario mencionar desde el inicio de esta tesina la asociación que hago entre la matanza de Cobriza y la desaparición forzada de nuestros cuarenta y tres compañeros de Ayotzinapa el pasado 26 de septiembre del 2014. Ambas son noticias que marcan la historia nacional de Perú y México. Cobriza marcó a Yuyachkani y Ayotzinapa nos marca a nosotros. Cobriza impulsó a Yuyachkani a accionar y puedo ver cómo Ayotzinapa nos está haciendo accionar, a algunos, en las calles como en la escena.

A modo de paréntesis, quiero hacer referencia a lo siguiente: El primero de diciembre del dos mil doce Enrique Peña Nieto asume la presidencia de México y se realizan varias detenciones arbitrarias. En mi grupo de Laboratorio de Puesta en escena, el último año de la carrera (2012-2013), coordinado por David Psalmon¹⁴, a algunos de nosotros nos impactó esta reacción del gobierno y decidimos explorar las detenciones arbitrarias en escena. De esta manera, junto con las improvisaciones actorales, el trabajo dramaturgico de mis compañeras Paulina Villaseñor y Mariana Montero, y la dirección de David Psalmon y, su adjunto, Jorge Maldonado, surge *1.12* (uno punto doce). Así como esta propuesta escénica, están surgiendo obras que buscan denunciar y llevar a escena la problemática social y política del México en el que vivimos. Como actores y seres creadores, al no encontrar una obra que exprese todo lo que queremos decir, nos vemos en la necesidad de buscar la forma de hacerlo; lo que nos puede llevar a encontrar, si persistimos en la búsqueda, un lenguaje y estructura de escena propia.

¹⁴ Director escénico, actor, editor y productor nacido en Francia en 1973. Es titular de una maestría y posgrado en Teatro, y Licenciado en Letras Modernas y en Sociología por las Universidades de París 3 y París 5. Se desempeñó inicialmente como actor en su país natal para luego dedicarse a la dirección escénica. Es fundador y director artístico de TeatroSinParedes. Fue profesor en el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 2010 al 2014.

Los todavía no llamados Yuyachkani se encontraban en la necesidad de llevar a escena la situación de Cobriza; por lo que, sin querer o no, se adentraron a un proceso de búsqueda. Sobre el proceso que ellos vivieron con *Puño de Cobre*, Miguel Rubio comparte:

Cuando empezamos a trabajar en *Puño de Cobre* lo primero que se nos ocurre es hacer una especie de indagación: qué dice la prensa, cuáles son las noticias oficiales, qué dicen los hombres del gobierno, para lo que nos sirvió mucho el archivo de DESCO.¹⁵ ¿Qué decían los diarios cada día, y también qué decían los mineros. ¿Pero cómo podíamos saber qué decían los mineros si estaban en Huancavelica, en Cerro de Pasco y presos? Entonces lo que hicimos fue incorporarnos al comité de presos y despedidos de Cobriza y ofrecerles ir a hacer una obra de teatro sobre esa lucha. De esa manera tuvimos el acceso a las cárceles y pudimos visitar a los obreros que estaban aquí en Lima, en el Sexto¹⁶ y en Lurigancho¹⁷, y ellos nos describían testimonios de los acontecimientos y confrontábamos con ellos las noticias.”¹⁸

Aquí observamos cómo una noticia real en concreto sirve como detonador para accionar. Vemos la necesidad que los llevó a informarse sobre la situación de los mineros en Perú, realidad que quizás antes ignoraban. Vemos sus preguntas. Vemos su necesidad de estar cerca de los mineros y su decisión de ir a visitarlos al lugar donde estaban. Encontramos un acercamiento que, además de informar(se), implicó convivir con ellos. Tanto así que con esta obra llegaron a gran parte de los campamentos mineros del Perú.

Nelson Manrique considera que esta propuesta fue, ante todo, una obra de denuncia. Yo considero que *1.12* es una obra de denuncia que cada día, lamentablemente, se hace más vigente.

Después de una de las funciones de *Puño de Cobre* en el año de 1973, un campesino minero les dijo: “compañeros muy bonita su obra, lástima que se hayan olvidado sus disfraces”. Tiempo después ellos comprendieron que era

¹⁵ Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, institución peruana no gubernamental.

¹⁶ “El sexto”, prisión de Lima llamada así por estar en la sexta zona policial de Lima.

¹⁷ “Penal de Lurigancho”, ubicado en el distrito (delegación) San Juan de Lurigancho.

¹⁸ Miguel Rubio, en: *Notas sobre teatro*, p. 117-118.

importante conocer las tradiciones y cultura de los sectores del Perú para el que creaban su obra, a su público. Así se fueron sumergiendo y valorando la cultura andina peruana que antes conocían a distancia.

Tres años después del origen del grupo, 1974, se integra Augusto Casafranca; dos después de él, 1976, Ana y Débora Correa y, poco después, Julián Vargas.

Paralelamente a su investigación escénica, desde el inicio de su grupo, crearon un periódico mimeógrafo para compartir sus reflexiones sobre un teatro al servicio del país, cultura y reflexiones de teatro que ellos consideraban importantes como las tesis de Peter Weiss y escritos de Brecht. Buscaron un nombre en quechua y así decidieron que su periódico/boletín se llamaría: Yuyachkani. Posteriormente, las personas empezaron a llamarlos: “los Yuyachkani”; así su nombre llegó a ellos.¹⁹

2. *Allpa Rayku* (1978)

Los procesos sorprenden y nos llevan a lugares desconocidos. *Allpa Rayku* (Por la tierra/Como una fiesta en el campo) es el nombre que le dieron a la obra que implicó ocho años de su trabajo. Un proceso que los hizo mirar adentro del Perú y encontrar una riqueza cultural de la que se nutrieron como humanos, actores y creadores.

Con *Allpa Rayku* fijan su mirada en Andahuaylas y acompañan el proceso de toma de tierras y haciendas en búsqueda del cumplimiento de la Reforma Agraria. Las tomas de tierras se daban en distintos lugares del Perú pero ellos decidieron centrar su atención en Andahuaylas para la creación.

Acercándose a los campesinos y la vida andina del Perú, conocieron a Lino Quintanilla, secretario de la FEPCA (Federación Provincial de Campesinos de Andahuaylas), quien les comparte su experiencia en las luchas campesinas y les da a conocer los “comités de distracción”. Cuando una hacienda era

¹⁹ Ana Correa, en: “Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca”, en: *Latin American Theatre Review*, Fall 1994, p. 159-160.

recuperada, los comités entraban en acción creando himnos y canciones que los animara y recordara su lucha.

Aquí podemos ver el reconocimiento y el involucramiento del grupo con una problemática real y actual del Perú en 1974.²⁰ ¿Cómo se involucraron? Quizás es muy fácil identificar una problemática y necesidad de nuestro país. Involucrarse es más que informarse sobre la reforma agraria, la ley, quién la promulgó. Ellos dejan sus casas y viajan a Andahuaylas y se vuelven parte, sin ser campesinos, de la lucha. Se vuelven parte de ellos.

También podemos observar la valoración que hacen de las manifestaciones artísticas de los campesinos y la integración de estos elementos a su propuesta de creación escénica. Por ejemplo, en el proceso conocieron a Pukaponcho, un campesino partícipe de la lucha, quien les cuenta una anécdota de la lucha sobre la cual ellos crean una danza que es parte del espectáculo final.

Estuvieron presentes en asambleas y eventos como el IV Congreso de la CCP (Confederación Campesina del Perú) en Torreblanca, Huaral, en mayo de 1974; el II Congreso Extraordinario CCP en Querecotillo, Piura, en julio de 1975, el V Congreso CCP en la pampa de Anta en Cuzco en 1978. ¿Qué implica esto? Estar informados sobre las fechas y lugares en las que se realizarían los eventos. Disponer de su tiempo para participar de estos eventos fuera de la capital, lo que implica dejar sus casas y actividades en Lima. Estar en contacto con las personas que participaban de los eventos e incluso podemos observar que en la relación que tenían con los campesinos había confianza, ya que la CCP les permitió el acceso a su documentación.

En este proceso se encuentran ante la necesidad de apropiarse de las expresiones artísticas de los campesinos, por lo que aprenden a cantar y bailar danzas andinas como el huaylas y gran variedad de huaynos, y a tocar distintos instrumentos también andinos.

²⁰ La Reforma Agraria se promulgó en 1964 en el gobierno de Fernando Belaúnde Terry y fue retomada en 1969 en el gobierno de Juan Velasco Alvarado; sin embargo, los campesinos no veían que se cumpliera, por lo que decidieron levantarse en armas.

Decisión de vivir del teatro

El grupo Yuyachkani participó en “Horizonte 82”,²¹ un Festival de teatro en Alemania; y a su regreso es que deciden vivir del teatro, profesionalizarse, y así crean *Los músicos ambulantes*.

Parte de su profesionalización los lleva a tener la posibilidad de tener un repertorio. Las obras que conoceremos a continuación son aquéllas que tuve la oportunidad de ver en Lima, Perú; por lo que, en algunos casos, añadiré mis comentarios y reflexiones personales sobre éstas.

3. *Los músicos ambulantes* (1983)

Ésta es una creación colectiva del grupo basada en *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm y *Los Saltimbanquis* de Luis Enríquez y Sergio Bardotti.²²

Los personajes son: Un burro de la sierra: el Jefe, creado por Augusto Casafranca; un perro del norte: el Chusco, creado por Teresa Ralli; una gallina afroperuana de Chincha: la Plumosa, creada por Ana Correa y una gata de la selva: la Michicha, creada por Débora Correa.

La anécdota es sencilla: Cuatro animales músicos que se encuentran en el camino y deciden dejar su lugar de origen para llegar a Lima (capital de Perú) y encontrar mejores condiciones de vida. En el camino se hacen amigos y aprenden a valorar y respetar sus diferencias; sin embargo, al llegar a Lima deciden separarse y cada quien sigue de acuerdo a su propia suerte. Después de un tiempo se dan cuenta de lo difícil que es caminar solo, por lo que se buscan y encuentran, así descubren que en la unión está la fuerza y que la diversidad de su grupo es sinónimo de riqueza cultural.

Miguel Rubio, Teresa Ralli, Ana Correa, Augusto Casafranca y Débora Correa comentan que *Los músicos ambulantes* es la obra con la que deciden

²¹ Festival de Teatro dedicado a América Latina, realizado en Berlín Occidental, del 5 de mayo al 20 de junio de 1982.

²² “Los músicos ambulantes” en: Repertorio, en: www.yuyachkani.org. Última fecha de consulta: 13 de noviembre de 2015.

hacer del teatro su profesión y sólo vivir del teatro. Ésta es una obra que marca parte del camino que ellos recorren y una obra a la que le tienen mucho cariño. Cuentan que la hicieron sin pretensión alguna y que hoy sigue en su repertorio por el cariño que el público tiene hacia ella.

Años después de su estreno, tuve la oportunidad de ver *Los músicos ambulantes*²³ una vez en el Séptimo Laboratorio Abierto de Yuyachkani en Lima, Perú (agosto 2015) y quiero compartir que como peruanomexicana, esta obra me ayudó a valorar y reconocer la diversidad cultural de mi país originario y entender por qué no sólo se puede hablar de una identidad del Perú, me enseñó que Perú tiene muchos rostros.

Al mismo tiempo pude empezar a reconocer el distanciamiento que tenemos entre nosotros mismos y la diferencia entre estilos de vida donde el diálogo y la convivencia abren la puerta a nuevas posibilidades de creación.

Al final de la obra lloré de alegría y vi cómo muchos de mis compañeros en el laboratorio nos abrazábamos sin necesidad de tocarnos.

La reflexión que me deja es: Ésta soy yo y tengo “esto” para ofrecer en un mundo donde existes tú y piensas y vives diferente a mí, y juntos podemos descubrir “algo” nuevo.

En el transcurso de los siguientes años siguen entregándose colectivamente a distintos procesos que hoy llevan el nombre de: *Los hijos de Sandino, Encuentro de zorros, Contrael viento, Baladas del Bien-Estar*.

En 1988 compran la Casa Yuyachkani ubicada en Jr. Tacna 363 en Magdalena del Mar, Lima. En esta casa ellos tienen su propio espacio para investigar en sala y dar funciones. Además, es su lugar de entrenamiento y lugar donde imparten, actualmente, distintos talleres a actores y actrices.

Sobre su trabajo la crítica tiene distintas opiniones: “que es teatro” o “que es performance” o “que limitan entre el teatro y el performance”. La que escribe este texto no desconoce lo que se dice sobre ellos; sin embargo, es una

²³ De alguna manera, *Los músicos ambulantes*, es también una metáfora del camino de vida del grupo.

discusión de la que no pretendo ser parte porque es una discusión que nunca tendrá fin y desvía los intereses de esta tesina. Debido a esta controversia en la opinión, los Yuyachkani deciden llamar a sus propuestas: Acciones escénicas.²⁴ Para mí, las acciones escénicas a las que me refiero en esta tesina son teatro.

Después, llegó el momento en el que sintieron la necesidad de explorar también creaciones personales dentro del grupo, atendiendo también a sus necesidades, deseos e inquietudes particulares. Así surgen los unipersonales: *Adiós Ayacucho* de Augusto Casafranca, *Antígona* de Teresa Ralli y *Rosa Cuchillo* de Ana Correa. También la creación del dúo que forman Rebeca Ralli y Julián Vargas que lleva el nombre de: *No me toquen ese valse*. Todas estas creaciones son dirigidas por Miguel Rubio.

