


“Hacer el teatro que hacemos es habernos convertido en festigos de nuestro tiempo, en observadores de nuestra historia presente”



TERESA RALLI, ACTRIZ Y UNA DE LAS FUNDADORAS DEL GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, RECIBE A *ESPINELA* EN LA CASA-TEATRO PARA CONVERSAR SOBRE LOS INICIOS Y LAS MOTIVACIONES DEL COLECTIVO A FINES DE LOS SESENTA, Y CÓMO HOY SIGUE VIGENTE A 52 AÑOS DE SU FUNDACIÓN. ASIMISMO, REFLEXIONA SOBRE LA ACTUALIDAD DE OBRAS EMBLEMÁTICAS COMO *ADIÓS, AYACUCHO*, *NO ME TOQUEN ESE VALS* Y *ANTÍGONA*, QUE PERMITIERON ACERCARSE AL TÓPICO DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL TEATRO Y CONSTRUIR UN DISCURSO PROPIO. COMPARTE TAMBIÉN SUS IMPRESIONES SOBRE LA RELACIÓN DE YUYACHKANI CON LA LITERATURA, LA ESTÉTICA DEL MOVIMIENTO, EL CUERPO AUSENTE Y CÓMO EL GRUPO SE NUTRIÓ DEL DIÁLOGO CON LAS COMUNIDADES DE LOS LUGARES A DONDE LLEVARON SUS OBRAS. EXPLICA, ASIMISMO, SOBRE EL TEATRO COMO UN AGENTE DE CAMBIO. COMENTA, POR ÚLTIMO, EL CICLO *TEATRO Y MEMORIA*, QUE YUYACHKANI PRESENTÓ ESTE 2023, CON MOTIVO DE LOS VEINTE AÑOS DE LA ENTREGA DEL INFORME FINAL DE LA CVR.

ENTREVISTA DE

SHA SHA GUTIÉRREZ, DIANA HIDALGO Y ANDRÉS LÓPEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

ssgutierrez@pucp.edu.pe, dianahidalgod@gmail.com, andres.lopez@pucp.edu.pe



Foto: Diana Hidalgo.

Teresa Ralli.

Sabemos que la voz quechua *yuyachkani* significa “estoy pensando, estoy recordando”. ¿Quién escogió el nombre? ¿El interés por pensar o recordar, por el trabajo de memoria, estuvo presente desde antes de la creación del grupo?

Es interesante cuando nos hacen preguntas sobre nuestro pasado, porque tenemos cincuenta y dos años de trabajo. Entonces, mirar el pasado desde hoy es como hacer una disección y entender mucho mejor los mecanismos y los procesos que catapultaron lo que somos en el presente. Hay que reconocer algo que no reconocíamos al principio: nuestro nacimiento está encajado en un proceso que ya se venía dando no solo en América Latina. Primero, en Europa, a través de la revolución del 68 y, luego, en Estados Unidos, a través de los grupos de teatro alternativo que tomaron las calles en un período en el que eso no existía. Cabe agregar que, en América Latina, grandes maestros han sido también una ruta para nosotros, pero que cuando fundamos Yuyachkani no los conocíamos. Entonces, puede decirse que somos parte de un movimiento de respuesta y de independencia frente a la imposición cultural que venía desde la Colonia y desde las metrópolis. Nacimos conectados con una voluntad de cambio social. Muy pronto, luego de fundar Yuyachkani, comenzamos a hacer militancia y a formar parte del movimiento social que vivíamos en esa época y del cual fuimos parte, como activistas, como militantes, como trabajadores del arte y la cultura.

¿Lo del nombre en quechua fue iniciativa de Augusto Casafanra, puesto que es quechua-hablante? ¿Hay otros quechua-hablantes en el grupo?

Él fue el primer quechua hablante. Pero él entra al grupo, me parece, cuatro años después. Él nos vio trabajar en Cusco y empezó a seguirnos hasta que un día se unió. El proceso de entrada en el grupo era una cosa muy sencilla. No teníamos estatuto, sino una filiación y una fe. El nombre en quechua responde a un deseo y a una voluntad de conocer el Perú. Ninguno de nosotros hablaba quechua, todos habíamos nacido en Lima. Pero con los años nos dimos cuenta de que teníamos raíces de diferentes partes. Uno venía del norte, otro tenía toda su familia en Tarma, otra era de Huánuco. Entonces, ha sido un proceso complejo e interesante que también ha sido parte del crecimiento del grupo. Decidimos ponernos un nombre en quechua para que quedara claro que queríamos ser parte de ese Perú que no conocíamos. Teníamos la educación escolar, algunos ya estaban estudiando en la universidad, pero no podíamos decir que conocíamos el Perú. Así pues, yo tuve un cuñado que era de Andahuaylas y era quechua hablante y fui directamente donde él para preguntarle por algunos nombres. Él me brindó varias alternativas. Nos gustó Yuyachkani (“estoy pensando, estoy recordando”). No teníamos idea de que ese nombre iba a crecer tanto en nuestras vidas. Cómo el pensamiento y el recordar se iban a convertir en una actitud de investigar, de horadar en los secretos de la historia del Perú, en vincularnos con la antropología, la sociología y posteriormente con la palabra “memoria”. La palabra “memoria” no está presente en nosotros desde el principio. Yo creo que somos parte de esta transformación que se da en el país, cuando se empieza a entender que era muy importante no olvidar, porque el sentido común decía “hay que dejar atrás el pasado y hagamos cosas nuevas para el futuro”.

Jamás se pensaba en el presente. Es una noción que atraviesa varios planos: la política, la espiritualidad, el estado interior, la psicología, el budismo, todas estas tradiciones que están presentes ahora en nuestra vida como grupo de acuerdo con la inquietud que tiene cada integrante. Porque todas son fuentes que nos alimentan en la creación y en una mirada sobre nuestro país.

Mencionó que cuando fundaron Yuyachkani no conocían el Perú. En todo caso, solo conocían Lima. Había entonces un desconocimiento geográfico y seguramente cultural. ¿En qué momento se dan cuenta que empiezan a conocer el Perú?

