

Yuyachkani

Cincuenta años dando testir

Ana Correa comparte su reflexión sobre los 50 años de Yuyachkani, grupo de mayor edad del teatro peruano, que practica la dramaturgia en diálogo permanente con la problemática del país. La autora destaca el trabajo colectivo del grupo y nos habla de cómo buscan compartir con sus espectadores importantes datos históricos invisibilizados por la historia y el archivo hegemónicos.

PALABRAS CLAVE:

Cultura hegemónica,
Creación colectiva,
Historia,
Nuevo Teatro.

Yuyachkani. Fifty years bearing witness to our times

Ana Correa shares her reflection on the 50 years of Yuyachkani, Peru's theatre oldest group, which practices dramaturgy in permanent dialogue with Peru's problems. The author highlights the group collective work and talks about how they seek to share with their audiences important historical data concealed by hegemonic history and archives.

KEYWORDS:

Hegemonic culture,
Collective creation,
History,
New Theatre.

ANA CORREA BENITES

Actriz creadora, magíster en Antropología, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, directora de teatro e integrante del Grupo Cultural Yuyachkani.

monio de nuestro tiempo

Yuyachkani nace en la década de 1970 como parte de la moderna tradición del Nuevo Teatro Latinoamericano, surgido en la segunda mitad del siglo pasado. El término nuevo teatro provenía de la definición de Berthold Brecht¹ para el teatro del período de entreguerras de los años 1930 en Alemania; lo nombraba así por la característica de tener un nuevo público y no por la antigüedad o modernidad del teatro.

Santiago García nos recordaba que, desde aquellos años, en nuestros países se había instalado entre la humanidad una cultura dominante, la eurocentrista, que en el teatro colocaba la palabra como fundamento tradicional.² Esto le entregaba el poder al dramaturgo literario, al autor. Este teatro iba acompañado de una sala con escenario frontal, butacas, un sistema lumino-técnico, tramoya y cortinas; con una actuación realista de cuarta pared imaginaria, que mostraba un comportamiento basado en la vida ordinaria, en la vida cotidiana, con actores y actrices sin relación con el público. Este teatro se asumirá más adelante como teatro tradicional y se convertirá en el teatro hegemónico o el llamado teatro oficial.

Richard Schechner nos dice que “el teatro realista llegó a muchos rincones del mundo sobre las alas del colonia-

lismo y de la expansión de la cultura occidental” (2012: 24).³ Miguel Rubio, director de Yuyachkani, afirmaba en 1988, en un debate sobre el tema, organizado por Alfonso La Torre en el diario La República, que “el teatro no es literatura; su fin no es la lectura de textos impresos. La dramaturgia sería el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público (Rubio 2001-2002: 51).

Desde sus orígenes, a través de su práctica, Yuyachkani se propuso recuperar la esencia colectiva del teatro y la apropiación de la práctica escénica para la invención de un teatro necesario, en diálogo permanente con la historia y la memoria del Perú. El teatro, para Yuyachkani, es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo con la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones sociales específicas y sin renunciar a la compleja relación entre lo real y la ficción.

La noción de grupo aparece como categoría, como motor fundamental del proceso de este nuevo teatro. Es la negación de la compañía, cuya organización vertical niega la participación del colectivo. El grupo es la recuperación del teatro como fenómeno colectivo: cambia el flujo autor-director-actor-público, y cuestiona la autoridad y el modo de producción que el teatro hegemónico planteaba.

EL GRUPO

El término teatro de grupo surgió para referirse a los grupos de teatro que asumieron la creación colectiva y el funcionamiento colectivo:

1 Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburgo, Alemania 1898-Berlín 1956), poeta y dramaturgo, hombre de teatro y de grupo, renovador, creador del teatro épico o dialéctico, uno de los más influyentes dramaturgos del siglo XX. Fundó el grupo Berliner Ensemble.