Yuyachkani acompañando la época de violencia en el Perú

De 1980 al 2000 el Perú vivió un periodo de violencia y conflicto interno que dejó un saldo estimado de 69,280 muertos y desaparecidos. Lo que detona el conflicto armado es la decisión del Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso (PCP-SL) de iniciar la guerra popular contra el Estado Peruano.²⁵

Fue una época que se caracterizó por las desapariciones forzadas, fosas comunes, cochesbomba, toque de queda, etcétera.

²⁴ Ileana Diéguez en su escrito *Evocaciones Espectrales: A propósito de Sin título, técnica mixta*; texto compilado dentro del programa de mano, página 9, de ésta acción escénica de Yuyachkani, dice: “En las notas de trabajo de aquellos años, Miguel Rubio registró el hallazgo de la «acción escénica» en el grupo Yuyachkani como noción que les permitía expresar los procesos creativos y las problemáticas que atravesaban: «un teatro de límites y fronteras difícilmente clasificables», «productos híbridos» y «dramaturgias complejas que necesitan una actitud de lectura lejana al paradigma occidental/racional». Para estos creadores la teatralidad fue definiéndose como «acción escénica», como «cadena de acciones y sensaciones escritas en el espacio» que invitaban al espectador a «completar la imagen y a elegir su propio orden o su desorden».

A partir de entonces Yuyachkani fue explicitando un movimiento hacia las fronteras del teatro, asumiendo prácticas escénicas no estrictamente teatrales, integrando procedimientos de la danza, la pantomima, la narrativa, la performance, explorando los límites de los géneros escénicos y proponiendo materiales fragmentarios sin conexión causal.”

²⁵ Las referencias históricas sobre esta etapa histórica del Perú las tomo del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El informe completo está publicado en su página web (www.cverdad.org.pe). Última fecha de consulta: 13 de noviembre de 2015.

Hubo dos movimientos de guerrilla conocidos como: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, dirigido por Abimael Guzmán y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), dirigido por Víctor Polay Campos. El Estado Peruano respondió, en su intento por frenar la guerra y garantizar los derechos fundamentales de sus ciudadanos, también con violencia y contribuyó a aumentar el saldo de muertos de esa época. A su vez, distintos grupos campesinos se levantaron en armas por necesidad de defenderse a sí mismos, sus familias y comunidades.

En medio de este contexto, Yuyachkani sigue investigando sobre las tablas y creando. Como un grupo que desde sus inicios está vinculado con la realidad nacional, también se vio afectado por este periodo. Los Yuyachkani sufrieron amenazas y se vieron obligados a reducir sus viajes por el interior del país. Las obras a las que me referiré a continuación, se crean en esta época de la historia peruana.

4. *No me toquen ese valse* (1990)

No me toquen ese valse es la acción escénica de Rebeca Ralli y Julián Vargas y la dirección de Miguel Rubio.

Tuve la oportunidad de ver esta acción escénica dos veces. La primera vez el miércoles 25 de marzo de 2015 en el Ministerio de Cultura de Perú, con motivo de la celebración del día mundial del teatro. Debo confesar que no entendí y se me hizo una propuesta difícil de digerir. De mis apuntes sobre esta primera vez quiero compartir lo siguiente:

Hoy vi otra obra de los yuyas, *No me toquen ese valse*, y sinceramente no le entendí nada pero me provocó mucho movimiento interno. La propuesta es difícil porque hay poco movimiento, la actriz Rebeca Ralli está casi toda la obra en su silla de ruedas y Julián Vargas junto a su batería. Julián me dio la imagen de uno de esos monitos con sus panderos que hacen sonar cada breve intervalo de tiempo y desesperan. Además, no había continuidad en el hilo de la historia y no sé bien si había historia... Todo era verde, negro y grisáceo. Era de noche, siempre era de noche. ¡Qué voz la de Rebeca! (ojalá algún día pueda cantar de todo como ella). Había un cactus al que no le

entendí. Y todo el tiempo había una atmósfera de desolación y muerte. No logro explicar lo que viví hoy, quizás teatro para mis sentidos...

Volví a ver esta propuesta escénica en el Séptimo Laboratorio Abierto de Yuyachkani y el efecto que provocó en mí fue muy similar, salvo que esta vez pude disfrutarla más por la cercanía que tuve al escenario y el lugar más íntimo.

Miguel Rubio nos comparte en su escrito: *Notas para un desmontaje de No me toquen ese valse*:

Lo primero que rescato de esta experiencia es el sentido personal con que fue elaborada cada parte, cada acción, cada movimiento. El material generado daba cuenta de nuestra vida en ese momento, lo personal y lo social se hacían uno en el encuentro.

Los fragmentos que iban naciendo de manera independiente se guardaron sin saber si más adelante tendrían un lugar, una conexión con el todo.

En este tiempo empecé a perderle miedo a aquello que aparecía en escena y me era difícil entender, las asociaciones subjetivas empezaron a ser frecuentes, es más, creo que se agudizó en nosotros un filtro para tratar de entender la inexplicable situación a la que nos había llevado la violencia política que asolaba el país: una complicidad para encontrar conexiones entre lo que sucedía en escena, lo que pasaba en el país y lo que nos esperaba en casa.²⁶

Aquí encontramos la reflexión del sentido personal con el que empezaron a acercarse a sus procesos creativos. Le dieron lugar a la subjetividad. Renunciaron a querer entender qué los llevó a la violencia en el Perú y compartieron lo que les producía vivir en este tiempo, desde un lugar más sensorial que racional.

Miguel continúa:

Los textos estaban allí, los corporales y los verbales. En la vida.

²⁶ Miguel Rubio, en: *Des/tejiendo escenas*, p. 22-23.

Era 1990 y la violencia se ensañaba en los departamentos más pobres del país, se limitaron nuestros viajes al interior, fuente y alimento de nuestra cultura de grupo.

Aquí nos damos cuenta de cómo el grupo empezó a ser violentado y cómo el gobierno los coartó de su libertad de movimiento, de tránsito. Sus viajes fueron reducidos y al mismo tiempo, sus ingresos económicos.

La inmovilidad está presente en la propuesta escénica al tener a Rebeca Ralli todo el tiempo en su silla de ruedas y a Julián Vargas junto a su batería. De alguna manera, *No me toquen ese valse* es una metáfora cargada de emociones sobre cómo vivían en ese tiempo.

Miguel cierra su testimonio con las siguientes palabras que citaré en su integridad por lo personales que son:

No me toquen ese valse develó nuestro fuero privado, a partir de entonces lo cotidiano y lo personal empezaron a tener un lugar en la creación.

En este proceso hay señales de los impulsos que nos mueven ahora, donde de manera más integrada aparecen fusionados el arte y la vida. Esta obra abrió el momento en el que descubrimos que también de manera directa podíamos incluir el nosotros en el trabajo.²⁷

Rebeca Ralli hace una reflexión sobre su proceso como mujer y actriz con esta obra en la publicación *Desmontando a la leona* que pueden encontrar en la página web del grupo y el libro *Des/tejiendo escenas* de Ileana Diéguez. Ahí nos comenta sobre cómo se da cuenta, después de los procesos, que su vida personal está ligada a sus procesos de creación y nos comparte algunas de sus vivencias personales que son parte también del espectáculo.

Quisiera transcribir toda su reflexión pero al mismo tiempo quiero sembrar la curiosidad para que quien esté leyendo este escrito busque a los Yuyachkani; por lo que simplemente compartiré estos dos párrafos:

No puedo desconectar mi vida cotidiana del proceso creativo. Esto es algo de lo que siempre me percató a posteriori, quiero decir que no lo premedito. Y sin

²⁷ *Ibidem*, p. 28.

embargo esas son mis conexiones actriz-personaje: mi tía Amanda, los valeses de mi niñez y mis tías Saba y Aspasia bailándolos en el balcón, las fiestas con guitarra que le gustan a mi padre, mi madre bonita riéndose a carcajadas y cantando todo el día, el olor matutino de la grasa frita del policia, el hospital ortopédico, el temor a las explosiones, la soledad, la necesidad de tener esperanza y futuro. Todo ello no sólo está en la memoria olfativa emotiva vocal, sino, creo, que se instala en el cuerpo y luego se transforma en acciones distintas de las que le dieron origen.

En este trabajo aprendí que todo material es teatralizable, lo que incluye cartas personales, definiciones de diccionario, recuerdos, vivencias, canciones fragmentadas, relatos. Con “No me toquen...” aprendí a ser libre en escena, sin convención preestablecida, dejándome llevar por el olfato y la intuición. Aprendí también que el caos y la intuición son los guías en la búsqueda. El caos ofrece todo el material, la organización y el límite de éste viene después.²⁸

Con *No me toquen ese valse* podemos ver cómo el grupo escuchó las necesidades del propio proceso y se entregó a él. Así permiten que su vida personal sea parte de su espectáculo. La estructura de las acciones permite a cada espectador tejer su propia historia en su cabeza. Parecería que no hay estructura dramática pero sí hay estructura de acciones. Los actores nos envuelven desde otro lugar y quizás, de alguna manera, nos comparten sus sentimientos.

5. Adiós Ayacucho (1990)

Adiós Ayacucho es el unipersonal de Augusto Casafranca, con el acompañamiento musical de Ana Correa y la dirección de Miguel Rubio.

El unipersonal está basado en la novela de Julio Ortega que lleva el mismo nombre: *Adiós Ayacucho*. A su vez, la novela de Julio Ortega está basada en la desaparición real de Jesús Oropeza Chonta.

Sobre esta acción escénica Yuyachkani comenta en su página web:

²⁸ *Ibidem*, p. 37.

En “Adiós Ayacucho”, Alfonso Cánepa, agricultor ayacuchano víctima de la violencia de los años 80, decide viajar de Ayacucho a Lima para pedirle al Presidente le ayude a recuperar las partes perdidas de su cuerpo que seguramente, piensa él, sus victimarios se llevaron a la capital.

Adiós Ayacucho, novela publicada por Julio Ortega a fines de los 80, condensaba todo un momento en que las imágenes de la televisión y las primeras páginas de los diarios daban cuenta del conflicto armado interno en Ayacucho. Yuyachkani, hace la versión teatral en 1990, convirtiéndose desde la fecha en un referente artístico muy importante para sensibilizar sobre ese periodo de la historia del Perú.

El texto completo en español y en quechua lo podemos encontrar en su libro *El cuerpo ausente*. Ésta fue la primera obra que leí²⁹ de ellos y también la primera que vi. Cuando la leí me di cuenta de lo vigente que es para nuestro México de hoy. Alfonso Cánepa, un agricultor, es asesinado injustamente y viaja a la capital para exigirle al presidente que le devuelva las partes de su cuerpo que le hacen falta. Inmediatamente la asocié con el deseo de enterrar a nuestros muertos y el deseo de buscar la justicia.³⁰

Como parte del proceso de creación, Augusto Casafranca tuvo que aprenderse el texto escrito de memoria. En una entrevista por Julia Varley comenta que lo más difícil para él fue aprenderse el texto, porque no estaba acostumbrado a hacerlo; así que se vio en la necesidad de repetirlo en todo momento, sobre todo mientras manejaba su bicicleta.³¹

Como parte de la investigación sensorial, al traer a la ficción un muerto real a escena, Augusto Casafranca se enterró y desenterró un gran número de veces en distintos lugares de la casa Yuyachkani.

²⁹ Es necesario aclarar que no todas sus acciones escénicas están publicadas como textos dramáticos. Lo que encontramos son reflexiones sobre sus procesos.

³⁰ Después, en conversaciones con Augusto Casafranca y uno de sus amigos, Matías, descubrí el mito del Incari, que según Miguel Rubio, habla de: “el cuerpo descuartizado del Inca que se recompone debajo de la tierra para renacer”. De esta manera empecé a acercarme a la cosmovisión andina que todavía no alcanzo a comprender. Lo que quiero comentar es que la recepción del público es distinta, de acuerdo a sus creencias e ideologías. Sin embargo, es una obra vigente en todo lugar del mundo donde hay desaparecidos.

³¹ Augusto Casafranca, en: *El cuerpo ausente*, p. 149.

También comenta que dialogando con un amigo suyo, Osvaldo Dragún, se dio cuenta que la propuesta necesitaba un poco de humor, por lo que decidió incluir la imagen de Qolla, un personaje que anima, con sus bromas y ocurrencias, la Fiesta de Paucartambo³² en Cuzco. Así, *Adiós Ayacucho* encontró sus dos personajes: Alfonso Cánepa, el campesino que viaja de Ayacucho a Lima buscando sus huesos para ser enterrado, y Qolla, el narrador y cómplice de Alfonso Cánepa.³³

Posteriormente, se dan cuenta que necesitan un acompañamiento musical y entra Ana Correa. La actriz, en esta propuesta escénica trabaja la “no-presencia”. Es decir, la vemos físicamente a ella en el escenario pero inconscientemente para nosotros y conscientemente para ella, nos refuerza el foco de atención en Augusto Casafranca, quien realiza la acción.³⁴

Con esta obra recorren gran parte de Europa, Estados Unidos y América Latina, pero quizás una de sus representaciones más simbólicas fue la que tuvieron a fuera del Palacio de Gobierno el día que se exigió y aprobó: La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).³⁵ Miles de peruanos exigían al gobierno que les devolvieran a sus familiares desaparecidos o que esclarecieran qué había sucedido con ellos, así se aprobó esta comisión que de alguna manera buscaba “florece la memoria para sanar”, como diría Ana Correa. Este proceso lo acompañó Yuyachkani con sus acciones escénicas y humanidad.

6. *Antígona* (2000)

Es como si ella³⁶, con toda su antigüedad hubiera atravesado los siglos para volver a encarnarse en todas las mujeres que he visto luchar en mi país.

