

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**TEATRO POSDRAMÁTICO EN YUYACHKANI: *DISCURSO DE PROMOCIÓN*
Y EL DESARROLLO DE LA “TÉCNICA MIXTA”.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTOR

Claudia Vanesa Figueroa Muro.

ASESOR:

Gino Luque Bedregal.

Lima, 2018

Resumen.

El presente estudio pretende analizar las características del teatro posdramático presentes en la obra *Discurso de promoción* del Grupo Cultural Yuyachkani.

Discurso de promoción es la última obra estrenada por el grupo. En ella, se puede observar la maduración de elementos multidisciplinares de la llamada “técnica mixta”. Este lenguaje escénico se caracteriza por la fracturación de la estructura dramática tradicional y la hibridación artística entre el teatro, danza, canto, máscaras, música (antes usados por el grupo) con nuevas formas adquiridas de las artes plásticas y la instalación.

Los elementos posdramáticos que se analizarán serán los siguientes: fragmentación del drama, simultaneidad de imágenes escénicas, dramaturgia altamente visual, ruptura con el escenario de proscenio, sobreabundancia temática, abandono de la ficción (teatro mimético representacional) y aparición del *performance art*.

La forma posdramática “técnica mixta” parece ser la transición a una nueva etapa en el desarrollo de Yuyachkani tanto a nivel artístico como a nivel temático. A nivel artístico, la fragmentación de la estructura dramática, la simultaneidad de acciones en un espacio no proscénico y el alejamiento de la representación mimética son los principios más característicos; por otro lado, a nivel temático se comienza a desarrollar la noción de “aldea global” y de pertenecer a algo aún más grande que el territorio conocido como “Perú”.

Sin embargo, en vista de que no se puede excluir la práctica escénica actual del recorrido histórico, es inevitable incluir en esta investigación algunas reflexiones sobre asuntos ideológicos y sociales relacionados al colectivo, pese a que dichos aspectos no constituyan el objetivo central.

De ese modo, la pesquisa ha contemplado tres líneas de desarrollo: evolución de los lenguajes escénicos utilizados por Yuyachkani, análisis de la obra *Discurso de promoción* y cambios ideológicos según los miembros del colectivo.

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, creación colectiva posdramática, Teatro Posdramático, teatro latinoamericano posdramático.

Contenido

Introducción	3
Consideraciones para una terminología liminal	7
I. Grupo Cultural Yuyachkani	12
Historia y evolución de los lenguajes escénicos de Yuyachkani	13
(1) Militancia política	14
(2) Conflicto armado interno y conquista del individuo.	17
(3) Encuentro con las artes plásticas	18
II. Discurso de promoción	21
Análisis de eslabones según disciplinas, elementos y principios posdramáticos	21
(a) Disolución genérica y “técnica mixta”	23
(b) Ruptura con el escenario de proscenio y participación del espectador	24
(c) Fragmentación y simultaneidad	28
(d) Dramaturgia visual y sobreabundancia temática	31
(e) Performance art y abandono de la ficción	33
III. Testimonios de un cambio	36
i) Socialismo negociado	37
ii) Lógica antidualista	38
iii) Lo colectivo y lo individual	40
IV. Conclusiones	43
ANEXOS	45
Relación de las obras estrenadas del Grupo Cultural Yuyachkani	45
Reconstrucción de estructura y performance script de <i>Discurso de promoción</i>	47
Referencias bibliográficas	52

“Si vivimos en una realidad cada vez más intervenida, que nos muestra todo como desencajado, una realidad surrealista y patética, el teatro queda estéril, pequeño” -Teresa Ralli.

Introducción

Mi primer encuentro con el Grupo Cultural Yuyachkani sucedió mientras cursaba el primer año de la universidad. Recuerdo salir temblando luego de ver “Confesiones”, de Ana Correa. En este unipersonal pude sentir el compromiso altamente emocional, social y político de la actriz-creadora; conecté con este lenguaje y actitud escénica de un modo que antes no había experimentado. Mi deseo de volver a sentir ese temblor me acercó al colectivo, a quienes luego tuve la oportunidad de conocer como educadores. Las reflexiones que aquí compartiré son solo una pequeña muestra de mi agradecimiento, admiración y reconocimiento a los Yuyas¹.

El objetivo de la siguiente investigación será el análisis del último estreno del colectivo, la obra *Discurso de promoción*, según características técnicas del teatro posdramático². Para entender de qué modo esta creación teatral cuestiona los límites tradicionales del “drama”, se prestará atención a la disolución de géneros artísticos, la reconfiguración del espacio escénico, la simultaneidad, la sobreabundancia temática, el abandono de la ficción, entre otros.

Además, se construirá un recorrido histórico por el trabajo del Grupo Cultural Yuyachkani para poder enmarcar la obra de estudio dentro de una etapa artística del colectivo y entender cómo responde a un momento evolutivo. Pero ¿por qué Yuyachkani? Y ¿por qué *Discurso de promoción*?

El desarrollo de esta investigación coincidió con un periodo personal de crisis y cuestionamientos artísticos. A puertas de culminar mi primera etapa formativa, me vi en la necesidad de cuestionar mi educación y de examinar cómo dialogaban el circuito teatral local, mi formación actoral y mis expectativas

¹ Modo afectivo que se utiliza para llamar al Grupo Cultural Yuyachkani.

² Más adelante me dedico a fundamentar la decisión de adoptar dicho enfoque.

artísticas. Empecé, entonces, a reconocer cómo era el teatro hegemónico al que mis compañeros universitarios y yo pretendíamos integrarnos³. ¿Cómo son estos espacios? ¿Quiénes asisten a estos eventos? ¿Quiénes organizan este teatro? ¿Es rígido o flexible? ¿Qué otras formas son posibles para comunicar desde lo escénico?

Estas preguntas me llevaron a conocer otros lenguajes artísticos que no había observado dentro de la escena local. Me interesé en estilos multidisciplinares como el *performance art*⁴ (también llamado arte acción), las instalaciones artísticas, el videoarte y otras formas que se apartan de las estructuras dramáticas convencionales del teatro tradicional. Encontré una relación causa-efecto entre la actitud provocadora de los artistas que desarrollan estos lenguajes experimentales y la ejecución técnica de los medios artísticos que se escoge para cada situación.

Dentro de mi formación actoral-teatral, me interesé profundamente en entender los principios técnicos de un teatro de cualidades posdramáticas (más allá del drama). Porque, a mi entender, la adopción de dichas características formales se corresponde con una búsqueda que trasciende lo puramente técnico y que se relaciona con nuevos modos de comunicación que respondan a las necesidades de los creadores y espectadores de hoy.

Me pregunté, dentro de la oferta teatral limeña, quién o quiénes podrían ayudarme a entender la incorporación de dichos principios posdramáticos. Entonces, reconocí nuevamente el trabajo del Grupo Cultural Yuyachkani como poseedor de una particularidad dentro de la escena local. Advertí la pluralidad de lenguajes escénicos combinados en su propuesta escénica y reparé en cómo

³ Creación a partir de un dramaturgo o texto dramático. Equipos creativos convocados por productoras según necesidad del proyecto teatral y no bajo la modalidad de compañía, experiencia acumulativa y/o repertorio.

⁴ El *performance art* es una forma de arte en vivo que surgió Nueva York entre los años sesenta y setenta del siglo pasado como respuesta artística antielitista, anticonsumista y antinstitucional: un acto político provocador. Podían surgir en cualquier momento y lugar; lo único que el artista necesitaba era su cuerpo, sus palabras y su habilidad para intervenir la vida de un público involuntario.

“El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público” (Taylor, 2011: 8).

dicha elección de “formas” artísticas repercutía en el contenido de sus creaciones.

El Grupo Cultural Yuyachkani ha marcado la historia del teatro peruano por su solidez y permanencia en la investigación escénica política y social durante cerca de cincuenta años, siendo así uno de los grupos más longevos del Perú y de América Latina. Esta resistencia artística y política le ha permitido mudar de ideas numerosas veces. Siendo “el norte socialista” lo que -según su director Miguel Rubio- ha sido la columna vertebral del grupo y la utopía que les ha permitido continuar trabajando después de difíciles décadas de guerra interna en el Perú y de la desarticulación del pensamiento socialista a nivel global.

Por ello, estudiar la evolución de las estrategias escénicas del Grupo Cultural Yuyachkani es una tarea relevante, pues nos permite entender cómo los procesos mundiales afectan a nivel local el discurso de un importante grupo de teatro peruano y cómo esto -a su vez- afecta su lenguaje escénico a nivel no solo temático sino técnico (principios de trabajo, elementos e incorporación de nuevas disciplinas).

Entonces bien, el objetivo central de este estudio será reconocer y analizar las características del teatro posdramático dentro del trabajo de Yuyachkani. Para este fin, se considera a *Discurso de Promoción*, el más reciente estreno del colectivo, como la obra adecuada para estudiar dichas estrategias a nivel técnico en el lenguaje escénico llamado “técnica mixta”.

En esta obra, se puede observar algunos principios del teatro posdramático ya antes adoptados por el colectivo como: disolución genérica (de las disciplinas artísticas), la fragmentación del drama, ruptura con el escenario de proscenio y dramaturgia visual (influencia de las artes plásticas). Pero también se puede observar la consolidación y aparición de los principios de: simultaneidad, deconstrucción, abandono casi total de la ficción (teatro mimético de representación) y *performance art*. Además, en esta obra, el Grupo Cultural Yuyachkani logra incluir a colaboradores de otras disciplinas; esta vez, a diferencia de obras anteriores, estos artistas aliados participan activamente como intérpretes de la obra.

Sin embargo, aunque el mayor interés de esta investigación sea una búsqueda técnica, tampoco consideré adecuado desentender al colectivo de su largo camino recorrido. Ya que, como se ha mencionado antes, aquellas particularidades del Grupo Cultural Yuyachkani han sido construidas durante décadas de trabajo ininterrumpido y responden a distintos momentos políticos y sociales que ellos han afrontado desde el arte.

Entonces, en vista de que no se puede excluir la práctica escénica actual del recorrido histórico, es inevitable incluir en esta investigación algunas reflexiones sobre asuntos ideológicos y sociales relacionados al colectivo, pese a que dichos aspectos no constituyan el objetivo central.

De ese modo, la pesquisa ha contemplado tres líneas de desarrollo: evolución de los lenguajes escénicos utilizados por Yuyachkani, análisis de la obra *Discurso de promoción* y cambios ideológicos según los miembros del colectivo.

En el primer capítulo, se revisará la historia del Grupo Cultural Yuyachkani y el desarrollo evolutivo de sus lenguajes escénicos con la finalidad de comprender en qué momento se encuentra el colectivo actualmente y poder así inscribir la obra *Discurso de promoción* dentro del desarrollo de una nueva etapa en la obra de Yuyachkani. Este capítulo estará organizado en tres etapas que no intentan ser límites rígidos, sino trazos tentativos que nos sirvan como puntos de referencia para organizar la extensa obra del colectivo. La primera etapa que se considerará en esta organización es el periodo de creación caracterizado por la militancia política. Luego, se observará la fragmentación del colectivo en los montajes creados dentro del periodo de conflicto armado interno. Y, por último, se observará el encuentro del colectivo con las artes visuales y la creación de la llamada “técnica mixta”.

El segundo capítulo estará dedicado al estudio de la obra *Discurso de promoción* y a su análisis según características del teatro posdramático. El objetivo de este segmento es la comprensión del lenguaje escénico “técnica mixta”, sus componentes disciplinares y demostrar cómo han madurado los elementos posdramáticos propuestos por Yuyachkani en montajes anteriores. La disolución de los géneros artísticos, la ruptura con el escenario de proscenio, la fragmentación, la simultaneidad y el abandono de la ficción son algunas de las

características que se examinarán en este capítulo. Para poder comprender la elección de los indicadores a tratar, se ha incluido una discusión de consideraciones de terminologías contemporáneas dentro de esta sección introductoria.

Finalmente, en el capítulo III, se pretenderá dar una visión complementaria desde el punto de vista de los artistas a través de testimonios sobre los efectos del tiempo y los cambios ideológicos dentro del colectivo. Se tomará como referencia tres aspectos fundamentales para la articulación del discurso artístico/social de Yuyachkani: la incorporación de una lógica antidualista⁵, la separación de los espacios individuales dentro del colectivo y la negociación del sentimiento socialista en un contexto capitalista.

Consideraciones para una terminología liminal

Para poder observar el fenómeno de los lenguajes escénicos que conciernen a esta investigación, se revisarán algunas de las principales categorías discutidas a nivel académico en la actualidad para denominar los territorios artísticos híbridos dentro de los cuales se sitúa el más reciente trabajo de Yuyachkani.

Se ha determinado como “teatro posdramático” la terminología adecuada para el estudio de los intereses de esta investigación. Pues se considera posdrama de mayor conveniencia que “posmodernidad” en tanto que estas nuevas expresiones teatrales cuestionan las posibilidades de representación que existen más allá del “drama” como estructura, pero no necesariamente más allá de la “modernidad” y sus principios.