2 Santiago García (Bogotá 1928-2020), actor, director y dramaturgo colombiano, pionero y primogénito de una dramaturgia de estilo propio, creador de personajes que aún son referentes en el mundo, investigador, pintor, gestor cultural, promotor de la identidad nacional y maestro de maestros para muchos profesionales de la actuación. Fallecido a los 91 años, dirigió la mayoría de las obras de La Candelaria, teatro que fundó en 1966 y en el que también actuó. Influyó en miles de casas teatrales de Colombia y Latinoamérica con sus teorías del arte dramático y con la búsqueda de lenguajes teatrales propios, y promovió el movimiento del Nuevo Teatro. En el 2012 la Unesco lo nombró embajador mundial del teatro.

3 Richard Schechner (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1934), pionero de los estudios de representación, académico, director de teatro, investigador, crítico, editor y dramaturgo, profesor de la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York y editor de *TDR/The Drama Review*.

Yuyachkani en imágenes



1 *Allpa rayku* (1978). 2 *Los músicos ambulantes* (1983). 3 *Encuentro de Zorros* (1985). 4 *Contraelviento* (1989). 5 *Hasta Cuando Corazón* (1990). 6 *Santiago* (2000). 7 *Hecho en el Perú-Vitrinas para un museo de la memoria* (2001). 8 *Augusto Casafraña, Desmontaje de Adiós Ayacucho*. 9 *Rebeca Ralli, Hijo de perra o La Anunciación*. 10 *Sin título-Técnica mixta*. 11 *Discurso de promoción* (2017). 12 Personajes de las diferentes obras del repertorio de Yuyachkani a sus 50 años.

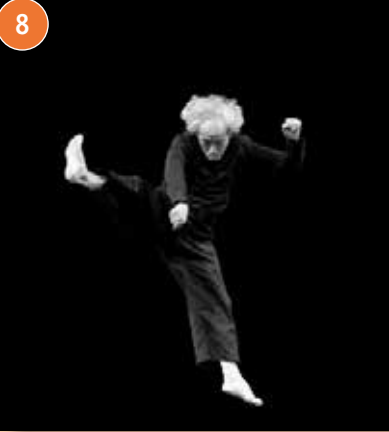
6



7



8



9



10



12



11



“ El grupo fue la célula madre en la que nos organizamos para gestar esa nueva teatralidad que reclamábamos a voz en cuello y que debía marchar acorde con los tiempos que se vivían, donde predominaba un sentimiento colectivo [...] [N]os atrevimos a reconocernos en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas (Miguel Rubio, en Guerrero 1990: 77).

En los años ochenta Yuyachkani estuvo entre los fundadores de la Muestra de Teatro Peruano, así como del Movimiento de Teatro Independiente Motín-Lima, en el que hubo más de cuarenta grupos organizados, cuyo territorio teatral era alternativo al de los elencos que se formaban y disgregaban una vez terminados el montaje y la temporada teatral. Si bien Yuyachkani no tenía modelos estéticos comunes con sus pares, sí había características predominantes que se compartían, como la autoformación, el entrenamiento corporal y vocal, el aprendizaje de danzas nacionales y de instrumentos musicales, y el trabajo en espacios abiertos. Un teatro basado en el trabajo de la actriz y del actor.

En mi tesis de maestría sustenté que, en el Perú, estos grupos aprendieron a enfrentar sus crisis de creación, a identificar sus carencias y sus limitaciones, y a sobreponerse a ellas con trabajo y mucho esfuerzo (Correa 2021). Quienes integraban los grupos fueron definiéndose en los procesos; algunos abandonaron el teatro de grupo para dedicarse a otras profesiones, mientras que otros fueron afirmándose y profesionalizándose como actores y actrices múltiples. Frente a la crisis de creación, se construían, en el proceso, nuevas técnicas que daban respuestas; y esa búsqueda se podía ver en las obras de creación colectiva que se presentaban en esos años. El proceso era intenso y con pérdida de integrantes, por la situación política, la crisis económica y el conflicto armado interno que enfrentó al Estado peruano y al grupo subversivo maoísta Sendero Luminoso de (1980-2000); pero quienes se quedaban se fortalecían con la experiencia.