Teresa Ralli

³² Fiesta tradicional a la Virgen de la Carmen en Paucartambo, Cuzco.

³³ *Ibidem*, p. 151.

³⁴ Ana Correa, en: *La mujer de negro de Adiós Ayacucho*. (Texto compartido por la actriz a mi correo personal. Fecha del correo: 23 de marzo de 2015).

³⁵ Miguel Rubio, en: *El cuerpo ausente*, p. 41.

³⁶ Hace referencia a la *Antígona* de Sófocles.

Antígona es el unipersonal de Teresa Ralli, basado en la tragedia de Sófocles, en la versión libre del poeta peruano José Watanabe y la dirección de Miguel Rubio.

Como estudiantes de teatro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM conocemos la *Antígona* de Sófocles. La acción de la obra se mueve por el deseo de Antígona de enterrar a su hermano Polínices, a quien le fueron negados los ritos fúnebres por considerarlo traidor a Tebas. Antígona es una obra que confronta las leyes del hombre frente a las divinas. Antígona nos hace preguntarnos si la justicia existe y ¿qué es la justicia? ¿qué es justo?

En el proceso de vida de Teresa Ralli como actriz, la imagen de Antígona apareció más de una vez como un referente y detonador de acción para la creación, hasta que en 1998 compartió a su grupo su necesidad de explorar a la *Antígona* de Sófocles y vincularla con las mujeres de su país. Antígona ya no era lejana, sino cercana, ella encontraba muchas en Perú.

Tuve la oportunidad de ver la propuesta de *Antígona* de Yuyachkani una vez y quiero compartir, antes de continuar, que la forma en que Teresa Ralli me compartió, a mí y mis compañeros del Séptimo Laboratorio Abierto de Yuyachkani, tocó mi vida de una forma nueva que no alcanzo a digerir aún. No sólo me recordó el dolor que me causa la desaparición forzada de nuestros cuarenta y tres compañeros de Ayotzinapa sino que también me dejó esperanza. Su propuesta fue un abrazo. No sé cómo lo hizo, sólo sé que es un efecto que solamente producen en mí, hasta el momento, los Yuyachkani. Tiene que ver con la manera en cómo se paran en la escena, su voz, su actitud de seres humanos y artistas... Cuando la escuché en el desmontaje que hizo de su trabajo, empecé a entender desde otro lugar que no es la mente, el porqué: Tiene que ver con su proceso.

Una de las primeras tareas de su proceso fue contarle a sus compañeros la historia de Antígona, sus orígenes; hasta que la historia ya no era sólo la de Antígona, sino suya. Sobre esta etapa de su proceso ella nos comparte lo siguiente:

Mis acciones eran mínimas, solamente estaba allí para contar esta historia. Entonces comencé a valorar la acción de la palabra, no en su significado sino además en su propio sonido. Supe que podía cautivar la atención de mis oyentes; primero porque la historia era fascinante, y segundo, porque mis palabras los envolvían.³⁷

Con esta reflexión observamos cómo para Teresa Ralli la palabra también es acción.

También comenta que en su primera improvisación en sala lo primero que hizo fue la acción de enterrar a su hermano muerto. Aquí encontramos el deseo de Antígona ya conectado con la actriz.

Teresa Ralli siempre supo que quien contaría su historia sería una mujer, en el proceso probó distintas posibilidades planteadas por su director. Una posibilidad era que ella contara la historia, otra que lo haga Tiresias (la opción predilecta de Miguel) pero al final su intuición ganó y apareció el personaje de la narradora.

Más adelante en su escrito *Fragmentos de memoria* nos comparte cómo fue buscando y encontrando las presencias de los diferentes personajes que encarnaría.

Antígona de Yuyachkani es una acción escénica que sí requirió de un trabajo dramático textual, por lo que invitaron al poeta José Watanabe a integrarse al equipo.

Una de las acciones que más me impactó sobre el proceso de Teresa Ralli como actriz es la de entrevistar a mujeres que tenían un familiar desaparecido. La acción de sentarse frente a frente para contarles la historia de Antígona y posteriormente escuchar la historia de cada una de ellas. Sobre esta etapa del proceso, comenta:

Empecé a viajar en mi memoria, a constatar nuevamente que lo existente es una imagen de que la mujer que lucha por algo tiene que responder a ciertos marcos de comportamiento, es decir, siempre debe ser fuerte, siempre tiene

³⁷ Teresa Ralli, en: *Des/tejiendo escenas*, p. 65.

que saber lo que es preciso hacer, siempre debe estar adelante. La realidad es mucho más compleja que eso. Muchas veces la fragilidad encierra una fuerza secreta.

He mirado a estas mujeres tal vez con los ojos del alma, he recibido cada una de sus palabras como si me estuvieran haciendo una confesión. Y quizá así era, pues ellas, después de tantos años exigiendo justicia, han hecho de su denuncia también un papel que repiten incansables. Esta vez estábamos solas ellas y yo. Cada uno de sus gestos, breves, me decían tanto de sus vidas. Y mi mayor homenaje hacia ellas tenía que ser y sentir en sus cuerpos toda la memoria estampada y así otorgárselo a Antígona.

Así fue como fue apareciendo la imagen de Antígona. No la Antígona fuerte que siempre ha aparecido en la historia de las Antígonas. Ha habido Antígonas guerrilleras, Antígonas furiosas, existe una versión que se llama así. De Antígona se sabe que tiene una fuerza y por lo tanto que va a ser muy firme hasta el final. Mi Antígona es frágil, hasta la voz se le quiebra, una voz suave no acostumbrada a las confrontaciones ni exigencias. De esa fragilidad que nunca pierde va emergiendo una fuerza y una determinación que no tienen fin.³⁸

Con esta cita vemos cómo el proceso la llevó a cuestionar la imagen de la Antígona tradicional. Cómo a partir de la observación y contacto con las Antígonas peruanas, como ella las llama, descubre la fragilidad de la mujer en medio de una situación que las obliga a ser fuertes. Quizás esta sea una de las razones por la que su propuesta me tocó de la forma en que lo hizo. Ella lleva a la Antígona de Sófocles a escena y a las Antígonas peruanas. Hay una profundidad de proceso inexplicable en esta última oración.

7. Rosa Cuchillo (2004)

Rosa Cuchillo es la acción escénica, para mercados andinos³⁹ en el interior del Perú, de Ana Correa y la dirección de Miguel Rubio.

³⁸ *Ibidem*, p. 70-72.

³⁹ Los mercados andinos se refiere a los mercados que colocaban en las calles de distintas ciudades de los andes peruanos. Los vendedores tenían que llegar muy de madrugada para separar su lugar de aproximadamente de metro y medio por metro y medio. En México se asemejan a los mercados que se colocan en las calles.

Rosa Cuchillo se genera en un momento de la vida de la actriz muy personal: la muerte de su madre y su proceso de búsqueda interna de sanación y en un contexto peruano donde muchas mujeres y hombres salían a buscar a sus familiares desaparecidos.

Sobre esta acción escénica, Ana Correa comenta en su página web:

Rosa Cuchillo es una causa de amor, un rito de purificación, limpieza y florecimiento. Es la historia de una madre campesina que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido, recorriendo los otros mundos (el Mundo de Abajo: Uqhu Pacha⁴⁰ y el Mundo de Arriba: Hanaq Pacha⁴¹). Su retorno a esta tierra: el Kay Pacha⁴² busca 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.⁴³

Y en efecto, *Rosa Cuchillo* sana. Guardo en mi libreta pétalos de las flores perfumadas que recibí el día que me tocó vivir la experiencia. Hay algo de mágico y consolador en los movimientos que hace Ana Correa en su acción escénica. Te cuenta la historia de Rosa Huanta, que después se convierte en Rosa Cuchillo, primero con palabras y después lo hace nuevamente usando sólo su cuerpo para expresarse. Crea mil imágenes con su cuerpo y la falda

⁴⁰ Ana Correa comenta sobre el Uqhu Pacha: “Mundo de Abajo (profundo esencial). Mundo que engendra (procrea, da existencia, es el origen). Mundo del Pasado (de lo que fue antes que hoy). El animal sagrado símbolo es la serpiente, guardiana de los recintos sagrados. Por su muda de piel es símbolo también de renovación constante.”

⁴¹ Ana Correa comenta sobre el Hanaq Pacha: “Mundo de arriba (ámbito del espíritu, de lo divino, símbolo sensorial). Mundo que recibe (acoge, acepta). Mundo del Futuro (que está por venir). El animal sagrado símbolo es el cóndor, que encarna las fuerzas solares y es por sí mismo símbolo del sol. Sus plumas son objeto de culto y presencia en las mesas chamánicas y en las curaciones, como símbolo de los rayos del sol.”

⁴² Ana Correa comenta sobre el Kay Pacha: “Mundo de Aquí (en este lugar). Mundo que sostiene (sirve como base, de apoyo. Mundo el Presente (que ocurre aquí, en el momento actual). El animal sagrado símbolo de este mundo es el puma y /o el jaguar considerado el Señor de las montañas, de los animales andinos, es también «el corazón de las montañas».”

⁴³ Ana Correa, en: *Des/tejiendo escenas*, p. 111.

que enviste.⁴⁴ Nos hace transitar por los tres mundos mencionados, para finalmente acariciarnos con sus pétalos de rosa.

Al final de un video que la actriz comparte como parte de su presentación vemos cómo la gente del interior del país se acerca al recipiente con el agua perfumada y las rosas. Cómo se lava las manos en esa agua. Cómo besa la flor. Cómo su herida fue tocada y lavada. Así también empezó a suceder conmigo cuando la viví.

Como mencioné anteriormente, en el 2001 se aprobó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación que se encargó de investigar y esclarecer los hechos ocurridos en el periodo de violencia de 1980 al 2000. Como parte del proceso de investigación se dieron las “audiencias públicas”, que eran reuniones públicas donde los comisionados recibían directamente los testimonios de los familiares o testigos de las víctimas desaparecidas.

Como parte de los eventos culturales que acompañaban a las audiencias públicas, Yuyachkani participó con sus últimas tres obras mencionadas en esta tesina: *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* y *Antígona*, además de otras intervenciones escénicas. Ésta es una de las razones por las que me atrevo a decir que Yuyachkani también acompaña la historia del Perú.

8. Sin título-Técnica Mixta (2004)

Tuve la experiencia de vivir esta acción escénica cuatro veces ya que el grupo decidió ofrecer la obra en temporada este año del 10 de julio al 23 de agosto con el nombre de: *Sin título, técnica mixta- Revisado*.

Debo empezar diciendo que esas cuatro veces fueron de las cuatro experiencias teatrales más ricas en mis veinticuatro años de vida.

Llegué a la casa Yuyachkani y antes de pasar a la sala me invitaron a pasar a un cuartito donde había una gran cantidad de libros, revistas,

⁴⁴ En una conversación con Ana Correa, me comentó que ella no se disfraza o se pone un vestuario, ella se enviste. Cada prenda que usa en sus diferentes acciones escénicas tiene un significado personal para ella y además, las prendas están inspiradas en los ropajes de las mujeres andinas del Perú, lo que le da mayor significado a su vestimenta. Su vestimenta le es cercana y propia, significativa.

fotografías, recortes de periódico, una línea del tiempo con la historia del Perú, dos videos documentales que nos informaban sobre la guerra con Chile y otro con la vida de Fujimori, artesanía peruana, etcétera. Después nos dejaban pasar a la sala y nos daban un tiempo considerable para recorrerla y acercarnos a los lugares que más nos llamaran la atención, ya que las paredes de la sala también estaban llenas de objetos, vestuarios, imágenes, máscaras, pequeñas frases, etcétera; que hacían referencia a la historia de Perú. A la vez, los actores transitaban por la sala con nosotros y a veces nos compartían algo.

Luego cada uno de ellos encontraba su lugar en el espacio y empezaba la acción con esta frase: La memoria es selectiva.

Posteriormente cada uno de ellos, sobre un dispositivo móvil que algunos de sus apadrinados movían vestidos de escolares, nos compartían parte de la guerra con Chile desde personajes particulares como: Una viuda, una mujer de Chorrillos, una mujer quechua hablante de la sierra, una monja. Después los dispositivos se unían y veíamos, sin palabras, distintos escenarios conectados sobre lo que significó este periodo de la historia.

Posteriormente nos llevaban a la época donde la letra entraba por la sangre y al periodo donde Abimael Guzmán entró a las escuelas públicas con su filosofía que desató la época del terrorismo en Perú.

Más que otra cosa, vemos y sentimos cómo se da la fusión de la cultura andina con la española. La guerra con Chile. La época del terrorismo en Perú, los desaparecidos. Las esterilizaciones forzadas. La corrupción en el gobierno de Fujimori con Montesinos. Hasta el encuentro del hombre andino con el hombre de la selva del Perú.

Todo sucedía en sus cuerpos. Es la propuesta más rica en contenido que he visto y con menos palabras. Los Yuyachkani conocen con todos sus sentidos y su mente los periodos de la historia peruana que con esta propuesta llevan a escena en sus cuerpos.

Al final de la primera vez que la viví, sólo podía mirar a los Yuyachkani a los ojos, de frente. No aplaudí. El espíritu con el que me dejó era de

reconocimiento en el dolor de mis antepasados y el deseo de accionar. Estaba en un estado presente entre dos tiempos: el pasado y el futuro.

Las otras tres veces que la vi terminé en el mismo estado pero decidí aplaudir a mis maestros, que con esta obra me enseñan que el cuerpo también tiene memoria, una memoria que viene desde antes de nuestro nacimiento.