Para llegar a esta conclusión, se confrontará el uso de los términos “teatro posdramático” y “teatro posmoderno” desde perspectivas europeas y latinoamericanas. Así, se buscará determinar qué ventajas ofrece el uso de la óptica posdramática (que será la herramienta principal en la que se base el análisis propuesto en este estudio), sin dejar de reconocer las implicaciones políticas y sociales que afectan a los teatristas latinoamericanos, pero cuya

⁵El dualismo es un modo de entender el orden de las cosas a través de principios opuestos y complementarios (ricos-pobres, blancos-negros, bien-mal, hombre-mujer).

complejidad no puede ser abordada en esta investigación con la extensión y profundidad que requiere.

Lehmann (2013) teoriza sobre ambos términos: “posmoderno” y “posdramático”. Apunta, en primer lugar, que el término “teatro posmoderno” abarca un periodo comprendido entre 1970 y 1990. Los rasgos que él considera inequívocos de este teatro posmoderno⁶ son: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto solo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, carácter antimimético y rechazo a la interpretación (2013: 41).

Luego, explica Lehmann, el “posdrama” hace referencia a un modo teatral que decide relegar el valor del “drama” después de un periodo en el cual este había sido dominante dentro de la creación escénica. El teatro posdramático se vincula al ámbito experimental: se desdibujan las fronteras entre los géneros. Además, a nivel artístico, busca encontrar medios vanguardistas que se enfrenten a los modos “establecidos”.

El mismo autor indica cuatro signos teatrales posdramáticos: el abandono de la síntesis, el uso de imágenes oníricas, la sinestesia y los llamados “performance text”. Estos “textos performativos” se caracterizan por la desjerarquización del contenido, la simultaneidad, la sobreabundancia, la escenografía y dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real⁷ y el acontecimiento (Lehmann,

⁶ Propone cuatro tipos de teatro posmoderno: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional, y teatro de gestos y movimiento. El autor no se detiene a explicar las diferencias entre dichas formas, pues explica que su interés no es el teatro posmoderno, sino el posdramático.

⁷ Sin embargo, “la irrupción de lo real” es una característica mayormente asociada al performance art. Lehmann (2013) advierte esta difusa nueva relación entre el performance art y el teatro. Señala que, en la década de los ochenta del siglo pasado, el performance art desarrolla la tendencia de “teatralizarse” a través de elaboradas estructuras visuales y auditivas, ampliación mediática y uso de prolongados espacios de tiempo. Por su parte, el teatro se “libera” hacia lo performativo: se vuelve menos duradero, abandona el desarrollo psicológico de la acción y de los personajes.

2013). Se genera una dualidad que es el elemento central del paradigma posdramático: el enfrentamiento de lo real con lo ficticio⁸.

Ante lo explicado por Lehmann, cabe observar que es una teoría concebida desde la escena europea hace más de 30 años atrás. Entonces, ¿por qué son válidos estos indicadores para pensar la escena latinoamericana de hoy? ¿Bajo qué parámetros se ha teorizado el alejamiento del drama en el teatro de Latinoamérica? ¿Qué término (posmoderno o posdramático) sirve mejor a los propósitos de la presente investigación?

Alfonso De Toro (2004) utiliza el término “teatro posmoderno”. Teoriza sobre este teatro no solo a partir del análisis artístico de estrategias de hibridación disciplinar y otros aspectos formales, sino que, al referirse al caso latinoamericano, ubica este proceso dentro de un cambio de paradigma cultural y señala la importancia de la teoría postcolonial y posmoderna. Algunas de las características técnicas que el autor distingue de este teatro son la ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, anti-mímesis y resistencia a la “interpretación”.

Se puede observar similitud y elementos análogos del teatro posmoderno latinoamericano que describe De Toro y lo referido por Lehmann.⁹ Propone, entonces, cuatro tipos¹⁰ de teatro posmoderno y advierte que dicha tipología es permeable, porosa.

⁸ “El actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena” (Lehmann, 2013: 238).

⁹ Con respecto a la dicotomía modernidad/posmodernidad (que finalmente Lehmann decide abandonar y optar por drama/posdrama), De Toro reconoce que la teatralidad posmoderna retoma elementos del teatro moderno (anti-ilusionista, anti-catártico, autorreferencial), pero menciona que la llegada del pensamiento posmoderno recodifica dichas propiedades de la modernidad hacia la creación de nuevos modos de nuevas espectacularidades mixtas.

¹⁰ El primer tipo es denominado “teatro plurimedial” o “teatro interespectacular”: integra todos los géneros artísticos, es posible la interpretación no tradicional. El segundo tipo es el “teatro gestual” o “teatro kinésico”: evoca la representación de una pseudo-acción narrativa reducida radicalmente al gesto. El tercer tipo es el “teatro de deconstrucción”: tiene una pseudo-fábula, pseudo-discurso, pseudo-tiempo y pseudo espacio; como deconstrucción del teatro moderno, intertextualiza citas del teatro comprometido, teatro pobre, teatro social, teatro del absurdo, teatro historizante, teatro hablado. El cuarto tipo es el “teatro restaurativo tradicionalizante” o “deconstruccionista historizante”: retoma principios del teatro tradicional mimético, pero se niega a dar un mensaje evidente; cita y deconstruye el teatro mimético político-militante; se refiere a un hecho histórico a través de vías palimpsesta-deconstruccionista-perlaborante. Para mayor información, revisar De Toro (2004).

En el planteamiento de De Toro, se puede observar no solamente una clasificación hecha a partir de principios de exploración artística, como es el caso del “teatro plurimedial o interespectacular” y el “teatro gestual o kinésico”, sino que también es de vital significación la postura a nivel filosófica y discursiva, como es el caso del “teatro de deconstrucción” y del “teatro restaurativo tradicionalizante o deconstruccionista historizante”. Este énfasis justificaría la decisión del autor de adoptar el término “posmoderno”.

Quien también utiliza el rótulo de “la posmodernidad” para teorizar sobre el caso latinoamericano es la colombiana Beatriz Rizk, quien presta especial atención a la causa histórica y social de dichos cambios formales. La autora señala que, producto de una coexistencia de lógicas políticas¹¹ y de lógicas de la representatividad, en Latinoamérica se padece de una crisis perpetua¹². A diferencia de Lehmann y De Toro, Rizk analiza el posmodernismo (latinoamericano) no desde sus principios y elementos, sino desde términos políticos e ideológicos.

Rizk (2007) propone tres tipos de teatro posmoderno latinoamericano. El teatro posmoderno de izquierda: celebra las diferencias, busca una reivindicación política y social de los segmentos desposeídos y una eventual alteración de las jerarquías¹³. El teatro posmoderno de derecha: exalta las diferencias y el individualismo cultural; fabrica una cultura hegemónica de patrón neoliberal, basada en la libertad de mercado. Por último, el teatro posmoderno posderecha/izquierda: se construye desde una visión cosmopolita; impulsado por los medios de comunicación masiva, logra trascender las fronteras locales, pierde el interés en las cuestiones sociales de su entorno inmediato y busca discursos de alcance universalista.

¹¹ Sostiene, al igual que De Toro, que el posmodernismo se desarrolla paralelamente al modernismo y que no es más que una continuación del romanticismo y del propio modernismo.

¹² “(...) es muy posible que no haya otro lugar más fértil para el surgimiento del posmodernismo que la América Latina, pues es ahí en donde todavía coexisten, aunque no siempre armoniosamente, la cultura ‘alta’ y la ‘baja’, la hegemónica de las élites y la cultura popular. Es en la América Latina en donde se conservan todavía patrones culturales traídos por los moradores de la península ibérica a partir del siglo XVI, al tiempo que se mantiene la ritualidad y la mitología indígena, a la par con la africana (...)”. (Rizk, 2007: 133)

¹³ Aunque apunta que, a diferencia de las tendencias socialistas del anterior teatro de izquierda, la búsqueda ahora es a largo plazo.

Se puede observar, a partir de lo argumentado por De Toro y Rizk, que el caso latinoamericano demuestra un fuerte interés en vincular los asuntos políticos, sociales y discursivos junto con el análisis y desarrollo técnico formal de sus artes escénicas contemporáneas¹⁴. Se desprende también que la elección del término “posmoderno” estaría relacionada necesariamente a un trasfondo ideológico que acompañe al desarrollo artístico experimental.

Entonces, ¿por qué, si no se puede negar la importancia político-social del evento teatral en el caso latinoamericano, este estudio opta por “posdramático” y no por “posmoderno”? Se optará por el uso de “teatro posdramático” porque, al ser una investigación que busca profundizar sobre los principios técnicos de la puesta en escena, no conviene lidiar con los desafíos que involucra el uso de la categoría “posmodernidad”¹⁵, entendida como el fin de la modernidad¹⁶. Se decide alejarse de la aproximación filosófica debido a que es en sí misma un debate no resuelto¹⁷ y tiene implicaciones mayores a las teatrales/artísticas que a este estudio concierne. La posmodernidad involucra sistemas sociales¹⁸ y dinámicas individuales¹⁹ que no necesariamente se corresponden a los aspectos técnicos ni temáticos de la práctica de Yuyachkani.

¹⁴ Así como el término “escenarios liminales” que propone Ileana Diéguez: prácticas escénicas que no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que trabajan sobre escrituras performativas obtenidas a través de procesos de investigación experimental. Construye el término “liminal” a partir de la visión del antropólogo Víctor Turner. Acota lo liminal como una zona invertebrada y transdisciplinar donde el teatro, el accionismo, la performance y las artes visuales se encuentran. “Lo liminal como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno” (Diéguez, 2004: 2).

¹⁵ La posmodernidad, según Lyotard (1986), significa la caída de grandes metarelatos modernos: el relato de Cristo, el relato marxista, el relato del iluminismo y el relato capitalista.

¹⁶ Este es todavía un lugar de incertidumbres en tanto que numerosos filósofos reconocen su coexistencia.

¹⁷ La posmodernidad no significa el fin de la modernidad -ya que estas conviven actualmente- sino que es la paradoja de la relación del futuro y el pasado: futuro (post), anterior (modo).

¹⁸ “Ideológicamente, nuestro sistema actual, la posmodernidad, se caracteriza por una tensión o contradicción entre dos polos. Uno es ese de la utopía en un nuevo sentido global y totalizador; el otro es el de la razón cínica” (Jameson, 2012: 80). La razón cínica es la que no se deja impactar o indignar por nada, la que sabe todo de antemano y con la convicción de que no puede ser de otra manera: tampoco se puede cambiar. La utopía, contrariamente, sostiene apasionadamente la idea de que nuestro sistema sí puede ser transformado por completo con el debido esfuerzo global.

¹⁹ El individuo posmoderno se aleja de la ilusión de progreso y se entrega al consumo y a la inmediatez. La verdad ahora es una perspectiva, una posibilidad válida pero no inmóvil.

I. Grupo Cultural Yuyachkani

El Grupo Cultural Yuyachkani se ha caracterizado en sus 46 años de vida por ser un colectivo haciendo “teatro de grupo” y no por ser un “grupo de teatro”. Miguel Rubio, director del colectivo, ha manifestado que no les es posible definir sus creaciones como “teatro” sino, más bien, como “creación escénica”²⁰. Con esto, se refiere el director a que la incorporación de disciplinas y herramientas como la danza, la música, el canto, la ritualidad, la poesía y las máscaras han construido un lenguaje escénico característico del colectivo que no puede ser definido únicamente como “teatro”, sino que prefiere pensarse como una actividad “escénica”: una teatralidad no rígida, una teatralidad expandida. Este modo híbrido de entender su quehacer escénico ha llevado a Yuyachkani a transitar por distintas teatralidades desde su fundación hasta la actualidad.

Malca (2011) apunta el surgimiento de Yuyachkani dentro del contexto de un “tercer teatro” peruano. Se refiere a una tendencia abordada por incontables grupos de teatro peruano que emergieron hacia finales de los años setenta, años de efervescencia política y social en Latinoamérica, y que centraban el valor de la propuesta escénica en el actor y sus herramientas corporales y vocales. Yuyachkani desarrolló una propuesta sólida que le permitió sobrevivir y destacar notoriamente desde 1971 hasta la fecha, a diferencia de numerosos grupos de creación colectiva que lamentablemente disminuyeron su presencia artística o desaparecieron.

Este movimiento latinoamericano de teatro de “creación colectiva” se inició en Colombia en la década de los 50; se vio influenciado por Bertolt Brecht (teatro épico, distanciamiento), Augusto Boal (teatro del oprimido), Jerzy Grotowsky (teatro pobre y entrenamiento virtuoso del actor), Eugenio Barba (teatro antropológico) y otros. Los mayores representantes de esta tendencia serían Santiago García, del grupo La Candelaria, y Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali (TEC).

La creación colectiva propone horizontalidad en el proceso de creación, así como uso de la teatralidad como instrumento para incentivar la acción social. La

²⁰ “No puedo pensar el teatro sino como una experiencia multidisciplinar” (Rubio, 2012).

participación de todos los integrantes en el proceso creativo responde a un momento democratizador que busca instaurar un modelo de estructura socialista²¹.

Historia y evolución de los lenguajes escénicos de Yuyachkani

A continuación, se presentará un recorrido cronológico²² por el desarrollo del Grupo Cultural Yuyachkani a través de su obra para así poder enmarcar *Discurso de promoción* dentro de un periodo específico del colectivo. De ese modo, se ha delimitado tres etapas: “militancia política”, “conflicto armado interno y conquista del individuo” y “encuentro con las artes visuales”. Para formular estas etapas referenciales, se ha tomado en cuenta cuatro factores: momento/evento social y/o político, temática y objetivos, recursos escénicos y las obras representativas de dicha etapa.