Suena fuerte lo de “no conocíamos el Perú”, sobre todo hoy en día, después de cincuenta años de cambios, pero hemos sido privilegiados, porque hemos visto cómo ha cambiado culturalmente el país, cómo se han empoderado sectores que antiguamente eran casi invisibles. Pero, efectivamente, no conocíamos el Perú geográfica ni socialmente. Históricamente, lo conocíamos a través de los filtros de la educación. Digo “filtros” porque lo que a mí me enseñaron sobre lo que era el Perú era la visión parcializada que estaba en los libros de historia. Ese no era el país que yo fui descubriendo cuando empecé a sumergirme en sus territorios y sus culturas. Ese descubrimiento ocurrió pronto, porque el primer trabajo que hicimos fue posible gracias a la voluntad que teníamos como grupo de vincularnos con la realidad social del Perú. La primera obra fue *Puño de cobre* (1971) y hablaba de un proceso de lucha de un sector de la minería en contra de la Cerro de Pasco Corporation, que terminó en una masacre en Cobriza. Toda esa gente vino a Lima, los sobrevivientes y los familiares hicieron

una marcha de sacrificio, y nosotros fuimos a conocerlos. Fuimos a las cárceles, fuimos a conocer a las señoras. Ahora se llamarían “comité de familiares”, pero en esa época eran “las señoras”. Íbamos a ayudar en la olla común y recogíamos la información. Hicimos la promesa de que íbamos a hacer una obra que hablara de lo que había sucedido, y cumplimos. La primera función que hicimos fue para ellos. Y allí aparecieron todos los dirigentes que nos pedían que lleváramos la obra a sus sindicatos, y así fue como empezamos a viajar por todo el país. Las primeras obras del grupo eran muy fuertes, muy duras, muy radicales políticamente, y provocaban una reflexión. Esos viajes fueron la mayor enseñanza que pudimos tener a todo nivel: político, social, humano, amical, cultural y “embriagal”. Porque allí aprendimos lo que era el intercambio: yo te daba la obra y después tú, sin que yo te lo pidiera, me dabas tu danza, tu canto, tu aguardiente. Después aprendimos a bailar. No fue un aprendizaje premeditado, fue la acción de compartir. Y también aprendimos muchas cosas sobre el teatro. Ese conocimiento ha sido fundamental para construir una manera de procesar las temáticas en nuestras obras, y que nos permite dialogar con mucha más intensidad con los espectadores.

Fue una forma de conocer, investigar, descubrir, comprometerse, dar y recibir. ¿Se podría decir que todo eso perfiló la estética de Yuyachkani? En un inicio nuestra consigna como colectivo era darle la voz a quien no la tenía, pero pasaron los años y el que no tenía voz tomó la palabra como debía ser. Eso nos cuestionó estéticamente: la construcción del personaje, qué es lo que voy a decir, por qué yo me tomo esa libertad.

“Nos hemos tomado libertades, quizás porque tenemos como marca de nacimiento renegar del edificio teatral elitizado y teatralizar cualquier espacio, puesto que cualquier espacio ha sido teatral para nosotros. La placita de un pueblo, el atrio de la iglesia, el local comunal, cualquier lugar”.

Y, a la vez, nos abrió una puerta sobre lo que es mi compromiso en el espacio escénico, que va más allá de un compromiso político. Es un compromiso humano. La palabra “humano” ha tomado para nosotros una relevancia clave. Nos enseña la tradición de las comunidades amazónicas y andinas en las que todo tiene vida, todo es persona: la planta es persona, la piedra, el animal, los niños, las mujeres. Todos son persona. Entonces, eso es aquello en lo que nos vamos sumergiendo cada vez más. Porque la política es tan accesoria y se convierte en una cosa tan manipulable y execrable en estos tiempos y, por tanto, sentimos que debemos ir más allá. Así fue como comenzó el vínculo entre los integrantes del colectivo: primero fue práctico, de vida; y, luego, de investigación. Teníamos un núcleo de estudio y todo aquello que debíamos estudiar para construir las obras se fue extendiendo y fuimos en busca de nuestras propias respuestas. Empieza, entonces, la

investigación como un área fundamental de las expresiones culturales. Aparece el reconocimiento de otras teatralidades. Primero las vimos, luego las bailamos, las danzamos, y empezamos a ver en la máscara toda una historia, y no era solamente la máscara griega de la risa y el llanto. Eran nuestras máscaras. Eran nuestros colores, nuestras composiciones corporales. Esa entrada a nuestra propia cultura —nuestras culturas— fue uno de nuestros primeros aprendizajes. Reconocimos que no solo somos una cultura. En ese camino, José María Arguedas nos acompañó desde el principio. Fue un acompañante muy importante.

¿Hubo en estos inicios una intencionalidad pedagógica, de enseñanza continua, que no se ha perdido hasta hoy?

La pedagogía ha sido un campo fundamental para nosotros. La primera cosa que hicimos como grupo, fue hacer un taller cuando no sabíamos qué ni cómo enseñar, pero



Foto: Diana Hidalgo.

Teresa Ralli.

aprendimos en esta primera tarea y eso se ha ido cultivando en nuestra visión. Para nosotros, la pedagogía es de ida y vuelta, circular.

TEATRO Y MEMORIA

En 2023 han presentado el ciclo *Teatro y memoria*, con cuatro obras emblemáticas, con el propósito de abrir una reflexión sobre la memoria histórica reciente, a raíz de la conmemoración de los 20 años de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). ¿Cuál es la reflexión mayor sobre estas obras a la luz del momento político y social que vivimos?

Para nosotros, hacer el teatro que hacemos es habernos convertido en testigos de nuestro tiempo, en observadores de nuestra historia presente. El testimonio que hacemos del país pasa a través de nuestra mirada y se transforma en un lenguaje escénico. La palabra “memoria” fue apareciendo en nosotros desde los noventa e inclusive desde antes cuando hicimos *Contrael viento* (1989). En esta obra, intentamos entender lo que estaba pasando en el país con el conflicto de violencia interna, cuando la realidad era más fuerte que cualquier obra de teatro. Entonces, nos demoramos tres años en hacer esa obra para tratar de compartir con los espectadores lo que entendíamos como testigos de lo que estaba pasando. Allí empieza a aparecer en nosotros “el hacer memoria”. Luego, en los noventa, aparecen *Adiós*, *Ayacucho* y *No me toquen ese vals*, obras que hacen memoria de sucesos desde el presente de los implicados. *Adiós*, *Ayacucho* no es hablar del pasado. Es la palabra de un muerto que viaja a Lima a reconstruir su cuerpo arrebatado para poder descansar

“Mi soledad en el escenario era también una metáfora de la soledad de todas las mujeres que caminaron solas un buen trecho atacadas, humilladas, acusadas de terroristas, expulsadas de lugares, en algunos casos perseguidas, rechazadas por sus propias comunidades por el temor de verse involucradas en algo que no sabían qué era”.