Yuyachkani a los jóvenes

Uno de los intereses de los integrantes del grupo es compartir su experiencia y contribuir en la formación escénica de las nuevas generaciones.⁴⁵ Como consecuencia de este interés hacen “desmontajes” de sus obras, donde nos comparten sus procesos de creación.

Las dos últimas acciones escénicas a las que me referiré en esta tesina son *Confesiones*, el unipersonal de Ana Correa, que considero una clase magistral de actuación; y *Cartas a Chimbote*, una creación colectiva a José María Arguedas que, además de ser una increíble propuesta teatral, es una clase sobre la vida de Arguedas y de amor al Perú.

9. Confesiones (2013)

Confesiones es el unipersonal de Ana Correa, dirigido por Miguel Rubio donde trae a escena distintos personajes que ha creado a lo largo de sus treinta y nueve años con Yuyachkani. Aquí comparte cómo construyó sus diferentes personajes y el contexto en el que lo hizo. Vemos a la actriz desnudar su alma y su historia ante nosotros.

Ana Correa se enviste con todos los vestuarios de sus distintos personajes, uno sobre otro y así se va desvistiendo también, uno tras otro. Vemos su desnudez espiritual y física.

El personaje que más me cautivó fue Yerma, de su propuesta *Hasta cuando corazón*. Nos compartió que el momento en el que crearon esta propuesta (1994) fue un momento donde vivían bajo amenaza, con los

⁴⁵ Los Yuyachkani, además de ser hacedores escénicos activos, tienen el don del compartir su experiencia y ser maestros. Cada uno ha desarrollado su propia metodología de enseñanza.

pasaportes listos para salir en cualquier momento. Un momento donde temían por sus vidas y las de sus hijos. Por otro lado, fue un momento delicado de la actriz, ya que estaba viviendo la separación de su compañero/pareja. Ellos habían decidido tener un hijo y el hijo no llegaba, hasta que deciden separarse y entonces en su “despedida” Ana Correa queda embarazada.

En su acción dentro del espacio sagrado no hay palabras. Sólo vemos una secuencia de acciones y movimiento que nos conmueven. Ella de blanco coloca un tendedero en el escenario, en el que tiende la ropa de su marido. Luego la vemos hacer el amor con su esposo, representado en sus ropas, y su deseo de ser madre.

Confesiones es una clase magistral de proceso y actuación, además, un viaje de emociones al que nos conectamos con la actriz.

10. *Cartas a Chimbote* (2015)

Cartas a Chimbote es su penúltima propuesta escénica donde nos comparten el espíritu de José María Arguedas, un escritor, poeta, investigador, antropólogo, etnólogo, socialista amante de nuestro Perú. Y, por sobre todo, en palabras de Augusto Casafranca: “Un amante del legado de la sociedad andina para el mundo”.⁴⁶

Ellos dicen que es una creación colectiva a Arguedas y una deuda pendiente que tenían con él.

Ésta es una de sus propuestas donde hay muchas palabras y mucha información. Nos comparten la vida de este hombre y cómo escribió su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, hasta el día en que se suicidó en la Universidad Nacional Agraria La Molina, donde era profesor.

Lo que más rescato de esta propuesta escénica es el espíritu de amor por el Perú que tenía Arguedas y que tienen los Yuyachkani. Al inicio de esta tesina cito a Arguedas con esta frase:

⁴⁶ Comentario de Augusto Casafranca a mi correo electrónico personal. (Fecha del correo: 17 de noviembre de 2015).

El otro principio fue el de considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación.

Esta frase en la voz de Teresa Ralli, al final de la propuesta escénica, retumbó en mí con tanta fuerza que me incitó a decidir volver a Perú a radicar por tiempo indefinido después de finalizar mis trámites de titulación con la UNAM. Y sí, después de estos dos últimos viajes a mi tierra originaria descubrí que Perú es un país con una riqueza cultural enorme. Un país del que me puedo alimentar cada día y un país que inspira a crear. La fuente es inagotable. La gente es muy diversa en cada departamento que visitemos.

Con esta frase entendí la decisión del grupo de vivir y crear en nuestro país. Ellos podrían vivir dando giras por Europa e incluso, recibir mejores retribuciones económicas, pero deciden crear en Perú. Su teatro es para su gente, para la patria de la que son parte.

Esta riqueza de diversidad cultural también la encuentro en México, sin embargo, ahora mi sangre me llama y al mismo tiempo está el deseo de acompañar a los mexicanos en este periodo de violencia. Mi corazón está dividido entre mis dos patrias y decidido a volver a mi raíz originaria. Un árbol sin una raíz firme, se cae. Estoy en un tiempo de fortalecer mis raíces peruanomexicanas, este proyecto de tesina también es una manera de hacerlo.

Capítulo II

Yuyachkani y sus decisiones en el proceso de trabajo como grupo

Hoy en día la experiencia nos ha enseñado que cada trabajo, cada idea, cada proyecto de obra va definiendo una forma de asumir el trabajo creativo. No postulamos un solo camino o método. Hay muchas posibilidades de abordar un tema y hay múltiples factores que influyen tanto en la motivación Inicial como en el proceso de desarrollo de sí mismo. Y éste a su vez va redefiniendo las primeras hipótesis de trabajo.⁴⁷

Miguel Rubio

En este capítulo abordaré distintas decisiones que han tomado respecto a lo que significa para ellos crear en grupo. Una de las palabras que he encontrado constantemente en esta investigación es: proceso.

¿Qué es proceso? El diccionario de la Real Academia Española nos acerca a lo que podría ser el proceso en el teatro con sus siguientes definiciones:

1. Acción de ir hacia delante.
2. Transcurso de tiempo.
3. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.

Entonces nos queda claro que todo proceso implica acción, lo que te lleva a algún lugar y tiempo.

Cuando realicé mi servicio social en la Compañía Nacional de Teatro de México⁴⁸ me di cuenta que sus procesos de montaje duran alrededor de tres

⁴⁷ Miguel Rubio, en: *Allpa Rayku*, p. 15.

⁴⁸ El periodo en que realicé mi servicio social fue de junio del 2012 a marzo del 2013. En este periodo, además de colaborar en el departamento de vestuario (planchando, lavando, cociendo botones, entre otras tareas) en obras como: *Enrique IV*, *El arrogante español*, *Ilusiones*; pude colaborar como técnica de vestuario en las primeras dos temporadas de la obra: *El círculo de Cal* (Noviembre-diciembre, enero-marzo). Es decir,

meses. El método de trabajo lo dirige el director, está condicionado por la producción y, generalmente, tienen una fecha tentativa de estreno.

Los procesos de creación de Yuyachkani duran el tiempo que sea necesario, incluso años.⁴⁹ No tienen fecha de estreno, sino un deseo de explorar determinado tema, situación o interés. Y, en el proceso, el director propone y el actor también; incluso, como en *Cartas a Chimbote*, el actor se puede rebelar al director y el director atiende la necesidad e intuición del actor para así juntos descubrir el camino de cada proyecto.

Por ejemplo, en *Antígona*, Teresa Ralli tenía claro que quien contaría su historia era una mujer; sin embargo, exploró las posibilidades que su director le daba hasta que decidieron que fuera una narradora quien contara la historia.

También, los espectáculos de Yuyachkani pueden modificarse de acuerdo a la recepción del público. Es decir, las acciones escénicas de los Yuyachkani se pueden modificar después de las primeras confrontaciones con el público y la fecha de estreno.

Por ejemplo, *Cartas a Chimbote*. Tuve la oportunidad de verla unas cinco veces y la última función que vi fue muy distinta a la primera. Empezando por los colores del vestuario de los actores, en la primera propuesta⁵⁰ todavía no se terminaba de decidir y los colores que predominaban eran más sombríos y en

participé en el proceso de montaje de la obra como técnica y en las dos primeras temporadas ayudando a la realización del cambio de vestuario a distintas actrices y actores, principalmente a Erika de la Llave. Pude asistir a juntas de vestuario y trabajar con una ruta crítica. Y también, pude asistir a algunos ensayos, pocos, donde el maestro Luis de Tavira dirigía.

Aprendí a valorar y admirar el trabajo de los técnicos en el teatro.

Y por otro lado, aprendí también a valorar y admirar más el trabajo de la Compañía Nacional de Teatro en su conjunto. Debo decir que en mi país originario, Perú, no hay Compañía Nacional ni un presupuesto de cultura, ni presupuesto para teatro como hay en México.

⁴⁹ Entregarse a procesos tan largos nos genera la pregunta: ¿de qué viven todo ese tiempo? En sus inicios se dedicaban a otras actividades para generar ingresos económicos, pero desde hace unos años viven del teatro. Por ser teatro de grupo cuentan con un repertorio que alternan en su casa. Además, dan talleres en su casa y en distintas universidades. El laboratorio también les sirve como un ingreso anual.

⁵⁰ Yuyachkani hizo tres confrontaciones con el público en la Casa de la Literatura Peruana el viernes 20, sábado 21 y domingo 22 de marzo de 2015. Asistí a las dos primeras. Las confrontaciones con el público las hacen antes de su fecha de estreno.

la última función que vi en el Séptimo Laboratorio tenía más colores que negros. Y hubo también un ajuste de voz muy marcado.

La propuesta inicial la sentí más directa, la energía de los actores apuntaba directo a los que estábamos del lado de las sillas. Y la última función fue más acogedora, como una conversación. La energía estaba en todo el espacio y la palabra nos unía en la atmósfera.

“La receta es que no hay receta”, dice Miguel Rubio, “...trabajar con la lógica del proceso te permite estar siempre en disposición del aprendizaje y la transformación, trabajar con la actitud de quien explora y siempre se mueve en terrenos no conocidos, pero para ello se debe tener dominio sobre las herramientas con las que se explora, y poner reglas en la búsqueda.”⁵¹

En procesos largos como los de ellos, se obtiene mucho material de trabajo y no necesariamente el “resultado final” incluirá todo el material. Es por eso que ellos tienen dos fases en su proceso.

El primero es el proceso de “acumulación sensible”. Al inicio de la investigación creía que este proceso se llevaba a cabo en la sala mediante improvisaciones; sin embargo descubrí que es mucho más.

El concepto que usan de “acumulación sensible” se relaciona con una sensibilización de cada integrante del grupo, que antes de ser actores, actrices y director, son seres humanos. Con su manera de sentir y vivir. Tiene que ver desde el deseo y la actitud con la que se acercan a la creación, con experiencias personales de vida, hasta con las acciones que realizan para adentrarse más al mundo que están explorando.

Parte del proceso de acumulación sensible de Ana Correa en *Rosa Cuchillo* son las fotografías que toma a los diferentes mercados andinos, las conversaciones que tiene con las madres que perdieron a sus hijos, las diferentes danzas y técnicas de arte marcial que explora para encontrar su movimiento sobre su espacio escénico, las asociaciones que hace con la muerte de su madre y el testimonio de Mamá Angélica.

⁵¹ Miguel Rubio, en: *Notas sobre teatro*, p. 76.

Para Rebeca Ralli, incluso sus ocho meses internada en un hospital de Cuba forman parte de su proceso de acumulación sensible para *No me toquen ese valse*.

Con Teresa Ralli, la investigación corporal e improvisaciones en sala son parte de su proceso, así como las entrevistas a las que hace referencia en su testimonio.

Es decir, estamos hablando de una aproximación al trabajo mediante los sentidos, el cuerpo, las emociones y la mente del actor.

Posteriormente, como segundo momento, se introducen a un trabajo de mesa, que es el momento en el que toman las decisiones sobre la continuación de exploraciones y la estructura de sus espectáculos.

1. Dramaturgia colectiva

Cada proceso es distinto y al investigar sobre la escena, los Yuyachkani, generalmente no parten de textos dramáticos literarios. La acción de la palabra va surgiendo de acuerdo con la necesidad de la acción.

Es por eso que ellos hablan de una dramaturgia colectiva, escénica, donde se organizan las acciones; en contraposición a la dramaturgia literaria o de autor.

Ellos parten de la premisa: El teatro es acción, el teatro no es literatura.⁵² Por lo que su finalidad no es la lectura de textos, sino la representación donde el espectador puede hacer una lectura escénica. Por lo que existen tantos estilos de dramaturgia como lenguajes escénicos.

Una dramaturgia importante entonces es la dramaturgia del actor, donde se encarga de dar estructura al espectáculo mediante sus acciones físicas y verbales.⁵³ Y a éstas, las guía y armoniza el director con su dramaturgia que logra dar una estructura a cada espectáculo.

⁵² Miguel Rubio, en: *Notas sobre teatro*, p.51

⁵³ Tuve la oportunidad de participar en el seminario de dramaturgia actoral, "Reconocerse/Des-prenderse: Estrategias para la creación de materiales escénicos" con Carolina Pizarro (Actriz, directora y transfer chilena, discípula de Julia Varley, Roberta Carreri y Eugenio Barba. Actualmente actriz del Odín Teatret) en la Casa de los

Sobre parte del proceso de construcción de dramaturgia escénica, Miguel Rubio comparte que:

La improvisación se convierte así en una herramienta fundamental para lograr la escritura del espectáculo. La estructura dramática que aparece es generalmente una estructura abierta. Es decir, sujeto a modificaciones de acuerdo a la evolución del espectáculo, la que se sustenta básicamente en su relación con el público.⁵⁴

Dos claros ejemplos de proceso y dramaturgia escénica son *Adiós Ayacucho* y *No me toquen ese valse*.

En el primero, la acción y la estructura de la obra parten de la novela de Julio Ortega con el mismo nombre: *Adiós Ayacucho*. Augusto Casafranca, como una de sus primeras tareas, tuvo que aprenderse el texto. En este caso encontramos una estructura con principio, desarrollo y fin.