En el primer periodo, *Militancia política*, se advierte la importancia a nivel contextual de la labor militante asumida por el colectivo. A nivel temático, se puede observar el interés por el hombre andino y las tradiciones populares; sus obras son una herramienta de disuasión política y buscaban ser un llamado a la acción y al movimiento popular. A nivel técnico, en este periodo, el grupo está formando su lenguaje escénico a partir de la unión de formas dramáticas con elementos tradicionales (como las máscaras, el ritual, la fiesta): la búsqueda es la incorporación. Las obras que se mencionarán en este periodo serán *Puño de cobre*, *Allpa Rayku* y *Contrael viento*.

El contexto del segundo periodo, *Conflicto armado interno y conquista del individuo*, es -a nivel nacional- un Perú convulsionado por conflictos ideológicos y confrontaciones terroristas y -a nivel mundial- la desarticulación global del movimiento socialista. A nivel temático, veremos que Yuyachkani acompaña el

²¹ La Revolución cubana sería un evento determinante para la gestación de los puntos de vista ideológicos de muchos de los grupos latinoamericanos que se sumarían a este movimiento teatral (Rizk, 2004).

²² Esta clasificación no contempla ni contiene la totalidad de las obras, pues la categorización en sí misma no es el objetivo de la presente investigación; sin embargo, un listado de las obras se puede encontrar en el primer anexo.

proceso de resistencia ante la violencia desde el arte, pero no de modo colectivo, sino que se dividen en dúos o unipersonales. A nivel artístico, se observa la aparición de la fragmentación. En este periodo, se revisarán obras como *No me toquen ese vals*, *Adiós Ayacucho*, *Antígona* y *Rosa Cuchillo*.

El último periodo, denominado *Encuentro con las artes visuales*, se corresponde con la publicación del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). El objetivo de las obras de este periodo es reflexionar sobre lo acontecido en las décadas anteriores: un ejercicio de memoria. También se observa, a nivel artístico, la maduración de la fragmentación como lenguaje escénico, así como la incorporación de recursos de las artes visuales como *performance art* (arte acción) y creación audiovisual. Las obras que se consideran dentro de este periodo son *Hecho en el Perú*, *Sin título: Técnica mixta* y *Discurso de promoción*.

(1) Militancia política

“Somos parte de lo que hemos llamado la insurgencia teatral. Un movimiento teatral vinculado efectivamente a un sentir político concreto que apunta no solamente a la vuelta de la democracia, sino que apuesta por la utopía (...) Lo que fracasa en el Perú cada día es un tipo de capitalismo dependiente, de capitalismo neo - liberal, no fracasa el socialismo” (Rubio, 2001: xxvii-xxviii).

Yuyachkani, como colectivo, tiene sus orígenes en el grupo “Yego: teatro comprometido”, conformado por un grupo de estudiantes de escuela secundaria²³. Yego se alinea con ideas marxistas, como la lucha de clases a partir de estructuras sociales, políticas y económicas. Durante el proceso de toma de consciencia e inicio de acciones de militancia, forman Yuyachkani: con el objetivo de acercarse a los sectores populares del país a los cuales no se representaba en la dramaturgia nacional²⁴.

²³ Ana Correa comenta en una entrevista de la *Latin American Theatre Review* que Yego “expresó en esos momentos la rebeldía del joven e hizo uno de los mejores teatros juveniles que se han hecho en el país” (Rojas-Trempe, 1994: 159).

²⁴ Además, esta ausencia de representatividad en el teatro es una de las razones que desencadena el surgimiento efervescente de grupos de creación colectiva en toda Latinoamérica (Rojas-Trempe, 1994).

Antes de comenzar a crear escénicamente, el grupo comenzó a publicar escritos en torno al teatro, cultura y socialismo²⁵. Este periodo es el de militancia política en el grupo de izquierda “Vanguardia Revolucionaria”.

Las obras de este periodo responden a una lógica narrativa y funcionan como productos escénicos de disuasión política. Es decir, Yuyachkani se encargaba, a través de encuentros teatrales, de hacer panfleto político: sus obras eran un llamado a la acción y a la movilización inmediata. Estas obras estaban dirigidas a públicos no representados en la dramaturgia y teatro hegemónico; por ello, a través de la creación colectiva, Yuyachkani iba al encuentro del sus espectadores en espacios públicos como calles, canchas de fútbol, reuniones de sindicatos, etc.

Para su primera obra, *Puño de cobre* (1973), el grupo se añade a la huelga minera de la *Cerro de Pasco Corporation*; las actrices acudieron al Parlamento con las mujeres que hacían caminatas de sacrificio; los actores visitan las cárceles para conocer y debatir con los dirigentes. En ese entonces, Yuyachkani pensaba en un “nuevo espectador”, aquel que no llega a ellos, sino que ellos buscan. (Soberón, 2001).

Dicha experiencia, según Ana Correa, los llevó a descubrir la estética del hombre andino: “Un andino es rico por su lengua, por sus trajes tradicionales, por sus danzas, por sus fiestas populares, por la tradición antiquísima de miles de años de máscaras” (Rojas-Trempe, 1994: 160)²⁶.

El colectivo cumple diez años con el estreno de la obra *Allpa Rayku* (1981). En *Reflexiones en torno a los 10 años de Yuyachkani*, Ráez (1981) comenta que Yuyachkani se ha deshecho de melodramatismos y panfletos reiterativos, que fueron sus vertientes auténticas, y que ahora demuestran la sabiduría de una década de convivencia con el pueblo y la sociedad peruana de hoy. De ese modo

²⁵ De hecho, ese es el origen del nombre del colectivo: el primer boletín publicado fue “Yuyachkani”, palabra quechua que significa “estoy pensando”. Ana Correa comenta: “Como el grupo no tenía nombre, la gente comienza a llamar a los miembros del grupo ‘los del Yuyachkani’ y nos quedamos con el nombre del primer boletín”. (Rojas-Trempe, 1994: 160).

²⁶ Referencia ubicada en *Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca*. *Latin American Theatre Review* (1994).

Yuyachkani, según Ráez, se consagra como el más grande exponente de teatro peruano a nivel de discursivo y de forma artística²⁷.

Rubio cuenta, en el marco del aniversario décimo del grupo, que ya no son partidarios de la existencia de un método y que entienden muchas posibilidades de abordar un tema, así como los múltiples factores que influyen el proceso. Pero aún no vemos a un Yuyachkani con una identidad artística sólida, sino más bien en proceso de construcción e integración de sus elementos.

Un primer problema que todavía no hemos solucionado es cómo integrar en una sola obra de teatro la música, la danza y la poesía. Teníamos gran cantidad de material acumulado, pero no se trataba de superponer uno a otro arbitrariamente. No teníamos una historia, teníamos muchas historias. Por otro lado, nos perseguía el prejuicio heredado de la tradición literaria teatral que privilegia el texto y subordinaba a los otros tipos de textos artísticos, musicales, corporales, visuales, etc. (Grupo Cultural Yuyachkani, 1985: 8)²⁸.

Ya para su vigésimo aniversario, con la obra *Contraelviento* (1989), Yuyachkani logra integrar su responsabilidad política y compromiso social con una riqueza expresiva virtuosa de sus integrantes en el uso de la danza, instrumentos musicales, voz y, sobre todo, el cuerpo.

Contraelviento, la última obra de Yuyachkani, constituye el resultado orgánico y el punto más elevado de una aventura teatral iniciada hace 20 años atrás. Se trata de la obra más elaborada y ambiciosa emprendida por el grupo en su largo camino recorrido. Ella constituye, por una parte, la superación de los sucesivos enfoques bajo los cuales Yuyachkani fue pensando y actuando su quehacer teatral, pero, por otra, sería incomprensible al margen de ellos (Manrique, 1989: 13).

²⁷ "Allpa Rayku es el más alto logro estético de la última década en la escena nacional. La utilería escénica elevada a categoría de símbolo artístico: los diarios utensilios de la faena agrícola o del hogar campesino. La forma del desarrollo es una mezcla épico narrativo con elementos propios del teatro folklórico, máscaras, danza interpretativa, crítica y canciones. Por todos los sentidos, nos invade el mensaje de solidaridad y esperanza a la inquebrantable fe en la justicia de un pueblo permanentemente traicionado" (Ráez, 1981: 130).

²⁸ Cita ubicada en Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular, publicada a nombre del Grupo Cultural Yuyachkani en 1985.

Dentro de esta primera etapa, se puede observar cómo el grupo va construyendo un lenguaje multidisciplinar compuesto a partir de la unión de estructuras dramáticas y tradiciones festivas y rituales. El norte socialista y el teatro como herramienta de disuasión política marcan la temática de estos años y el público al que el colectivo se dirige.

(2) Conflicto armado interno y conquista del individuo.

Los años venideros serían difíciles para Yuyachkani, ya que fuertes eventos políticos a nivel mundial y nacional²⁹ afectarán fuertemente su trabajo: el conflicto armado interno y la caída del Muro de Berlín. Cuando en el 89 cae el icónico muro alemán, muchos grupos de creación colectiva se desintegran³⁰; eran años difíciles para el socialismo. El grupo comienza a reflexionar sobre sí mismo. A partir de ese momento, aparece la fragmentación en el modo de trabajo de Yuyachkani. En este periodo, entre los años 1990-2000, la necesidad de movilizarse para acompañar los procesos de reflexión y sanación lleva al colectivo a trabajar a modo de unipersonal o en dúos.

No me toquen ese valse (1990) es uno de los primeros trabajos en los que el colectivo comienza a reconocer un modo de trabajo individual dentro de su colectividad. Vemos por primera vez un trabajo de dúo: Rebeca Ralli y Julián Vargas. Ellos no continúan la vertiente andina que venía trabajando el grupo, sino que más bien recogen su experiencia más subjetiva, el contacto con la Lima urbana, una Lima bohemia y de valeses.

Rizk considera dicha obra como una ruptura con su trayectoria construida durante veinte años de luchas por la llegada de mejoras sociales; comenta: “Con *No me toquen ese valse* el grupo invierte los objetivos y ahora va en pos de la

²⁹ Hugo Salazar del Alcázar menciona una crisis de los paradigmas en el teatro y su visión del futuro: “Hay un cambio en el sentir de los teatristas locales, como comenta De María: “Hasta los 80 se puede decir que el teatro peruano era afirmativo, era prospectivo, tenía una visión optimista, porque también creo que el propio mundo tenía una visión optimista de la realidad y del futuro. Había un futuro. Entonces, también había que tener un presente teatral que hablara de ese futuro y que nos creyésemos todos. Creo que de lo que se está hablando acá es de eso que se llama crisis de los paradigmas” (Isola & otros, 1994: 34).

³⁰ El dramaturgo peruano De María comenta sobre este momento histórico y su relación con la creación colectiva: “(...) la noción de que todos juntos somos mejores se pierde cuando cae el Muro de Berlín. Yo siempre digo: pasó de moda el socialismo, pero no pasó de moda el hambre y la miseria que generaban el socialismo. Igual siento con los grupos. Y bueno, también las formas de producción han cambiado” (De María, 2007: S/N).

conquista de la individualidad, de la esencia del ser humano colocado en un mundo convertido de pronto en meras encrucijadas sin salida” (Rizk, 2001: 111).

Pero la fragmentación no solo se ve dentro del dualismo colectivo-individuo, sino que a nivel de estructura dramática. Soberón (2001) señala que en *No me toquen ese valse* (1990), se fragmenta el lenguaje y los discursos que intentaban retratar y explicar la totalidad de la sociedad peruana o de formular una alternativa de cambio. Ya no proponen una configuración lógica del desarrollo dramático: los personajes no ofrecen certezas sino más bien dudas sobre quiénes son; a nivel textual se oscila entre monólogos, canciones y diálogos no realistas.

También en 1990 se estrena *Adiós Ayacucho*, interpretada por Augusto Casafranca, con Ana Correa en el acompañamiento musical. Nuevamente estamos frente a un montaje de Yuyachkani en el que se trabaja en dúo. Esta vez se retoma el tema del terrorismo; y, a diferencia de *No me toquen ese valse*, se trata de una creación a partir de un texto previo: la novela homónima de Julio Ortega. De ese modo, esta obra sí posee una estructura dramática secuencial y la fragmentación no llega a verse presente en el nivel artístico.

En *Antígona* (2000), unipersonal de Teresa Ralli, se utiliza una adaptación del texto de Sófocles, escrita por el poeta peruano José Watanabe, para hablar de la memoria, de las heridas de la sociedad peruana que dejó la guerra interna. Esta obra es motivo de la creación de un desmontaje que forma parte del repertorio del colectivo. Un caso similar es el de *Rosa Cuchillo*, unipersonal de Ana Correa, creado para mercados y calles; también cuenta con un desmontaje. En ambos casos, su independencia del grupo les ha permitido viajar de modo casi autosuficiente. Fortalece esto la idea de la fragmentación del colectivo por lo individual y la necesidad de tomar estas decisiones escénicas para enfrentarse a la necesidad de reflexionar desde la teatralidad estos duros momentos sociales en el interior del país.