en paz. Y *No me toquen ese vals* es el presente de dos muertos que cobran vida una noche para dar testimonio de lo que han estado viviendo. Entonces, ese mirar desde el presente del testimoniante, desde la víctima, era hacer memoria. En los noventa, vamos tomando conciencia de que lo que íbamos haciendo era un teatro de personajes que ya no estaban, que se habían ido, pero que regresaban para hacer memoria de los sucesos. Luego, a finales de los noventa, aparecen *Antígona* y *Rosa Cuchillo*, espectáculos de corto reparto que hablan con más filo sobre este tema de quien se ha ido y regresa para hablar. En ese contexto, la formación de la CVR —en cuyo debate estuvimos involucrados, porque teníamos algo que decir desde nuestras creaciones— agudiza nuestros cuestionamientos e incluso nuestra propia manera de hacer memoria en el teatro. Es el hecho de tomar la palabra en nombre de otros, porque esos otros son los que toman la palabra en las Audiencias Públicas. Así, la aparición de la CVR legaliza y refuerza la necesidad de hacer memoria sobre nuestra historia. Para nosotros, eso se ha convertido en una bandera de

creación. Por ejemplo, en *Discurso de promoción* (2017) partimos de una pregunta que nos hacemos y que implica hacer memoria: “¿Qué es lo que nos debe la República a las peruanas y los peruanos?” Responder esta interrogante significó viajar a los orígenes de esta República parchada y a medio construir.

¿Y qué respuesta encontraron?

Como sostuvo Salomón Lerner en la entrega del Informe Final, el Estado peruano no está completo, no está terminado, está sin construir para los ciudadanos y las ciudadanas. Entonces, a partir de la CVR, volvimos a caminar por aquellos sitios en los que habíamos caminado durante años, pero siendo parte de la preparación para las Audiencias Públicas, escuchando desde otro ángulo todo lo que tenían que decir los testimoniante. Pero no solo eso. Escuchábamos a la gente común con la que nos encontrábamos en el camino, ellos pensaban que nosotros éramos parte de la CVR, así que venían a darnos testimonios a las actrices y a los actores. Eso pasó sobre todo con *Rosa Cuchillo*, porque la acción fundamental de este personaje es caminar. Ella camina por los mundos

buscando a su hijo. Pero también en los viajes que hacía, caminaba por las calles. En *Adiós, Ayacucho*, por otro lado, el personaje de Augusto Casafranca camina, se detiene en las plazas. La gente se acercaba a contar lo que había vivido, lo que recordaba que había pasado. Cómo no pensar, con estas experiencias, que cultivar y conservar la memoria es un acto fundamental.

¿Qué es la “memoria”?

El término “memoria” se ha extendido. No solamente está referido al período de violencia interna, sino también al crecimiento de la corrupción y sus raíces, la permanente injusticia y caos social en el que vivimos, cada vez más, y que seguirá así mientras no hagamos memoria y no pongamos cada cosa en su lugar. También tiene que ver con el universo sensible de los individuos. Hemos vivido depresiones sociales en diferentes períodos: con Alan García, con Fujimori, en el período de la violencia en general. Han existido depresiones sociales que no necesariamente están aceptadas como hechos que deben ser estudiados a fondo desde todos los campos. De esta manera, la memoria también

“Primero viene el llanto y después la celebración, eso está metido en nuestra cultura de una manera profunda. Luchar y celebrar, llorar y danzar; todo está trenzado. Entonces, *Adiós, Ayacucho* trabaja a partir de esa dualidad y su camino siempre ha vivido el presente”.

es para mí, es para ti, es para cada uno de nosotros, y es necesario preguntarse qué hacía yo, cómo creció mi hijo, en medio de las bombas, porque eso está impregnado en *su* y *nuestro* presente. Y hablo de todos los niños del país.

Durante el ciclo *Teatro y memoria*, el Museo Itinerante Arte por la Memoria estuvo presente en la casa Yuyachkani. ¿Por qué es importante que propuestas alternativas de memoria acompañen sus presentaciones?

Es algo que nos permite ampliar nuestro campo de reflexión. En primer lugar, amplía nuestra propia mirada. Cuando surgimos como grupo, catalogábamos los edificios teatrales como espacios de élite. De alguna manera, eso ha ido pasando con los museos. Los museos como significantes de memoria han sido apropiados por aquellos que tienen algo que decir y que no han encontrado un espacio. Esto también pasó con el teatro. Primero, le llamábamos teatro popular, luego teatro nacional, después teatro alternativo y, ahora, simplemente expresiones teatrales porque cada vez se amplían mucho más. Lo mismo ha sucedido con los espacios de los museos, con las casas de los museos, lo cual es relativo, porque ahora las casas llamadas museos han sido tomadas por todas las culturas. Ya el museo no es un centro dedicado exclusivamente a la cultura occidental que hemos heredado. Existen muchos tipos de museos, pero el museo itinerante es para despertar en el espectador la pregunta y la posibilidad de reconocer que el conocimiento te genera un disfrute porque te empoderas en tu pensamiento y enriquece tu capacidad de reflexionar. Siempre y, en la medida que podemos, estamos acompañándonos con todas estas expresiones en

las que la exposición de los hechos y del arte que reflexiona sobre los hechos está presente.

LITERATURA Y MEMORIA

Con respecto a las obras literarias adaptadas al teatro por Yuyachkani, ¿hasta qué punto los actores han estado involucrados con las obras? Por ejemplo, en el caso de *Adiós, Ayacucho*, ¿todos fueron parte del proceso creativo, a pesar de que la performance es unipersonal?

En primer lugar, debemos pensar en las consecuencias que deja en el colectivo la aparición de un trabajo con poco reparto. En el caso de *Adiós, Ayacucho*, el contexto fue muy interesante. Eran los años noventa. Nosotros veníamos de una ruta de trabajo muy conectada con el universo andino. Además, gracias a María Rostworowski, aprendimos y cultivamos que lo andino va más allá de la sierra y de la costa. Abarca toda la historia de este territorio y sus culturas. Veníamos de toda esa tradición. En los noventa aparecen estas dos opciones de creación: una es *Adiós, Ayacucho*, profundamente andina; y la otra *No me toquen ese vals*, profundamente urbana, en rock. Entonces, se crea en el grupo una polémica. Se creía, por un lado, que *No me toquen ese vals* no representaba al grupo, porque se trataba de una cultura que venía de afuera y no tenía raigambre popular. En cambio, otros consideraban que *Adiós, Ayacucho* sí era andina y sí representaba al grupo. Fue interesante ese momento, porque nos brindó una mirada mucho más amplia de lo que son nuestras culturas en este país y cómo todas ellas tienen el derecho de crecer y recrearse. El contexto de *Adiós, Ayacucho* fue muy importante para el grupo. A partir de ahí, se nos