Por otro lado, Teresa Ralli y Julián Vargas exploraron en la sala y además, por su cuenta, encontraban textos, canciones, poemas que asociaban con su trabajo en escena; hasta que encontraron una dramaturgia escénica libre de las unidades aristotélicas.

2. Actores múltiples

El encuentro del grupo con el hombre andino genera que los Yuyachkani, al estar mirando hacia adentro del Perú, valoren las diferentes expresiones culturales y artísticas de la gente en cada lugar al que iban. Así, surge su necesidad actoral de incorporar la danza, el canto, la acrobacia y la máscara,⁵⁵

Yuyachkani en Lima, Perú. En este seminario aprendí a crear lo que Carolina llama: Partitura de movimiento y partitura vocal. Nos centramos en crear acciones físicas y repetirlas, fijarlas. Después, Carolina las modificaba con distintas indicaciones y la magia sucedía. La dramaturgia del actor es, de alguna manera, la creación libre y consciente sobre la escena de los que somos actores.

⁵⁴ Miguel Rubio, en: *Notas sobre teatro*, p. 33.

⁵⁵ Cuando pensaba en la máscara del actor, inmediatamente pensaba en la Comedia del Arte. Con los Yuyachkani aprendí a reconocer y valorar las máscaras que hay en las distintas danzas y carnavales peruanos. Débora Correa tiene una desmontaje llamado "El actor y la máscara" donde nos comparte el proceso de creación de algunos personajes que ha creado con el grupo. Su particularidad está en que fija su atención

a su formación y trabajo.

De esta manera descubren la importancia del entrenamiento del cuerpo del actor.

- **El cuerpo del actor**

El entrenamiento permite descubrir el cuerpo dormido que tenemos dentro, le sirve al actor para enfrentarse al espacio en todas sus posibilidades y dimensiones.

Eugenio Barba

El cuerpo del actor es el punto de inicio de las exploraciones de Yuyachkani, con el cuerpo el actor se expresa y comunica, por lo que es necesario entrenar. Los actores de Yuyachkani entrenan su cuerpo y su presencia en escena.

Comentan que ellos tienen dos tipos de entrenamiento: El entrenamiento personal y el entrenamiento aplicado a las necesidades del proyecto de creación. Parte de su entrenamiento personal está en la apropiación de danzas típicas del Perú. El entrenamiento aplicado sería, por ejemplo, la investigación que Ana Correa hace con su falda de Rosa Cuchillo y el entrenamiento que hacen con las máscaras como objeto.

3. Su relación con el público

Uno de los descubrimientos más importantes de este proceso de tesina es la relación del grupo con su público.

Desde sus inicios los Yuyachkani están vinculados con diferentes sectores de la sociedad. Fueron a El Agustino, luego a Lurigancho y al Sexto, llegaron a Cerro de Pasco, Huancavelica, participaron de las asambleas de los mineros y de los campesinos y así progresivamente. Ellos generaron un vínculo con las personas para las que creaban sus obras. Conocían a su público desde su sensibilidad. Así descubren que para ellos el público también es parte de sus creaciones.

en las máscaras peruanas. Considero necesario compartir que quedé admirada en cómo ella modifica toda su energía, cuerpo y voz; se transforma totalmente.

Miguel Rubio comparte que para ellos, el espectador está presente desde el principio de la creación, momento en el que el grupo selecciona la obra, los temas y las técnicas con las que se acercan a la creación. Considera al espectador cómplice de la creación ya que tiene una respuesta ante lo que está viendo en escena.

El teatro que ellos proponían en sus inicios es para la calle, para escuelas, plazas, donde el público participa activamente; por lo que se vieron en la necesidad de apropiarse de la cultura de su público, sus fiestas, sus danzas, su música, su cultura; para hablar desde un lenguaje cercano y conocido por sus espectadores.

A continuación compartiré la experiencia más significativa que viví en este proceso de investigación, con el fin de ejemplificar la importancia de la consideración al público en los procesos de creación.

Una de las más grandes enseñanzas de este año y mi vida en el teatro me la dio Rebeca Ralli en su taller de voz, dentro del Séptimo Laboratorio Abierto de Yuyachkani.

Nos pidió que eligiéramos un texto de nuestro repertorio y yo decidí trabajar con el monólogo que me tocaba interpretar en la obra de creación colectiva, dentro del Laboratorio de Puesta en Escena coordinado por David Psalmon, *1.12*, el último año de la carrera.

1.12 está basada en el primero de diciembre de 2012, día en que Enrique Peña Nieto asume la presidencia de México y día en que se llevaron a cabo muchas detenciones arbitrarias. La obra nos presenta a nueve mujeres y un hombre homosexual detenidas y detenido arbitrariamente o no. Está contada en dos tiempos, el tiempo presente donde vemos lo que sucede en la celda y el tiempo pasado donde a través de monólogos nos enteramos de cómo cada una de ellas y él llegaron ahí. A mí me tocó crear el personaje de la Extranjera, basado en mi propia condición en México, ya que soy una peruana que vive en México; y el monólogo que compartía hace referencia a la historia del personaje: la Loca. El monólogo es el siguiente:

Érase y es. Una vez y mil veces. Un país donde reina la muerte de inocentes. Más que un país es un territorio enorme. Más que un territorio, es un continente, más que un continente es un planeta. En este planeta, en este continente, formado a su vez por países muy pobres oprimidos por un gran imperio, es donde sucede esta historia. La historia de Gloria, que perdió todo lo que más quería. Su padre se fue en busca de un buen trabajo al imperio. Quedaban ella, su madre y sus dos hermanos. Hasta que un día, un grupo de hombres armados entró a su casa. Estos hombres cometieron todo tipo de tropelías, el pretexto más comúnmente utilizado: el tráfico de sustancias. Decían buscar al hermano mayor, tan mayor que tenía sólo 15 años, un delincuente muy peligroso. Los hombres armados hacían preguntas, el hermano pequeño comenzó a gritar, la madre enmudeció en una esquina, el peligrosísimo delincuente recibió una paliza. Tu hermano pequeño se lanzó sobre las piernas de uno de los soldados y tú tras de él para contenerlo. Muy tarde. No hubo ningún sonido. Tu blusa está llena de sangre, húmeda y caliente. Sostienes a tu hermano, te dejas caer y te acurrucas junto a él, lo abrazas. No abres los ojos, los aprietas, algunas risas, los últimos gritos de terror del malvado traficante.

Abres los ojos. De hoy en adelante irás día tras día con las autoridades a decirles que tienen que ayudarte, tienen que encontrar a los culpables. Mataron a tus hermanos y tienen que ayudarte a encontrar a tu madre. Encuentras a muchas personas en la misma situación que tú, madres sin hijos, jóvenes esposas sin marido. Decides que no vas a irte, vas a quedarte ahí hasta que alguien te ayude, hasta que alguien te responda. Un buen día en la madrugada, te levantan, te vendan los ojos, te dan una calentadita y te avientan a una celda. Una vez más escuchar con los ojos cerrados, gritos y risas, gritos y risas durante años. ¿Qué pasa dentro de tus ojos cerrados? Estás viva. ¿Estás viva?

Las indicaciones de mi director eran que con ese monólogo confrontara al público, que tenía que ser directo y debía encontrar el sarcasmo y la ironía. Nunca lo logré y como actriz no me sentía cómoda con lo que estaba haciendo en escena, aunque no lo externaba, ni en las exploraciones.

Trabajé el segundo párrafo en la exploración con Rebeca Ralli. Ella nos pidió que dirigiéramos nuestro texto hacia una pared de la sala que estaba

llena de las imágenes de *Sin título, técnica mixta- Revisado*. Había una pared donde estaban las fotografías de padres, madres, hermanos, tíos, niños, ancianos, sosteniendo la fotografía de su familiar desaparecido. Todas las exploraciones que hice en el laboratorio inconscientemente iban dirigidas a esa pared. No, no pude decirles el texto como lo hice en todas las funciones que di de *1.12*. En las fotografías había dolor, en las personas que tenía en frente había dolor. Sí, eran imágenes, pero eran imágenes de personas a las que les desaparecieron un familiar en la vida real y no en la ficción. Eran mi público. Hubo un ajuste automático de voz.

Este momento me sacudió y me hizo dar cuenta de que realmente nunca en mi proceso como actriz con la obra *1.12* y las demás obras en las que he participado, había considerado al público.

En el 2013 yo creía que con *1.12* podía ayudar a cambiar el mundo y creo que cumplió la función de “concientizar” al público de la ciudad que muchas veces es indiferente a la situación política y social de la realidad de su país. Hay ocasiones donde los golpes de la vida son necesarios para reaccionar y con mi trabajo en *1.12* golpeé personas. Golpeé en lugar de sensibilizar. Hice teatro para mí y me olvidé de los demás.⁵⁶

Y sí, en el proceso hablamos poco o nada del público directamente. Teníamos la necesidad de accionar y accionamos, nos desahogamos. Hoy comprendo lo importante que es conocer al público, no sólo con la mente, sino también con los sentidos y el corazón.

Este descubrimiento me lleva a admirar más la calidad del trabajo de Yuyachkani. Considero que la maestría y el doctorado del grupo están en que con sus propuestas escénicas ayudan a sanar las heridas de parte del pueblo peruano, metafóricamente hablando. No sólo las despiertan, sino que también las tocan con amor. El amor que sienten por su Perú, por sus compatriotas. Yuyachkani conoce el Perú y conoce a los peruanos. Los Yuyachkani también son peruanos, humanos. Éste es el teatro que aspiro crear.

⁵⁶ Me gustaría aclarar que no hay nada de malo en denunciar desde la escena, también es importante. En la diversidad de propuestas escénicas está la riqueza. Sólo que uno también puede decidir qué tipo de teatro quiere hacer y a quién lo quiere dirigir.

Capítulo III

Lo peruano de y en Yuyachkani

Cuánto más enraizado está el grupo, más universal es.

Ana Correa

Al inicio de esta investigación el nombre del proyecto era: *Yuyachkani: En la búsqueda constante de una identidad teatral peruana*. En la época en la que el grupo empieza a nacer se realizaron diferentes encuentros y muestras de teatro que surgen a partir de la pregunta ¿Existe un teatro peruano? y la respuesta que da Sara Joffré es que no.⁵⁷ Ésta es una afirmación muy contundente que, sin querer o no, desconoce distintas expresiones teatrales desde el tiempo de los incas que no son el objeto de estudio de esta tesina; la pregunta que me hago es: ¿Qué caracteriza al teatro peruano? Y al mismo tiempo, ¿qué caracteriza al teatro mexicano? Me respondo que somos países multiculturales con propuestas teatrales tan diversas que será muy difícil terminar de respondernos esta pregunta.

En una entrevista a Julio Scherer realizada por Columba Vértiz leí su opinión sobre el cine de los mexicanos Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón. En la entrevista sostenía que el cine que Iñárritu y Cuarón vienen creando ya no es mexicano porque no lleva a México a la pantalla grande. Hay otras opiniones, como los comentarios del gobierno, que se atribuyen los méritos de Iñárritu por ser de origen mexicano. Lo que es, es. Los comentarios no le quitarán ni sumarán a la calidad del trabajo realizado.

Hay ciertas constantes en las propuestas de Yuyachkani por las que considero que su teatro construye parte de la identidad teatral peruana. Hoy

⁵⁷ Sarah Joffré, en: “La V muestra de teatro peruano”, en *Latin American Theatre Review*, Spring 1978, p. 117.

éstas parecen ser sencillas y lógicas, sin embargo, son constantes que se fueron enraizando en sus propuestas escénicas con el paso del tiempo.

Lo peruano que hay en cada integrante del grupo, también está presente en cada una de sus acciones escénicas. Estas constantes son:

La temática

Desde sus inicios todas las exploraciones del grupo están conectadas con su realidad nacional y sus intereses personales.

<i>Puño de Cobre:</i>	La situación de los mineros de Cerro de Pasco.
<i>Allpa Rayku:</i>	La lucha de la Reforma Agraria en Andahuaylas.
<i>Los músicos ambulantes:</i>	La situación de migración en el Perú y el encuentro de culturas.
<i>Contraelviento:</i>	La Fiesta de la Candelaria, el mito del pishtaco y el testimonio de una mujer sobreviviente de la masacre de Soccos en Puno.
<i>No me toquen ese valse:</i>	La vida urbana de Lima y las experiencias personales de Rebeca Ralli, Julián Vargas y Miguel Rubio.
<i>Adiós Ayacucho:</i>	La desaparición real de Jesús Oropeza Chonta, un campesino de Andahuaylas y la novela <i>Adiós Ayacucho</i> de Julio Ortega.
<i>Antígona:</i>	La Antígona de Sófocles con las Antígonas peruanas.
<i>Rosa Cuchillo:</i>	La novela de Rosa Cuchillo, los testimonios de mujeres como Mamá Angélica ⁵⁸ , con el interés personal de la actriz Ana Correa de sanarse a sí misma.
<i>Sin título, técnica mixta:</i>	La historia de Perú desde la guerra con Chile hasta la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.
<i>Confesiones:</i>	El proceso de vida y creación de la actriz peruana Ana Correa.
<i>Cartas a Chimbote:</i>	La vida de José María Arguedas.

⁵⁸ Madre que busca a su hijo y se convierte en líder campesina de las mujeres que también buscaban a sus hijos y familiares. Su figura se puede asemejar a las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, Argentina.

El lugar de creación

El lugar que eligen para crear es Perú, lugar donde tienen su casa ubicada en Jr. Tacna 363 en Magdalena del Mar, Lima.