(3) Encuentro con las artes plásticas

Este es el más reciente periodo que el Grupo Cultural Yuyachkani está experimentando. Sus obras ya no buscan disuadir políticamente ni son una llamada a la acción; ahora buscan estimular la reflexión y crear espacios de debate en torno a la memoria. Este periodo recoge historias, datos y estadísticas

del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y toma distancia de la representación o personificación de los actores sociales involucrados en este periodo de violencia interna. Es decir, abandonan la creación dramática tradicional y los métodos actorales de representación; en su lugar, proponen un lenguaje de dramaturgia mayormente visual y apuestan por la presentación de acontecimientos, no de personajes. También a nivel técnico predomina el uso de estrategias de las artes visuales y de las artes plásticas como la simultaneidad, la fragmentación, el instalacionismo y el *performance art*.

La influencia explícita de las artes plásticas se puede observar por primera vez en *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001); en esta obra, se reafirma el modo de trabajo individual que se empezó a desarrollar en la anterior etapa, el vínculo íntimo con el espectador y la inclusión del *performance art*. Carballido, por ejemplo, ya reflexiona sobre el punto de coincidencia entre el teatro y el *performance art* que Yuyachkani empieza a habitar.

Esto es una avanzada en los dos terrenos [teatro y performance], una proposición nueva, renovadora, revolucionaria (...) trabajo potente, con una plástica brillante, un valor dramático que sorprende mucho, un uso de todos sus elementos en una manera creativa en verdad, novedosa (Carballido, 2002: 82).

Los actores trabajan solos, cada uno en un tabladillo, separados de los demás, realizan acciones escénicas duracionales y cíclicas (acciones con un inicio, desarrollo y un final, que vuelven a empezar una vez terminadas). También en esta obra desaparecen los “personajes” entendidos como persona con una psicología humana; aparecen más bien las denominadas “presencias escénicas” y se abandona la cuarta pared, lo que estimula la comunicación con el espectador.

Sin título, técnica mixta continúa este modo de trabajo individual, pero propone mayores momentos de colectividad. La fragmentación en esta obra también es un elemento protagonista, así como la simultaneidad. A nivel de estructura, existe una cronología clara que avanza desde los inicios de la Guerra del Pacífico hacia el conflicto armado interno; la fragmentación se siente más fuertemente a nivel espacial y de lenguajes: el espacio no ha delimitado un lugar escénico (por

lo que la simultaneidad también es un principio recurrente) y cada momento o atmósfera no responde secuencialmente al anterior.

En esta obra se usa por primera vez el término “técnica mixta”, entendido como la unión de distintas disciplinas artísticas en función de la escena. Con esta “técnica mixta” Yuyachkani se propone colapsar la distancia que el proscenio obliga entre actor y espectador. A la vez, se retoma fuertemente el componente heredado de las artes visuales: el concepto de instalación y lo performativo.

Este proceso de creación se llevó a modo de "inventario de recuerdos" acumulados durante años. El grupo recolectó objetos y artefactos que llegaron a la casa no en calidad de escenografía, sino como evidencia y testimonio: como imágenes activadoras de memoria (Milton, 2014). Dicha experimentación dio como resultado una acción altamente visual, como comenta Diéguez:

Sin título, técnica mixta anuncia desde su nombre una contaminación con los recursos de las artes visuales. Más allá del teatro y de los cruces o hibridaciones con lo performativo, los *environments*, el *collage* y el instalacionismo, este trabajo es sobre todo un filoso y arriesgado transitar por territorios y lenguajes que ellos magistralmente articulan y reinventan. Desafiando los prejuicios, las experimentaciones y radicalidades, Yuyachkani incursiona entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad instalacionista. E incursiona, sobre todo, en el cruce de los más agudos cuestionamientos a tantos responsables por estos devastadores tiempos” (Diéguez, 2004: 6).

Debido a que la obra *Discurso de promoción* es el elemento central del estudio, se enumerará a continuación solo algunos componentes escénicos para dar paso al análisis extensivo en el capítulo siguiente. En esta obra se pueden observar algunos principios del teatro posdramático ya antes adoptados por el colectivo, como la disolución genérica (de las disciplinas artísticas), la fragmentación del drama, simultaneidad, deconstrucción, ruptura con el escenario de proscenio y dramaturgia visual (influencia de las artes plásticas). Pero también se puede observar la consolidación del *performance art* y el abandono casi total de la ficción (teatro mimético de representación).

II. Discurso de promoción

Discurso de promoción nace de una investigación de más de un año entre artistas provenientes de las artes visuales, del arte acción y del teatro, por lo que el resultado es efectivamente un *collage* de técnicas, miradas, posturas y roles.

La obra genera preguntas no solo alrededor de la crisis en el entendimiento de una única identidad nacional, sino también en torno al quehacer artístico y las nuevas formas en las que se manifiesta el arte contemporáneo. Esta investigación escénica se construye sobre la necesidad de revisar nuestro pasado. Pero no de manera pasiva (aceptando las versiones que los libros de historia nos quieren ofrecer), sino cuestionando toda información “oficial” que se ha impartido en plataformas educativas a nivel nacional.

Discurso de promoción funciona a modo de “instalación teatro-performática”, cuya característica dominante es la facilidad con la que permite desplazar el foco escénico y también a los espectadores según el beneficio de la secuencialidad escénica y del establecimiento de un vínculo con el espectador. Esta disposición obliga constantemente a los asistentes a participar de los cambios de atmósferas, a involucrarse de modo más íntimo con las situaciones y componer ellos mismos las escenas que los artistas les proponen.

Análisis de eslabones según disciplinas, elementos y principios posdramáticos

En lo señalado anteriormente sobre *Discurso de promoción*, se pueden observar algunas características del teatro posdramático. Para organizar dichas propiedades, se ha estructurado cinco segmentos.

La primera parte se dedicará al esclarecimiento de la definición de “técnica mixta” y su relación con la disolución genérica. Luego, se analizará de qué modo se articula el espacio escénico en este montaje y cómo esa organización no-proscénica reconfigura la relación de los artistas con los espectadores. En el tercer segmento, se estudiará el lenguaje fragmentado que propone la obra y de qué forma esta característica permite y propicia la simultaneidad escénica. Seguidamente, se observará la constitución de los medios comunicativos en la

obra y cómo el uso de una dramaturgia casi absolutamente visual se relaciona con la sobreabundancia temática. Por último, se contrastará el abandono de la ficción con la aparición de estrategias del *performance art*.

A continuación, se trabajará sobre las definiciones de cada uno de los principios antes mencionados y se desarrollará de qué manera se manifiestan en la obra. Pero, antes de enfrentarnos a dicha ocupación, hace falta una aclaración.

En *The Archive and the Repertoire* (2003), Taylor advierte el desafío que significa crear un “archivo” de la acción escénica. Las prácticas performáticas que forman parte del “repertorio” de un cuerpo o de un grupo de cuerpos están sujetas al tiempo y al espacio efímeros en el que se llevan a cabo, por lo que cada espectador o participante experimenta un evento único y subjetivo. De ese modo, el vínculo de una acción (repertorio) y su registro (archivo) es problemática: no se puede capturar en su totalidad la experiencia, no es posible. Para crear “archivo” del “repertorio” se puede recurrir a registros como un texto dramático, testimonios, fotografías y/o formas audiovisuales, pero sin dejar de considerar las limitaciones de dichos medios para presentar el hecho escénico en sí mismo.

Naturalmente, *Discurso de promoción*, al ser una creación colectiva, no parte de un texto para su creación. Pero, en este caso, tampoco existe un registro a nivel textual ni a nivel audiovisual de la obra. Esto se debe a que la simultaneidad, la fragmentación y el alto contenido visual no se pueden asir de manera integral en ningún medio de registro.

La ausencia de un “archivo” riguroso de la obra significa una dificultad para la presente investigación. Fue necesaria la conformación de una estructura parcial, la cual ha sido posible gracias a la ayuda de Lucero Medina Huc, asistente de dirección de la obra. El orden que se construyó gracias a esta colaboración responde a un intento de describir los eventos, atmósferas y acciones programadas para acontecer en un tiempo y espacio móviles³¹.

³¹ La reconstrucción de una estructura dramática o performance script de *Discurso de promoción* se puede encontrar en el segundo anexo. Se recurrirá a dicho testimonio como apoyo para ilustrar la presencia de los atributos que conciernen al presente capítulo.

(a) Disolución genérica y “técnica mixta”

El término “técnica mixta” es utilizado por el grupo por primera vez en el año 2004 para definir el lenguaje escénico empleado en *Sin título*. Se trata de la reunión de diferentes teatralidades: el acto performativo, el acto callejero documentado (experiencias recogidas en la época de la dictadura), el teatro heroico de la guerra con Chile, el melodrama, la ritualidad, la parodia.

Este término nace ante la necesidad de comprender colectivamente que la aparición de elementos “nuevos” como el *performance art* (que propone el abandono de la ficción) no necesita oponerse al trabajo multidisciplinario que ellos venían realizando³². Entonces, se trata de la integración de diferentes teatralidades y textualidades en escena: un tejido de comportamientos escénicos. Lucero Medina señala que estos lenguajes no se integran con la finalidad de construir “el rompecabezas perfecto”, sino que se trata de un entretejido que deja posibilidad a puntos de fuga y/o asimetría³³.

El fenómeno llamado “disolución genérica”³⁴ comprende, entonces, las abundantes posibilidades escénicas, resultado del fin del purismo en las artes; algunos ejemplos de esta disolución son la danza-teatro, la unión del teatro y las artes visuales, la poesía con la música, el accionismo, etc. En los años 50, las barreras entre las disciplinas artísticas se cuestionan. Esto da lugar a la aparición de un sinnúmero de nuevas categorías nacientes de la unión de diferentes técnicas, del mestizaje de distintas disciplinas artísticas (Pavis, 2014: 177).

La disolución genérica es un fenómeno observable en Yuyachkani desde sus inicios³⁵. Esto se refleja en la creación de un lenguaje compuesto por distintas

³² Al respecto, Miguel Rubio explica: “Quería que sea un acto performativo esa obra, antes que una obra de teatro en términos tradicionales. Pero, llegó un momento en el que los actores me cuadran y me dicen: ‘Hemos pasado tantos años con una cultura corporal, ya sean danzas orientales, tradicional, peruanas, afrodescendientes, antropología teatral, para que ahora tú digas que eso ya no’. Para mí, esa fue una lección importantísima. Les dije: ‘Bueno, llamémoslo técnica mixta’” (Rubio, 2017).

³³ “La palabra integración queda corta, tampoco es “superposición. Uno podría pensar que la técnica mixta es un salpicado de distintas cosas, pero en realidad hay una intencionalidad detrás. Aquí, si vas a tejer diferentes teatralidades no sabes si te va a quedar un tejido amorfo o con huecos. No buscamos la armonía de lenguajes, sino su diálogo orgánico” (Medina, 2017).

³⁴ Rizk comenta que esta lógica de integración responde a una virtud antropofágica que tenemos como creadores: la capacidad de apropiarnos de formas, modelos culturales y elementos externos a nuestra propia procedencia.

³⁵ Miguel Rubio, director del grupo, ha manifestado que no les es posible definir sus creaciones como “teatro” sino más bien como “creación escénica”. Con esto, se refiere el director a que la incorporación

disciplinas como el teatro, la danza, el canto, el uso de la máscara, la incorporación de instrumentos musicales.

En el caso de *Discurso de promoción*, la “técnica mixta” o la “disolución genérica”, está construida, en primer lugar, por todas aquellas disciplinas con las que Yuyachkani crea hace décadas: danza, máscaras, teatro, música, poesía y canto; también, se incorporan fuertemente las nuevas técnicas adquiridas de las artes visuales y del *performance art*.

Esta complejidad es alimentada por las particularidades que cada integrante aporta al grupo. Cabe resaltar sobre este montaje que se logra una completa integración de artistas de generaciones más jóvenes y provenientes de otras disciplinas. Ya no solamente observamos a los miembros de Yuyachkani y su tradición de cultura de actor-creador, sino que vemos a los jóvenes aliados artísticos aportar desde las disciplinas que presentan.

Esta vez, a diferencia de *Hecho en el Perú* y *Sin título*, estos artistas “aliados” participan activamente como intérpretes de la obra y no como “organizadores del espacio” (término utilizado por el colectivo para denominar a los ayudantes de escena). Esta participación significa un aporte notable al enriquecimiento del lenguaje que se está desarrollando: fortalece el protagonismo de herramientas artísticas propias de las artes visuales y el *performance art*.

(b) Ruptura con el escenario de proscenio y participación del espectador

“La vida es cada vez más dura, más violenta, burda, cruda e indiferente. Por eso, Yuyachkani cada vez se preocupa más por estar cercano a los demás” (Ralli, 2017).

La separación espacial entre creadores y espectadores ya se había negado en *Hecho en el Perú* y *Sin título*. En estas propuestas, el ambiente teatral se abre a la disposición de cada atmósfera/momento. No existe más la separación

de disciplinas y herramientas como la danza, la música, el canto, la ritualidad, la poesía y las máscaras han construido un lenguaje escénico característico del colectivo que no puede ser definido únicamente como “teatro”, sino que prefiere pensarse como una actividad “escénica”: una teatralidad no rígida, una teatralidad expandida.

artista/público a través del escenario y las butacas (estilo convencional de arreglo espacial).

