

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del “*Santiago*” de  
Yuyachkani**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Escénicas que presenta el  
Bachiller:**

**ALFREDO PASTOR MENDOZA**

**NOMBRE DEL ASESOR:  
Hugo Aguirre**

**Lima, julio de 2015**

## Agradecimientos

Quiero agradecer a algunas personas sin las cuales esta tesis no hubiera sido posible:

En primer lugar a Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Peter Elmore y Miguel Rubio por la generosidad con que compartieron su memoria. A Ana Correa, además, por las muchas horas que dedicó a leer conmigo y comentar sus cuadernos de creación. Esta tesis en realidad es suya.

A Hugo Aguirre por su valiosa asesoría y su cálido acompañamiento.

A Lorena Pastor por sus importantes sugerencias.

A Miriam Reyes por la trabajosa tarea de transcribir las entrevistas, y sobre todo por hacerlo con gusto

A Gloria Morante y Jazmine Zapata Morante por su Amor y su impulso permanentes.

A Estrella Mendoza, Ana María Pastor y Marisabel Pastor por su Amor y su apoyo constantes.

A la Fuerza Creadora sin la cual nada es posible.



*Para Flor de Kuyayki, por la estela de luz que deja tu presencia.*



## Índice

Introducción	7
Primera Parte: Contextualización	
Capítulo 1: La guerra interna (1980-2000)	11
La guerra interna: una visión general	11
El argumento de <i>Santiago</i> y las secuelas de la violencia	12
Tres monólogos y una revelación: distintos aspectos del conflicto	14
La acción reparadora como intersección entre la realidad y la ficción	19
Referencias	21
Capítulo 2: La imagen del apóstol Santiago	22
Santiago en los evangelios	23
Santiago peregrino	23
Santiago Matamoros	24
Santiago en la Conquista de América	26
Santiago en la Conquista del Perú	27
Santiago e Illapa	28
Santiago en los Andes hoy	31
Santiago en la fiesta del Corpus Christi del Cuzco	32
El poder simbólico de Santiago/Illapa	34
Referencias	35
Capítulo 3: El Grupo Cultural Yuyachkani	38
Compromiso social y político	38
El teatro popular de los 70's	41
Más allá del Teatro popular de los 70's	46
Un acercamiento a los proceso creativos de Yuyachkani	51
Conclusiones	54
Referencias	55
Capítulo 4: El espectáculo <i>Santiago</i> de Yuyachkani	57
Referencias	66

## Segunda Parte: el proceso creativo del Santiago de Yuyachkani

1: Un visión general del proceso	68
2: La motivación inicial, los proyectos previos de acercamiento y algunos eventos que marcaron el proceso.	73
2.1: La motivación inicial	73
2.2 Proyecto previos de acercamiento	73
2.3: Algunos eventos importantes que marcaron el proceso	76
3: Las Fuentes del Espectáculo	78
3.1: La Cultura Personal y Grupal	78
3.2: La investigación durante el proceso creativo de Santiago	80
4: La creación de la acción física	85
4.1: El entrenamiento del actor	85
4. 2: “La Situación”	86
4. 3: “Premisas”	87
4.4: Los “eslabones”	90
4.5: La reflexión y el análisis de las improvisaciones	92
5: El plano verbal	93
5.1: El Rol del Escritor	93
5.2: “El cuento dramático”	94
5.3: Los parlamentos	95
5.4: El uso del Quechua	95
6: Hacia los personajes	98
6.1: Rufino, el guardián	98

6.2: Armando, el Mayordomo	99
6.3 Bernardina, la devota	100
7: La selección y el montaje	103
7.1 El rol del director	103
7.2 Criterios de selección y organización del material	104
7.3 “El espectáculo es la punta de un iceberg”	108
8: El papel del “azar” en el proceso creativo de <i>Santiago</i>	109
9: La “liminalidad” en el proceso creativo de <i>Santiago</i>	115
10: Acerca de la estrategia metodológica de la investigación	127
Conclusiones	130
Bibliografía	133
Anexos	
Anexo 1: Secuencias de la obra	139
Anexo 2: Guía de entrevistas	154
Anexo 3: Listado de entrevistas	156

## Introducción

La presente tesis busca describir el proceso creativo del espectáculo “SANTIAGO”, creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani y Peter Elmore, de modo que recoja tanto los procedimientos y metodologías utilizados para la generación de material escénico de la obra y su estructuración; así como las vivencias y sensaciones de los actores, el director y el dramaturgo durante el mismo.

Todo proceso creativo, creemos, utiliza procedimientos y metodologías, hasta cierto punto conocidos y controlados por los creadores; y, a la vez, es un “proceso intenso, intuitivo, que va estableciendo su propia lógica”, un “viaje hacia lo desconocido” (Rubio 2001: 184), entre esos aparentes opuestos oscila el proceso hasta llegar a “puerto”: la confrontación con el público.

Queremos recoger procedimientos y técnicas, que puedan reinventarse y reutilizarse, o servir de pista, para otros procesos creativos teatrales; y a la vez aproximarnos al Misterio que supone cada proceso.

No podemos olvidar, además, que todo proceso creativo es, a la vez, una propuesta estética y una respuesta ética ante los acontecimientos sociales y políticos del entorno en que se produce. Esto es especialmente palpable en el caso de un grupo como Yuyachkani, que ha tenido un claro compromiso con la realidad social del país durante los últimos 40 años; y de una propuesta como “Santiago” que hace alusión directa a la guerra interna vivida en el Perú entre 1980 y 2000.

El interés por tratar este tema surge a partir de varios cursos de la especialidad de Artes Escénicas en que fui alumno de miembros del grupo Yuyachkani: Teresa Ralli y Miguel Rubio, así mismo de la oportunidad de ser asistente de Ana Correa en sus clases de Entrenamiento Corporal en el TUC. Estas fueron para mí experiencias muy ricas, y crearon mucho interés en la forma en que Yuyachkani trabaja y concibe el trabajo teatral. Estando el proceso creativo de *Santiago* muy cercano en el tiempo en ese momento pude escuchar detalles y anécdotas sobre el mismo que quedaron guardadas en mi memoria.

Por otro lado considero que es importante ir incrementando nuestra “memoria teatral” colectiva, es decir, ir llevando registro tanto de los resultados como de los procesos creativos del teatro en nuestro medio para que las nuevas generaciones puedan tener, si así lo quieren, como referencia las

experiencias de generaciones anteriores.

En este sentido creo que es importante llevar registro de los procesos creativos del Grupo Cultural Yuyachkani, que es sin lugar a dudas, una pieza clave del teatro peruano contemporáneo.

La idea inicial de hacer esta tesis surgió en el 2001 en uno de los curso de Seminario de Investigación, sin embargo, por distintas circunstancias fue dejada de lado pero no olvidada. En el 2013 encontré el impulso y condiciones favorables para realizarla.

La investigación se divide en dos partes: inicia con una revisión bibliográfica que nos permite contextualizar el proceso de Creativo de la obra, y que abarca: La guerra interna, cuyo momento final es el periodo histórico compartido por el argumento y el proceso creativo (cap.1); la imagen del patrón Santiago y sus múltiples reinterpretaciones (cap. 2); un acercamiento al Grupo Cultural Yuyachkani y sus procesos creativos (cap.3); y una reseña del propio espectáculo (cap.4).

La segunda parte es la descripción del proceso creativo de *Santiago*. Las fuentes de información que hemos utilizado para realizarla han sido entrevistas realizadas en el transcurso de la investigación a los protagonistas de este proceso: los tres actores, Augusto Casfranca, Amiel Cayo y Ana Correa, el director, Miguel Rubio, y el dramaturgo, Peter Elmore. Además, Ana Correa nos permitió acceder a sus cuadernos de creación a través de varias sesiones en las cuales ella leía y comentaba fragmentos de los mismos. En estos cuadernos ella registra de modo sistemático las distintas actividades desarrolladas durante los procesos creativos del grupo.

También hemos recurrido a algunos textos escritos por ellos mismos sobre el proceso creativo de la obra: “La procesión va por dentro, Santiago de Yuyachkani” de Miguel Rubio, publicado en su libro “El cuerpo Ausente. Performance política” (Edición de 2008) y “La Bernardina de *Santiago*” de Ana Correa, y “El espacio escénico en *Santiago*” de Amiel Cayo (inéditos).

Esta segunda parte está dividida en 10 capítulos: El primero busca dar una visión general del proceso y definir algunos de los términos que vamos a utilizar más adelante. El segundo hace referencia a la motivación inicial del espectáculo, a algunos proyectos previos al proceso creativo de la obra pero que tuvieron una influencia significativa en este, así como a algunos hechos importantes que ocurrieron en el transcurso del proceso e influenciaron en él. El tercero hace referencia a las diversas fuentes de información que el grupo toma para crear la obra. El cuarto, el quinto y el sexto se refieren a la forma en que dicha información es procesada y transformada en material escénico: el cuarto se refiere fundamentalmente a las estrategias utilizadas en la creación

las acciones físicas de la obra, el quinto a la creación del plano verbal, y el sexto al desarrollo de los personajes. El séptimo capítulo da cuenta del proceso de selección y montaje a través del cual se llega al espectáculo final. El octavo se ocupa de la influencia del “azar” (entendiéndolo como sucesos ajenos a la voluntad de los creadores) en el proceso creativo de la obra. El noveno busca resaltar algunas de las características de este proceso a través del uso del concepto de “liminalidad” y hace referencia también al uso del concepto de “energía” en el discurso de los actores y el director de la obra. El décimo capítulo narra la estrategia metodológica utilizada en esta investigación.





## Primera Parte: Contextualización



## Capítulo 1: La Guerra Interna (1980-2000)

### 1.1 La guerra interna: una visión general

El argumento de “Santiago” hace referencia a la etapa final del conflicto armado interno vivido en el Perú entre 1980 y 2000, que, según el Informe Final de la “Comisión de la Verdad y Reconciliación” (CVR), “ha sido el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda la historia republicana.” (CVR 2004: 18)

Según las estimaciones de la CVR, durante este conflicto, más de 69 mil peruanos y peruanas fueron muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado.

Sin embargo la distribución de la violencia no fue igual en todo el territorio nacional, ni en todos los estratos sociales: 3 de cada 4 víctimas fatales fueron campesinos cuya lengua materna era el quechua. Una población históricamente ignorada por el Estado y la sociedad urbana, víctima de discriminación cultural, social y económica.

La violencia ejercida sobre este grupo de población rebela un profundo desprecio sobre la misma por parte, tanto de las organizaciones subversivas como de las Fuerzas Armadas, cuyas estrategias de guerra incluían como prácticas sistemáticas y deliberadas asesinatos, masacres, tortura, desapariciones forzadas, tratos crueles inhumanos y degradantes, violencia sexual contra la mujer, secuestro, violencia contra niños, etc.