Ellos podrían vivir en el extranjero dando giras e incluso recibiendo mayores ganancias económicas por su trabajo, pero además de su compromiso con la labor escénica está su compromiso y amor por la gente en Perú. En Perú está su fuente de creación e inspiración.

El quechua

De acuerdo a las necesidades de cada espectáculo deciden si integran fragmentos en quechua, una lengua propia de los andes del sur de América.

Además, uno de los actores del grupo es quechua hablante: Augusto Casafranca.

Danzas peruanas

Los músicos ambulantes es un claro ejemplo de la diversidad cultural de la cual los actores se nutrieron y nutren. El huayno, las danzas afro-peruanas, el tondero del norte del país y la pandilla de la selva; son algunos de los bailes que integraron a su cultura de actores.

La música

En gran parte de sus propuestas escénicas están presentes canciones de la cultura popular peruana. Cada integrante del grupo toca varios instrumentos musicales de acuerdo a sus intereses personales y ha desarrollado el canto como una herramienta actoral.

La propuesta de Yuyachkani es un camino de propuesta dentro de una diversidad teatral peruana. Hoy me doy cuenta que quizás ellos no buscaban crear una identidad teatral peruana pero sí responder a momentos específicos de la historia peruana. Este deseo congruente con la acción hizo que las constantes que mencionamos aparecieran en su teatro. Ese deseo los ha llevado a caminar cuarenta y cuatro años juntos y seguir haciéndolo.

Inicio este tercer capítulo citando una reflexión del grupo en palabras de Ana Correa: “Cuánto más enraizado, más universal.”

A veces basta con pararnos con los dos pies en nuestra realidad y volar con las posibilidades que nos da. Si Yuyachkani me enseña algo es que todos nos hacemos un camino. Hoy ellos son un ejemplo de hasta dónde nos pueden llevar nuestros deseos cuando los accionamos. Invito con esta cita a que nos apropiemos de los orígenes de nuestras propias culturas. Pero sobre todo, con esta tesina nos incito a que haciendo descubramos y creemos nuestro propio camino.

¿Qué estamos haciendo? Hagamos, toda acción es válida.

Conclusiones

Cada acción es un paso del camino y abre distintas posibilidades. Cada quien construye su propio camino y no hay reglas en la búsqueda.

Yuyachkani empezó a dibujar su camino en el momento en que decidieron reaccionar ante la matanza de Cobriza y a partir de ahí descubrieron un Perú con una diversidad cultural que llevan, hasta hoy, a la escena.

Los integrantes del grupo se apropian de la riqueza cultural del Perú en sus cuerpos. Integran el canto, las danzas populares, la música, la máscara, la acrobacia, las artes marciales a su entrenamiento y propuestas escénicas. Es decir, su formación actoral se arraiga en las culturas que encontramos dentro del Perú.

En su proceso como grupo le dan espacio y lugar a lo personal de cada uno de ellos, desde sus sensibilidades hasta sus intereses. Como consecuencia, hay un compromiso total, personal y profesional con lo que hacen y dicen en escena; quizás ésta sea una de las razones por las que sus propuestas tienen tanta fuerza. Dicho de otra manera, sus acciones escénicas a ellos también les significan, hay “algo” que les mueve a crear que va más allá de subirse a un escenario.

La atención del grupo en escena se centra en la acción, por lo que cada espectáculo responde a su necesidad propia. Así se genera una dramaturgia colectiva y escénica que se diferencia de la dramaturgia literaria.

Yuyachkani conoce a su público, por lo que sus acciones escénicas están conectadas a nuestra realidad y sensibilidad peruana.

Y al explorar distintas particularidades de nuestro país, también tocan temas universales. El camino que recorren los lleva a perfilar parte de una identidad teatral peruana y más que una identidad, un teatro que habla y es de Perú; un teatro necesario para el Perú de calidad internacional.

Como mencioné en la introducción, considero necesario que los alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro también conozcamos a los Yuyachkani porque con sus propuestas ellos responden y acompañan, desde el teatro, la historia del Perú, y más que historia, la realidad que les ha tocado vivir.

La creación colectiva de alguna manera está siendo orientada y estimulada en el colegio con el Taller Integral de Creación Artística (TICA) y el Laboratorio de Puesta en Escena. Los que egresamos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro salimos con la experiencia de dos años de creación colectiva (más guiada en el TICA) y sabemos que no es fácil.

En mi experiencia, estos dos años fueron los más ricos en la carrera porque me permitieron aplicar lo que estaba aprendiendo, reconocer mis debilidades y entregarme al vacío que a veces es no saber qué hacer cuando se empieza a explorar un tema en la sala de trabajo. Vivir la experiencia del conflicto dentro de un grupo, ¿qué tema elegir? ¿Por qué el tema/obra que ella/él propuso y no la que yo propuse? ¿Quién de todos los directores del taller/laboratorio será el director? ¿Qué dramaturgo escribirá la obra? ¿Qué personaje me tocará interpretar/crear? ¿Por qué no me dieron ese personaje a mí? ¿Por qué el maestro no deja dirigir a la directora? ¿Por qué el maestro falta mucho a clase y cuando llega dice que todo está mal? ¿Cómo encuentro la verdad en escena? ¿Cómo creo la verdad en escena? ¿Tiene sentido lo que estoy haciendo? ¿Sirve de algo? ¿Para qué sirve?

También, aprendí lo que es solucionar en la práctica. Confiar en el trabajo de mi compañero y sumar. Ensayar en las noches, quedarme a dormir en casa de alguna amiga para levantarme temprano al día siguiente y llegar a clase a las 8 am. Ver y vivir en práctica cómo se organizan y trabajan las distintas áreas en el teatro (las propuestas por la facultad: dirección, actuación, dramaturgia, producción, escenografía; más, iluminación, asistencia de dirección, asistencia de producción, relaciones públicas, y toda las áreas que ocupemos), trabajar con una ruta crítica, modificar la ruta crítica. Estrenar. Tener la oportunidad de compartir lo investigado y creado, en cuatro funciones (que deberían ser más, mínimo veinte) en los teatros del Colegio. Sentir la

plenitud y el placer de hacer en el escenario lo que nos costó trabajo y tiempo. Compartir “la obra” (en mi caso: *Atenas Esquina Revolución y 1.12*) a la que le entregamos, le entregué, el corazón.

Y la pregunta aquí sería: ¿Por qué conocer a los Yuyachkani en el Colegio? Porque ellos son unos maestros de la creación colectiva y nos enseñan que lo más importante en escena es: la acción. Porque nos recuerdan que hay que seguir nuestra intuición y tener la confianza de escucharnos a nosotros mismos y accionar. Porque nos enseñan a valorar la riqueza cultural de México.

Y también, porque nos enseñan a hacer un teatro que nos significa. Los temas que ellos exploran son realidades peruanas que a ellos les interesan. Además, nos enseñan otra manera de acercarnos y considerar al público para el que creamos. En el caso de Yuyachkani su teatro, su público, su realidad política-social y su deseo de “cambiar el mundo”, “crear un mundo mejor”, están conectados.

Todos los que buscamos hacer algo desde el teatro por nuestro México, en Yuyachkani podemos encontrar un gran ejemplo de búsqueda, riesgo, pasión y acción.

Y, deseemos hacer algo por México desde el teatro o no, los Yuyachkani nos enseñan hasta dónde pueden llevarnos nuestros deseos cuando los accionamos. Nos enseñan que podemos hacernos un camino. Que nuestro camino se puede dirigir. Decidir y fluir. Que el camino se construye con acciones. Que si de algo va la vida y el teatro, es de la acción.

Accionemos.

Epílogo. Retorno a mis raíces

All we have to decide is what to do with the time that is given to us.

Gandalf *The Grey*,
en *The Lord of the Rings*.⁵⁹

Mi vida es otra después de conocer al Grupo Cultural Yuyachkani. El mejor teatro que he visto en mi vida y con el que me siento más identificada, lo fui a encontrar en mi país natal: Perú.

Después de este año de proceso de investigación para la elaboración de esta tesina y de proceso de transición entre mi vida académica y mi vida profesional, encuentro mayor sentido, claridad y dirección en mi camino. Agradezco al Grupo Cultural Yuyachkani y especialmente a Augusto Casafranca y Carolina Pizarro⁶⁰ por ser maestros y guías en el camino que empiezo a construir con la acción.

En estos veinticuatro años de vida he vivido doce años en Lima (Perú) y otros doce en el Distrito Federal (México), es decir, soy una joven peruanomexicana de ciudad que hasta mediados de este año desconocía el valor de la riqueza cultural de mis dos países.

A inicios de este 2015 me cuestioné a mí misma qué tanto conocía a mi país natal y el teatro que se hace allá, me respondí que muy poco o nada. Recordé que en julio del 2013, en un diplomado sobre pedagogía teatral, al que fui invitada junto con otros chavos de Casa de Teatro, en Pátzcuaro, Michoacán; Luis Mejía, uno de los participantes, me dijo:

⁵⁹ Esta frase la tomo de la película: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*.

⁶⁰ Maestra, actriz y directora chilena que conocí en mi primer viaje de este año a Lima, Perú. Discípula de Julia Varley, Roberta Carreri y Eugenio Barba.

Luis Mejía: ¿Conoces a los Yuyachkani?
Paola: No
Luis Mejía: ¿Y eres peruana?

Así fue como empecé a *googlearlos* en la web y me enamoraron con sus escritos. Cuando leí a inicios de enero de 2015 el texto de Rebeca Ralli, *Desmontando a la leona*, me sentí muy identificada y comprendida con las siguientes dos oraciones: “No puedo desconectar mi vida cotidiana del proceso creativo”, y: “Aprendí también que el caos y la intuición son las guías en la búsqueda”. Después de leer su texto decidí que dejaría de trabajar la tesis⁶¹ que estaba haciendo y los Yuyachkani serían mi nuevo objeto de estudio. Ésta decisión fue la mejor decisión de este año y una de las más importantes y trascendentales de mi vida porque el proceso me ha permitido empezar a contactar con mis raíces peruanas, mi origen.

Considero necesario compartir que a inicios de este año vivía en una depresión existencial, amorosa y laboral profunda a la que se le sumaba la situación social y política en la que vivimos en México. La noticia de la desaparición forzada de los cuarenta y tres compañeros de Ayotzinapa me afectó mucho personal y familiarmente. Mis padres vivieron la época del terrorismo en Perú y soy parte de una familia que ha sido afectada directa e indirectamente por la violencia del conflicto interno que vivió el Perú de 1980 al 2000. En una marcha por Ayotzinapa a finales del 2014 descubrí que la sangre tiene memoria y que no quiero vivir en un país donde las desapariciones y muertes son el pan diario de cada día.

Mis padres me pedían que salga de México,⁶² así que decidí que si salía de mi segunda patria, sería a Perú a conocer a los Yuyachkani. Antes de comunicárselo a mis padres, hablé con Martha Toriz, maestra de la facultad e

⁶¹ La investigación tenía como objeto de estudio a las marionetas de los Rosete Aranda y más específicamente a Doña Pascarroncita (una marioneta) y *Las coplas de Don Simón* (una obra del repertorio de los Rosete Aranda). Los Rosete Aranda son una compañía de títeres de teatro itinerante a los que se les consideraba los juglares de su época. Son marionetas cien por ciento mexicanas, hechas por mexicanos y que llevaban a escena en miniatura la vida diaria de los mexicanos entre 1835 y 1910.

⁶² Tenía la posibilidad de viajar a Alemania a hacer un voluntariado con marionetas y el viaje se estaba postergando porque no terminaba las correcciones de mi anterior proyecto de tesis. Inconscientemente no me quería ir.

investigadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), y le compartí la idea de hacer una nueva tesis sobre el grupo. Ella confió en mí desde el principio y es cómplice, guía, asesora y compañera de este proceso. (A *Martha Toriz*) Muchas gracias maestra.

Conforme iba investigando, el proceso se hizo cada vez más personal. Con este pequeño epílogo busco compartir mi experiencia en el proceso y algunas reflexiones que los Yuyachkani han detonado en mí.

Viajé a Perú y lo primero que hice fue revisar la mayor cantidad de fuentes que la biblioteca de la Pontificia Universidad Católica, del Ministerio de la Cultura y la Biblioteca de la Nación me brindaban.

Luego llamé a la casa Yuyachkani y le pedí a la secretaria le comunicara al grupo mi interés en hacerles una entrevista y participar en sus ensayos, nunca obtuve una respuesta de ella.

El 12 de marzo me enteré que el 14 de marzo, día de mi cumpleaños, estarían presentándose con *Adiós Ayacucho* en Huancayo, donde nací. Había leído el texto en *El cuerpo ausente* de Miguel Rubio y era la acción escénica del grupo que más me conmovía por su trama. Se me hacía un regalo del cielo que existiera la posibilidad de verlos el día de mi cumpleaños.

Tenía sólo cien soles, que sería el equivalente a un poco más de quinientos pesos mexicanos. El pasaje a Huancayo me costaba ochenta soles. Compré el boleto y me quedaban veinte. Me dije a mí misma que ya estando allá encontraría la manera de regresar a Lima, no fue necesario. En el camión hicieron una rifa para un boleto de regreso a sólo diez soles y me lo gané yo. Llegué a la casa de mis abuelos en Huancayo con el corazón emocionado de pasar mi cumpleaños en el lugar donde nací, de ver por primera vez a los Yuyachkani y con el boleto de regreso a Lima asegurado.