Obra *Adiós, Ayacucho*. Foto: Katherine Nigh. Hemispheric Institute.

abrieron muchos caminos. Si bien, esta obra siempre ha sido un trabajo de Augusto Casafranca bajo la dirección de Miguel Rubio y acompañado por Ana Correa, todos los demás íbamos alrededor del proceso creativo. No estábamos dentro del proceso, pero ha sido colectivo en relación con el equipo que lo creó. Lo mismo ocurrió con *No me toquen ese vals*. Entonces, *Adiós, Ayacucho* ha tenido un proceso hermosísimo. El autor, Julio Ortega, tuvo un vínculo con Augusto y con Miguel. Hubo un estudio de la obra. Y luego Miguel hizo una recreación introduciendo un personaje que viene de esta reflexión de las teatralidades andinas, que es el Qolla. Con este personaje, se detona toda una visión desde el presente de la historia de esa víctima, de ese desaparecido, Alfonso Cánepa, y también le da un elemento de humor que

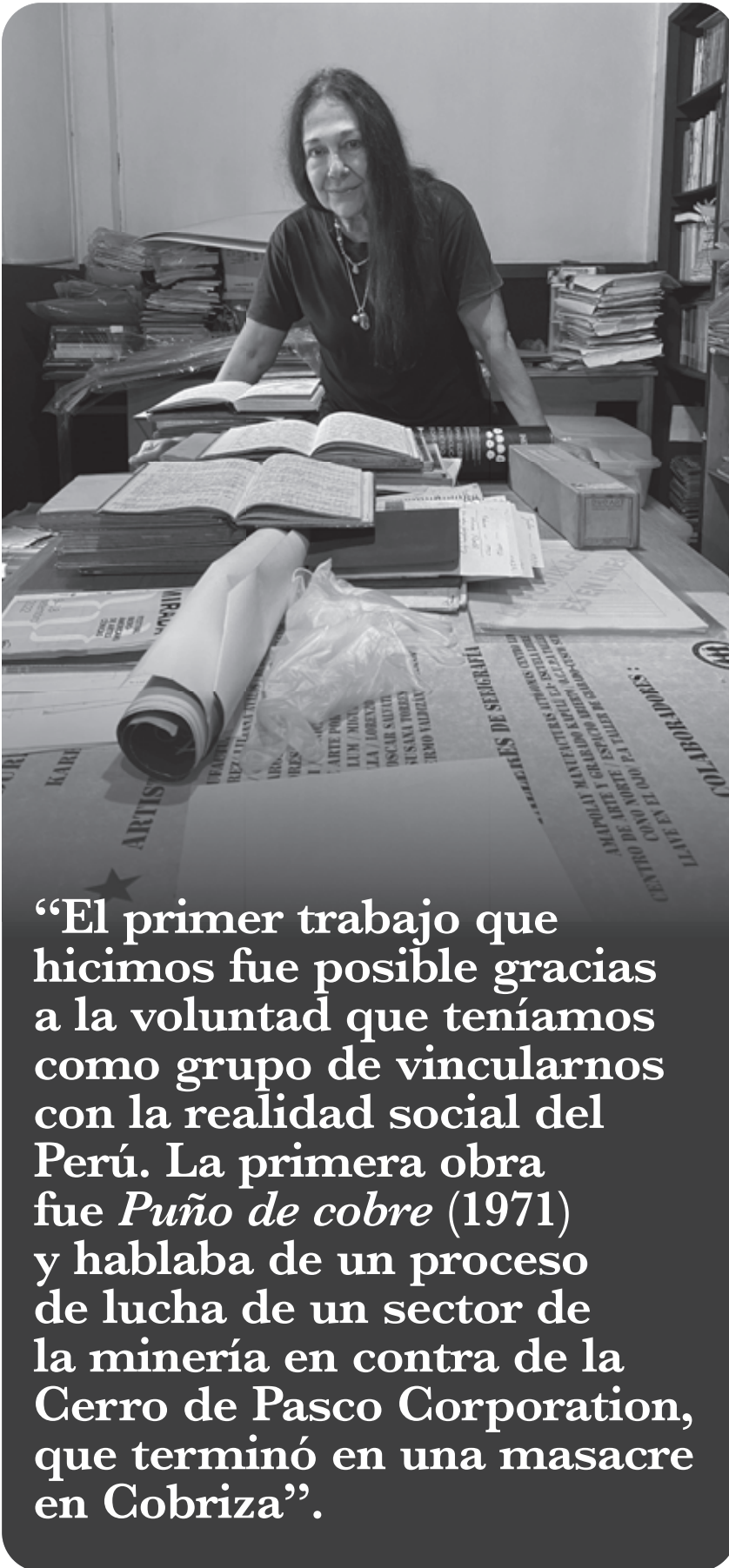
es muy propio de nuestra cultura. Primero viene el llanto y después la celebración, eso está metido en nuestra cultura de una manera profunda. Luchar y celebrar, llorar y danzar; todo está trenzado. Entonces, *Adiós, Ayacucho* trabaja a partir de esa dualidad y su camino siempre ha vivido el presente. No es una obra que hicimos alguna vez, más bien yo creo que su presente hoy existe y está vivo, porque la realidad no ha cambiado. Esa obra no es historia. Esa obra habla hoy de lo que sigue sucediendo. Y antes era con las víctimas de la violencia política, ahora es con las víctimas del feminicidio, de la delincuencia en todos sus niveles.

Y las víctimas del momento político reciente...

Así es. Ustedes lo saben muy bien... entonces es una herida abierta.

Ambas obras dialogan y sin duda siguen vigentes para reflexionar sobre nuestro presente y futuro sin olvidar el pasado. ¿Fue una buena idea ponerlas juntas durante el ciclo?

El primer impulso para poner las dos obras juntas fue poner hoy en día lo que significó para nosotros hacerlas en los noventa. Este conflicto cultural dentro del colectivo fue importante para que diéramos un salto en nuestra comprensión de lo que son las culturas, de lo que son nuestras fuentes, tanto la ancestral que proviene de nuestra propia historia como aquella que recibimos de otras culturas. En efecto, ambas obras tocan el mismo tema, pero con razonamientos diferentes. *Adiós, Ayacucho* es la migración de un espíritu que se corporiza en el Qolla para cerrar



“El primer trabajo que hicimos fue posible gracias a la voluntad que teníamos como grupo de vincularnos con la realidad social del Perú. La primera obra fue *Puño de cobre* (1971) y hablaba de un proceso de lucha de un sector de la minería en contra de la Cerro de Pasco Corporation, que terminó en una masacre en Cobriza”.