Se trata de una desjerarquización del espacio escénico. Este modo de distribución a modo de instalación invita al “visitante” a participar de modo más activo en las dinámicas que propone la acción escénica. Artistas y espectadores recorren y modifican el territorio teatral constantemente. Esto hace que el espectador tome parte de la elaboración del acontecimiento escénico: lo compele a abandonar un rol pasivo y receptor (Pavis, 2014: 224).

Para entender esta relación participativa con el espectador, nos conviene conocer el concepto de “especta-actor” que propone Augusto Boal. En su teoría del Teatro del Oprimido, propone remplazar al espectador y convertirlo en un especta-actor: un participante del hecho escénico/teatral capaz de tomar iniciativas, decisiones y acciones para construir su propia experiencia. Yuyachkani se apropia de esta noción de público participativo y la desarrolla a través de la desjerarquización del espacio escénico.

Discurso de promoción se realiza en dos espacios y atmósferas diferentes: la primera jornada se desarrolla en el patio de la casa y la segunda parte se lleva a cabo en el interior de la sala negra. En el exterior de la sala, las habitaciones y espacios fueron intervenidos de tal manera que todo estaba festivo: juegos y premios. Los intérpretes interactúan con los invitados en distintos roles: algunos repartían premios, otros eran alumnos y otros, padres de familia. Se trata de una *kermesse escolar*; los alumnos del último año comparten números de canto, baile y palabras de despedida y agradecimiento.

En esta fiesta, se envuelve a los asistentes de manera muy abierta y amigable. A través de la música y el baile, se transforma a los espectadores en actores dentro de una atmósfera absolutamente lúdica y placentera, sin dejar de revelar, siempre de manera cómica, situaciones posibles dentro del universo simbólico de la escuela estatal: sexualización de las alumnas, madres queriendo figurar en el escenario, chistes entre los profesores, etc. Y si bien estas situaciones son representadas en un registro de parodia, no dejan de ser una realidad reconocible. Eso que parece una burla es una realidad. La realidad, a veces, parece una burla.

La segunda jornada, dentro de la sala, es un bombardeo de estímulos cuya decodificación es más compleja. Se hace referencia a diferentes eventos históricos y acontecimientos actuales a través de una estructura no necesariamente dramática, sino más bien fragmentada. La sala oscura toma como estímulo mayor el cuadro de la declaración de independencia de Juan Lepiani. A partir de este emblemático cuadro, se formulan denuncias sobre la cantidad de identidades que no están representadas en dicho memorable momento. Carpetas escolares envueltas en cinta que indican "PELIGRO". Es un claro mensaje de que la escuela peruana debe dejar de significar una amenaza, pero también es un signo que nos comunica que estamos ante una "obra" que está en proceso de construcción. Así se da inicio a una serie de denuncias con respecto a todo aquello que la "historia oficial" ha omitido.

En este nuevo espacio, el lenguaje escénico muta, los estilos varían, se oscila entre la representación y la presencia. Hay simultaneidad de acontecimientos, textos, cantos, videos, bailes, música, testimonios y más herramientas.

En *Discurso de promoción*, este planteamiento participativo se puede observar de manera clara especialmente en la primera jornada, la fiesta al exterior de la sala negra. Este momento requiere de los asistentes una intervención activa, ya que, sin la participación de ellos, las dinámicas que proponen los artistas no tendrían sentido.

El momento denominado "Kermesse" empieza desde antes que los espectadores lleguen; cuando ellos entran a la casa, se encuentran con una fiesta criolla: hay juegos, premios, comida, música, baile y números sorpresa. Pero también hay una historia: los intérpretes representan personajes dentro del universo de la quermés escolar. Estos personajes (músicos, profesores, alumnos o padres de familia) poseen vínculos con los otros personajes, pero además desarrollan historias improvisadas con los espectadores.

Este primer momento en el que se puede observar la presencia de situaciones dramáticas (aunque no obedezcan a un orden diseñado) funciona a modo de bienvenida y su componente principal es el juego y la parodia. No se busca incomodar al espectador, sino todo lo contrario: se le invita a divertirse en las zonas de esparcimiento y a bailar en las zonas de música.

Al respecto, podemos atender las palabras de la actriz Teresa Ralli sobre cómo la relación con los espectadores ha ido evolucionando en los últimos montajes de Yuyachkani:

Sin título confronta al participante, lo envuelve, le pregunta, le propone. *Cartas de Chimbote* es el útero, el ritual, la ceremonia. *Discurso de promoción* es "estoy contigo" y también "estoy sola". Tenemos muchos cuidados con el participante: lo envuelvo con un abrazo mientras empujo la carpeta; lo hago sentir cómodo, porque lo que va a ver va a ser muy incómodo (Ralli, 2017).

Si bien la actriz hace referencia a una incomodidad a nivel visual (generada por el contenido del momento en cuestión) y a nivel reflexivo (la obra te compromete a nivel ideológico), también se puede extrapolar dicha incomodidad a nivel de actividad física. Esa incomodidad activa se puede percibir más claramente en la segunda jornada: dentro de la sala de teatro. Una vez que se abandona el juego, la atmósfera interior es siniestra y las dinámicas de movilidad son mucho más agresivas para el espectador-participante.

Vale aclarar que estas dinámicas que cuestionan el espacio escénico en su división tradicional "escenario-platea", no involucran un contacto físico agresivo (es decir, golpes); pero, al no ser una práctica ordinaria dentro de la oferta teatral limeña, la constante reconfiguración espacial puede ser considerada como un reto y provoca desconcierto de los espectadores (en comparación a otros formatos de disposición escénica que permiten la absoluta pasividad (o descanso), al menos física, de los espectadores).

El asistente debe estar atento en todo momento, ya que nuevos focos de atención e imágenes se van conformando en otros sectores del espacio mientras otras aún no han culminado. Esto le entrega al espectador la capacidad de elegir qué momentos compondrán su única e irrepetible experiencia teatral; pero, para hacerlo, deberá desplazarse (a veces muy rápidamente para no ser arrollado por las plataformas en las que se trasladan los artistas), podrá sentarse en carpetas (que los artistas pueden mover a su voluntad) o en el piso, y puede escoger el ángulo exacto desde el cual decide observar-participar de la experiencia.

Otros momentos que invitan a la participación proponen mayor compromiso de los asistentes, como en el caso del momento denominado “La guerra / mundo / ¿Y por casa cómo andamos?”. En medio del caos de estos momentos simultáneos, una de las intérpretes les entrega a los asistentes banderas de diferentes países y los invita a colgar dichas banderas en unos cordeles que ella está sosteniendo.

Asimismo, se provoca la intervención de los espectadores en “el karaoke”, situación que sucede al momento anteriormente referido. Uno de los intérpretes utiliza su llamada “presencia del cantante”; se proyecta en el reverso del cuadro de Lepiani el video del karaoke para que el público acompañe a este performer a entonar la canción *Es mi vida* de Adamo. El público canta mientras el espacio está siendo transformado para el siguiente momento.

(c) Fragmentación y simultaneidad

La fragmentación es un principio de discontinuidad o falta de secuencialidad en el desarrollo del drama. Una estructura fragmentada sería un sistema compuesto por fragmentos que no necesariamente tienen una relación causa-efecto y/o espacio-tiempo. Al hablar de fragmentación del drama tradicional, nos referimos además al cuestionamiento del desarrollo lineal del tiempo de una estructura narrativa: el tiempo lineal se fragmenta cuando ya no responde a la lógica de secuencialidad.

En cuanto al uso de textualidad y de lenguaje, también es posible hablar de fragmentación expresada en el rechazo al estructuralismo como aspecto referencial del lenguaje que determina la “verdad” del entendimiento. En ese sentido, la fragmentación de un discurso se puede observar en la repetición no lógica y en la parodia del uso de textos y/o herramientas narrativas (para cuestionar la validez de la palabra).

El periodo denominado “encuentro con las artes plásticas” del Grupo Cultural Yuyachkani tiene como característica notable la fragmentación. Las creaciones que responden a la modalidad de *técnica mixta* se construyen a base de lo que el colectivo denomina “eslabones”.

Según lo referido por los artistas, un eslabón es un núcleo dramático: una unidad que conforma, junto con otras unidades, el tejido escénico. No se trata de una escena, sino de un fragmento cuyo inicio y final es menos nítido que el de una estructura convencional. La idea del eslabón hace alusión a un círculo que necesita de otros para hacer una cadena: la suma de eslabones es la cadena de acontecimientos³⁶.

La independencia de los eslabones es importante porque permite probar distintos órdenes de secuencialidad. Si un eslabón no funciona, puede ser removido sin afectar a los eslabones que lo rodean. Por eso mismo, no hace falta desechar el material acumulado, sino organizarlo. Un eslabón puede cambiar de lugar: ser puesto a disposición de lo que lo precede y lo que lo antecede. Un eslabón busca su complemento. A nivel dramático es muy importante; hay eslabones que no son narrativos, pero son vida visual, orgánicos, porque son evocativos.

Este sistema de tejido dramático permite que se produzca la simultaneidad, ya que, al no responder a una secuencia dependiente, ni estar relacionados a un espacio rígido de representación, se pueden desarrollar, de modo paralelo, dos o más núcleos escénicos. Es decir, en un lado del espacio escénico se desarrolla un eslabón, mientras que del lado opuesto se puede desarrollar un segundo o tercer eslabón sin un compromiso temático ni secuencialidad. La simultaneidad entonces consolida la decisión de ofrecer al espectador una experiencia única y construida según el juicio singular.

Los principios de fragmentación y simultaneidad son innegablemente centrales en la construcción del lenguaje escénico de esta obra. Prueba de ello es la incapacidad de generar un registro de estructura lineal, ya que, como comenta Medina, los eventos se disuelven los unos en los otros, sin límites claros.

Cada escena tiene la posibilidad de abordar un nuevo tema desde un lenguaje distinto al inmediatamente anterior; en ese sentido, funcionan perfectamente

³⁶ “El eslabón es una alternativa a la idea de escena: tu material reunido (yo antes decía un núcleo dramático). Es un momento de vida que tenga una unidad, que tenga independencia. Esta idea surgió en la obra *Santiago*. En vez de ser una escena, es una parte. Cuando en las improvisaciones surge un elemento que te parece importante en la investigación, lo guardas” (Rubio, 2017).

como acciones/estructuras independientes; pero, al componer una cadena de ellas, logran integración y consolidación de un discurso y unidad estética. Esta dinámica de fluidez, aunque puede resultar desconcertante por su recurrente simultaneidad, es una analogía adecuada para dialogar sobre la caótica y cambiante realidad del país que pretende retratar³⁷.

Discurso de promoción está conformada por 16 eslabones. Algunos eslabones son performados por todos los intérpretes, otros son individuales o en dúo; los temas varían de eslabón a eslabón; la duración varía también y puede depender de la interacción con el público. A continuación, una lista de los nombres con los que se denomina tentativamente cada núcleo dramático o *eslabón*.

- I- La Kermesse.
- II- La escarapela.
- III- El acto escolar.
- IV- Huérfano pajarillo.
- V- Desaparecidos.
- VI- Contemplación.
- VII- Esterilizaciones forzadas.
- VIII- La Tierra.
- IX- Trata.
- X- Canto de amistad.
- XI- Plan Cóndor.
- XII- La guerra / mundo / ¿Y por casa cómo andamos?
- XIII- ¿Cómo se construye un diablo?
- XIV- El cortejo triunfal.
- XV- Instalación.
- XVI- El Melgar.

También vale la pena mencionar cómo esta “fragmentación” ha ido desarrollándose dentro del periodo llamado *Encuentro con las artes plásticas*. En *Hecho en el Perú*, los artistas no interactuaban mutuamente, sino que repetían una secuencia individual, cada uno en su vitrina. Se puede notar la fragmentación de la colectividad, pero cada módulo sí respondía a un desarrollo secuencial (no fragmentado). Luego, en *Sin título*, hay una clara cronología que avanza históricamente desde la guerra del Pacífico hasta llegar al gobierno de Fujimori y las esterilizaciones forzadas. Y, finalmente, en *Discurso de promoción*,

³⁷ La fragmentación y la simultaneidad son también en sí mismas una representación de nuestro país: “Yo veo el Perú como algo fragmentado, veo la sociedad fragmentada. Educación 100% fragmentada. Y esto está así de roto desde antes de que se pintara el cuadro de Lepiani. Yo entiendo el país como algo fragmentado y creo que es necesario que el público lo vea así para poder cuestionarse” (Paredes, 2017).

cada eslabón puede (o no) responder a una lógica secuencial, pero esa línea dramática y/o temática no es retomada ni continuada por el siguiente eslabón. Sin embargo, sí se construye una unidad dentro de este tejido gracias al lenguaje escénico mixto que comparten, siendo el uso de la dramaturgia visual y la incorporación del arte acción los más notables. Incluso el código comunicativo principal es modificado: en *Discurso de promoción* no hay personajes con discursos textuales, no hay monólogos en los que un personaje tiene “una voz”, sino que corresponde más bien a composiciones visuales.

(d) Dramaturgia visual y sobreabundancia temática

El término *dramaturgia visual* se utiliza para referirse a una estructura conformada sin uso de textos y que se funda en secuencias de imágenes. La ausencia absoluta de texto no es un criterio de la dramaturgia visual, sino que el aspecto visual sea el código dominante y que se logre, por lo menos, imponer como línea estética (Pavis, 2014: 86). En estas obras, predominan la escenografía, la puesta en escena, los estímulos visuales y el aspecto sonoro.