Usé mis privilegios de cumpleañosera para llevar a la mayor cantidad de familia posible al auditorio donde Yuyachkani se presentaría. Llegamos más de hora y media antes y nos sentamos hasta el frente. Todavía la sala no estaba lista y Augusto Casafranca nos pidió que esperáramos afuera y eso hicimos. El

auditorio se llenó, incluso hubo mucha gente que no consiguió asiento y vio la función de pie.

La primera experiencia viendo al grupo me enamoró e inspiró más. Al final de la presentación nos informaron que Augusto Casafranca y Ana Correa darían un “taller de memoria” gratuito al día siguiente y que las vacantes eran limitadas. Llamé más de diez veces para reservar mi lugar y no me lo garantizaron, así que al día siguiente me presenté en el lugar una hora antes de la cita y logré participar.

Después del taller me les acerqué para pedirles estar cerca y tuve una respuesta positiva de ambos. Lo que más me llevo conmigo de ese encuentro son las palabras que me dijo Augusto sin conocerme: “Hay que hacer teatro fuera de Lima”. Más adelante haré mayor referencia a la resonancia de estas palabras en mi vida.

Lo que busco decir es que cuando realmente hay un interés y un deseo, es sólo nuestra responsabilidad hacerlo realidad. Tuve que ingeniármelas más de una vez para estar cerca.

A la par de estar “detrás de sus pasos”, hacía castings universitarios para poder solventar mis gastos personales y me fue muy bien en mi primera estadía en Lima. Al igual que muchos de nosotros en la facultad, no tengo la vida asegurada, por lo que tengo y quiero trabajar para comer. Tuve el apoyo de mi tía Isabel Vílchez, quien con mucho amor me compartió un lugar donde dormir y las comidas básicas cuando no salía de casa. (*A Isabel Vílchez*) Gracias tía.

Uno de mis objetivos al viajar al Perú era entrevistarlos y no lo logré en ninguno de los dos viajes. Regresé a México, el cinco de mayo, triste y con objetivos sin cumplir. Así empecé a escribir la tesis⁶³, intentando demostrar todo lo que había investigado sobre ellos e intentando comprender, sólo con la mente, la cosmovisión andina.

⁶³ La intención original de este escrito fue hacer una tesis.

También estaba feliz porque fue una primera etapa con muchas ganancias emocionales y de vida. Conocí a Augusto Casafranca y a Carolina Pizarro, hoy guías, maestros que inspiran a crear y compañeros de vida. Pude conocer a los Yuyachkani y verlos accionar en su vida diaria y en escena, ver su congruencia. Encontré publicaciones que no están en México. Fortalecí lazos familiares. Estuve, después de siete años, más de tres semanas en mi país natal. Conocí , gracias a los Yuyachkani, a Arguedas⁶⁴ y se potencializó mi amor por Perú. Grabé cuatro cortometrajes que me ayudarán a hacer un *demo reel* cuando lo decida. Viví, nuevamente, el placer de solventar mis gastos personales, compartir, regalarme mis primeras clases de quechua con Augusto y traer algunos pequeños detalles para mis amigas en México. Saboreé la comida peruana que tanto extrañaba y no me daba cuenta. Accioné.

Es decir, regresé a México triste y feliz al mismo tiempo, y con una decisión irrevocable: Volver al Perú a vivir.

Me mudé al Perú el 22 de junio de este año y decidí que esperaría pacientemente el primero de agosto, día en que el Laboratorio Internacional Abierto empezaría. En ese tiempo no busqué a ninguno de los Yuyachkani, ni a Augusto. Estaba reescribiendo la tesis y haciendo castings. El trabajo esas semanas no fluyó, ni el de tesis ni el laboral. Y, sin desearlo, me permití una última recaída amorosa de una historia que en ese momento no estaba cerrada.

Llegó el día de inicio del laboratorio y estaba anímicamente perdida. Las largas horas frente a la computadora y llorando me cobraron factura. Y por otro lado, estaba contenta de estar y participar en el laboratorio.

La enseñanza más grande ya la compartí en el segundo capítulo de esta tesina. En el taller de voz dirigido por Rebeca Ralli descubrí la importancia de conocer desde nuestra sensibilidad al público para el que creamos.

En el laboratorio nos presentaron gran parte de su repertorio y fue un privilegio tener la oportunidad de aprender de, y con, cada uno de ellos. Si alguno de los que lee esta tesina está interesado en participar, puede

⁶⁴ Después de culminar mi proceso de titulación, leeré a Arguedas por placer propio.

buscarlos en su página de Facebook: *Los yuyas, la página de Yuyachkani* y estar al pendiente. Los últimos años lo han realizado la primera semana de agosto y tiene un costo que vale la experiencia invertir.⁶⁵

Miguel Rubio nos dirigió los últimos cuatro días y esas horas se convirtieron en una gran clase de dirección. Me quedó claro que como director de creación colectiva, él también escucha a los actores y encuentra siempre la posibilidad de la acción. Él propone, los actores proponen, él vuelve a proponer sobre lo que los actores proponen y así se va construyendo. Después le empieza a dar orden a las acciones, a darle una estructura a lo que sucede.

A la hora de accionar, la delegación mexicana (con la que yo participaba más) mantuvimos una propuesta más pasiva en nuestro deseo de escuchar y sumar a las propuestas de nuestras compañeras y compañeros. Es difícil. Sin embargo, cuando volteo a mirar el trabajo de los Yuyachkani me doy cuenta que es posible. Aprendí que la acción en la escena es lo más importante, que con acciones se construye. Accionar, construir.

También, ver su compromiso y entrega a nuestra profesión me hizo cuestionarme sobre mi entrenamiento personal como actriz. Por un momento deseé regresar a nuestra facultad para aprovechar al máximo todas las clases prácticas que nos dan. Creí que recién estaba lista para iniciar la universidad porque mi vida ya tiene un sentido propio. Después me di cuenta que el entrenamiento siempre ha sido y es mi responsabilidad, que si la técnica no me la dio la universidad, por no saberla aprovechar, adquirirla sólo depende de mí.

Después acepté que si hoy mi vida tiene sentido y puedo dirigirla, por deseo, a una dirección, es por el proceso de vida que inició en primaria, le siguió en secundaria, la universidad, el servicio social en la Compañía Nacional de Teatro, el año trabajando en *Utopya*⁶⁶, el medio año deprimida, los meses

⁶⁵ Si alguno lee esta tesina, decide participar del laboratorio y tiene la intención de quedarse unos días más en Lima, búsqume. Con mucho cariño abriré las puertas de mi casa, si me es posible, o ayudaré a encontrar un lugar accesible.

⁶⁶ *Utopya* es la primera creación colectiva profesional en la que participé como actriz y, unos meses también, como segunda asistente de dirección. La creación colectiva fue dirigida por David Psalmon.

trabajando en el *Proyecto Altazor*⁶⁷ y el año de proceso de elaboración de tesina.

Cuando terminó el laboratorio sólo tenía un deseo claro: Viajar a Huancayo y estar ahí las últimas tres semanas de cuatro que me quedaban en Perú. Acompañé a mis amigas mexicanas que se hospedaron en casa hasta el día de su vuelo de regreso a México, y al día siguiente viajé a mi ciudad.

Salía a caminar todos los días, al mercado, a la plaza, al centro de la ciudad o seguía los pasacalles⁶⁸ y desfiles escolares. Empecé a fijar mi atención en la gente que me encontraba en estas caminatas y a ser más sensible a sus energías.

Tuve la oportunidad de asistir a una boda al estilo huanca (de Huancayo). La música estaba a cargo de una orquesta en vivo que interpretaba música popular. Lo más impactante era el ritual de agradecimiento al padrino de los novios y la entrega de los regalos. Primero, los padrinos hicieron entrega a los novios, bailando al compás de la música, de su regalo: Una habitación totalmente amueblada. Después, los familiares de los novios hacían entrega de sus agradecimientos a los padrinos: Ovejas, gallinas y gallos vivos o cocinados, cuyes vivos y cocinados, fruta, etcétera. Por cada agradecimiento que recibían, regalaban una cerveza. Después hacían un círculo y los padrinos, junto con los que agradecían, bailaban haciendo una ronda.

Después se entregaron los regalos a los novios, también bailando o zapateando: Un toro, una casa, un departamento, un carro, una cocina, un

⁶⁷ El *Proyecto Altazor* es una creación colectiva inspirada en el poema *Altazor* de Vicente Huidobro. En esta creación colectiva participé como asistente de dirección de mi amiga y colega: Irasema Serrano.

Lo que aprendí con ella fue a cómo disponerme completa antes de un ensayo.

Irasema y yo nos reuníamos dos días en sala para investigar en la escena lo que después buscaríamos en los tres ensayos a la semana con las actrices. Además, cada día de ensayo que empezaba a las 10 am., nos veíamos 8:30 / 8:45 am para tomar un café y ultimar detalles sobre el plan de trabajo para cada día. Después, llegábamos a la sala entre una hora y media hora antes que las actrices, y nos disponíamos corporal y anímicamente para el trabajo. Cuando las actrices llegaban a la sala ya había energía en movimiento circulando por el espacio.

⁶⁸ En los Andes es una tradición y fiesta salir por las calles bailando acompañados por una orquesta en vivo cuando se tiene que celebrar algo.

refrigerador, una sala, muebles para el jardín, una cocina, dinero y muchas cosas más. Esta entrega de regalos duró más de hora y media.

Inmediatamente después empezó la fiesta y era inevitable no bailar. Cuando la gente se empezó a emborrachar, me retiré.

Descubrí que en Huancayo hay fiestas tradicionales casi todos los días y lo más importante, empecé a valorar sus tradiciones. De alguna manera, viví mi primer encuentro con el mundo andino donde nací y que desconocía. Hay mucha cultura de la que me quiero nutrir en Perú y México.

Regresé a México el 22 de septiembre y llegué a casa de Indira Cato, Paulina Villaseñor, Rebeca Sotelo y Sandy Ruiz, cuatro de mis mejores amigas y compañeras del camino.⁶⁹ En casa de Indira, en Coyoacán, después de una caminata por el centro, encontré el lenguaje en que esta tesina está escrita. (*A mis amigas y sus familias*) Gracias.

“Hay que hacer teatro fuera de Lima”, me dijo Augusto el quince marzo de este año. Si regreso a Perú es con el deseo de apropiarme, en mi cuerpo, alma, mente y corazón, la diversidad de culturas que tiene mi país originario. Entregarle lo que he aprendido en siete años en México. Encontrar la manera de llevar la riqueza cultural a escena. Hacer teatro dentro y fuera de Lima y del Distrito Federal.⁷⁰

Quiero empezar a terminar esta reflexión con las palabras que inicié esta tesina:

Si algo me enseña el teatro es a hacer y arriesgar. Que cada paso del camino de la vida es una acción. Que la intuición es la guía en la búsqueda. Que el

⁶⁹ Mis padres se mudaron, de México a Guatemala, cuatro semanas antes de mi llegada y mis amigas me abrieron amorosamente las puertas de su casa. Debo de admitir que en este momento no estoy en condiciones de pagar una renta, por lo que acepté con agradecimiento sus gestos.

⁷⁰ La idea que tengo está inspirada en el *Xanharati*, un autobús escolar amarillo al estilo de Estados Unidos que se convierte en un escenario. El CEDRAM (Centro de Arte Dramático de Michoacán) tiene tres teatros itinerantes. Mi deseo es tener un *Xanharati* o más, en Perú. Un *Xanharati* donde se lleve a escena, leyendas y mitos peruanos. Y en algún momento, regresar a México (específicamente a Pátzcuaro, Michoacán, donde está el CEDRAM) con el mismo objetivo adaptado a México: Llevar leyendas y mitos mexicanos a la escena.

caos es movimiento y evolución. Que los riesgos me hacen crecer como persona y ser creadora. Que sí se puede decidir y fluir al mismo tiempo.

Lo importante es encontrar y crear nuestro camino. Hacer en nuestras vidas lo que nos regala sentido al vivir. Hacer un teatro, o no, que para nosotros sea necesario: teatro social, teatro de sala, teatro experimental, teatro comercial, teatro clásico, teatro realista, teatro musical, etcétera. Ser honestos con nosotros mismos y arriesgarnos a apostar por lo que nos dicta nuestra intuición.

Y también, hoy para mí es importante agradecer a las personas que me acompañan en el camino. No se camina solo. Tal vez hoy no soy parte de un grupo de teatro pero sí de una familia y de “compañías” de amistad, de vida.

Gracias Deníz, Eliseo y Paul. Gracias Isabel e Ida. Gracias Ninos. Gracias Ricardo y Azucena. Gracias Heber, Clavel, Edgar, Caleb, Josué, Techy, Delwyn, Paty, Sara, Raquel, Marcos, Lucas, Jennifer, Ximena, Fernando, Deysi, Ricardo Daniel. Gracias Rubén, Lucho, Yosffer, Jordy, Matías, Cristian, Thalia, Daniel, Sharon, Dora, Tabita, André, Paulo, César.

Gracias Indira y Susana. Gracias Paulina, Jackie, Joel y Arturo. Gracias Beca, Asa y Fer. Gracias Sandy R., Sandy S., Nancy, Kevin y Ricardo. Gracias Martha. Gracias Saraí. Gracias Irasema. Gracias Adrián. Gracias Erick. Gracias E.F.

Gracias Martha Toriz. Gracias Augusto. Gracias Carolina. Gracias Luis M. Gracias “chamaco”.⁷¹ Gracias a todos mis maestros en la facultad: Natalia Traven, Muriel Ricard, Mayra Mitre, Emilio Méndez, David Psalmon, Iona Weissberg, Patricia Argomedo, Ximena Sánchez de la Cruz, Óscar Armando García, Mario Lage, Daniel Huicochea, Aimee Wagner, Araceli Rebollo.