Todo esto ante la pasividad tanto de las autoridades civiles, que delegaron el control de las zonas en conflicto a las fuerzas armadas, y acallaron las denuncias de violación de derechos humanos por parte de las mismas; como de la opinión pública y los medios de comunicación del Perú moderno, urbano y limeño.

“Entre los miles de testimonios recopilados por la CVR, es común encontrar frases que dan cuenta del sentimiento de exclusión e indiferencia que experimentaron las personas y comunidades que fueron las víctimas mayoritarias del conflicto armado interno. Muchos de ellos sintieron que para el resto del país, en especial para los principales centros de poder político y económico, lo ocurrido en sus pueblos, casas y familias sucedía en “otro país.”(Ídem: 20)

El mayor número de víctimas se concentró en la sierra y selva centrales. Cuatro de los departamentos más afectados por el conflicto armado interno (Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Huánuco) fueron ubicados por diferentes estudios dentro de la lista de los cinco departamentos más pobres del país. Y dentro de ellos fue en las zonas rurales y los distritos más pobres donde se produjeron la mayor cantidad de víctimas.

55% de las víctimas trabajaba en actividades agropecuarias; 75% tenía como lengua materna el quechua u otras lenguas nativas; 68% tenía niveles educativos inferiores a la secundaria.

Como señala el informe final de la CVR: “El Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y con escasa instrucción formal se desangró durante años sin que el resto de la Nación se percatara de la verdadera dimensión de la tragedia de ese “pueblo ajeno dentro del Perú.” (Ídem: 27)

## 1.2 El argumento de “Santiago” y las secuelas de la violencia

Es entre este grupo de población que nos sitúa el argumento de “Santiago”: Aunque no se hace referencia a ningún lugar específico de los Andes del Perú, la obra nos remite a las zonas rurales y a la población quechua-hablante (durante gran parte de la obra el idioma utilizado es el quechua): “Los 3 últimos habitantes de un pueblo casi fantasma de los Andes del Perú deciden, en un acto donde se unen la desesperación y la esperanza, sacar en andas la efigie del Apóstol Santiago, buscando revivir una ceremonia abandonada durante los últimos 15 años.”

Además de las víctimas fatales, el conflicto motivó el desplazamiento forzado de muchos miles de personas, más de 600 mil según algunos cálculos (Ídem: 386). Huían dejando muchas veces parte de su familia, casas y tierras productivas abandonadas, y sin capital para reiniciar la vida en otro lugar. La mayor parte se desplazó hacia las ciudades, y lograron subsistir a través del comercio informal. Otros, con menos posibilidades, tuvieron que huir hacia los cerros, y vivir incluso por años, en cuevas y refugios naturales.

Muchos pueblos quedaron desolados, semidestruidos, con casas y locales incendiados, tierras abandonadas, en muchos casos, con sus espacios públicos convertidos en un regadero de cadáveres, y casi deshabitados. Habitualmente se quedaron los más débiles y con menos posibilidades de huir, y también algunos que aprovecharon la coyuntura para apropiarse de forma ilícita de bienes y terrenos ajenos, para lo que muchas veces contaban con la anuencia de las autoridades locales. (Ídem: 377)

La guerra dejó muchas secuelas, entre ellas, el miedo y la desconfianza generalizadas. Infundir miedo fue una táctica deliberada tanto de Sendero Luminoso, a través de brutales asesinatos públicos de intención aleccionadora, como de las Fuerzas armadas a través de la amenaza, la tortura y las desapariciones forzadas. Este miedo persiste en las víctimas y testigos de estos actos como una sensación de vulnerabilidad permanente mucho después de concluido el conflicto.

Por otro lado persiste una profunda desconfianza entre vecinos, miembros de comunidades, e incluso familiares, que se vieron a obligados a colaborar con uno u otro bando, a veces, en perjuicio de personas allegadas a ellos mismos.

Muchas familias perdieron miembros, con mucha frecuencia al padre (55% de las víctimas fatales fueron varones entre 20 y 49 años); otras se dispersaron en la huida. Con lo cual la función de amparo, protección y formación que esta institución brinda se vio seriamente afectada.

Así mismo se perdió el referente de organización comunal, base de la organización social campesina. La falta de sus miembros y autoridades, así como la pérdida de confianza entre los mismos, debilitó profundamente esta forma de organización.

La eliminación de las autoridades locales y comunales fue uno de los objetivos centrales de Sendero Luminoso, para poder sustituirlos por miembros del partido. Con lo cual, terminado el conflicto, con los líderes asesinados o huidos se creó un vacío de poder en las zonas afectadas.

Igual que en el pueblo de la ficción, muchos otros pueblos abandonaron las fiestas y costumbres, que hacían parte del ciclo ritual campesino. Estas ocasiones, en que la población se hallaba reunida, fueron elegidas muchas veces por los agresores de uno u otro bando para atacar, con lo cual se volvieron peligrosas. Por otro lado Sendero Luminoso tendió a suprimir las fiestas tradicionales en varios lugares aduciendo el gasto que representaban. Pero, según Degregori, subyace un desprecio por las costumbres campesinas que llaman arcaicas, y consideran un rezago en el plano ideológico de la opresión terrateniente. Pero también es que durante las fiestas, en que se produce un fenómeno de “inversión del mundo” la población campesina tiende a rebelarse contra el control vertical que el partido ejerce sobre ellos. (Degregori 2010: 193-194)

Si tomamos en cuenta, que en el argumento, se menciona que la procesión ha sido abandonada hace 15 años, podemos situar la acción aproximadamente en 1995, es decir 15 años luego del inicio del conflicto en mayo de 1980. Estaríamos, según la periodización de la CVR, en la 5ta y última etapa del conflicto: “Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción”, que se extiende desde el 12 de septiembre de 1992, con la captura en Lima de Abimael Guzmán y la cúpula senderista;

hasta noviembre de 2000 en que Fujimori abandona el país y renuncia a la presidencia de la república desde Tokio.

Este periodo está caracterizado por un declive significativo de las acciones terroristas de Sendero Luminoso, cuya derrota había comenzado 3 años antes cuando fue expulsado de varias de sus zonas de tradicional influencia por la acción de las fuerzas del orden y los comités de autodefensa.

Esta derrota tuvo que ver tanto con la propia estrategia de Sendero Luminoso, que recrudesció la violencia pasando de asesinatos selectivos en los inicios del conflicto a masacres como la de Ccayara en mayo de 1988, entre muchas otras perpetradas entre 1987 y 1992; con el rechazo frontal de la población campesina, que se concretó en los comités de autodefensa, luego de que la violencia terrorista colmara los límites de su “adaptación-en-resistencia”, como tipifica Degregori la actitud campesina hacia Sendero hasta ese momento; y por último con un cambio de estrategia de parte de las Fuerzas Armadas, quienes al revés de Sendero pasaron de masacres indiscriminadas a asesinatos y desapariciones forzadas selectivas, hasta finalmente llegar a la captura y detención de presuntos senderistas y su juzgamiento a través de procesos expeditivos y sumarios que aunque constituían en muchos casos violación de derechos humanos no acababan con la muerte del implicado; y, por otra parte, buscaron establecer alianzas con la población campesina y apoyar y fomentar los comités de autodefensa.

La captura de Abimael Guzmán en 1992 y su posterior propuesta de un acuerdo de paz con el Estado en octubre de 1993, aunque no se llegó a concretar, y hubo fracciones del PCP-SL que planteaban seguir con la guerra, terminaron por desarticular esta organización.

Sin embargo el Régimen de Alberto Fujimori no disminuyó el número de zonas en estado de emergencia, y estableció un periodo de “contra subversión sin subversión”. En las cuáles las acciones antiterroristas fueron usadas como propaganda para el gobierno, con fines electorales y de control político. Así mismo se promovió la impunidad para los agentes estatales implicados en violaciones de derechos humanos, y se aprobó en 1995 la “ley de amnistía” para las violaciones de derechos humanos cometidas por las fuerzas del orden. (CVR Óp. Cit.: 76)

### 1.3 Tres monólogos y una revelación: distintos aspectos del conflicto

A lo largo de “Santiago” hay 4 momentos en que se nos brinda información sobre el conflicto: 3 monólogos, uno de cada personaje: Bernardina, el mayordomo y el guardián, en ese orden, que nos cuentan distintos aspectos del conflicto desde su final (Bernardina) hacia su Inicio (el guardián). El cuarto momento, quizás el más álgido de la obra es la revelación de un “secreto”.

### Monólogo de la Bernardina

Del monólogo de la Bernardina podemos extraer la siguiente información sobre los años de conflicto:

1) “...Quince años son de no sacarte patrón, pero no por mala fe, Patrón, por eso no. ¿Cómo íbamos a olvidarnos de ti...”

Tal como ya hemos comentado anteriormente durante los años de conflicto en que la población se vio obligada a abandonar sus fiestas y rituales.

2) “La guerra terminó, pero cuando llega la paz. Peor que nunca estamos como ciegos. Antes se respetaba la autoridad.”

Estamos en un punto de inflexión, en el cual el conflicto armado ha terminado pero sus secuelas persisten. Entre ellas el vacío de poder y la falta de liderazgo, que dejó la muerte o la huida de las autoridades locales; el deterioro de la forma de organización comunal; la pérdida de los valores tradicionales de las comunidades; y la tendencia de las víctimas a replicar modelos de violencia aprendidos durante el conflicto.

3) “La guerra puso control, permisos. Todo estaba bajo vigilancia, en listas. Sabíamos cuánta gente eran, quién iba, quién venía, cuántos animales, cuánta comida. Orden hubo hasta para las mujeres chirringas que se entendían con la tropa, con los oficiales. Cada necesidad, fuera alta o baja, tuvo su arreglo. Claro que había muerte y dolor, pero ya sabía vivir allí”

Esta apología que la Bernardina hace del orden vertical y autoritario que impusieron los militares durante el conflicto es especialmente significativa ya que uno de los factores que permitió la aceptación inicial de la población campesina de Sendero Luminoso fue justamente esa tradición autoritaria. Acostumbrados a la tradicional relación autoritaria y vertical con los gamonales, que incluía entre sus prácticas al castigo físico, aceptaron a Sendero Luminoso como un “nuevo patrón” duro, inflexible pero “justo” (Degregori Op.cit.:208) Ya que en un primer momento Sendero se acerca a la comunidades ofreciendo un ideal de justicia social e imponiendo un “nuevo orden” a través de castigos ejemplares a comerciantes abusivos, abigeos, jueces corruptos, maridos borrachos, etc. (Ibíd.: 212)

4) “...odiándose feo, se han peleado aquí también mis dos mellizos. Duro sangre se han sacado. Como si no hubieran estado juntos nueve meses en mi vientre. Y después sin dejar dirección dónde



enviarles encomienda se me fueron. Así ha sido.”