Estos grupos crearon un nuevo modo de producción teatral, generado en base a la disciplina, el estudio en autoformación, la investigación permanente, la organización y la coincidencia con sus pares nacionales en encuentros, muestras, y talleres regionales y nacionales, que permitieron la irrupción de nuevas presencias, imágenes y personajes protagonistas de nuevas historias. Otros espacios, otro público, otras lenguas, otras costumbres, otras teatralidades en danzas enmascaradas, en fiestas populares, y una dramaturgia compleja capaz de contener toda esta diversidad. Yuyachkani buscaba, al lado de sus pares, una

estética que respondía a su ética y compromiso con el arte, la cultura y el país. Como bien dijo Hugo Salazar del Alcázar, “la ética es el mecanismo productor de identidad grupal. Es también lo que explica la persistencia y consolidación del movimiento. Sobre todo, en el inicio de algunos grupos como Yuyachkani”, y anunciaba —en 1990— que podría constituirse en un grupo “histórico” del movimiento, “[cuya] continuidad [al lado de otros grupos representativos de las diferentes regiones del país] y las mutaciones en sus procesos explicarían el propio proceso del movimiento” (1990: 17).⁴

LA CREACIÓN COLECTIVA

Cuando se escucha hablar de creación colectiva se piensa que es un texto literario creado en forma colectiva. En relación con la textualidad del teatro, el maestro Enrique Buenaventura nos dice que el texto del espectáculo se puede construir con o sin texto literario, escrito mediante improvisaciones del grupo creador:

“ El teatro es, per se, una creación colectiva y, por lo tanto, no he descubierto nada; y, en segundo lugar, eso no significa la eliminación del director, del autor, etc. Sino una valoración del actor, de quien, en último término depende el espectáculo (1981: 32).⁵

Considero que la definición de creación colectiva que da el maestro Santiago García, que se fundamenta en el hecho de que toda creación teatral es una obra artística de un grupo de personas, es la que más se aproxima a los procesos creativos de Yuyachkani, en los que existe un enfoque diferente de la producción teatral: la creación colectiva no como un método ni un sistema de creación, sino como “una actitud o disposición en el proceso de invención que tiene como condición —difícil, controvertida— el respeto del otro. Saber oír, entender y, lo más importante, encontrar en grupo las soluciones o los hallazgos, sin descartar que también podrían lograrse individualmente” (2006: 25).

Esta manera de crear fue una respuesta innovadora a la falta de obras literarias que tocaran los temas que Yuyachkani quería mostrar. La creación colectiva como un principio, como una actitud humanista, hizo suje-

4 Hugo Salazar del Alcázar (Lima 1955-1996), crítico e investigador del teatro peruano de las décadas de 1980 y 1990.

5 Enrique Buenaventura (1925-2003), fundador y director del Teatro de Experimentación de Cali. Destacado protagonista de la cultura colombiana del siglo XX. Dramaturgo reconocido mundialmente, director escénico, maestro, pintor, escritor y formador de actores y actrices. Creador del Método de Creación Colectiva.

tos a los actores y las actrices que intervenían en todo el proceso de creación de la obra de teatro; fue, por esto, una respuesta política del teatro de grupo de los años setenta, y continúa siéndolo en Yuyachkani hoy, 50 años después de su creación. Quienes integramos el grupo nos asumimos como actores y actrices creadores, que nos responsabilizamos por lo que hacemos y decimos en el escenario.

NUEVOS PÚBLICOS Y ESPACIOS PARA LA ESCENA

Sin actores ni espectadores no existiría el teatro. Yuyachkani busca un trabajo colectivo entre actores/actrices, y entre ellos/ellas y los espectadores. Busca un juego de complementariedad en el cual el espectador atraviesa por un proceso de elaboración activa y aporta desde su experiencia social. Rubio da señales de este nuevo espectador y escribe sobre la relación dinámica del teatro de grupo con los nuevos públicos:

“ [...] el espectador está presente desde cuando el grupo se lecciona la obra, los temas, las técnicas [...]; está presente desde el inicio mismo del proyecto, porque es a él hacia quien está dirigido el espectáculo, en donde participará como creador en la lectura que deberá hacer para completar con su imaginación lo que la convención escénica le propone” (Rubio 2001-2002: 22).

El teatro de Yuyachkani se dirige prioritariamente a un público interesado en la transformación social, que le plantea un teatro esencialmente de búsqueda y no de repetición, un teatro que le hable claramente, un teatro que le sea necesario para la vida.