Foto: Ch. Reynoso.

un capítulo que es muy importante: nominar al ausente que, lo dice la tradición, no tiene un lugar donde descansar y siempre va a vagar, siempre va a sufrir. Entonces, cuando lo entierras, lo nominas y lo vas a visitar, luego le llevas su comida, ya descansa, ya está hecha la justicia. *No me toquen ese vals* es el viaje subjetivo. Siempre decimos que esa obra está construida en una dramaturgia fragmentada, tal cual son las memorias. Nuestras memorias son fragmentadas, son un mapa desarmado que, de rato en rato, hace conjunción y podemos entender qué es lo que nos ha pasado. En esta obra, tenemos a dos muertos que viajan durante una noche por esa fragmentación y luego regresan habiendo entendido, a su descanso. Las dos obras son como dos caras que necesitamos hacer dialogar.

Yuyachkani dedicó la obra *Cartas de Chimbote* a José María Arguedas. En la presentación, estaba su fotografía y, casi al final, había una suerte de compartir, se rompía la cuarta pared y los espectadores se convertían en parte de la obra. Mencionó que Arguedas fue importante dentro del grupo. ¿Qué podría comentarnos al respecto?

Al hacer esta obra se aplica también lo que comenté acerca de lo subjetivo, del proceso interno, de lo social y político. Arguedas es un personaje que hace carne de lo que es la lucha por la unificación en una identidad reconocida. Un hombre fracturado por no ser aceptado en su origen, en los círculos en los que tenía un tamaño tan grande como creador. Él lleva ese quiebre toda su vida. Así que cuando decidimos hablar sobre Arguedas empezamos estudiando sus novelas, sus cuentos, que ya los habíamos leído, y, poco

a poco, fuimos desembocando en algo muy privado de él, que son sus cartas a su psicoanalista y a su gran amigo. Allí está también toda esa acumulación sensible, subjetiva, la huella del crecimiento cultural. Vimos que era importante abrir eso para entender a un creador y a un representante de las culturas en el Perú en toda su dimensión. Entonces, *Cartas de Chimbote* es justamente la celebración después del duelo y el compartir, que es lo que aprendimos viajando.

ANTÍGONA Y WATANABE

Sobre *Antígona* (2000), ¿cómo fue trabajar con José Watanabe la versión libre de esta obra? De acuerdo con Carlos Villacorta, “es el primer texto que propone el problema del sujeto de la posguerra”¹. La obra, dice el crítico, “presenta dos preguntas a toda la nación: por un lado, como testigos, qué significó la guerra o la violencia que ha sufrido el país; por otro, como sobrevivientes, qué hacer con los fallecidos, con aquellos que murieron durante el conflicto de diversas maneras”. ¿Está de acuerdo con esta afirmación?

Ya conocíamos a Watanabe por sus libros, habíamos hecho un laboratorio con su poemario *Cosas del cuerpo*, pero nunca le habíamos dicho si quería trabajar con nosotros. Cuando empezamos el trabajo de llevar *Antígona* al teatro, él fue una pieza clave para nuestro conocimiento personal y el proceso de creación. Él empezó

leyendo a Sófocles, le presté mi libro, le dimos todo lo que yo había escrito de las improvisaciones. Cuando lo invitamos, fue porque ya nos dimos por vencidos. Sentimos que necesitábamos un acompañante que tuviera el arte de construir con la palabra y fue él, porque Blanca Varela lo recomendó. Yo quería que fuera ella en primer lugar, porque era una poeta muy poderosa para mí, pero ella no tenía tiempo y nos dijo “¿por qué no buscan a ese muchacho tan talentoso?”.

Watanabe, además, tenía experiencia como guionista de cine.

Claro, era un todista creador, trabajaba con escenografía, tenía ideas sobre objetos y la luz; para él, la noción de poesía atravesaba todo. Maravilloso. Con él empezamos este proceso buscando la forma de escribir. Pasamos primero por contar historias, buscábamos quién podía contar la historia. Yo quería que fuera una mujer, Miguel Rubio quería que fuera Tiresias, Watanabe decía que fuera un periodista y de pronto... nunca supimos cómo salió, pero nos dimos cuenta de que quien debía contar la historia era la hermana, porque era la única sobreviviente de toda la estirpe de los labdácidas. Cuando tomamos esa decisión, fue un detonante. Ahí empezamos a avanzar en la creación, y un día llegó Watanabe y dijo: “pero si yo soy un poeta, ¿por qué no escribo poemas?”. Yo me asusté. Entonces, ahí empezó a escribir poema por poema, pero antes habíamos hecho una estructura a la manera de los guiones. Él trajo tarjetas, y en cada tarjeta estaba escrita una unidad de acción. Yo improvisaba a partir de las tarjetas. Venía el director y decía: “vamos a improvisar ahora a partir de esta tarjeta”. Entonces había una suerte de movimiento de las unidades de acción, y después de eso fue

que Watanabe nos propuso escribir poemas y eso fue una iluminación. Cada poema a la vez era una angustia, porque yo no sabía cómo iba a terminar, no sabía cuál era el próximo, cómo íbamos a entrar en esa escritura.

¿Así nació lo que llamaron la “memoria compartida”?

La “memoria compartida” se refiere a que cada uno de nosotros, en las improvisaciones, en el debate, en la escritura, íbamos dejando salir también nuestras propias visiones, nuestros propios cuerpos, nuestras propias memorias, porque la premisa era que los espectadores recibieran en el cuerpo una historia que normalmente la recibes en el inconsciente, que es la historia de hoy, de ese hoy del 2000, mientras que la palabra hablaba de la historia de dos mil quinientos años atrás. Otro elemento importante fue la presencia de las esposas, las madres, las viudas de los desaparecidos, con los que tuvimos un proceso de diálogo y sobre todo de escucha. Vinieron a contarnos cada una sus historias. Entonces, eso se fue filtrando en el cuerpo, en las maneras de componer y en la manera de escribir de Watanabe.

¿Por qué eligieron presentar la obra de manera unipersonal? ¿Simbolizó su cuerpo — en tanto que fue usted quien dio vida al personaje —, el cuerpo de una nación en crisis enfrentada consigo misma?