También gracias a Silvia Gutiérrez, al Lic. Astorga y a las mujeres de servicios escolares que siempre me han ayudado en todos los trámites con la universidad.

⁷¹ Miguel Ángel Cárdenas.

Y nuevamente, gracias a Augusto, Rebeca Ralli, Débora Correa, Teresa Ralli, Ana Correa, Miguel Rubio y Julián Vargas.

Llevo en mí un poco de todos ustedes. Soy con ustedes.

Hay dos prioridades en mi vida hoy, ambas con la misma importancia: La primera es lo que hago con mi tiempo, mi oficio; y la segunda son todas las personas con las que comparto mi tiempo, mi vida.

Todo es cuestión de decidir qué es lo que hacemos con el tiempo que estamos aquí.

Hacer.

Jugar.

Arriesgar.

Caminar.⁷²

Amar.

⁷² Hay una frase de Eduardo Galeano que vive en mí desde el 2013: “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Entonces, ¿para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.” Hagamos nuestras utopías realidad.

Bibliografía

- Diéguez, Ileana, *Des/Tejiendo escenas. Desmontajes: Procesos de investigación y creación*, México, Conaculta, INBA-CITRU, Universidad Iberoamericana, 2009, 285 p.
- García Naranjo, Aída, "1971", *Peruanas notables: Presencia de las mujeres en los movimientos sociales de los siglos XX y XXI*, Lima, Perú, Bocetos, 2009, 124 p.
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Allpa Rayku: Una experiencia de teatro popular*, Lima, Perú, El grupo, 1985, 133 p.
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Contra el viento*, Lima, Perú, El grupo, 1989, 18 p.
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Seminario juego, teatro y educación*, Lima, Perú, El Grupo, 2000, 135 p.
- Ortega, Julio, *Adiós Ayacucho seguido de El oro de Moscú*, Lima, Perú, Mosca Azul Editores, 65 p.
- Rubio Zapata, Miguel, *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina*, Lima, Perú, Yuyachkani, 2011, 234 p.
- Rubio Zapata, Miguel, *El cuerpo ausente: performance política*, Lima, Perú, Yuyachkani, 2006, 211 p.
- Rubio, Zapata, *Notas sobre teatro*, Lima, Perú, Grupo Cultural Yuyachkani, 2001, xxxviii, 234 p.
- Watanabe, José, *Antígona: Versión libre de la tragedia de Sófocles*, Lima, Perú, Yuyachkani, 2000, 65 p.

Hemerografía

Latin American Theatre Review

- Bissett, Judith, "First Latin American Theatre Festival in Córdoba: Two Perspectives", *Latin American Theatre Review*, Vol 19, N°1, Fall 1985, p. 91-96.
- Bravo-Elizondo, Pedro, "Teatro en Chile, temporada 1984", *Latin American Theatre Review*, Vol 19, N°1, Fall 1985, p. 77-82
- Cajamarca Castro, Orlando, "El Festival de Teatro en Bogotá: Mucha danza, poco teatro", *Latin American Theatre Review*, Vol 24, N°1, Fall 1990, p. 111-120.
- Calvo C., Beatriz, "Reencuentro Ayacucho '88-Octavo Encuentro Internacional de Teatros de Grupos", *Latin American Theatre Review*, Vol 23, N°2, Spring 1990, p. 129-133.

- Carreira, André, "Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar", *Latin American Theatre Review*, Vol 27, N°2, Spring 1994, p. 103-114.
- Díaz, Gustavo, "Reseña del VIII Festival Internacional de Teatro", *Latin American Theatre Review*, Vol 20, N°1, Fall 1986, p. 109-111.
- Diéguez, Ileana, "Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenario liminales peruanos", *Latin American Theatre Review*, Vol 41, N°2, Spring 2008, p. 29-47.
- Eidelberg, Nora, "El teatro en Lima en 1991 y 1992", *Latin American Theatre Review*, Vol 26, N°2, Spring 1993, p. 191-195.
- Escarpanter, José A., "El VII de Teatro Hispano (Miami, 1992)", *Latin American Theatre Review*, Vol 26, N°1, Fall 1992, p. 143-147.
- Escarpanter, José A., "El X Festival de Teatro Hispano (Miami 1995)", *Latin American Theatre Review*, Vol 29, N°1, Fall 1995, p. 169-175.
- Ferguson Acosta, Dennis, "XV Muestra Nacional de Teatro Peruano y I Encuentro Interregional de Teatro Peruano del Movimiento de Teatro Independiente del Perú", *Latin American Theatre Review*, Vol 27, N°1, Fall 1993, p. 111-124.
- Gené, Juan Carlos, "El CELCIT en la formación teatral iberoamericana", *Latin American Theatre Review*, Vol 27, N°1, Fall 1993, p. 5-14.
- Graham-Jones, Jean, "Festival Internacional de Buenos Aires", *Latin American Theatre Review*, Vol 31, N°2, Spring 1998, p. 141-145.
- Joffré, Sara, "¿Existe un teatro peruano?", *Latin American Theatre Review*, Vol 8, N°1, Fall 1974, p. 93.
- Joffré, Sara, "La V Muestra de teatro peruano", *Latin American Theatre Review*, Vol 11, N°2, Spring 1978, p. 117-118.
- Joffré, Sara, "Teatro Peruano 1983", *Latin American Theatre Review*, Vol 17, N°1, Fall 1983, p. 64, 68.
- Kerbs, Brenda, "Festival Iberoamericano de Teatro, Santiago de Compostela", *Latin American Theatre Review*, Vol 26, N°2, Spring 1993, p. 183-186.
- Luchting, Wolfgrang, "Getting Better: Perú", *Latin American Theatre Review*, Vol 14, N°2, Spring 1981, p. 89-90.
- Luchting, Wolfgang, "The usual and some better shows: Peruvian Theatre in 1981", *Latin American Theatre Review*, Vol 15, N°2, Spring 1982, p. 59-63.
- Márceles Daconte, Eduardo, "La resurrección del Festival de Manizales", *Latin American Theatre Review*, Vol 19, N°1, Fall 1985, p. 65-72.
- Morton, Carlos, "La segunda Muestra de Teatro Peruano", *Latin American Theatre Review*, Vol 9, N°2, Spring 1976, p. 84-85.
- Piga, Domingo, "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80", *Latin American Theatre Review*, Vol 25, N°2, Spring 1992, p. 137-149.
- Politte, Paul E., "A Festival Shines through the Fog: The Hemispheric Institute's 6th Encuentro, "Corpolíticas/ Body Politics in the Americas"", *Latin American Theatre Review*, Vol 41, N°1, Fall 2007, p. 159-168.

- Ramos García, Luis A., "El discurso de la memoria teatral en los noventa", *Latin American Theatre Review*, Vol 34, N°1, Fall 2000, p. 173-192.
- Ramos Escobar, José Luis, "Encuentro de dramaturgos en Buenos Aires: Desde la deambulante con las uñas pintadas hasta el actor taxista", *Latin American Theatre Review*, Vol 36, N°2, Spring 2003, p. 153-157.
- Reverte Bernal, Concepción, "I Festival de Teatro Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Vol 20, N°2, Spring 1987, p. 91-98.
- Reverte Bernal, Concepción, "VII Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, 1992", *Latin American Theatre Review*, Vol 26, N°2, Spring 1993, p. 171-181.
- Reverte Bernal, Concepción, "XII (1997) y XIII (1998) edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Vol 33, N°1, Fall 1999, p. 109-123.
- Rizk, Beatriz, "Brasil: Festival de Londrina 1989", *Latin American Theatre Review*, Vol. 23, N°3, Fall 1990, p. 81-92.
- Rojas-Trempe, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca", *Latin American Theatre Review*, Vol 28, N°1, Fall 1994, p. 159- 165.
- Salazar, Hugo, "Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional", *Latin American Theatre Review*, Vol 20, N°2, Spring 1987, p. 81-83.
- Seda, Laurietz, "V Festival de Teatro Santo Domingo 2006: Un festival sin fronteras", *Latin American Theatre Review*, Vol 20, N°2, Spring 2007, p. 165-174.
- Seda, Laurietz, "Rumbo al Encuentro Ayacucho 2008: Primer Festival de Teatro Limeño del Nuevo Milenio", *Latin American Theatre Review*, Vol 38, N°2, Spring 2005, p. 169-176.
- Slawson Richard, "The Teatro Nacional Popular and Peruvian Cultural Policy (1973-1978)", *Latin American Theatre Review*, Vol 25, N°1, Fall 1991, p. 89-98.
- Stone, Kenton V. y Deborah J. Cohen, "El Teatro de la Basura: La búsqueda de una identidad cultural", *Latin American Theatre Review*, Vol 29, N°1, Fall 1995, p. 83-92.
- Watson, Ian, "Reencuentro Ayacucho '88: The 8th International Gathering of Group Theatre", *Latin American Theatre Review*, Vol 23, N°2, Spring 1990, p. 115-127.
- Woodyard, George y Vicky Unruh, "Latin American Theatre Today: A 1992 Conference in Kansas", *Latin American Theatre Review*, Vol 26, N°2, Spring 1993, p. 7-8.
- Yuste García, Mónica, "XV Festival de Teatro Iberoamericano en Cádiz", *Latin American Theatre Review*, Vol 35, N°1, Fall 2001, p.139-150.

Gestos

- Del Campo, Alicia, "Cuarenta Años de Yuyachkani: Recordando, pensando y haciendo futuro", *Gestos*, Año 26, N°52, Noviembre 2011, p.184-189.

- Diéguez, Ileana, "La teatralidad latinoamericana desde la experiencia de una escuela virtual", *Gestos*, Año 17, N°33, Abril 2002, p. 163-170.
- Encinas C., Percy, "Teatro como práctica política en el Perú: Dos momentos históricos", *Gestos*, Año 27, N°53, Abril 2012, p. 125-139.
- Rubio Zapata, Miguel, "Hijo de perra o La anunciación", *Gestos*, Año 27, N°53, Abril 2012, 171-183.
- Silvina Persino, María, "Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani", *Gestos*, Año 22, N°43, Abril 2007, p. 87-103.
- Watson, Ian, "PromPerú y la Novena Reunión del Teatro de Grupo en Ayacucho, Perú", *Gestos*, Año 15, N°29, Abril 2000, p.149-163.

Páginas web consultadas (de enero a noviembre de 2015)

- Comisión de la Verdad y la Reconciliación, *Informe Final* [en línea], Lima, Perú, Página Web de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, [Última fecha de consulta: 20 de diciembre]. Disponible en: <www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Historia* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://yuyachkani.org/historia.html>>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Repertorio* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <www.yuyachkani.org/repertorio.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Confesiones* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/confesiones.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Con-cierto olvido* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/concierto.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: El último ensayo* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/el_ultimo_ensayo.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Sin título, técnica mixta* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/sin_titulo.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Rosa Cuchillo* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/rosa_cuchillo.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/vitrinas.html>

- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Santiago* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/santiago.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Antígona* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/antigona.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Adiós Ayacucho* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/ayacucho.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: No me toquen ese valse* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/no_me_toquen.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Obra: Los músicos ambulantes* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_obras/musicos.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Laboratorio abierto* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://yuyachkani.org/laboratorio.html>>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Proyecto Teatro y Comunidad* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://yuyachkani.org/comunidad.html>>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Demostraciones: Detrás de la máscara* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_demostraciones/detrasdela mascara.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Demostraciones: Una actriz se prepara* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_demostraciones/unaactriz.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Demostraciones: La rebelión de los objetos* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <http://yuyachkani.org/web_demostraciones/larebelion.html>
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Publicaciones* [en línea], Lima, Perú, Página Web del Grupo Cultural Yuyachkani, [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://yuyachkani.org/publicaciones.html>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Yuyachkani: Trabajos* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidv-profiles/itemlist/category/52-yuya-works>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Adiós Ayacucho (1990)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de

- noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/75-yuyachkani-adios-ayacucho>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Allpa Rayku (1978) (1990)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/119-yuyachkani-allpa-rayku>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Alma viva: para que florezca la memoria (2002)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/110-yuya-alma-viva>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Antígona (2000)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/76-yuya-antigona>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Cambio de hora (1998)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/127-yuya-cambio-hora>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Contralviento (1989,1996)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/128-yuya-contralviento>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *El bus de la fuga (2002)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/111-yuya-bus-de-la-fuga>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *El último ensayo (2009)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/2270-yuya-ultimo-ensayo>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Encuentro de zorros (1985)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/122-yuya-encuentro-zorros>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Hasta Cuándo, Corazón (1994)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/78-yuya-hasta-cuando>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Hecho en el Perú (2001)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/73-yuya-hecho-peru>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Kay Punku (2007)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/79-yuya-kay-punku>>

- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *La primera cena (1996)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/113-yuya-primera-cena>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Los músicos ambulantes (1983)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/112-yuya-musicos-ambulantes>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Los músicos ambulantes (2002)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/130-yuya-musicos-2002>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *No me toquen ese valse (1990)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/114-yuya-ese-valse>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Persistencia de la memoria (1998)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/115-yuya-persistencia-memoria>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Rosa Cuchillo (2002)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/125-yuya-rosacuchillo-2002>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Rosa Cuchillo (2007)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/77-yuya-rosacuchillo>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Santiago (2001)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/116-yuya-santiago>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Serenata (1995)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/117-yuya-serenata>>
- Instituto Hemisférico del Performance y Política, *Son de diablos (1987)* [en línea], New York University, USA [Última fecha de consulta: 13 de noviembre]. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/281-yuya-son-diablos>>