LA CULTURA DE ACTRIZ Y DE ACTOR: EL CUERPO Y SUS TÉCNICAS

Eugenio Barba reconoce que la profesionalización actoral comienza con la asimilación de un bagaje técnico que cada actriz y actor personalizan. Señala, al respecto, que

“ El conocimiento de los principios que gobiernan el bios escénico permite algo más: aprender a aprender. Esto es de enorme importancia para quienes eligen superar los límites de una técnica especializada o para los que se ven obligados a hacerlo. En realidad, aprender a aprender es esencial para todos. Es la condición para dominar el propio saber técnico, y no ser dominados por él” (1992: 26).⁶

6 Eugenio Barba (Brindisi, Italia, 1936), destacada personalidad del teatro contemporáneo, con numerosos reconocimientos, es uno de los forjadores del concepto *antropología teatral*. Ha ejercido su carrera profesional en Dinamarca, donde fundó el grupo Odin Teatret. Alumno

El nuevo público y los nuevos espacios —patios, plazas, atrios de iglesia, ventanas, techos de edificios, calles— le plantean al actor y la actriz de Yuyachkani una nueva preparación de su cuerpo y su voz, herramientas fundamentales de su creación.

Cuando hablamos de cultura de la actriz y del actor nos referimos al proceso constante, durante largas horas de estudio, de investigación de la teoría y la práctica, de entrenamiento físico, de trabajo con objetos, de aprendizaje de instrumentos musicales, poemas, textos y cantos tradicionales, y de aprendizaje de las ciencias sociales y políticas. Todo se convierte en parte de su acumulación sensible e información razonada.

Este proceso didáctico de investigación y formación será transformado, a través de la improvisación, en imágenes significativas, analogías, metáforas y acciones poéticas, para lo cual el mismo grupo inventa nuevas palabras, nuevos discursos, con el fin de llegar a producir cambios reales en la sensibilidad de los propios actores y actrices, y, más adelante, en sus espectadores. Esta cultura de actor y actriz conlleva una profesionalización forjada con disciplina, perseverancia y renuncia, que no ha pasado por títulos académicos ni por aulas universitarias, sino por la experiencia y el aprendizaje constante: “90% de sudor y 10% de inspiración”. El estudio práctico, para la vida y para el arte, tiene que ser concreto. Conocer la humildad y la ética del oficio.

A lo largo de los 50 años del grupo se gestaron varios términos que acompañaron este proceso: actor y actriz múltiples, actor y actriz integrales, actor y actriz creadores, actor y actriz testigos de nuestro tiempo, en búsqueda no de un público consumidor, sino de un espectador interlocutor. Esto llevó al grupo, desde los años noventa, a crear demostraciones de trabajo, desmontajes de sus obras teatrales y conferencias escénicas.

En julio del 2020, primer año de la pandemia, Yuyachkani estrenó, en el Gran Teatro Nacional de Lima, su proyecto de conferencias teatralizadas *El teatro por dentro*, compuesto por ocho desmontajes, demostraciones de trabajo y acciones escénicas. Este conjunto da cuenta de la cultura de grupo y de la cultura de actores y actrices que comparten la sistematización de gran parte de los procesos creativos del grupo durante sus 50 años de vida escénica: *Desmontaje de Antígona*, de Teresa Ralli;

y amigo de Jerzy Grotowski, está considerado, junto con Peter Brook, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

ACTOR/ACTRIZ TESTIGO DE NUESTRO TIEMPO

Rubio, hablando recientemente del grupo en un diálogo virtual con los historiadores Cecilia Méndez y Juan Carlos Estenssoro sobre la verdad y la ficción en la creación literaria y audiovisual en los imaginarios de la historia, en el contexto del bicentenario de la independencia del Perú, define con precisión cómo Yuyachkani entra al tema de la ficción y de la autoficción, y cómo también esa zona de autoficción interpela al grupo a partir del acompañamiento a las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad, cuando los protagonistas verdaderos testimonian y no necesitan intermediarios:

“ Nosotros hablamos de una categoría del actor testigo de su tiempo, esa instancia de un actor que negocia documentos reales con documentos ficcionales y que crea sobre todo una circunstancia de convivencia con el espectador, que es lo que más se ha aceptado en los últimos años. Es decir, entender, más que el teatro, la teatralidad; buscar el convivio, buscar un vínculo con los espectadores donde todas y todos los que estamos en el espacio podemos coexistir y somos importantes” (Narra la independencia desde tu pueblo 2021: 12:13-12:50).