Estos dos personajes ausentes, los mellizos de Bernardina, son representantes de un grupo humano que jugó un papel clave en el desarrollo del conflicto: los jóvenes campesinos.

El Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso se inició al interior de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en 1970. A diferencia de otros partidos de izquierda de la época, renunció a “ir hacia las masas” y se replegó hacia la Universidad. Abocándose, su líder máximo, Abimael Guzmán y el núcleo inicial de sus seguidores, al estudio del marxismo. Así lograron conformar un partido pequeño, pero muy compacto, con cuadros altamente ideologizados y totalmente identificados con el mismo. Recién entre 1977 y 1978 deciden desplazar algunos de estos cuadros hacia las zonas rurales. Para 1980 cuando deciden declarar la guerra al Estado peruano su presencia entre los campesinos es mínima. Pero dos años después había logrado controlar cerca del 80% de las áreas rurales de las provincias norteñas de Ayacucho. (Ibíd.: 184-185)

¿Cómo pudo en apenas dos años de guerra popular desarrollarse tanto? Al buscar responder a esta pregunta Degregori resalta el papel que tuvieron los jóvenes hijos de comuneros, estudiantes de secundaria e incluso de los últimos años de primaria, como nexos entre Sendero Luminoso y las poblaciones rurales. (Ver en Degregori 2010: “Jóvenes Campesinos ante la violencia política: Ayacucho 1980-1983”)

5) “¡Señor, Taita Santiago, Caballero Hermoso, Señor Justiciero, Potencia de estos Altos Cielos y las Cuevas! ¡El don de que mis hijos vuelvan yo te pido! ¡Y te prometo vestirte, arreglar tu anda, velarte y sacarte en procesión de ahora en siempre, Patrón, de ahora en siempre!”

Uno de los dramas que dejó la guerra fue la alteración del duelo de los familiares de los desaparecidos. El duelo, que incluye los ceremoniales de entierro y despedida, es un mecanismo a través del cual los deudos procesan la partida de un ser querido, y colocan su memoria en un espacio de su afectividad de modo tal que no les impida continuar con sus propias vidas. Cuando este proceso no se da o queda trunco los familiares quedan presos del dolor, del sufrimiento y el recuerdo.

En el caso de los familiares de los desaparecidos al no tener constancia de su fallecimiento son condenados a una espera angustiada de su regreso y a una búsqueda interminable. La incertidumbre deja abierta la posibilidad de imaginar, fantasear y negar la realidad. Los deudos, a pesar de muchos indicios que muestran lo contrario, imaginan que por alguna razón su ser querido pudo haber

escapado de la muerte. Esta espera deja a la vida de los deudos en suspenso.

### Monólogo del Mayordomo

Justo antes de empezar su monólogo, el mayordomo ha sido acusado por el guardián: “...Tu si vas a traer castigos, porque has faltado a esta gente y te has aprovechado de esta mujer.” El Mayordomo niega y se defiende.

1) “A la viuda no he querido quitarle el pan, al huérfano tampoco en el tiempo de la guerra. En mis almacenes ha guardado las donaciones para repartirlas cuando fuese necesario. Los camiones de mi flota sudando frío y caliente los he venido a ganar uno por uno. Sin mi ayuda quien iba entrar, quien iba a salir. Pregunto yo: por mi molestia ¿no me merecía también un beneficio?”

Al parecer este personaje se ha sabido aprovechar del contexto de la guerra para enriquecerse.

2) “Tengo manchas, inmundicias pero la suciedad me la limpio antes de entrar a tu templo señor. Andando por el barro me he tenido que abrir paso. Como no iba a quedar cochino. Santo no soy..., es verdad. (...) Tengo dos caras: la cara del mundo, y la cara que mira el piso de tu cruz. Acepto tu cólera señor pero no dejas que me enmiende.”

Este personaje se siente culpable y busca limpiar sus culpas a través del culto.

Una de las secuelas que dejó la guerra fue la pérdida de confianza entre los miembros de las comunidades, vecinos y familiares. Porque muchas veces estos actuaron como cómplices de uno u otro bando, a través de la acción directa o de la acusación, en ocasiones falsa. El contexto de la guerra fue aprovechado muchas veces para llevar a cabo venganzas y rencillas interpersonales o interfamiliares, y también para la apropiación ilícita de los bienes ajenos.

### Monólogo del Guardián

1) “Por qué me recuerdo de esto cada vez que le veo así al Patrón? Será que en tiempos, dicen, a este mismo pueblo ha llegado tropa cruel, así iguales que el Patrón, sentados en sus caballos, haciendo reventar sus escopetas.”

Sobre todo en los primeros años del conflicto la represión de las fuerzas armadas fue brutal e indiscriminada. La Marina, el arma más costosa y racista de las mismas, jugó un papel destacado en

esos años en algunas provincias de Ayacucho. Un testimonio recogido por Carlos Iván Degregori los recuerda así: “Bajaban del helicóptero disparando sus ráfagas. Aunque sea hoja que caía del árbol y ya estaban disparando.”(Degregori Ídem: 225)

2) “Así también matando se han venido, yo mismo los he visto, hombres y mujeres en esta misma iglesia. Rabiando en sus corazones, con furia, con dinamita han hecho volar al Alcalde, al Teniente Alcalde, al Teniente Gobernador, al Juez. Cura después ya no vino, soldados no más han venido, para matar al enemigo, diciendo.”

Las autoridades locales y los dirigentes sociales fueron las primeras víctimas de Sendero Luminoso. Quienes tenían la intención de “arrasar” con todas las estructuras de poder vigentes, y a partir de ahí generar un “nuevo orden”, con su cuadros como dirigentes. (CVR Ídem: 55-56)

3) “Los huesos de mi padre están enterrados aquí. "Ladrón eres", diciendo lo han asesinado.”

Los “ajusticiamientos” fueron una práctica sistemática de parte de Sendero Luminoso. Quienes buscando, en su primeros años, imponer un orden moral estricto tuvieron como víctimas, después de autoridades civiles y policíacas, a comerciantes abusivos, abigeos, jueces corruptos, etc. Estos “ajusticiamientos” se hacían delante de la comunidad como una forma de “aleccionarla”.

#### La revelación: los hijos de Bernardina están muertos

GUARDIAN: **Sus hijos han jugado con fuego, con suciedad también. Mejor en recuerdo, en figura no más hágase la idea de verlos.**

BERNARDINA: ¡Tienes dos rostros!, Malagüero. Mis hijos van a volver, ¡Cállate! ¿Cómo no me va a cumplir el Patrón?

MAYORDOMO: Por eso hay que cumplir con el Patrón como Dios manda... Y tú dinos, ¿Dónde es que está el Moro? Tú tienes que saber.

GUARDIAN: *(MIRANDO A LA MUJER Y AL MAYORDOMO)* ¿Cuántos tuvieron que bajar para que subieras tú, don Armando?

MAYORDOMO: ¿La llave del seso también se te ha perdido?

GUARDIAN: **¿Y tú has echado tierra también a tu memoria? ¿Acaso no te acuerdas de los muertos que has botado en tu camión como desmonte?**

BERNARDINA: **¿Estaban allí mis hijos?**

GUARDIAN: **Arí**

MAYORDOMO: ¡Qué fácil es acusar, condenado!

BERNARDINA: ¡Armando! Dos y hasta tres veces piénsalo antes de contestarme ¿Es



verdad lo que dice este hombre?

(*EL MAYORDOMO TITUBEA, PERO AL VER QUE EL GUARDIÁN SE REPLIEGA MIENTE*).

MAYORDOMO: Sus hijos están vivos señora Bernardina y van a volver! Por gracia del Patrón Santiago, si lo honramos como Dios manda.

BERNARDINA: Con la procesión completa.

El guardián revela el secreto: los hijos de Bernardina han sido muertos durante el conflicto y ha sido el mismo mayordomo, en sus camiones, quien se ha encargado de botar sus cadáveres como desmonte.

Sin embargo el mayordomo lo niega, y logra convencer a Bernardina, que sus hijos van a regresar si ellos logran sacar la procesión del Patrón Santiago completa, “como Dios manda”.

La práctica de “botar” los cadáveres “como desmonte”, sin darles sepultura, fue habitual en los años del conflicto, en ocasiones incluso con la prohibición de enterrarlos. Se los dejaba abandonados en calles, alrededores y descampados; muchas veces mutilados, descuartizados o calcinados; a merced de los animales, y expuestos a la vista de los transeúntes. Este trato inhumano de los cadáveres añadió a los familiares además de la pérdida, el sentimiento de humillación de que sus familiares hubieran sido tratados peor que animales. (CVR Ídem: 361)

Este es uno de los casos en los que podemos concluir, con tristeza, que “la realidad supera a la ficción.”

#### 1.4 La acción reparadora como intersección entre la ficción y la realidad

Víctor Turner (Turner 1982) desarrolla el concepto de “drama social”, que se aplica a diversas escalas, desde la vida familiar hasta las relaciones entre naciones, pero siguiendo siempre las mismas fases.

Turner señala que la vida social está plagada de momentos “dramáticos” que interrumpen la vida social y el comportamiento habituales, e instauran entre los involucrados un comportamiento “dramático”, con un gran excitación y aumento de la actividad y de la respuesta emocional.

Estos dramas empiezan siempre con una *ruptura* (la primera fase) de los códigos de funcionamiento normales de una sociedad, que puede ir desde grave transgresión en los códigos de conducta, hasta una acto violento, como una golpista o un asesinato. Esa ruptura puede ser

provocada como una respuesta emocional verdadera -como en el caso de un crimen pasional, o en un frío calculo- como en un acto político de desafío a la estructura de poder existente. O causada de forma no premeditada por un malentendido o una imprudencia.

Una vez que los antagonismos se han mostrado abiertamente el grupo inevitablemente tomará partido por un bando u otro, o buscarán formas de lograr la reconciliación entre ambas partes.

La ruptura se convierte entonces en *crisis* (segunda fase), y los opositores de la crisis buscarán restablecer la paz. Sobre todo aquellos que tengan fuertes intereses en mantener el *statu quo*, como son los ancianos, legisladores, administradores, jueces, sacerdotes de esa comunidad.