Sí, esa es una consecuencia. Evidentemente, en el proceso de creación había momentos en que yo, en la soledad, pensaba por qué estoy haciendo esto sola, por qué mejor no lo convertimos en un proyecto colectivo. Todos los personajes son importantes, hagamos esto, le pedía yo al director, pero luego regresaba a la creación y solamente después

1 Villacorta, Carlos (2016). “La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010”, en *Letras*, 87 (125), pp. 123-134.

de haber terminado, después de haber conversado con las señoras y haber conocido sus historias tomé consciencia de que mi soledad en el escenario era también una metáfora de la soledad de todas estas mujeres que caminaron solas un buen trecho atacadas, humilladas, acusadas de terroristas, expulsadas de lugares, en algunos casos perseguidas, rechazadas por sus propias comunidades por el temor de verse involucradas en algo que no sabían qué era. Entonces, han sido mujeres —como lo he dicho en un desmontaje, una conferencia escénica que cuenta todo eso— que fueron agarrando coraje en esa soledad, y eso fue lo que pasó en la obra.

¿A ello responde que Ismene, siendo un personaje secundario en la tragedia de Sófocles, sea crucial en la versión que proponen?

En Ismene, el concepto del tiempo es mucho más claro respecto de la restitución de la justicia. No importa el tiempo que haya pasado, porque las heridas están abiertas.

Y el tiempo, para mí, en esta obra es un concepto relativo. Entonces, Ismene, que recién al final revela que es la hermana, hace el gesto del enterramiento, aunque haya pasado un tiempo que uno no sabe cuánto es, pero ese solo gesto ya limpia y, efectivamente, es un personaje necesario, todos somos necesarios, todos fuimos Ismene: el guardar silencio. Al principio casi no le tenía mucho respeto a Ismene, porque no había ayudado a la hermana, pero con el pasar de los años me di cuenta de que ella había guardado la mascarilla de Polínicés. Ella la había robado, era ella la que había hecho ese gesto de valor pensando que algo guardaba ese objeto, y es el que le permite depositar la furia, pero también el respeto al romperla, lo cual significa que la reintegra a la tierra; es decir, la entierra.

Ismene es un personaje que sobrevive a la tragedia. ¿Crees que el personaje podría dirigirse a los representantes del poder en el Perú de hoy y a la

violencia que se vive? ¿Qué les diría? ¿Cómo los confrontaría?

Si Ismene hablara ahora, iría a pararse frente al Congreso y les gritaría a todos quienes se sientan ahí, que son ellos los que deberían sentirse avergonzados y que se torturen el alma para siempre, porque son ellos los culpables, entre muchos otros, de lo que está pasando en el país. Ellos condensan toda esa traición. Nosotros tenemos que repetir nuestra historia en el buen sentido. Repetir los triunfos que tuvimos, no para no viajar al pasado, sino desde todo aquello que hemos aprendido como sociedad, porque si hacemos un recuento de lo que hemos vivido en este país, solo nos queda exclamar: ¿Por qué hemos sido tan fuertes?, ¿cómo hemos aguantado tanto?, ¿cómo hemos sobrevivido como sociedad, así no nos haya caído una bala en el pecho? Y es que, tenemos una gran capacidad de recuperación, entonces eso es lo que debemos repetir. Aprender a repetir nuestros triunfos, que los hemos tenido y los podemos seguir teniendo, sin contar



Obra *Antígona*. Foto: Frances Pollitt. Hemispheric Institute

que la cultura se ha potenciado. Sabemos mucho más y respetamos mucho más lo que son las culturas y sus tradiciones en todo el Perú, que nos reviven y nos hacen crecer vitalmente. Ahora Ismene sería una acusadora, puesto que ya no tiene nada que llorar y tiene que echar humo, pero serenamente, con una furiosa serenidad.

EL CUERPO AUSENTE Y EL MOVIMIENTO

El cuerpo ausente es un símbolo que vincula las historias de *Adiós, Ayacucho, Rosa Cuchillo* y *Antígona*. Miguel Rubio ha afirmado en su libro *El cuerpo ausente*: “El objetivo del personaje Antígona es enterrar a su hermano muerto [...]. Alfonso Cánepa se busca a sí mismo para enterrar su cuerpo ausente y Rosa Huanca va aún más allá de su propia muerte para encontrarse con su hijo”². Si leemos al cuerpo ausente dentro del correlato trágico referido a los secuestrados y desaparecidos durante la guerra interna, ¿cree que es un símbolo que nos hermana o nos polariza como peruanos? ¿O un símbolo que nos perseguirá eternamente como sociedad?

Qué fuerte suena eso. El símbolo que nos persigue eternamente. El eterno retorno. Creo que el término *eternamente* es cambiante. O sea, siempre vamos a tener a alguien a quien buscar. Ahora, para mí, si hacemos estadísticas de todas las niñas púberes, adolescentes y mujeres jóvenes desaparecidas que seguimos buscando, estamos buscando esos cuerpos, y no se toma en cuenta la dimensión de esta grave situación,

2 Rubio, Miguel (2008). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

“Luego de fundar Yuyachkani, comenzamos a hacer militancia y a formar parte del movimiento social que vivíamos en esa época y del cual fuimos parte, como activistas, como militantes, como trabajadores del arte y la cultura”.

esta guerra contra las mujeres, y eso es un tema que nos ocupa fuertemente en el grupo actualmente, el tema de la desaparición de las mujeres. Antes era la desaparición de los hombres y mujeres del campo, ahora es la desaparición de los niños y mujeres de la Amazonía, de las ciudades, de las violaciones, de los incestos, etcétera. Hay una guerra contra las mujeres y la tarea es estudiar de dónde viene. No se trata de hacer solamente una devolución visceral. Tenemos que entender, hacer memoria y buscar dónde está ese nudo que no podemos desatar, que ataca a las mujeres. No voy a hablar de todo el planeta, pero si entendemos el Perú, podemos entender el mundo; y si nos preguntamos lo que pasa en el mundo, tal vez podamos entender lo que pasa en el Perú. Pero seguimos buscando desaparecidas ahora. Entonces, tratemos de que esa búsqueda no sea eterna. Lo más importante es pensar en el aquí y en el ahora. La memoria

no es para organizar el futuro; el futuro podrá existir mientras podamos corregir este presente que tenemos cargado en la nuca.

En el libro de Rubio, cuando se explica la idea de la “técnica mixta” como soporte para exponer las memorias y vivencias de los actores de Yuyachkani, se dice que ustedes se han preguntado sobre aquello que podrían decir sus personajes de ficción. ¿Qué crees que podrían decir, entonces, Alfonso Cánepa, Rosa Cuchillo o Antígona ante los personajes reales que habitan el panorama político actual o del Perú reciente?