Podemos citar aquí a la instalación escénica Sin título-Técnica mixta, que toma el tema de la guerra de invasión con Chile y la guerra fratricida del conflicto armado interno en el Perú, y también Discurso de promoción, la última acción escénica creada por el grupo antes de la pandemia. Ambas tienen que ver con la historia. La primera trata sobre la permanencia de los abismos sociales, que se vivieron durante la guerra con Chile y que provocaron los años del conflicto armado interno: dos guerras, dos épocas, una de invasión y otra fratricida; la segunda, sobre la conmemoración de los 200 años de la independencia, en la cual la convención pasa por el discurso de la promoción que sale del colegio en el 2021: alumnas y alumnos cuestionan la ausencia de mujeres, de afroperuanos y de indígenas en el famoso cuadro Proclamación de la Independencia, de Juan Lepiani.⁷ La ruptura se da cuando una escolar ingresa al espacio y, luego de que plantea que a la mujer se la silencia, de que su cuerpo se toma como campo de batalla y botín de guerra, y se la saca de la historia, dice: “ ¡Este cuadro es insuficiente, este escenario es insuficiente, este espacio es insuficiente. ¡Deberíamos tener la posibilidad de contar nuestra historia de otras maneras!”.

7 El peruano Juan Lepiani pintó en Roma, en 1904, uno de los cuadros más reproducidos y vistos de la historia del arte peruano. Es un óleo sobre lienzo de grandes proporciones, en el que se recrea la proclamación de la independencia en la Plaza Mayor de Lima el 28 de julio de 1821.

Yuyachkani, más que una lealtad con la historia, busca ser leal con la convención —con ese momento de encuentro efímero con los espectadores— y compartir la necesidad de un nuevo discurso en el que se empiece a hablar de las ausencias, de los silencios, de los secretos y de los grandes datos históricos invisibilizados por la historia y el archivo hegemónicos. En Discurso de promoción se interviene el cuadro visualmente con imágenes de los y las ausentes. Por el traslado de actores y actrices, espectadores, instaladores y músicos, se toman los diferentes espacios de la sala. El espectador comparte un mismo lugar; los cuerpos negocian el espacio. Se acciona sobre la violencia contra la mujer, las esterilizaciones forzadas, la trata, los desaparecidos, el problema indígena, el tema de la educación, las cosmovisiones de los pueblos originarios. El escenario del convivio construye un discurso de imágenes y sensaciones que busca compartir la pregunta “¿qué le debe la República al pueblo peruano?”. Como dice Rubio,

“ [...] la obra termina con un carnaval que se anticipa al momento que estamos viviendo. Es un carnaval alusivo al grotesco que estamos viviendo con la señora que se autoproclama presidenta y que no quiere aceptar su derrota. Esa obra fue creada hace tres años y hay una construcción de una imagen que podría presentarse en este 28 de julio del 2021” (Narra la independencia desde tu pueblo 2021: 15:55-16:20).

Como una manera de tensionar la ficción con la realidad y provocar el interés de “ver para creer” que tiene el espectador, en ambas obras hay una convivencia con objetos reales, con objetos de memoria y con la documentación. El espectador puede ver, acercarse, mover, leer, mirar. Incluso los cuerpos de los actores y las actrices portan información escrita y fotográfica verdadera, en las polleras, en la manta, en el sombrero, en la cushma. Una memoria por clasificar. Una dramaturgia peruana en diálogo permanente con la problemática del país.