Todos o algunos de ellos buscarán aplicar mecanismos de *reparación* (tercera fase) a través de cortes o procesos judiciales o de los medios rituales como la adivinación de las causas ocultas del conflicto social, sacrificios preventivos, rituales terapéuticos, y practicando rituales que celebran los valores, intereses y el orden moral compartidos y reconocidos de forma más amplia por la comunidad, trascendiendo las divisiones del grupo. El drama social concluye, si es que se puede decir que concluye, con la reconciliación entre las partes o en la separación definitiva de la facción disidente de la comunidad original. (Ibíd.: 10)

En el caso del conflicto armado interno esa ruptura estaría marcada por la quema de ánforas electorales por parte de Sendero Luminoso en el pueblo de Chuschi, Ayacucho en mayo de 1980. Y a partir se desarrollaría la crisis con la militarización del conflicto y el despliegue de la violencia a nivel nacional, llegando sus puntos más álgidos entre 1989 y setiembre de 1992, en que se produce la captura de Abimael Guzmán, y a partir de ahí del declive de la acción terrorista. Empieza entonces a ponerse en marcha la tercera fase del conflicto, en términos de Turner, la reparación, a través de distintos mecanismos: desde el acuerdo de paz propuesto por Guzmán desde prisión en 1993, las múltiples denuncias sobre violaciones de los derechos humanos, y la judicialización de los casos, los procesos de retorno de los desplazados por el conflicto a sus comunidades de origen, etc., hasta culminar finalmente a nivel estatal con la puesta en marcha de la “Comisión de la Verdad y la Reconciliación”.

Es a esta fase reparadora del conflicto a la que nos remite el argumento de Santiago, que coincide además, con el momento histórico que estaba viviendo el país durante el proceso creativo de la Obra, ya que “Santiago” se estrena el 19 de Octubre de 2000 (justo un mes antes de la renuncia de Alberto Fujimori) y varios meses después se instaura la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

De esta manera se produce una intersección entre el momento histórico del argumento y el del

montaje de la obra. Y, así mismo, la acción de los personajes y la del grupo Yuyachkani al emprender el montaje de la misma, son homologas, teniendo en cuenta que, como señalaba Turner, el ritual, en sus múltiples expresiones, es uno de los modos privilegiados de reparación en las sociedades tradicionales, agrícolas y de pequeña escala, y el teatro, entre otras artes, forma parte de las actividades reparadoras de las sociedades modernas, industriales y de gran escala.

En este último caso, nos dice Turner, “la tercera fase, los modos de reparación, que siempre contienen al menos el germen de la autor-reflexión, y de la evaluación pública de la conducta social, se han desplazado fuera de los dominios de la ley y la religión para introducirse en los de las artes. La creciente complejidad de la división social y económica del trabajo (...) provee a los sistemas socioculturales complejos de instrumentos efectivos para realizar un escrutinio de sí mismos. A través de géneros como el teatro, incluyendo los títeres y el teatro de sombras, la danza- teatro y la narración oral profesional, las performances se presentan como un sondeo de las debilidades de una comunidad, llama la atención a sus líderes, desacraliza sus valores y creencias más queridas, retrata sus conflictos característicos, y sugiere remedios para ellos, da cuenta de su situación actual en el “mundo” conocido.” (Ibíd.: 11)

Sin duda, esto es lo que hace Yuyachkani a través de “Santiago” (y muchos de sus otros espectáculos), mientras los personajes de la obra hacen lo propio a través de la recuperación del ritual.

#### Referencias:

#### COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2004 Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

#### DEGREGORI, Carlos

2010 Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 - 1999. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

#### TURNER, Victor

1982 From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York City: Performing Arts Journal Publications.

#### YUYACHKANI

2000 SANTIAGO. Inédito.

## Capítulo 2: La Imagen del Apóstol Santiago

El motivo central, y quien le da el nombre al espectáculo de Yuyachkani, es la figura del Apóstol Santiago.

Yuyachkani lo recoge en primera instancia de la Fiesta del Corpus Christi del Cuzco, e inicia a partir de ahí una larga investigación sobre este símbolo.

“A Santiago Apóstol lo vimos por primera vez en la ciudad del Cusco durante el Corpus Christi, sin duda una de las fiestas más interesantes y espectaculares del sur andino. (...) Fue muy impactante ver la procesión a lo lejos, acercándose lentamente hacia la Plaza de Armas del Cusco. La distancia solo nos permitía ver un jinete montado, como suspendido en el aire, avanzando entre una fervorosa multitud. Apenas se percibían las cabezas de los campesinos cargando sobre sus hombros un caballo blanco con las patas delanteras alzadas, sobre el que Santiago Apóstol avanzaba victorioso hacia la catedral del Cusco.

De esta curiosidad surgió el impulso para iniciar el largo camino escénico de Santiago.” (Rubio 2008: 164-165)

El culto al patrón Santiago está muy difundido en los andes del Perú, sin embargo, según investigadores como Fernando Fuenzalida y Abdón Yaranga (Citados Ambos por Tito Casto, Castro 2001:2) no es una celebración cristiana sino que está enteramente dedicada al culto al Wamani, en el caso de Huancavelica (Fuenzalida:1980) y al Dios Illapa, en Ayacucho y Cusco. Las festividades del Santiago serían un “genuino ritual indígena que se remonta a épocas pre hispánicas inmemoriales, aún anterior a los incas, y -que adquiere rostro cristiano recién con la llegada de los conquistadores.” (Castro op.cit.:1) Su celebración se produce cada año el 25 de julio, y está ligada al calendario agrícola y ganadero: marca el tiempo de herranza y marcación del ganado. “Un ritual puesto en escena con el fin de agradecer a la tierra por la vida concedida y rogarle a la vez por el advenimiento de un nuevo ciclo de plena fertilidad.” (Ibídem)

Pero Santiago Apóstol es de por sí un personaje complejo que ha sufrido múltiples transformaciones a lo largo de los siglos y de los distintos territorios cuyo culto abarca. Podemos referirnos a él como una figura viajera que a lo largo de los siglos y de las distancias ha ido transformándose y acogiendo diversas asociaciones. Vamos a hacer un breve repaso por ellas.

## Santiago en los evangelios

En los evangelios hay al menos 4 personajes llamados Santiago. El que nos ocupa es el más claramente identificado como hermano de Juan e hijo de Zebedeo, la Iglesia lo llama “Santiago el mayor”. Existe otro Santiago, identificado como hijo de Aleo. A quien la iglesia oficial llama Santiago, el menor, al que se le atribuye habitualmente la “Carta de Santiago”, -que forma parte del nuevo testamento. Existen otras menciones a Santiago, hermano de Judas, que podría ser un tercer personaje o uno de los anteriores. Y existen también menciones a Santiago, hermano de Jesús. Que al parecer sería un cuarto personaje. (Ver Donoso 2012) Esta mención pone en apuros a la iglesia católica, que pregona la virginidad de María, antes y después del nacimiento de Jesús. No así a las iglesias evangélicas, que aceptan la posibilidad de que Jesús, tal como señalan los evangelios, tuviera varios hermanos. —Esto es importante porque, si bien en el culto oficial, estos personajes están claramente diferenciados, al menos los dos primeros. Sin embargo, no así en el culto popular que los mezcla entre sí, como ya veremos.

El Santiago al que nos referimos es, oficialmente, Santiago el Mayor. Pescador. Hijo de Zebedeo. Fue convocado por Jesús, junto a su hermano Juan, e -inmediatamente lo siguió. (Mateo 4,21). Recibió de Jesús, junto con el resto de los apóstoles, -poder para expulsar demonios, y curar toda enfermedad y toda dolencia (Mateo 10,1). Fue escogido para presenciar algunos de los momentos más importantes de la predicación de Jesús como la resurrección de la hija de Jairo (Marcos 5,37); la transfiguración (Marcos 9,2); -y de la agonía de Jesús en Getsemaní (Marcos 14, 33)

Llaman la atención -algunos hechos: Jesús los llama, a él y a su hermano: “hijos del Trueno” (Marcos 3,17). Y en cierta ocasión, cuando los samaritanos rehusaron recibir a Cristo, Santiago y Juan dijeron: “¿Quieres que digamos que baje fuego del cielo y los consuma?” (Lucas 9,54)

“Hechos de los apóstoles” consigna su muerte a manos de Herodes de Agripa. (Hechos 12, 1-2)

## Santiago Peregrino

Según cuenta la leyenda popular, cuyo origen se desconoce, y de la cual no hay referencia histórica alguna, Santiago en su labor evangelizadora llegó hasta lo que se creía entonces el fin del mundo, Finis Terrae, en la zona de Galicia, España. Al decir de la leyenda, Santiago formó ahí 9 discípulos, de los cuales dos lo acompañaron en su retorno a Jerusalén, luego de que la Virgen se le apareciera instándolo a regresar. En Jerusalén fue muerto por Herodes, y fueron estos dos discípulos quienes



llevaron su cadáver de vuelta hasta Galicia para darle sepultura. (Barros 2012)

En el siglo IX su supuesta tumba fue descubierta en la zona de Iria Flavia, muy cerca de Compostela, en Galicia. Sobre la cual, Alfonso II de Asturias construyó un templo para rendirle culto. (Manrique 2001)

### Santiago Matamoros

Durante el siglo VIII la península ibérica había sido rápidamente conquistada por los musulmanes (entre el 711 y el 726), en concreto por el Califato de Omeya. Quienes establecieron en ella lo que se llamó “Al-Andalus”, la civilización que se constituyó en la península ibérica bajo el dominio musulmán. Para el siglo IX el control musulmán se había expandido por toda la península, a excepción de un foco de resistencia al norte de la misma: el reino de Asturias.

Casi simultáneamente a la Conquista Musulmana se inicia la llamada “Reconquista Española”, cuyo inicio se marca en el 718 con la Rebelión de Pelayo, el primer rey de Asturias, contra los musulmanes, hasta 1492 en que el último bastión musulmán, el Reino Nazarí, en Granada fue conquistado por los cristianos. Durante los 8 siglos que duró la reconquista, los reinos Cristianos fueron avanzando paulatinamente desde el extremo norte de la península; Asturias, hasta el extremo sur, Granada.

El culto a Santiago solo puede entenderse en el contexto de la Reconquista interior, que corre a la par de la construcción de la identidad nacional española. (Manrique 2001)

El culto a Santiago tuvo un desarrollo inusitado luego de su supuesta aparición en la batalla de Clavijo en el 844. En la cual montado en un corcel blanco, ayudo a Ramiro I de Asturias a vencer a los musulmanes. Lo cual, supuestamente, motivó a dicho rey a establecer el “voto de Santiago”, que consistía en el pago de un impuesto al Arzobispado de Santiago de Compostella por parte de los reinos cristianos que se iban constituyendo a lo largo de la reconquista, y en el nombramiento de Santiago como Patrón de España.