En *Discurso de promoción*, la textualidad no existe para crear ficción, sino que aparece a modo de testimonio, música y sonido. Ante la ausencia casi absoluta de palabras, el espectador se ve obligado a decodificar una nueva clase de signos. Esta desintegración de la jerarquía logocéntrica abre la posibilidad de observar con mayor detenimiento las dimensiones visuales y auditivas de la puesta en escena.

El eslabón con mayor presencia de comunicación verbal es el de la “Kermesse”. Se debe recordar que este eslabón es notablemente distinto a todos los demás y que es también una suerte de introducción al universo visual; de ese modo, la textualidad en este momento se encuentra a modo de conversaciones improvisadas entre los personajes y los espectadores. Es decir, incluso en esta instancia de uso verbal, no estamos frente a un caso de organización dramática textual, sino que más bien las acciones y palabras están a disposición del acontecimiento.

Asimismo, esta construcción predominantemente audiovisual del núcleo escénico, sumado a la simultaneidad y la fragmentación, permiten un abundante desarrollo de temas; ya que, una imagen puede sugerir una crítica a algún contenido, y luego inmediatamente esa imagen se desintegra y se presta atención a nuevos temas, sin la obligación de resolver (dramáticamente) aquella situación o expandirla o explicarla o culminarla.

En el caso de *Discurso de promoción*, Yuyachkani enfrenta al espectador con una exorbitante cantidad de estímulos y variedad temática. Identidad nacional, globalización, conflicto armado interno, machismo, esterilizaciones forzadas, violencia en los penales, héroes nacionales, el próximo bicentenario de independencia del Perú, fiesta andina, sexualización y prostitución, inclusión de la otredad.

Por otro lado, cabe notar que la presencia de tantos temas (y la rapidez/brevedad con la que se los aborda) no permite un desarrollo o reflexión profunda. Se considera que este es una decisión del lenguaje escénico, que busca generar preguntas y no pretende dar respuestas; sino funcionar únicamente como estímulo para la reflexión. A diferencia de las obras anteriores de esta etapa, *Discurso de promoción* decide abordar temas que no son necesariamente relativos al periodo de violencia interna (aunque también los hay).

Esta apertura temática es una conquista importante dentro del trabajo último del colectivo. Yuyachkani ha vivido una etapa importante en la que aportó a la lucha por los derechos humanos y al movimiento social y político. Pero, según los comentarios de sus integrantes³⁸, esa etapa debe terminar eventualmente y será necesario que el grupo se renueve para poder conversar con problemáticas cada vez más vigentes.

³⁸ Miguel Rubio indica que, a su parecer, *Discurso de promoción* sería la obra que permita abrir esa nueva etapa: "Toda la propuesta teatral de Yuyachkani ha estado muy marcada por estos temas de violencia y memoria, defensa de los derechos humanos. *Sin título, técnica mixta* es el momento más alto de eso; está construida en base al discurso de Salomón Lerner del informe final de la CVR y al de González Prada frente a la guerra con Chile. *Discurso de promoción* es salir de ese lugar y hacer un manifiesto más universal: hacer una propuesta política a mirar el mundo, las guerras y los muros que nos separan. Para entender el país había que entender el mundo y nuestra inserción en él. Hay que mirarse en un contexto mayor, hay que ser más anarquista. Hay que romper las fronteras, hay que mirar el mundo. Ese salto yo lo he sentido ahora que hemos hecho *Discurso de promoción*. Me he sentido con mucha más libertad he podido decir "lo que pasa en el mundo me toca a mí también acá en mi aldea" (...) Eso hace que nosotros entendamos problemas globales como posibles nuevos temas de discusión escénica. (...) Eso es indispensable: somos del mundo y para entender el país hay que entender el mundo" (Rubio, 2017).

(e) Performance art y abandono de la ficción

“Lo que la crisis de la representación nos ha enseñado (me refiero al proceso con la CVR en la que el afectado al que uno quería representar ya no necesita que lo representes) es a cuestionarnos cuál es nuestro lugar de enunciación personal. ¿Qué tengo que decir? Entonces aprendimos la diferencia entre anunciar y denunciar. Tú denuncias algo que le pasa al otro, pero cuando tú propones, estás enunciando” (Miguel Rubio, 2017).

La idea tradicional de teatro contempla la creación de un universo ficticio por medio de la narración y la imitación (diégesis y mimesis)³⁹. Entonces, el abandono de la ficción vendría a ser la exclusión de la ilusión ficticia: el paso a la experiencia de lo real. Bajo esta propuesta, el espectador no solo se ubica en el cosmos del drama “irreal”, sino que también toma consciencia de la situación espacio-temporal “real” (Lehmann, 2013: 171-179).

Dentro del paradigma posdramático, comenta Pavis (2014), el “enemigo principal” vendría a ser la representación. Aquella voluntad del teatro tradicional/dramático de representar por medio de la actuación o de un texto ficticio un conflicto entre los personajes de la obra, un espacio (lugar) y un tiempo ficticio. Entonces, en lugar de la ficción, el teatro posdramático optaría por la exhibición de eventos, por valorar los textos por su calidad como objeto sonoro y no por su referencialidad y significado dentro del lenguaje.

Para Yuyachkani, esta crisis de la representación aparece luego de cuestionar su propia capacidad/legitimidad para representar “al otro”, al hombre andino que tanto los había inspirado, al oprimido. Esta reflexión es una respuesta a los procesos que las audiencias públicas de la CVR que Yuyachkani acompañó. Según comenta Rubio, escuchar a los actores sociales protagonistas del conflicto real le hizo comprender que no era su deber darles voz, sino encontrar su propia posición dentro del conflicto⁴⁰.

³⁹ Incluso se admite un número de convenciones y rupturas como las conversaciones con el público y los apartes, pero dentro de la ficción.

⁴⁰ “Hay que determinar desde qué lugar estamos hablando. Yo no podría ahora hacer una obra en la que mis compañeros estén representando campesinos ¿entiendes? Pero sí podría hacer

Esto motivó el desarrollo de un punto de enunciación personal: un espacio y un discurso en el que no se asuma o represente las luchas de otros, sino en el que se comente y luche desde una posición propia.

En cuanto al *performance art*, este es un movimiento artístico que surge en los '60 y '70 a modo de reclamo por el lugar del cuerpo humano dentro de las artes⁴¹. Se centra en la realización de acciones, no en el “abandonar la ficción” únicamente. Si bien no propone la elaboración de un personaje con una psicología e historia ficticias, se habla de la aparición de “presencias performáticas”. Estas presencias no son personajes, sino actitudes asumidas por los intérpretes para poder hacer (o *performar*) las acciones acordadas. De ese modo, se oscila entre la presentación y la representación; se permite ver al intérprete-performer y también a la presencia performática.

En *Discurso de promoción* esta aparición de lo real puede observarse en diferentes planos. Un primer aspecto que notar es la voluntad de los artistas de evidenciar la ficción: quieren exponer el artificio teatral. Los actores no se esconden para cambiarse de ropas, ni ocultan los mecanismos que utilizan para transportarse y cambiar las escenas. Todo sucede a la vista del espectador.

En esta obra se puede observar distintos modos de presentar y representar por los que transitan los artistas; ellos cumplen roles desdoblados. En primer lugar, están ellos como actores, es decir, como personas. Este espacio está libre de ficción y lo utilizan los intérpretes para hacer comentarios a título personal, leer un poema o simplemente transitar (de manera expuesta) entre una ficción y otra. Un uso claro de este nivel es el eslabón del “El acto escolar”: en este momento, se enuncia “mi personaje es” y “mi personaje dice” para presentar a los personajes de una pequeña ficción que se desarrolla en dicho eslabón.

una obra en la que ellos hablen de una historia ambientada en un momento campesino, y en la medida en que ellos le informen al espectador de alguna manera: "Buenas noches, mi nombre es Julián Vargas Arellano y voy para presentar una historia que como un ciudadano actor me interesa contar. Con su permiso, me voy a vestir". Entonces tú ves al actor y ves al personaje. Estás capas son la presencia y la representación: presentar y representar” (Rubio, 2017).

⁴¹ “El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público” (Taylor, 2011: 8).

Luego, están las denominadas *presencias escénicas*. Aquí se puede encontrar, por ejemplo, a “los escolares”: no son personajes ni están libres de ficción. Pertenecen al universo del aniversario escolar, pero su figura tiene una finalidad más de organización que de acción. En este nivel, también se encuentra la denominada “la mujer árbol”, del eslabón “La Tierra”. Es una mujer cargando un árbol que transita libremente por el espacio y no tiene un enunciado directo o explícito. No realiza ninguna acción además de transitar; sin embargo, posee un poderoso nivel poético.

El siguiente nivel son los *personajes*; este es el nivel dominante: vendría a ser una expansión de ficción referida sobre las presencias escénicas, pero no es un personaje teatral convencional. Son presencias mucho más específicas y con un repertorio de situaciones y acciones posibles, pero no responden a un texto dramático, sino a una estructura performática. Este es el caso del personaje de “la maestra”. Al principio, presonaliza la represión dentro de las aulas de clase y se encarga de disciplinar el desorganizado momento de “El acto escolar”. Pero, luego de que el cuadro *La proclamación de la Independencia* (1904), de Lepiani, sea cuestionado públicamente, ella defiende a los ausentes en el mencionado cuadro; es una presencia que se transforma.

Otro caso de personaje es el de “Esmeralda Pérez”, una de las madres de familia que asiste al primer eslabón, “La Kermesse”. Es un personaje jubiloso que se pasea entre los espectadores, los saca a bailar, articula algunas ideas entre los espectadores, canta en el escenario. Hay otras presencias, como “La madre patria”, que son menos terrenales. Esta madre patria emerge del juego entre dos escolares, la una desviste a la otra y la cubre con telas y le da la banda patria. En medio del juego, la madre patria se ensucia y se mancha de sangre; no es una madre patria elegante, vestida como para un evento magno, sino una madre patria que viene de comer chanchos y con la sangre que le sale de la boca y las manos manchadas.

Ambos casos anteriores vendrían a ser *personajes*; sin embargo, el espacio escénico en el que se desarrollan es distinto y eso ressignifica su relación con los espectadores-participantes. En el caso de Esmeralda, al pertenecer al mundo de *La kermesse*, su interacción es mayormente con los asistentes y su función es generar diálogo y ambiente festivo. Mientras que La madre patria pertenece a un

eslabón en el que se hace uso de la cuarta pared; por ello, solo interactúa con los escolares que la rodean; su función no es interactuar, sino generar una imagen de alto impacto. De ese modo, se pueden encontrar en este montaje diferentes presencias escénicas que varían según su función, lo que le da al montaje variedad de atmósferas según convenga al tema (atmósfera cómica en La kermesse y atmósfera siniestra en La madre patria).

III. Testimonios de un cambio

Debido a que se considera necesario reparar en los cambios ideológicos que acompañaron a los cambios de formato artístico, este capítulo se dedicará a documentar algunas de las transformaciones en la ideología de Yuyachkani según los testimonios de los propios miembros. Los tres aspectos que se tomarán en cuenta en este capítulo, al ser asuntos ideológicos, son producto de un cambio social local⁴² y global⁴³.

En el primer apartado, se prestará atención a cómo el colectivo ha negociado su sentir socialista en un contexto capitalista⁴⁴. Luego, distinguiremos cómo se relaciona Yuyachkani con la lógica antidualista, cómo abandonan la manera dual de entender el mundo. Por último, nos ocuparemos de observar el modo en que se reconfigura la relación individuo-colectivo y de qué maneras se adecúan dichas individualidades.

⁴² Recordemos esta cita, referida en las páginas anteriores, de Hugo Salazar del Alcázar en la que reflexiona sobre la crisis de los paradigmas en el teatro peruano: “Hasta los 80, se puede decir que el teatro peruano era afirmativo, era prospectivo, tenía una visión optimista, porque también creo que el propio mundo tenía una visión optimista de la realidad y del futuro. Había un futuro. Entonces, también había que tener un presente teatral que hablará de ese futuro y que nos creyésemos todos. Creo que de lo que se está hablando acá es de eso que se llama crisis de los paradigmas (Isola & otros, 1994: 34).

⁴³ Como se refirió anteriormente: “Porque se cae también el sustento de lo colectivo, la noción de que todos juntos somos mejores se pierde cuando cae el Muro de Berlín. Yo siempre digo: pasó de moda el socialismo, pero no pasó de moda el hambre y la miseria que generaban el socialismo. Igual siento con los grupos. Pasó de moda el espíritu grupal, pero no pasó de moda el ser mejores cuando nos juntamos. Esto es un valor humano, pero parece que no se practica. Y bueno, también las formas de producción han cambiado. (De María, 2007: S/N)

⁴⁴ Lo que, desde la posmodernidad, se entiende como “La caída del relato marxista”.

i) Socialismo negociado

Como se ha comentado anteriormente, la ideología política socialista de Yuyachkani fue un elemento central en sus búsquedas iniciales. Villegas (2004) advierte un importante cambio en los ideales del colectivo. Comenta que “la teatralidad de la revolución social” solía invitar a los espectadores a la acción (estimular las acciones de revolución social), pues se consideraba al teatro como un instrumento de cambio social desde un enfoque predominantemente socialista o marxista. Ejemplo de esto sería para él la primera obra de Yuyachkani, *Puño de cobre*.