¡Quién sabe si los escucharían! Sobre el punto de la técnica mixta, en realidad, no es una técnica. *Sin título, técnica mixta* es una obra que nos empujó a romper de una manera bastante radical el vínculo entre nosotros como accionantes y

LOS CUADERNOS DE YUYACHKANI

El archivo de Yuyachkani se constituye como un valioso material para la historia del grupo, pero también para ver el proceso creativo, especialmente con los cuadernos en los que han perfilado las obras. ¿Qué proyecto hay al respecto para que sea de dominio público?

El archivo del grupo consta en primer lugar de las memorias que escribimos y encuadernamos durante un período de diez años. Es un material de archivo de todo lo que hemos hecho y escrito y de las huellas que hemos dejado. A través de la memoria de un período del grupo, se puede ver también la vida del país. Por otra parte, hay publicaciones del grupo y sobre el grupo, resumidas en libros y en los programas de las obras. Estos para nosotros siempre fueron motivo de reflexión en torno a la obra que poníamos en escena. También están los recortes periodísticos desde 1975 hasta hoy. Hay colecciones de revistas de la época y los cuadernos de las actrices y actores cuyas letras puedan ser reconocibles, pues éramos muy metódicos. En ellos, registramos procesos de creación y reacciones frente al trabajo entre nosotros. Están las tesis que se han escrito sobre el grupo, y material fotográfico. En cuanto a su disponibilidad para el público, por lo pronto hemos abierto una selección del material que hemos llevado a una instalación en la Bienal de Sao Paulo, que registra un poco la memoria del grupo. Por ahora, estamos en conversaciones para

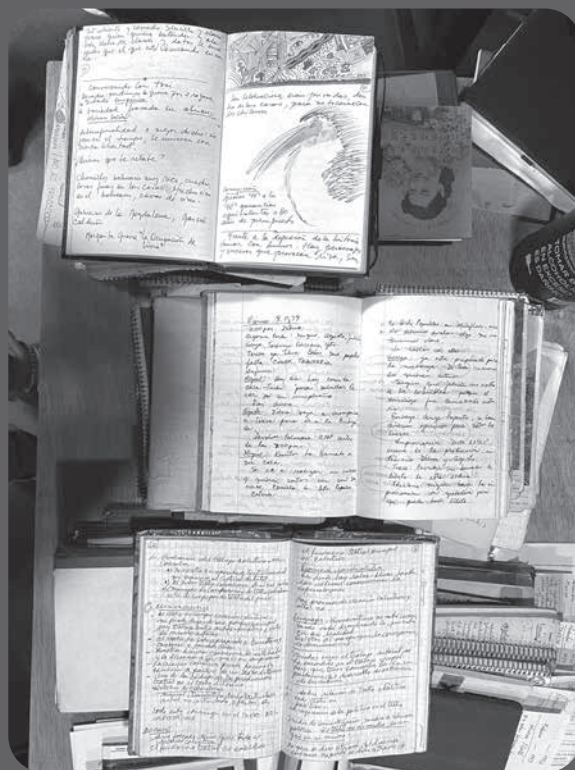


Foto: Ch. Reynoso.

Cuadernos de Yuyachkani.

digitalizar algunas cosas. No existen espacios que puedan darnos el presupuesto que requerimos para todo ello, pero es un proyecto que tenemos entre manos y que esperamos concretar.

los espectadores como participantes. No dentro de aquella noción que alguna vez hemos escuchado de teatro participativo. Se trata de otro plano, porque necesitábamos hablar de lo que estaba pasando en el país, en el 2007, pero para poder hablar de ello, justamente a raíz de la CVR tuvimos que irnos más atrás. Empezamos a investigar sobre la guerra del Pacífico y las heridas que dejó. Luego, entramos al universo de Ayacucho como símbolo del período de violencia interna; después nos sumergimos en las huellas que dejaban en los ciudadanos la corrupción de los gobiernos de García y Fujimori.

Era un panorama demasiado grande. Nos dimos cuenta de que queríamos hablar de todo eso, y empezamos a sacar cosas, objetos, que habíamos usado en años anteriores para tomar la calle en el activismo político y cultural. Toda la sala se convirtió en un espacio escénico. Acá no nos sirven las bancas ni las graderías, sacamos todo y empezamos a ver que las paredes podían recibir nuestra propia información como grupo. Algunos de nosotros trajimos testimonios. Yo crecí en Chorrillos, tenía historias de la época de la guerra del Pacífico. A Ana Correa le interesaba el universo amazónico... se

empezaron a mezclar memorias de las actrices, de los actores, con la memoria del país. Y no sabíamos cómo llamar a esa creación. Y empezamos a mover la historia. La obra utiliza carros con ruedas. Entonces, el público tiene que moverse. Es una metáfora de que la historia se mueve, no está congelada en un libro que dice “en tal año ganamos la independencia”. No, así no fue. La independencia empezó décadas antes. Entonces, empezamos a trabajar con la metáfora de la historia que se mueve; por tanto, el público también, si no la historia —el carro— lo arrasa. De esa manera, empezó a darse

una convivencia, un movimiento, en el espacio.

También eso ocurre en la acción “Lava la bandera”.

Fue una acción que partió de artistas plásticos a la que rápidamente nos unimos. Nosotros construimos una bandera gigantesca. La bandera es un objeto que ha dejado de ser esa bandera envuelta en plástico que se ponía siempre, en una esquina, en los actos protocolares. Ahora ha sido apropiada por las peruanas y los peruanos. Salió a la calle, se alargó, nos cobijó, se convirtió en una capa, ya no es esa cosa acartonada. Es nuestra. Es de todos y de todas, y eso para nosotros tuvo más conciencia cuando hicimos *Sin título. Técnica mixta*, porque lo que pasaba en el país no tenía nombre; por eso, la llamamos *Sin Título*.

El movimiento también establece una conexión con el público. En *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* (2001), por ejemplo, utilizaron vitrinas en diversos lugares.

Hicimos una metáfora de lo que es una vitrina de exposición. Cada actriz y actor estaba en una vitrina,

que era nada más que una tarima, metido ahí durante tres horas. Cada vitrina tenía un nombre, de acuerdo con lo que justamente el sentido común y la política querían implementar: “Hay que olvidarnos de lo que pasó en la época de Fujimori”, “Ya está todo resuelto, hay que seguir adelante”. Pero, nosotros decíamos “¡no!, nada puede seguir adelante si nada está resuelto”. ¿Qué pasó con el tema de Vladimiro Montesinos? Salió una vitrina que se llamaba el asesor. ¿Qué pasó con el millón de peruanos que tuvo que huir del Perú desde el primer gobierno de García? Salió la vitrina del migrante. ¿Qué pasó con toda esta noción de la historia de que la patria está en una bandera envuelta en plástico? Salió la vitrina de la Madre Patria. ¿Qué pasó con la fe? ¿Qué pasó con cómo nos engañaban con la Virgen que llora? Y así aparecieron las vitrinas. El público entraba, se movía, cogía la vitrina, regresaba, se quedaba en un solo sitio. Era el público el que mandaba, nosotros éramos los accionantes.