Los historiadores modernos han llegado a demostrar que el documento a través del cual Ramiro I instaura el “Voto de Santiago” es falso y no fue compuesto en el siglo IX, sino en el Siglo XII, y que fue atribuido retrospectivamente a Ramiro. Al parecer el clero español fue el autor de dicha falsificación con el afán de incrementar su patrimonio, según algunos autores; y según otros, con la

intención de unificar el nuevo territorio que se constituía bajo un impuesto común. (Ver Domínguez 2008: 71-73)

Lo cierto es que el “Voto de Santiago” dio un importante impulso al culto a Santiago, e institucionalizó una nueva imagen del mismo, la de un santo militar con espada, armadura y espuelas en las botas, cabalgando sobre un caballo blanco cuyos cascos aplastaban las cabezas de los moros: “Santiago Matamoros” (Ortiz 2009:268)

Según Choy (1958: 430-432) este símbolo fue instituido por el clero español, en respuesta a la figura mítica de Mahoma, que como líder espiritual, acompañaba a los musulmanes en su lucha contra los cristianos.

Para vencer a los guerreros musulmanes espiritualmente motivados, hacía falta una figura emblemática que despertara el vigor y la bravura de los cristianos: Un Mahoma cristiano.

“Si Mahoma o Mafomat había servido a los árabes para la conquista de la Península, por qué no se podía inventar algo similar, pero de factura cristiana, para contrarrestar las victoriosas creencias musulmanas, y así se hizo Santo Yague.

El *Poema de Cid* nos hace la revelación: “los Moros (lo) llaman Mafomat, los cristianos Santo Yague” (Santiago)” (Ibídem)

A través de Santiago esta guerra obtuvo un carácter de “mandato divino”. Según Lucas de Tuy, el primer cronista que en el siglo XII escribe sobre la batalla de Clavijo y el Voto de Santiago, dice que el Apóstol se le presentó a Ramiro I en una visión y le contó que Jesús repartió las provincias entre sus apóstoles, entregándole España en su totalidad a su protección y conducción. (Manrique 2001)

Sin embargo además de la voluntad política de los reinos cristianos y del clero español de unificar España gracias a este símbolo, hay otros elementos que -sustentarían la difusión de este culto entre la población, como su asociación con cultos pre-cristianos como las divinidades gemelares y las divinidades de la tormenta.

Según Hernández (2006: s/n) La imagen de una divinidad guerrera que cabalga y combate, ayudando a su fieles a conseguir la victoria no es nueva. Existía en los cultos pre-cristianos la figura de los Dioscuros, Cástor y Pólux, divinidades gemelas. Estos personajes eran invocados en momentos difíciles y peligrosos, como los naufragios, ante lo cual ellos acudían en auxilio.

También -aparecían, -montados en caballos blancos, en los campos de batalla para ofrecer el triunfo a sus seguidores.

Pero los caballos no son la única coincidencia entre Santiago y Los Dioscuros. Estos eran hermanos de madre, pero uno era inmortal, hijo de Zeus, y otro mortal, hijo del Rey Tindáreo. Pólux, el inmortal y pugilista, ascendía al cielo; mientras que el mortal, criador de caballos, -permanecía en la tierra. -En el culto a Santiago, el personaje de Santiago, el Mayor, hijo de Zebedeo y Hermano de Juan, se mezclaba con la de Santiago hermano de Jesús. Con lo cual, el santo venerado en Compostella no era ni más ni menos que el hermano gemelo de Señor Jesucristo. (Hernández 2006)

Otro factor fue su asociación con el trueno. Ya los campesinos portugueses y españoles, antes que los indígenas -americanos, -asociaban a Santiago con el trueno, y por tanto con la lluvia que fertilizaba sus campos. (Choy op. cit.: 433) Esta asociación se debía probablemente a los mismos evangelios, en que Jesús llama a Santiago y su hermano Juan, hijos del trueno.

Esta transposición de personajes, historias o cultos de esquemas religiosos anteriores a una “nueva religión”, es un fenómeno muy común, según Américo Castro (citado por Hernández óp. cit.), en la historia de las religiones. Es, según él, un fenómeno no necesariamente intencionado de parte de intereses políticos e ideológicos de dominio; pero estos intereses pueden promoverlos o permitirlos.

Pero en ocasiones estas transposiciones son llevadas a cabo de forma consciente, como sabemos que ocurrió durante la Colonización de América, lo que tampoco era un hecho novedoso, Américo Castro nos proporciona un ejemplo: La construcción de la Iglesia de San Paolo Maggiore, en Nápoles, Italia. Esta Iglesia consagrada a San Pedro y San Pablo, fue construida sobre un templo de los mencionados Dioscuros. Pedro y Pablo fueron elegidos por las autoridades eclesiásticas como una pareja adecuada para sustituir a los dioscuros como protectores de los navegantes. Estos dioscuros cristianos ocuparon el lugar de los dioscuros paganos. (Ibídem)

### Santiago en la Conquista de América

Como hemos visto el final del proceso de “Reconquista” de España y el descubrimiento de América coincidieron el año 1492. Estaba por tanto la figura de Santiago Patrón de España o -Santiago Matamoros en pleno apogeo, y los conquistadores españoles la trajeron consigo a América.

El nombre de Santiago era invocado por los soldados españoles antes de entrar en combate con los indígenas americanos. Y este aparecía cabalgado en los cielos, espantando y matando indígenas, en



la narración de los cronistas.

Las supuestas apariciones de Santiago, luchando a favor de los españoles durante las batallas contra los indios, narradas por los cronistas, -legitimaban la conquista como una voluntad divina, ya que afianzaban la justificación evangelizadora que la corona española quería dar a la misma. Sin embargo no se correspondían, necesariamente a la experiencia de los propios conquistadores.

Es interesante, en este sentido, la respuesta de Bernal Díaz del Castillo a López de Gómara. El primero era un soldado que había participado en la Batalla de Centla, durante la conquista de México, bajo el mando de Hernán Cortez, en marzo de 1519. Esta fue la primera ocasión en que las crónicas narran una supuesta aparición del Patrón de España en América; el segundo el cronista que narra los hechos, por encargo de Cortés. Bernal Díaz señala que Gómara no escribe en su historia ni los muertos, ni los heridos, ni las penurias que pasaban y que relata la conquista como si fuera una boda. Y sobre la aparición de Santiago en la batalla, señala que quizás él, como pecador, no haya podido verlo, pero que ninguno de sus 400 compañeros, ni el propio Cortés comentaron el hecho, ni construyeron en el lugar una iglesia para Santiago, como hubiera sido lo adecuado. Y que la primera noticia de dicha aparición la tuvo al leer la crónica de Gómara. (Ver Hernández op. cit.)

Según Choy, fueron los mismos ideólogos que convirtieron al apóstol en un guerrero, -una especie de Mahoma cristiano, para tener éxito en la reconquista, los que lo emplearon en América como emblema para menguar la importancia del conquistador, y de los indios que colaboraron con él. Los conquistadores, de campeones y vencedores, pasaban a ser meros ayudantes de lo divino (Choy op.cit.:432), mientras que la monarquía española católica asumía el papel central y providencial: la conversión de las almas.

### Santiago en la conquista del Perú

Tanto Garcilaso, como Guamán Poma narran la aparición milagrosa de Santiago en el Cuzco, cuando los españoles se encontraban cercados por las tropas de Manco Inca durante más de trece meses. Las tropas indígenas se turnaban para pelear día y noche de modo que no daban descanso a los españoles, y tenían bloqueadas las vías de acceso a la ciudad con lo cual los tenían además condenados al hambre. Gracias a la Intervención de Santiago los indígenas huyeron desfavoridos, rompiendo el cerco que estaban haciendo sobre los españoles.

Hasta aquí la aparición de Santiago es una más de las muchas que pueblan las crónicas de la

conquista de América. Sin embargo en este caso particular, ambos cronistas, narran un hecho particular: al aparecer a Santiago los indígenas cuzqueños lo identifican con Illapa, dios del trueno, del rayo y del relámpago.

Garcilaso lo narra así:

“... A esta hora y en tal necesidad fue nuestro Señor servido favorecer a sus fieles con la presencia del bienaventurado Apóstol Santiago, patrón de España, que apareció visiblemente delante de los españoles, que lo vieron ellos y los indios encima de un hermoso caballo blanco, embrazada una adarga, y en ella su divisa de la orden militar, y en la mano derecha una espada que parecía relámpago, según el resplandor que echaba de sí. Los indios se espantaron de ver el nuevo caballero, y unos a otros decían: «¿Quién es aquel Viracocha que tiene la illapa en la mano?» (que significa relámpago, trueno y rayo) [La cursiva es mía] . Dondequiera que el Santo acometía, huían los infieles como perdidos, y desatinados ahogábanse unos a otros, huyendo de aquella maravilla...” (Garcilaso citado por Hernández op. cit.)

Cabe resaltar que Garcilaso atribuye la victoria de los españoles tanto a esta milagrosa aparición como a la invaluable colaboración de los indios Cañaris y Chachapoyas, entre otros enemigos de los quechuas, quienes les traían hierbas para comer y para curarlos. (Choy op. cit.: 426-428)

Guamán Poma refiere el hecho de la siguiente manera:

“...Lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguaman... y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Yllapa, trueno y rayo del cielo, caccha, de los cristianos, favor de cristianos. Y así bajó el señor Santiago a defender a los cristianos.” (Guamán Poma, citado por Hernández op. cit.)

### Santiago e Illapa

A partir de entonces surge una simbiosis entre Santiago e Illapa, y un culto indígena a Santiago, indesligable del culto a Illapa, que pervive hasta nuestros días.

Muchas han sido las explicaciones que se han propuesto para este hecho.

Burga, por ejemplo, -señala que “la conquista fue tan rápida, dramática e inexorable que los pueblos conquistados atribuyeron la victoria cristiana al triunfo de sus dioses y a la derrota de los dioses indígenas.” (Burga 2000)

Mientras que Choy propone que los indígenas buscaron apropiarse del poder mágico que posibilitó la conquista: los rayos y los relámpagos pero no los meteorológicos, sino los que producían los cañones y arcabuces, las armas de fuego que posibilitaron el triunfo español sobre los indígenas. Estos últimos “creyeron, de acuerdo con la categoría de su pensamiento social, que los poderes mágicos de ese cañón, o el arcabuz, y la habilidad de los que los manejaban podían ser transferidos a sus hijos mediante el uso del nombre Santiago.” (Choy op. cit.: 436)

Es por esta razón que, durante la colonia se prohibió a los indígenas bautizar a sus hijos con el nombre de Santiago. “El sector dominante acertó en la defensa de sus intereses de prohibir a los indios el empleo del nombre Santiago. Eliminó así un anhelo, una esperanza, que aunque absurda por su sentido mágico, no dejaba de ser peligrosa.” (Ibíd.: 437)

Para reafirmar su propuesta Choy consigna los significados de la Palabra “Yllapa” en el *Vocabulario de la Lengua Quechua* de Diego Gonzales Holguín (1608).