Un ejemplo significativo es el del grupo Yuyachkani, dirigido por Miguel Rubio, quienes incorporaron conscientemente elementos musicales de los indígenas de la sierra para atraer a los campesinos y, probablemente, para hacerles más interesantes o propios los mensajes de rebeldía y revolución social (Villegas, 2004: 165).

Posteriormente, explica que se produce una disminución de lo social como núcleo luego de la debilitación de la Unión Soviética como fuente de poder transnacional. Lo denomina el periodo de “la caída de las utopías”⁴⁵.

Asimismo, Rizk (2007) explica que los proletarios por los que la creación colectiva trabajó durante décadas han sido finalmente absorbidos por la burguesía e incluso los capitalistas. En una sociedad dominada por la informática, señala Rizk, los medios de comunicación masiva y el consumismo están al servicio de una clase de nuevos tecnócratas fruto del actual “capitalismo tardío”. Esta modificación de las clases sociales generó confusión sobre el quehacer artístico y su deber social:

Ahora, aquel espíritu cultural de subversión, y hasta cierto punto de anarquismo, que compartían la mayoría de los teatristas latinoamericanos en los años sesenta y setenta, pese al barniz socialista de casi todos sus proyectos, sobrevive. Lo que ya no está claro es la identidad del adversario (Rizk, 2007: 31).

⁴⁵ Según el autor, consecuencia de esto sería que las obras de teatro de estos grupos ya no invitan a la acción, sino a la reflexión.

Cuando se pregunta ahora al director de Yuyachkani cómo el reordenamiento político mundial afectó el modo de entender su posición política, él comenta lo siguiente:

Nosotros teníamos la chamba de militar en un proyecto de cambio socialista sí, pero desde el teatro. Este arraigo ha sido importante: ha significado que las miles de rupturas de la izquierda no hayan implicado rupturas al interior del grupo. Cuando los paradigmas entran en crisis -los cambios del mundo, la globalización, la ruptura de los grandes relatos- nosotros mantenemos el espíritu de pelear por un mundo mejor (...) Lo que yo recupero del socialismo es la solidaridad; eso es fundamental. Esa idea de transformación, esa utopía, pasa por otros lados. No sé si se llamará socialismo: no importa ya el nombre, lo que importa es el ejercicio crítico y transformador (Rubio, 2017).

Entonces podemos observar que el socialismo ha dejado de ser el motivo de reunión del grupo; ahora encuentran su fortaleza dentro del trabajo artístico sin considerar los cambios o rupturas que pueda atravesar el socialismo como ideología política. Es decir, su identidad no depende más de la adopción de una ideología política absoluta; abandonan esa rigidez para encontrar sus propios medios para ser políticos desde la escena.

Yuyachkani, a diferencia de sus primeros años, ya no milita por la persecución de la utopía socialista inmediata. Como se puede observar en el capítulo primero, a diferencia de la etapa llamada "Militancia política", sus obras (Encuentro con las artes plásticas) han dejado de ser un dispositivo político que busca ser un llamado de acción y son ahora una expresión artística que busca generar reflexiones y no certezas en los espectadores.

ii) Lógica antidualista

La lógica antidualista supone la aceptación de que las posiciones no están conformadas únicamente por dos bandos opuestos; es decir, rechaza la idea dual en la que se basó la modernidad. El aceptar las hibridaciones y la porosidad de las ideas ha sido un proceso simultáneo al referido anteriormente sobre la

caída del relato marxista (ambas son características del giro posmoderno). La actriz Teresa Ralli comenta al respecto:

Ya no hablamos tanto de política como antes; eso yo lo extraño, lo resiento. No hablamos tanto de política y no tratamos de tener una postura definida frente a las cosas. No somos binarios. Ya no somos binarios. Durante muchos años de nuestra vida hemos mirado el mundo de manera binaria: esto es correcto, esto no; esto es políticamente justo, esto es reaccionario; esto está bien, esto está mal; esto es blanco, esto es negro. Nuestra propia práctica nos ha llevado a entender que las cosas no pueden ser de dos formas nada más; eso nos ayuda a lidiar con esta complejidad política (Ralli, 2017).

Bajo la misma premisa de abandonar las definiciones rígidas, Miguel Rubio comenta cómo se siente hoy con respecto a la idea de un “país”.

Me parece que el tema de quedarse solamente en la aldea es un discurso que yo ya no me trago. No me trago el nacionalismo ni esa idea de "paisito". Eso es fatal: engendra fascismo. Hay que mirarse en un contexto mayor, hay que ser más anarco. Hay que romper las fronteras, hay que mirar el mundo (Rubio, 2017).

Asimismo, cuando a Miguel Rubio se le pregunta por su posición ante la dicotomía “cínico-utópico” que plantea la posmodernidad, afirma que en él estas dos características están presentes de modo complementario:

Yo ya no me guío por conceptos. Reivindico mi condición de comunicador en primer lugar, pero sí creo que somos un poco cínicos también. Somos un poco descreídos también, hablo de mí. Me vuelvo más cínico, me he vuelto más descreído, me he vuelto más paranoico, me he vuelto menos ingenuo. Es una manera de defenderse; si no, no tendríamos razones para seguir vivos. Pero al mismo tiempo no pierdo la esperanza: me permito soñar, me permito pensar. Las utopías ahora creo que son más chiquitas: creo que hay que construir comunidades de micro-política. Creo que hay que tratar de ser coherentes con nuestras vidas; eso ya es demasiado. Me es muy difícil ser coherente (Rubio, 2017).

En los tres testimonios anteriores se puede reconocer que el pasar de las décadas está relacionado, en el caso de Yuyachkani, con la sensación de pérdida y la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones. En lo que comenta Teresa Ralli, se puede percibir nostalgia del elemento político dentro del trabajo colectivo (aunque reconoce el aprendizaje del grupo en términos de visión del mundo y sus condiciones actuales), mientras que, en lo que Miguel Rubio comparte, se puede observar una dura autocrítica a su modo anterior de pensar conceptos tan importantes para su identidad como el de “país”; advierte también un nuevo modo de entender lo que es una utopía hoy y cómo él mismo ha cambiado.

iii) Lo colectivo y lo individual

Una de las razones a las que Miguel Rubio le atribuye la supervivencia de Yuyachkani durante cerca de cinco décadas es el estímulo de los proyectos individuales. Comenta que dichas características propias de cada individuo que conforma Yuyachkani fueron impulsadas y transformadas en respectivos unipersonales, demostraciones y/o desmontajes. También advierte cómo aquel incentivo al trabajo individual afectó el trabajo colectivo:

Yo como director alenté esos procesos y estos procesos han tenido un costo: hemos debido hacer ejercicios para regresar a lo colectivo. El costo de eso fue que nuestras puestas en escena comenzaron a parecer una suma de unipersonales expuestos en un montaje colectivo” (Rubio, 2017).

Quien comenta más ampliamente cómo se vivió este deterioro al interior del grupo por la lucha de lo individual y lo colectivo es Teresa:

La palabra "lidar" es precisa. Yo creo que después de tanto reforzar nuestra responsabilidad individual y nuestro gusto por trabajar individualmente se debilitó un tanto la capacidad de escuchar al otro. Todos los integrantes estábamos creciendo en nuestros propios caminos, teníamos muchas cosas que decir y opinar entre nosotros. Cuando entrábamos al espacio escénico se dificultaba la escucha, el

abandono, el esperar, combinar escuchar con responder. Se resintió la relación. Discutíamos mucho y el pensamiento del director que estaba afuera observando era decirnos que éramos un puñado de individuos haciendo unipersonales (Ralli, 2017).

Ambos señalan la importancia de un momento crítico en la relación del grupo para volver a encontrar quiénes son y por qué continúan juntos: el proceso de creación de *Cartas de Chimbote*.

Cartas de Chimbote nos duró 4 años. Yo estuve a punto de tirar la toalla en muchas ocasiones: me parecía grande, inmenso (...) No es casual que un grupo con tantos años de vida hable de un autor como Arguedas en el momento en el que él está pensando en matarse y que está hablando de su crisis de creación. Era un espejo en el que nos queríamos mirar, es muy provocador e interesante. Fue muy doloroso para nosotros, pero fue muy sanador al mismo tiempo (Rubio, 2017).

Cartas de Chimbote le permitió al Grupo Cultural Yuyachkani reflexionar sobre el fin de su trabajo juntos y eso a su vez logró reafirmar su compromiso con el trabajo colectivo, pero ahora con un mayor espacio y respeto para las individualidades.

Todo aquello por lo que hemos luchado y hemos vivido de pronto ya no es válido y ya no funciona. Vemos cómo la corrupción nos invade. Hablar del suicidio de Arguedas era hablar de nosotros también, de esa fortaleza para resistir o para pensar que esto puede ser visto de otro ángulo. Fue un momento de mucha sensibilidad y de mucho choque: simplemente no nos escuchábamos (...) Nosotros tenemos 46 años juntos, ¿cómo resistimos frente a un país que se desmorona siempre y a veces nos da esperanza? Sabemos que el grupo es un núcleo que es poroso, es permeable y se contamina. Existe la contaminación a nivel estético, pero también está la contaminación brutal de la sociedad, nosotros no somos una isla: somos una célula que vive porque está conectada con el gran cuerpo que es el país. Si en el país las células se pudren, la vida se corrompe y se rompe la

ética, ¿cómo eso no va a reflejarse en nuestra propia estructura?
(Ralli, 2017).

Lo que se puede concluir de los testimonios anteriores es que la reconfiguración de “lo colectivo” ha sido también un proceso doloroso y largo. La metodología con la que trabaja el colectivo se ve confrontada a un momento social mucho menos compartido y en el cual los individuos responden con urgencia a sus deseos individuales. Aquel cambio obliga a los miembros a cuestionarse por el tiempo de vida que les resta como colectivo y cuál es la mejor manera de lograrlo sin traicionarse. Por el momento, Rubio ha señalado que reconocer los espacios individuales ha fortalecido lo colectivo; vale la pena estar atentos a cómo muda la dinámica del grupo ante la aparición de nuevos jóvenes colaboradores.



IV. Conclusiones

Vale aclarar que este estudio está lejos de agotar las posibles reflexiones entorno al quehacer artístico y político del Grupo Cultural Yuyachkani. Los Yuyas han logrado permanecer en un estado creativo ininterrumpido gracias a su habilidad de adaptarse y aprender a negociar ideologías mientras el mundo cambia. Esto se puede ver reflejado en la evolución de sus aproximaciones artísticas, las cuales han acompañado dichos cambios.

El estudio de los elementos posdramáticos y/o recursos artísticos no podrían conformar un análisis integral de las creaciones de este colectivo. Sin embargo, con la presente investigación, se espera haber no solo realizado el registro de un cambio técnico, sino abrir la puerta a la reflexión sobre cómo los cambios sociales, políticos e ideológicos afectan las prácticas artísticas a nivel global y local.

Entender este vínculo es vital para el interés del desarrollo de las artes que pretenden dar un comentario, crítica o ser testimonio de sus tiempos. Comprender que “no existe contenido sin forma y que la forma refleja el contenido”, es un ejercicio posible al revisar la obra y expresión del Grupo Cultural Yuyachkani.

Como es de esperarse, medio siglo no pasa en vano y un grupo que ha acumulado colectivamente el conocimiento de esas décadas es el vivo (y mutable) testimonio de una ideología y forma que acompañó los cambios sociales y artísticos del cambio de milenio.

De ese modo, el primer capítulo del estudio ha servido para observar de qué modo se relacionan los cambios artísticos (recursos escénicos y contenidos temáticos) del colectivo con sus respectivos momentos políticos y sociales. Dicho ordenamiento cronológico permite además observar la evolución del rol ideológico en Yuyachkani: militante en una etapa inicial y efervescente, resistencia en un periodo violento y reflexión en tiempos de reconciliación.

El grupo atraviesa un periodo de experimentación artística y de autorreflexión, entender esto nos permite estudiar de modo independiente los recursos escénicos que adoptan y ponen a prueba en este nuevo momento artístico.

La elección de incorporar principios posdramáticos no corresponde únicamente a una evolución estética, sino que forma parte de un cambio ideológico (como la inmediatez de la comunicación reflejada en la fragmentación y simultaneidad artística) y que los inscribe dentro de las prácticas escénicas contemporáneas y debates actuales sobre las disciplinas artísticas (y los límites de la representación).

Así, la obra *Discurso de promoción* demuestra maduración a nivel técnico (elementos posdramáticos antes adoptados en el lenguaje escénico técnica mixta), mientras que a nivel temático parece ser la transición hacia una etapa que contemple nuevos intereses contemporáneos de los integrantes de Yuyachkani, así como de sus colaboradores⁴⁶.

De ser así, esta nueva etapa en la obra de Yuyachkani podría revelar en futuras creaciones escénicas aquellos cambios ideológicos referidos por el grupo como el interés en la llamada “aldea global”; y a nivel técnico la continuación de principios de fragmentación, simultaneidad, deconstrucción y dualidad ficción-realidad.

Como no es posible ignorar el desarrollo emocional del colectivo, en el capítulo dedicado a los testimonios de cambio discursivo, se ha buscado registrar el sentir de los artistas en esta nueva etapa. Los tres ejes que se escogieron permiten dar cuenta de una evolución en las relaciones internas tanto como de los ideales colectivos. Estos mismos factores podrían servir en el futuro para continuar observando el desarrollo de tan relevante grupo en la historia del teatro peruano.