EL ARTE COMO ACTO DE SINGULARIDAD, VERDAD Y BELLEZA

La pandemia nos detuvo la manera presencial en marzo del 2020. Las artes escénicas cerraron sus salas teatrales y sus espacios alternativos como la Casa de Yuyachkani. En esta coyuntura de confinamiento obligatorio, de pobreza extrema, de hambruna, de errores de los gobernantes y, en suma, de un sistema neoliberal que se cae a pedazos, bastaron los primeros veinte días para que, a inicios de abril del 2020, recogiendo los aprendizajes y antecedentes de los grupos surgidos en la década de 1980, acompañados de más de noventa grupos jóve-

nes, creáramos una nueva organización. El Movimiento de Grupos de Teatro Independiente del Perú (MGTIP) surgió, así, con el impulso inicial de hacerle frente a la precaria situación de muchos trabajadores y trabajadoras de las artes escénicas, generada por la informalidad, la falta de derechos laborales y sociales, y la falta de políticas y normas que nos protejan.

Como está escrito en los principios del MGTIP


“ Asumimos el teatro como una opción de vida que busca el rigor artístico y promueve permanentemente la investigación, el desarrollo integral del/la artista escénico/a creador/a en sus diversos roles, la formación constante con un entrenamiento riguroso y pedagogías diversas, la sistematización, transmisión e intercambio, la exploración de múltiples códigos y dramaturgias y el abordaje de públicos y espacios escénicos diversos. Estamos comprometidos con la tarea de llegar a público de todas las edades y culturas, en especial a los sectores con menor acceso a los circuitos de cultura y difusión teatral”. (Documento del Movimiento de Grupos de Teatro Independiente del Perú).

Somos el grupo de mayor edad del teatro peruano y, con el grupo La Candelaria de Colombia, los más longevos de América Latina. Tenemos un amplio recorrido en el trabajo de la memoria, con importantes aportes a los procesos artísticos, pedagógicos, sociales y orga-

nizativos que configuran parte fundamental de nuestra historia y, al mismo tiempo, mantienen su continuidad, desarrollo y vigencia. Nuestro trabajo con jóvenes aliadas y aliados es indispensable.

El 19 de julio celebramos los 50 años del grupo en la puerta de la casa, que hemos convertido en terraza cultural. Ahí llegan vecinos y vecinas del barrio, amigos y amigas, espectadores con doble mascarilla; y a través de las redes sociales llegamos a un amplio público. Estamos tomando las plazas, las calles, los parques, el espacio público como territorios para los nuevos ritos, de conmemoración, de intercambio, arte y cultura:

“ Intervenimos el espacio público, ya no pensado como hacer teatro de la sala en la calle, sino más bien tomando en cuenta la memoria que guarda el espacio, la dramaturgia misma de la ciudad, y cómo en esa dramaturgia que está escrita en la ciudad nosotros intervenimos y generamos espacios de resignificación” (Narra la independencia desde tu pueblo 2021: 1:03-1:09).

Comparto, para terminar, una definición de la medicina tradicional china que plantea que la longevidad no es querer vivir más años, sino vivir plenamente tu edad. Somos longevos que asumimos el arte como algo original, como un encuentro radical con la imaginación. 

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio (1992). *La canoa de papel*. Ciudad de México: Gaceta.

BUENAVENTURA, Enrique (1981). *Conversaciones con Enrique Buenaventura Documento de Teatro I*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

CORREA, Ana (2021). “La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y la creación de una voz y cuerpo público”. Tesis de maestría en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú.

EL TIEMPO (2016). *Santiago García y La Candelaria: 50 años de teatro*. Archivo de video, Youtube. <https://bit.ly/38f9Mlc>

GARCÍA, Santiago (2006). *Teoría y práctica del teatro*, volumen 3. Bogotá: La Candelaria.

GUERRERO, Eduardo (1990). Yuyachkani: un ejemplo de compromiso y de rigor estético. Entrevista con Miguel Rubio. En: *Notas sobre el Itinerario y aportes del Teatro Popular en Latinoamérica y Perú desde los años 1970-1988*.

NARRA LA INDEPENDENCIA DESDE TU PUEBLO (2021). *La independencia en debate: la verdad por la ficción*, programa 1, 15 de julio. Archivo de video, Youtube. <https://bit.ly/2UMvShZ>

RUBIO, Miguel (2001-2002). *Notas sobre teatro*. Lima-Minnesota: Yuyachkani.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo (1990). *Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral-Dramaturgia*. Lima: Yuyachkani.

SCHECHNER, Richard (2012). *Estudios de la representación Una introducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.