“Yllapani: tronar.

Yllapa: trueno.

Yllapa: artillería, o tiro generalmente.

Yllapacamayoc: artillero que la tira.

Yllapacamayoc: artillero maestro de ella.

Yllapa Rayo: arcabuz, artillería.

Yllapa Kari: los famosos en valentía.

Yllapani: tirar arcabuz, o tiro.

Yllarini: resplandecer, relumbrar y alumbrar.”

(Gonzales Holguín citado por Choy op. cit. 437, en nota al pie)

Rostworowski nos cuenta que Illapa era una de las divinidades principales del mundo andino. Y que recibía distintos nombres: Illapa en el quechua cuzqueño; Chuqui Illa en el quechua Yunga; y Libiac en el de la sierra norcentral.

“Se creía que era un hombre que estaba en el cielo armado con una honda y una porra y que tenía el poder de hacer llover, granizar y lanzar truenos, además de dominar todo lo que pertenecía a “la

región del aire donde se hacen los nublados”. (Rostworoski 2004: 127)

“Según el Padre Acosta, el trueno era la huaca principal para todos los indígenas del Perú y le ofrecían en sus sacrificios niños y llamas, entre otras cosas.” (Ibídem)

El padre Cobo también lo menciona señalando que tenía hijos y hermanos, con sus respectivas estatuas hechas con mantas. Y que en las fiestas solemnes las ponían cerca de la de Viracocha y la del Sol. (Ibídem)

Molina dice que el ídolo del trueno era Chuqui Illapa, a quien rogaban para que enviara las anheladas lluvias y alejara el granizo de los campos, y realizaban ceremonias en su honor antes de la época de lluvias, entre octubre y diciembre, según la zona para propiciar el normal desenvolvimiento de la época de lluvias y para que ni las tempestades ni granizo malograran los cultivos; en Febrero y Marzo para rogar la culminación a tiempo de la temporada húmeda; y finalmente en Mayo, cuando empezaba la cosecha anual, para agradecerle cuando había sido un año provechoso. (Ibídem)

Garcilaso, por su parte refiriéndose al culto al rayo, al trueno y el relámpago dice “Estas tres cosas nombraban y comprendían debajo de este nombre: Illapa (...)” (Ibídem)

Ortiz (2009) ha buscado hallar puntos de encuentro entre el culto andino a Illapa y el Culto europeo a Santiago Apóstol analizando los testimonios recogidos por los extirpadores de Idolatrías y el Manuscrito de Huarochirí (1598).

Analizando los usos de la raíz Illa, que según Acosta, significa “luz y resplandor”, encuentra que está relacionada con las piedras bezoares (cálculos extraídos de los intestinos de las llamas) que los indígenas portaban como amuletos protectores y dadores de fortuna (Ortiz op. cit.: 277); Illa también hacía referencia a “ todo lo que es antiguo y muchos años guardado”, entre esto los cuerpos embalsamados de algunos antepasados principales, a quienes sus descendientes rendían culto, y que también era llamados Illapa (Ibid:279). También illas eran los atas, niños nacidos con características físicas extraordinarias, y que eran, en ocasiones, sacrificados al Rayo. Ortiz concluye que aquellos fenómenos en los que algo anormal interfería en los asuntos cotidianos de las sociedades andinas eran relacionados con el rayo, el trueno y el relámpago en sus distintas presentaciones (Ibíd.: 285)

Asimismo sostiene que la divinidad del rayo estaba asociada también con los forasteros o llacuaces.

Llacuaz era una palabra despectiva y con ella se reconocía a los forasteros llegados en tiempos muy recientes a una zona, en contraposición con los huaris, aquellos naturales de un pueblo, cuyos antepasados también lo fueron, sin tener memoria de haber venido de fuera. Mientras los Huaris eran agricultores, pacíficos y se les consideraba hijos del sol; los llacuaces eran pastores, conquistadores guerreros, nómades, y se les consideraba hijos del rayo.

Por su parte, Santiago y su hermano Juan habían sido llamados por Jesús hijos del rayo; desde su supuesta predicación en España se había convertido en un Santo errante. Y al adquirir atributos militares, gracias al tronar de los cascos de su caballo, –al fulgor de su espada y a su potencia destructiva se le podía asociar -con el trueno, y el rayo. (Ibíd.: 293)

### Santiago en los Andes hoy

Como hemos señalado inicialmente el culto a Santiago, asociado a Illapa o en ocasiones al Wamani (ver Fuenzalida 1980), pervive hasta el día de hoy. Muchos investigadores han recogido muestras de su culto en diversas zonas andinas: Valderrama y Escalante en Apurímac, 1974; Fuenzalida en Moya, Huancavelica, 1964; Garreta en Jujuy, en el norte de Argentina 1992, entre otros.

Huáscar Rodríguez —cita a Policarpio Flores Apaza, un afamado amauta de Tiwanaku contemporáneo:

“Por el rayo vivimos en el campo. Si no hubiera rayo, en el campo no podría haber cosecha, no podría haber fruto de la papa, tampoco podría retoñar ningún árbol ni cereal. El rayo sí que sacude toda la tierra, así -he aprendido de los que conocen a la Pacha Mama. Se dice que cuando el Tata Santiago nos manda un rayo debemos preparar el incienso y ofrecerle. [...] al preparar el incienso debemos pedir con las siguientes palabras: “no nos vas a mandar ningún rayo, con tu q’urawa te los vas a amarrar”. Si se quiere ir a pedir perdón o una bendición del Tata Santiago, hay que ir con la familia [...] porque tiene una honda de fierro, y con ella manda rayos. Por eso es sagrado cumplir en su día, que es el 25 de julio. [...] “Sabe hondear con truenos” decían nuestros abuelos.” (Flores Apaza 2005 citado por Rodríguez 2007: 234-235)

En el Cuzco actual se le rinde devoción tanto el 25 de Julio, como durante la Fiesta del Corpus Christi, durante junio.

### Santiago en la Fiesta del Corpus Christi del Cuzco



La fiesta del Corpus Christi en Cuzco es una de las más importantes del calendario festivo nacional, y –es un claro ejemplo del proceso de sincretismo religioso que se produjo durante el periodo colonial. Si bien su apariencia es la de una festividad católica, su importancia y su continuidad en el tiempo se deben a que es producto de una sustitución de imágenes sagradas indígenas (mallki, wayqes y qonopas) por imágenes de Santos católicos.

La celebración del Corpus Christi es una festividad católica, que se realiza –60 días después del Domingo de Pascua celebrando la transformación de la hostia en el cuerpo de Cristo. Fue traída por los conquistadores españoles, quienes además del dominio político-militar –y económico, buscaban imponer sus creencias religiosas, a través de un proceso de eliminación de “idolatrías”, es decir cultos y creencias indígenas, y de suplantación de las fiestas prehispánicas –por las católicas.

Así como se construyeron templos católicos, sobre centros ceremoniales indígenas, –se superpusieron fiestas católicas sobre celebraciones prehispánicas.

En junio se celebraba en Cuzco la fiesta del Inti Raymi, la celebración del Sol. Representantes de las distintas partes del imperio Incaico se reunían ahí, trayendo para la fiesta los mejores productos de su región: alfarería, telas, productos agrícolas, etc., y exhibiendo sus mejores vestuarios regionales. En el transcurso de la celebración la nobleza cuzqueña sacaba a sus mallkis, momias de sus antepasados; wayqes, estatuas que representaban a sus antepasados; y Qonopas, dioses protectores. Junto a cada momia o a cada estatua iba su ayllu, es decir, el linaje perteneciente al ancestro, sus familiares y allegados, de modo que cada elemento de culto tenía su propia gente. (Brachetti, Ángela: 2005, p. 105-106)

“Los españoles hallaron algunas coincidencias y similitudes entre la fiesta del Sol y el Corpus Christi español: ambas se realizaban en junio; tenían representaciones materiales (santos, vírgenes, momias, ídolos) que eran sacadas procesionalmente. Dichas fiestas duraban muchos días y las celebraciones concluían con alegría general por parte del pueblo. (...) Sin cambios estructurales, los nuevos soberanos reemplazaron solo los mallkis, wayqes y qonopas por imágenes de santos como si se tratara de sus propias fiestas.” (Op. Cit: 106)

Desde entonces la fiesta consiste en que los distintos barrios del cuzco, muchos de ellos originalmente ayllus incaicos, sacan en procesión a su santo o virgen patrón con dirección a la catedral del Cuzco, en la actual plaza de armas de Cuzco, antigua plaza de Huacaypata, plaza donde se celebraba originalmente el Inti Raymi. En la catedral las imágenes pernoctan (durante esta noche, según los pobladores, los Santos y las Vírgenes conversan, bailan, festejan, y pronostican el futuro de los hombres), para salir al día siguiente en la procesión principal que encabezada por una carroza

de plata que representa el “Santísimo”, el cual a su vez representa el sacramento de la eucaristía, motivo central de la fiesta. Luego de lo cual las imágenes permanecen durante una semana más en la catedral, para finalmente regresar a sus iglesias de origen.

Para sacar a sus Patronos en procesión los distintos barrios visten las imágenes con lujosos trajes, y las adornan con piedras preciosas, preparan estandartes bordados con hilos de oro y plata, contratan grupos musicales y danzantes que acompañen la procesión, ya ofrecen comidas y bebidas típicas en abundancia. Para lo cual cada año se elige a un mayordomo, que se encargara de sufragar, con la colaboración de sus parientes y allegados, los gastos de la fiesta. Asumir esta carga supone un gran gasto, pero a la vez es una oportunidad de ostentar poder y riqueza, ganarse el respeto y la admiración de su entorno, además de los favores del Patrón. Además de los cargos anuales existen cofradías permanentes que se encargan del cuidado de las imágenes, pertenecer a estas organizaciones no es fácil, muchas son de carácter gremial, familiar o regional. Pertenecer a ellas es también una marca de prestigio, y una posibilidad de acceder a una red de colaboración mutua entre sus miembros.

Como vemos, en la fiesta se mezclan la ostentación de poder, la búsqueda de prestigio, con el fervor religioso, y la búsqueda de expiación de los pecados que es uno de los motivos para ofrecer al Santo o Virgen, vestidos, joyas y cuidados. Este fervor se hará presente también en la procesión –a través de lágrimas y postrarse de rodillas ante la imagen.