⁴⁶ Yuyachkani ha demostrado con esta obra su interés en incluir jóvenes aliados de otras disciplinas y de dejarse contaminar por sus lenguajes artísticos como de sus intereses temáticos.

ANEXOS

Relación de las obras estrenadas del Grupo Cultural Yuyachkani 2017 DISCURSO DE PROMOCIÓN.

2015 CARTAS DE CHIMBOTE.

SIN TÍTULO (REVISADO).

2010 CON-CIERTO OLVIDO

2008 EL ULTIMO ENSAYO

2007 KAY PUNKU

2004 SIN TÍTULO, TÉCNICA MIXTA

2002 ROSA CUCHILLO

EL BUS DE LA FUGA

2001 HECHO EN EL PERÚ, VITRINAS PARA UN MUSEO DE LA MEMORIA

2000 SANTIAGO

ANTÍGONA

1999 YUYACHKANI EN FIESTA

1998 CAMBIO DE HORA

PERSISTENCIA DE LA MEMORIA

1997 PUKLLAY

1996 LA PRIMERA CENA

RETORNO

1995 SERENATA

1994 HASTA CUÁNDO CORAZÓN

1992 YUYACHKANI EN CONCIERTO

1990 NO ME TOQUEN ESE VALSE

ADIOS AYACUCHO

1989 CONTRALVIENTO

1987 SON DE LOS DIABLOS

1985 BALADAS DEL BIEN-ESTAR

ENCUENTRO DE ZORROS

1984 LA MADRIGUERA

PASACALLE QUINUA

UN DÍA EN PERFECTA PAZ

1983 LOS MÚSICOS AMBULANTES

1981 LOS HIJOS DE SANDINO

1978 ALLPA RAYKU

1974 LA MADRE

1972 PUÑO DE COBRE



Reconstrucción de estructura y performance script de *Discurso de promoción*

La información brindada en este anexo forma parte de una cita literal en la cual Medina Huc describe los eventos de la obra. Comienza la cita:

Lo que voy a describir no es una representación fiel del montaje estrenado en mayo del 2017, ni es enteramente el proceso actual en el que se encuentra este trabajo, pero puede ayudar a reconocer momentos específicos de la obra. Esta estructura es como la madre, la que construimos en el 2016 para el primer confrontamiento con el público. Los siguientes eslabones tienen nombres de trabajo para poder evocarlos, esta es la manera intuitiva en la que fuimos nombrándolos.

La obra empieza desde que entra el espectador por la puerta y encuentra los espacios de la casa (fuera de la sala teatral) intervenidos para ser espacios escénicos.

I- La Kermesse: Donde los actores son organizadores del evento. Unos como personajes y otros como presencias. Ellos habitan el espacio y van ayudando a que el espectador entre en esa primera atmósfera de fiesta. Una vez que se abre la puerta empieza "la escarapela".

II- La escarapela: Una vez que la gente entraba en el espacio de la sala, las distintas presencias circulaban por el espacio y tenían como fin darle un lugar al cúmulo de carpetas amarradas colocadas en el medio por Felipe para que ingrese la figura de "la escarapela". Ana sube a estas carpetas sosteniendo en ambas manos el escudo nacional. Una vez arriba, lo exhibe. La primera parte de esta estructura está orientada por una imagen. Una vez que la escarapela se desarma, se inicia " el acto escolar ".

III- El acto escolar: Daniel sube al escenario y los escolares empiezan a modificar el espacio y arreglando el escenario. Van circulando en las distintas presencias escénicas con diferentes ideas. Ellos discuten y proponen cómo debería hacerse el discurso de promoción escolar. Aquí los "personajes" se presentan, todo ese momento es el acto escolar. Este

eslabón termina con Ana diciendo: "Este espacio es insuficiente, deberíamos tener la posibilidad de contar nuestra historia de otras maneras. Por eso, convoco las energías libertarias de hombres y mujeres que lucharon en las pampas de la quinua en Ayacucho (...)". El siguiente momento es el de Augusto, se llama " huérfano pajarillo" y está guiado por esa canción.

IV- Huérfano pajarillo: Entra huérfano pajarillo cantando: Augusto cruzando el espacio subido en el carromato. Luego regresa y el espacio se reorganiza para los espectadores de tal manera que el centro quede más libre. No necesariamente los eslabones son narrativos. Este encuentro con Ricardo y con Ana se da porque Ricardo sale detrás de él con varios restos de "cuerpos". Por eso cuando termina huérfano pajarillo, Ricardo queda ahí, en el centro. Entonces, puede empezar la siguiente parte que es " desaparecidos". Estoy tratando de diferenciar momentos, pero en realidad todo funciona más como un tejido.

V- Desaparecidos: Las distintas presencias recorren el espacio con determinados objetos que van a ir circulando con relación al espectador. La idea es que a partir de estos diferentes materiales se cree en relaciones personales con el espectador. En esta escena hay siluetas de desaparecidos. Mientras estas presencias discurren, Ricardo va recogiendo restos de maniqués que adhiere a su cuerpo con papel film.

VI- Contemplación: Ahora Ricardo está en el piso, los restos están en el piso también. El espectador y los actores comparten un espacio de contemplación.

VII- Esterilizaciones forzadas: Gaby con su radio en la mochila que cuenta un testimonio. Ricardo ahora entra con el carromato y reproduce testimonios de las llamadas esterilizaciones forzadas. Ana sale con un maniquí en la espalda y con cuadernos de testimonios. Felipe también está preparando el carromato para introducir tres sillas con tres siluetas de mujeres hechas en fibra de vidrio. Milagros ha dispuesto el carromato de tal manera que cuando entra Teresa, desde la esquina del piano, la luz se abre y Teresa cruza el espacio hasta la mitad con una de las siluetas

que ha quedado en el espacio del eslabón anterior. Jorge está lanzando ojotas por el espacio. Teresa sacude la silueta, detrás de ella, al mismo tiempo que el piano está sonando, entra Felipe vestido de enfermero con la máscara de diablo. La envuelve y la une a la silueta con cinta amarilla de "peligro". Milagros hace entrar el carro que tiene una silueta con las piernas abiertas y una vasija de metal junto con unos guantes y una tela blanca que van a cubrir justamente las partes de las piernas del muñeco. Entonces Teresa, que ha sido liberada, se pone los guantes y hace una serie de movimientos con la vasija. Hasta ese momento la atmósfera del eslabón va a cambiar porque va cayendo una luz blanca -solamente de fluorescente-. Este momento termina y da paso a "la tierra".

VIII- La tierra: El cuadro de Lepiani entra por el espacio de manera circular anti horaria y empiezan a descubrir otras presencias -como la presencia de la mujer árbol de Teresa-.

Hasta ahora el único texto narrativo ha estado presente en "El acto escolar", después de esto la textualidad ha estado únicamente presente a nivel de música, grabaciones e información -como las estadísticas que dice Jorge en "Esterilizaciones"- . La resolución de "tierra" es "trata".

IX- Trata: Una niña chica sale con un cartel subida en el carromato frente a ella, "la virgencita del placer". Se miran frente a frente. Los ayudantes las hacen girar casi equidistantemente por el espacio. Sobre el reverso del cuadro se van proyectando imágenes sobre la trata. Al siguiente momento lo llamamos " canto de amistad " .

X- Canto de amistad: Las imágenes sobre la trata se siguen proyectando en el cuadro, intervienen esta imagen con los rostros de las mujeres que han sido esterilizadas. Los actores invitan a algunos espectadores a conformar un pequeño grupo de personas frente al cuadro para cantar "Y se llama Perú". Ese momento le da paso a "Plan cóndor".

XI- Plan Cóndor: Inicia con la entrada de un "ser" que maneja Augusto subido al carromato. Este muñeco da vueltas por el espacio. Cuando terminen estos recorridos la imagen se desarma en el rincón en el que se

encuentra el cuadro. El momento siguiente es confuso, debemos entender la simultaneidad de estos eslabones.

XII- La guerra / mundo / ¿Y por casa cómo andamos?: La guerra está representada en las carpetas que han formado una trinchera. Las diferentes presencias realizan acciones: Teresa escribe en el piso con una tiza. Gabriela tiene una metralleta de juguete en la mano y unos soldaditos. Jorge está "en alguna esquina en la que él sienta que el público lo va a ver" haciendo una pinta en el suelo de "cientos de miles de muertos". La sonoridad en este momento recae en Daniel, quien dice un poema de Watanabe. Luego Julián dará un discurso sobre las divisiones en el mundo. Gabriela toma el micro y entonces entramos a " Y por casa cómo andamos ", lo que Gaby dice está relacionado con la nueva proyección del "muro de la vergüenza" y la presencia que luego se va a desarrollar de Ricardo, juega en relación sonora con las tarkas. Cuando Gaby termina le pasa el micro a Ricardo y Ricardo arregla el momento de karaoke con su "presencia del cantante". Luego se concentra sobre la barricada y cambia la proyección: momento de karaoke.

XIII- ¿Cómo se construye un diablo?: Entran las distintas presencias por el espacio armando el cortejo, disponiendo las piezas frente a los espectadores para que se reúnan en una esquina donde está "la madre patria". El fotógrafo, que es Augusto, está dando vueltas entre los espectadores intentando tomar un buen ángulo. " El doctorcito ", que es Daniel, está al costado del cortejo y el diablo, que es Ana. Daniel dice el texto sobre cómo se construye la máscara de un diablo de La Diablada y sus materiales. Una vez que Diego termina el texto, Augusto prende unos cuetecillos, cae la cámara sobre la barricada y empieza el cortejo triunfal.

XIV- El cortejo triunfal: El cortejo da una vuelta y se dispone imposición frente al cuadro y se genera esta foto en la que están todos los personajes dispuestos ahí y queda la luz roja encendida. Un apagón. Falso final. Segundo apagón. Suena la música del siguiente momento.

XV- Instalación: Los personajes salen de la foto y empiezan a llenar el espacio central de la sala con los objetos que han usado durante la obra.

El telón, que ha quedado dispuesto después de que el carromato del cuadro ha cambiado de posición, sube. Se prepara el momento para el siguiente recorrido que es con piano: “el Melgar”.

XVI- El Melgar: El vals Melgar y la comparsa de despedida. Alumbrados por antorchas escolares de distintas formas, la comparsa transita los alrededores del espacio central - ocupado por todos los objetos que se usaron en la obra y que ahora están envueltos con cinta amarilla de peligro-. Termina la canción, Miguel abre la puerta. Teresa marca la salida; el último en salir es Daniel, quien se termina de tocar la canción en el piano. Fin.



Referencias bibliográficas

Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carballido, E. (2002). Hecho en el Perú: El trabajo más reciente del Grupo Cultural Yuyachkani. *Tramoya* 71.

Campo, A. (2011). Cuarenta años de Yuyachkani: Recordando, pensando y haciendo futuro. *Gestos: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*.

De María, C. (2007). "Entrevista a César de María". Realizada por Sotomayor, C. <http://carlosmsotomayor.blogspot.pe/2007/08/entrevista-csar-de-mara.html> (Consulta: 2/11/17)

De Toro, A. (2004). *Estrategias postmodernas, y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Universidad Iberoamericana.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Grajales, C. (2013). Creación colectiva, una didáctica del teatro. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 7.

Grupo Cultural Yuyachkani. (1985). *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: El Grupo.

----. (1989). *Contra el viento*. El Grupo: Lima.

----. <http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>

Ísola, A. & otros. (1994). "El teatro peruano" en *Hueso Húmero*, 15 (31), diciembre.

Jameson, F. (2012). *El posmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores.

Lázaro, J. M. & Panfichi, I. (1992). *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (Escuela de Teatro).

Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Lyotard, J. (1986). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Paris: Editions Galilée.

Malca, M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Manrique, N. (1989). *Contraelviento: el mito, el teatro, la violencia*. En Grupo Cultural Yuyachkani (1989). *Contra el viento*. Lima: El Grupo.

Medina, L. (2017). Entrevista privada no publicada.

Milton, C. (2014). *Art from a fractured past: memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press.

Muguercia, M. (2000). "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani". En Pellettieri, O. *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires.

Paredes, G. (2017). Entrevista privada no publicada.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de gato.

Ráez, E. (1981). Reflexiones en torno a los 10 años de Yuyachkani. *Suplemento Cultural de "La Crónica"* 21-06-81.

Ralli, T. (2017). Entrevista privada no publicada.

Rizk, B. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XX*. Madrid: Castellano.

----. (2004). Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, no. 17.

Rojas-Trempe, L. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*.

Rubio, M. (2017). Entrevista privada no publicada.

----. (2011) *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

----. (2012, octubre 24). *Interview with Miguel Rubio: Creación colectiva*. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/component/k2/item/2577-interview-rubio-creacion>.

---. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Salazar, H. (1990). *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los '80*. Lima: CENDO-VIT.

Soberón, S. (2010). Treinta años de Yuyachkani. En Córnago, O. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Durham, Duke University Press.

---. (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En Taylor, D. y M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Villegas, J. (2004). “Modelos de referencialidad visual en el teatro latinoamericano en tiempos de globalización”. En De Toro, A. (2004). *Estrategias postmodernas, y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Universidad Iberoamericana.