¿Ha funcionado bien esta forma de producir movimiento y a la vez confrontar al espectador?

Nos hemos tomado libertades, quizás porque tenemos como marca de nacimiento renegar del edificio teatral elitizado y teatralizar cualquier espacio, puesto que cualquier espacio ha sido teatral para nosotros. La placita de un pueblo, el atrio de la iglesia, el local comunal, cualquier lugar. Entonces eso se convirtió en una opción estética y teatral. Seguiremos construyendo metáforas e historias, para seguir haciendo la denuncia que queremos hacer y que creamos que debemos hacer.

Al hablar del cuerpo ausente, hablamos de lo irrepresentable. Sin embargo, si revisamos la historia de las movilizaciones sociales en Latinoamérica, destaca el caso del movimiento Mujeres por la vida en Chile. Durante la dictadura de Pinochet, las mujeres salían con siluetas de cartón y, dentro de estas siluetas, se podía leer frases como “Soy una víctima de la dictadura. Me torturaron. Me asesinaron. Me desaparecieron. ¿Me olvidaste?”. En otras palabras, el cuerpo ausente iba andando por las calles, demandando ser escuchado. En ese sentido, ¿cómo influyen las marchas de la ciudadanía en la búsqueda de reparación y de la verdad durante y después de los procesos de violencia? ¿Qué otras imágenes de “cuerpos ausentes” fueron decisivas para la producción de sus obras teatrales?

Estamos conectados y contagiados con los movimientos de mujeres. Y, así como mencionas, la movilización que se dio en Chile también se ha dado en Argentina, Brasil, Colombia y aquí en nuestro país. Aquí se han creado movimientos como *Las Colleras* o *Marea Roja*, que son mujeres de faldas rojas y polos blancos:



Sha Sha Gutiérrez, Andrés López y Diana Hidalgo de *EspInela* durante la entrevista con Teresa Ralli.

“Decidimos ponernos un nombre en quechua para que quedara claro que queríamos ser parte de ese Perú que no conocíamos”.

el rojo de la ira, de la sangre derramada, pero que quiere regresar al cuerpo; y el blanco que significa que queremos la paz. No queremos una guerra, queremos la paz, pero que queramos la paz no impide que salgamos a gritar en contra de la violencia contra las mujeres. Entonces, todas estas simbologías las hemos asimilado, así como los *escraches* en Argentina, y nos hemos ido retroalimentando. Los “artistas”, como dicen ahora algunas jóvenes compañeras, unen el arte, el activismo y la marcha política. En la marcha “No a Keiko” había ratas gigantes, había muñecos, y nosotros salimos con los carros de *Sin Título*. Creamos unas cajas que nos poníamos en la cabeza. Hubo una explosión creativa para poder expresar, ya no era solamente la marcha que sale, grita y marcha. Las activistas salieron con el útero pintado en una tela, y ninguna de ellas hacía teatro en ese momento. Otra acción que tuvo mucho impacto y salió muchas veces a todas partes fue “El bus de la fuga”. En este bus iban los que fugaron, con Fujimori a la cabeza, Montesinos, las maletas, los videos, etcétera. Recuerdo que la primera vez que vi torsos desnudos protestando en la calle fue cuando hubo un episodio de engaño por parte de la cooperativa Clae que estafó a miles de peruanos. Un señor en la berma central de la avenida Arequipa se crucificó con el torso desnudo y después en la plaza de Armas las señoras se

sacaban las ropas y mostraban los pechos y eran ciudadanas, no eran artistas que iban a performear, eran ciudadanas que ya no tenían palabras para gritar, y ponían el cuerpo. Eso dialogaba con lo que nosotros hacíamos, poner el cuerpo. Es decir, nosotros hemos puesto el cuerpo frente al cuerpo ausente, hemos puesto nuestro cuerpo frente a la ausencia de justicia. Las y los ciudadanos han puesto el cuerpo y ahí han aparecido los íconos, los signos, las representaciones que hemos intercambiado y de las que hemos aprendido y también aquellas que hemos estimulado en otros.

TEATRO PARA EL CAMBIO

¿Cree que Yuyachkani ha logrado, con el paso del tiempo, los cambios que esperaban, mediante el pensar y recordar las historias individuales y colectivas ligadas a los procesos de violencia de nuestro país?

La primera respuesta que me nace decir es no sé. En todo caso, la premisa que teníamos en los primeros años del grupo, era que queríamos cambiar la sociedad a través del teatro, que el teatro solamente era un intermediario para llegar al cambio; es decir, la revolución desde el teatro. Luego, aprendimos, maduramos, entendimos que el teatro en sí mismo es una revolución. Que el teatro y las artes escénicas

condensan en sí mismas la posibilidad de un cambio social, espiritual y cultural, y que, si nosotros conseguimos hacer eso en los núcleos y en las comunidades creativas, empujando por la nuestra, a través de la pedagogía, de compartir nuestra memoria con las nuevas generaciones —de ahí que es tan importante el archivo—, sentimos que humildemente estamos haciendo nuestra tarea. Una tarea en la que se nos va la vida, porque es la vida que hemos escogido hacer. Hace cuarenta años pensábamos que podíamos producir un cambio social, hablábamos por los otros, pero ahora sabemos que los otros son nuestros también y que hablan por sí mismos. Por otro lado, no podemos dejar de advertir que este sistema cada vez más conservador y arcaico que estamos viviendo, está achatando las conciencias. Entonces, debemos reforzar el espíritu de la creación del arte, la poesía, la pintura, el cine, porque ahí está la riqueza de este país. Cuando revisamos lo que es nuestra cultura ancestral, vemos grandes niveles de refinamiento. En los colores, en las ropas, en la estética de las máscaras, en los mitos, las leyendas, y eso no ha nacido en la academia, sino en nuestras ancestralidades.

¿Qué proyectos futuros tiene Yuyachkani?

Estamos enfocados en poder decir algo y entender desde la perspectiva de las mujeres, en cómo podemos contribuir a nosotras como madres y abuelas y a nuestras jóvenes alumnas y compañeras de trabajo, porque en el grupo ahora hay varias generaciones. Otro proyecto es activar el archivo vivo en los museos itinerantes, que serán también nuestros, no de nuestra propia memoria, sino de los materiales que tenemos en el archivo, y con eso creo que tenemos mucha tarea por ahora.