Santiago es una de las 15 imágenes de Santos y Vírgenes que salen en procesión durante la fiesta del Corpus Christi. Representa a la parroquia que lleva su nombre, que fue fundada por los españoles en el barrio inca de Chacillchaka, al oeste de la ciudad. –Los indígenas identifican a Santiago con Illapa, el dios del Rayo. (op.cit: 136)

Así como Santiago muchas de los Santos y Las vírgenes que salen en procesión son identificadas por los indígenas con diversas divinidades –prehispánicas asociadas a fenómenos climáticos y astronómicos: San Cristóbal representa al Río; San Sebastian, al Mallki, el árbol que a su vez representa a los antepasados; Santa Bárbara, al granizo; Santa Ana, a las nubes de invierno; San Pedro, se asocia con la cruz del Sur; San José, con el lucero de la tarde; la Virgen de la natividad, con Mama Cocha, símbolo de fertilidad; la virgen purificada, con el lucero de la mañana; Mamacha Belén con la Quilla, la luna; La Virgen Inmaculada, con el Sol. (op. cit.: 133-142).

La Fiesta además de una celebración religiosa es un gran espectáculo. Tiene personajes, los santos y

las vírgenes, que, gracias al esfuerzo de sus cargadores, se desplazan, se encuentran, se saludan, se acompañan, bailan e incluso algunos beben, además de aquellas acciones que realizan cuando se encuentran a solas con los otros Santos y Vírgenes al interior de la catedral. Cada cual lleva un riquísimo vestuario, tiene escenografías móviles, sus andas adornadas, además de las alfombras de flores y los castillos de fuegos artificiales por donde pasan. Hay música y danzas. Y un argumento por todos conocido. No falta la comida y la bebida. Y recibe a miles de conmovidos espectadores cada año.

### El poder simbólico de Santiago/ Illapa

El culto a Santiago/ Illapa en el Cuzco, particularmente en el Corpus Christi es una manifestación del mestizaje que da forma a la cultura de nuestro país. No es propiamente un culto indígena, como sí se podría afirmar, con más facilidad, de otras formas del culto a Santiago, por ejemplo el vinculado a la fiesta de la herranza (ver Fuenzalida) muy común sobre todo en la zona central de los andes. En el caso cuzqueño, dada la masividad del acto, de la presencia tanto de representantes eclesiásticos, como de miembros de comunidades indígenas, podríamos afirmar más bien que es un acto en el que confluyen y coexisten distintas religiosidades y creencias en un espectro que va desde lo predominantemente indígena, hasta lo predominantemente católico, pasando por distintos grados de mestizaje. Es decir, las creencias de los distintos participantes en el culto no son uniformes, hay quienes celebran al santo católico, otros a Illapa, y quizás la mayoría haga una amalgama de ambos. Es decir que además de un proceso de sincretismo religioso hay una coexistencia de dos religiosidades distintas. Y así muchos participantes concurren al mismo acto e incluso realicen acciones similares sin por ello compartir las mismas creencias.

Por otro lado, llama la atención que la identificación entre Santiago y el trueno sea anterior a su fusión con Illapa, y que está presente incluso en los evangelios y entre los campesinos ibéricos. ¿no será que existe algo así como una entidad o un espíritu del trueno, del rayo y del relámpago y que “Santiago” o “Illapa” sean solo algunos de los nombres que los hombres han dado a esta entidad? En ese caso no estaríamos hablando de un sincretismo, sino de la identificación o el reconocimiento Illapa en Santiago.

Simultáneamente no deja de ser indignante la constatación de la mentira flagrante y deliberada en la construcción de la imagen de Santiago como patrón de España. Me refiero en concreto a la invención de la “batalla de Clavijo” y del “voto de Santiago”, también a su mención en las crónicas de la conquista. Esto hace que Santiago sea también símbolo de la manipulación y del uso de las



creencias religiosas por parte del poder para lograr sus objetivos.

Santiago matamoros, nos recuerda además un elemento importante de nuestra herencia cultural, habitualmente olvidado. Nuestra herencia no es solo española e indígena, sino también musulmana.

Es importante señalar también el poder aglutinador y estructurador de comunidades humanas que los cultos tienen. Así como España estructura su identidad nacional en torno a la figura del santo guerrero, los nobles cuzqueños de un mismo ayllu se reunían en torno al culto de sus ancestros comunes, a través de su mallkis o conopas, y esto los identificaba y diferenciaba de otros. Aún en la actualidad este culto tiene el poder de conformar una comunidad simbólica, aún cuando, como hemos visto, las creencias de sus participantes no sean homogéneas.

El culto a Santiago/Illapa, en ambas vertientes, está asociado al poder, al uso de la fuerza, la violencia, y a la naturaleza como generadora de azar y contingencia. En este sentido es muy significativo el uso del término illapa para designar el arcabuz. Nos remite inevitablemente a la peligrosa fascinación de los humanos por apropiarse del poder destructivo del rayo, y usarlo en su favor.

Por último, es importante señalar la importancia de la fiesta tradicional como una fuente primigenia de teatralidad, que involucra a toda la comunidad, y que está plenamente incorporada en el funcionamiento social.

#### Referencias:

BARROS, José

2012 El apóstol Santiago Patrón de España, patriarca de Galicia y modelo de peregrino. En Ecclesia Digital. Visita 11 de agosto de 2014.

<<http://www.revistaecclesia.com/el-apostol-santiago-patron-de-espana-patriarca-de-galicia-y-modelo-de-peregrino/>>

BRACHETTI, Ángela

2005 El año en fiestas. La convivencia con los dioses en los andes del Perú. Madrid: Ministerio de Cultura.

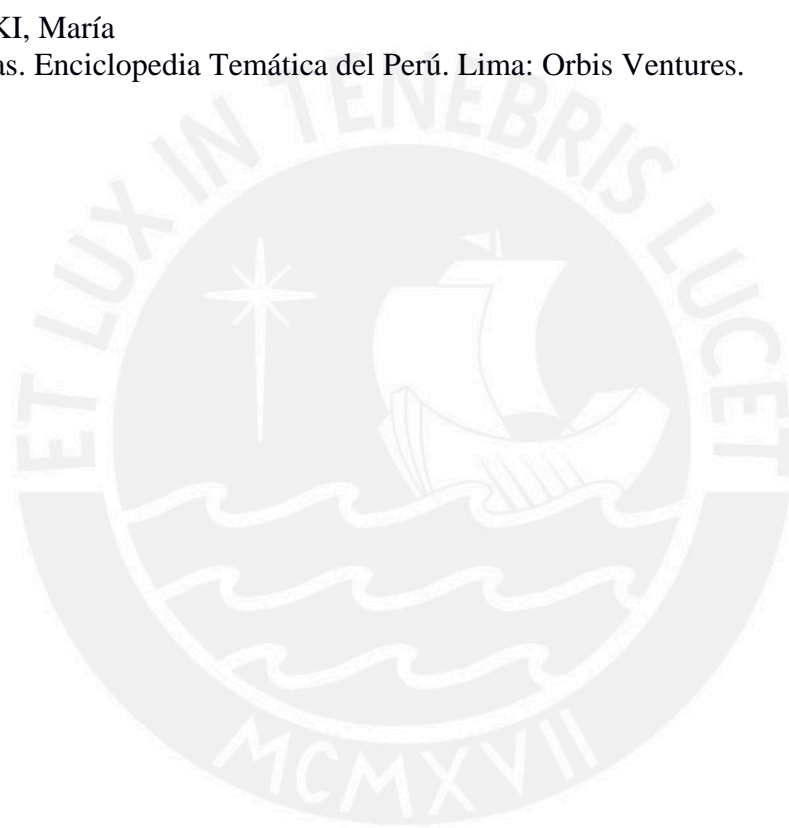
BURGA, Manuel

2001 Santiago. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago” Consulta: 7 de abril de 2013.

<[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Burga.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Burga.html)>

- CASTRO, Tito  
 2001 Tayta Shanti. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago”  
 Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Tito.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Tito.html)>
- CHOY, Emilio  
 1958 De Santiago Matamoros a Santiago Mata-indios.  
*Revista del Museo Nacional*. Tomo 27. pp. 195-272
- DONOSO, Pedro  
 2012 Tras la pista de Santiago:¿Quién es quién y quién escribió la carta de  
 Santiago? Consulta: 05.07.2014  
 <<http://www.caminando-con-jesus.org/CRONICAS/SANTIAGO.htm>>
- DOMINGUEZ, Javier  
 2008 Memorias del futuro. Ideología y ficción -en el símbolo de Santiago  
 Apóstol. Madrid: Vervuert / Iberoamericana. Consulta 06. 07. 2014  
 <[http://books.google.com.pe/booksid=sOyrBchwVh0C&pg=PA41&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.pe/booksid=sOyrBchwVh0C&pg=PA41&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)>
- HERNÁNDEZ, Harold  
 2006 “El trayecto de Santiago Apóstol de Europa al Perú” En: INVESTIGACIONES  
 SOCIALES. Año X. N° 16, pp.51-92[UNMSM/IIHS, LIMA, 2006].Consultado:  
 05.07.2014  
 <[http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/\\_biblio\\_Hernandez.php](http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Hernandez.php)>
- MANRIQUE, Nelson  
 2001 Santiago Cabalga. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de  
 “Santiago”. Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Nelson.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Nelson.html)>
- FUENZALIDA, Fernando  
 1980 Santiago y el Wamani: aspectos de un culto pagano en Moya. *Debates en  
 Antropología*. Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 5, 1980,  
 Pp.155-187.
- MILLONES, Luis  
 1964 La “idolatría de Santiago”: un nuevo documento para el Estudio de la  
 Evangelización en el Perú. *Cuadernos del seminario de Historia*. Pontificia  
 Universidad Católica del Perú. N° 7, dic. 1964. pp. 31-33.
- ORTIZ, Natalia  
 2009 “El Conquistador Infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes  
 Centrales durante la colonia.” Maguaré, N. °23.Universidad Nacional  
 de Colombia: Bogotá, 2009. Pp.256-3001. Visita 14 de Julio 2014.  
 <[www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/.../15847](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/.../15847)>

- RUBIO, Miguel  
2006 “La procesión va por dentro, Santiago de Yuyachkani” en *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RODRÍGUEZ, Huáscar  
2007 “Tres usos de la “mitología” andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del Cerro Rico en Potosí y Tata Santiago”. En *Maguaré*, N. °21. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, 2007. Pp.219-239. Visita 11 de Agosto de 2014.  
<<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/10403>>
- ROSTWOROWSKI, María  
2004 Incas. Enciclopedia Temática del Perú. Lima: Orbis Ventures.



## Capítulo 3: El Grupo Cultural Yuyachkani

El Grupo Cultural Yuyachkani es un colectivo teatral que ha cumplido 43 años de existencia y sigue en plena actividad. Este solo hecho ya lo hace singular. Son muy pocos los grupos de teatro que han tenido la perseverancia y a la vez la capacidad de renovación suficiente como para mantenerse reunidos durante tanto tiempo (casi la totalidad de sus miembros lleva más de 30 años en el grupo), en un contexto tan cambiante, social, política y económicamente, como el de los últimos 40 años, y en una actividad, con el teatro, con tan poco reconocimiento y apoyo en nuestro medio, por parte del estado u otras instituciones.

Yuyachkani fue fundado en Lima en 1971. Y este nombre fue lo primero que tuvieron, aún antes de empezar a trabajar en alguna obra en concreto (Teresa Ralli citada por Taylor: 2001). Es una palabra quechua que tiene varias acepciones; significa “estoy pensando”, “estoy recordando”, y también “soy tu pensamiento”. Y es, de algún modo, una declaración de intenciones por parte del grupo: Incluir y poner en valor las culturas originarias de nuestro país; y a la vez contribuir desde el teatro a la reflexión y a la recuperación de la memoria histórica de los peruanos.

Por otro lado, el hecho de denominarse “grupo cultural”, en vez de, solamente, “grupo teatral”, ya nos habla de la intención de ir más allá de las fronteras habituales que compartimentan las artes. En las producciones de Yuyachkani el teatro, la danza, la música, el canto, la narración y las artes plásticas confluyen generando un entramado complejo de sentidos. Esta denominación también da cuenta de otros dos elementos que han sido fundamentales en la actividad del grupo: La investigación y la pedagogía.

### 3.1 Compromiso social y político

Desde sus inicios este grupo ha estado comprometido con realidad social peruana, buscando a través del teatro reflejarla, comprenderla y acompañar diversos movimientos sociales producidos en el país en estos últimos 40 años.

Poco después de formado el grupo, en noviembre de 1971, bajo el gobierno militar de Velasco Alvarado, se produjo la masacre de Cobriza, en la que perdieron la vida 25 dirigentes mineros de los sindicatos de la Cerro de Pasco Corporation, por parte de una división especial de la policía llamada los Sinchis. Entre 1969 y 1971 se produjeron una serie de huelgas mineras que exigían la estatización de dicha empresa norteamericana. Los mineros realizaron varias “marchas de

sacrificio” desde los asentamientos mineros hasta la capital para presentar su pliego de reclamos. Este movimiento fue duramente reprimido, muchos dirigentes fueron apresados, y finalmente se produjo la referida masacre. (Villagómez 1979:60).

Este hecho impactó a los miembros del grupo y los motivó a hacer una obra que diera testimonio de esta lucha y que desatara una campaña de solidaridad. Se contactaron con el comité de madres y esposas de los mineros presos y despedidos, y través de este vínculo recogieron testimonios y documentos en base a los cuales montaron *Puño de Cobre*. Con esta obra recorrieron la mayoría de los campamentos mineros del centro del país, y gracias a ella pudieron llegar también a muchas organizaciones sindicales y barriales de la capital (Ibídem). Y siempre las presentaciones acababan con un foro, en el cual los actores dialogaban con los espectadores y recogían sus impresiones.

Este contacto directo con los mineros, de origen campesino e indígena, fue fundamental para el posterior desarrollo del grupo. Les permitió empezar a conocer al público al que se dirigían, ser interpelados por ellos, y descubrir que no solo eran clases económicamente desfavorecidas, sino que hacían parte de una tradición cultural riquísima, aunque desvalorizada y despreciada por los sectores dominantes; y que no tenían experiencia anterior de “teatro” pero si de una teatralidad que incluía el canto, la música, la danza, los vestuarios, la narración oral.

“Este encuentro fue muy importante para nosotros, como lo fue también empezar a conocer las canciones de la zona, las músicas del centro, fondo obligado en los omnibuses interprovinciales. Y en las fiestas con los comités de mujeres de los campamentos, donde muchos de nosotros empezamos a dar nuestros primeros pasos de huaylars, pasacalles y huaynos, entre calentitos y cervezas, empezamos a sentir y tal vez comprender la complejidad del espíritu andino.

Se nos abre de esta manera un panorama totalmente nuevo, más por experiencia compartida con nuestro público, que por necesidad pensada. Es pues a los mineros y a sus luchas a quienes debemos el haber empezado a comprender la necesidad de involucrar esta complejidad cultural en un nuevo planteamiento teatral, donde no importa solo lo que se dice, sino cómo se dice, para que nuestro teatro sea de veras reconocible como propuesta popular.” (Rubio 2001:2)

En 1974 se produjeron en Andahuaylas movimientos de “toma de tierras” por parte de los campesinos cansados de esperar que sea aplicara la ley de reforma agraria en dicha zona. Yuyachkani montó secuencias de danzas y canciones basadas en testimonios de los participantes en estos movimientos, y los confrontó con bases campesinas, obreras y barriales de Lima, Chimbote, Ica, así como en los principales eventos de la Confederación Campesina del Perú. Y en 1978



cuando las tomas de tierras se generalizaron en distintas zonas del país retomaron estas secuencias que fueron el punto de partida de un nuevo espectáculo: *Allpa Rayku* (1979). (Ídem: 5)

“Para la realización de la obra fue necesario asimilar, en su propio idioma y contexto, las canciones, la música y las danzas que los mismos campesinos habían creado a raíz y como respuesta de los acontecimientos. Se utilizaron también en el espectáculo otras danzas y canciones tradicionales, y escenas cortas creadas por el grupo en base a los testimonio recogidos.” (Villagómez op. cit.: 61)

En 1982 iniciaron una reflexión desde el teatro sobre el masivo proceso migratorio interno y sus consecuencias sociales y culturales, lo que ellos han llamado el “Proyecto Migración Marginalidad”, que incluye las obras *Los Músicos Ambulantes* (1982), *Encuentro de zorros* (1985) y *Adiós Ayacucho* (1990).

Mientras *Los Músicos Ambulantes*: “mostraban una versión optimista, diurna y callejera de la migración”, *Encuentro de zorros* mostraba: “la versión desgarrada, nocturna y por momentos oculta a simple vista de ese fenómeno cultural abierto por las grandes migraciones. En ambos trabajos aludíamos a las razones del abandono, del destierro “voluntario”, de la fuga como salida a la pobreza y todas las formas de violencia, opresión y abuso persistentes en la sociedad tradicional. Luego de leer “Adiós Ayacucho” de Julio Ortega, pensamos que nuestro Proyecto no estaba completo si no nos referíamos a esa otra migración consistente en el continuo peregrinaje de los familiares de los campesinos desaparecidos que venían a Lima a pedir justicia.” (Rubio 2006: 88-89).

En 1988 en pleno auge de la violencia política, Yuyachkani junto con la asociación Pro Derechos Humanos (Aprodeh) organizaron el Primer Encuentro de Teatro por la Vida, como parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú. En este encuentro participaron grupos de teatro de Lima, Arequipa, Ayacucho, Cuzco, Andahuaylas, Cajamarca y Trujillo. Declaraban es esa ocasión: “Este evento es nuestra modesta respuesta, desde el teatro, contra el peligroso avezamiento ante la muerte impune, contra la indolente costumbre que, parece envolvernos inconteniblemente frente a la violación permanente de los derechos humanos.” (Ídem: 41 y 42).

Simultáneamente preparaban *Contraelviento* (1989), en la cual se introducen en el universo mítico andino como una forma de interpretar la situación de violencia extrema que se vivía en ese momento: “No se trataba de teatralizar un mito conocido sino más bien trabajar sobre nuestras preguntas en un registro mítico. Era una manera de aproximarnos a una realidad compleja.” (Ídem:

46)

Durante los años de funcionamiento de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2001-2003) Yuyachkani acompañó el trabajo de la misma en varios momentos: En el 2001 como parte de una campaña informativa sobre la CVR recorrieron varios de los lugares más golpeados por la violencia. Así mismo, estuvieron presentes, con obras como *Antígona*, *Rosa Cuchillo*, y *Tambobambino* (una instalación preparada para esa ocasión), en los lugares y las fechas en que se produjeron las Audiencias Públicas convocadas por la CVR; y en Ayacucho durante la presentación del informe Final de la CVR en Agosto de 2003.

Este compromiso no se tradujo solamente en sus obras teatrales sino también en una labor pedagógica que empezó incluso antes del inicio mismo del grupo, cuando sus miembros aún formaban parte del Grupo Yego Teatro Comprometido.

“Resulta que un día el grupo Yego va al barrio marginal de “El Agustino” y hacemos por primera vez, después de la función un fórum; allí los pobladores nos dicen: “Bueno, si ustedes quieren hacer un teatro para el pueblo, por qué no vienen acá y nos enseñan a hacer teatro?” Entonces un sector del grupo recoge ese reto y lo hace suyo, y comenzamos a ir “El Agustino”. (Villagómez op. cit.: 59)

Se comprometieron a ir todos los domingos y lo hicieron durante 5 años. Con ellos montaron “La madre”, de Brecht, y fue está una experiencia clave para la formación del grupo. (Rubio 2001: 117)

A partir de entonces Yuyachkani ha tenido una labor pedagógica permanente, desarrollando talleres, demostraciones de trabajo y desmontajes de sus obras que ha compartido en casi todas las ciudades del interior del país, así como en múltiples encuentros y festivales en distintas partes del mundo. (Yuyachkani 2013)

### 3.2 El teatro popular de los 70's

El compromiso social y político que el grupo asumió desde sus inicios modeló una forma particular de hacer teatro que pudiera dialogar con un público que no era asistente habitual de las salas de teatro: mineros, campesinos, obreros, transeúntes, y a los que el grupo tenía que salir a buscar en espacios no diseñados para el teatro: calles, plazas, atrios de iglesia, locales comunales y también salas de teatro.

Esta búsqueda le dio al grupo una serie de características, que son compartidas con otros grupos de teatro que surgieron en el Perú y en Latinoamérica en la década de los 70's con similar afán de dialogar con los movimientos sociales que se estaban desarrollando durante esos años.

Miguel Rubio señala algunas de estas características como los principales aportes de este Teatro Popular

- 1) Dramaturgia colectiva
- 2) Nuevos códigos y renovación del lenguaje escénico
- 3) La noción de grupo
- 4) Un actor múltiple
- 5) La mayor conciencia de nuestro papel social
- 6) Un teatro dentro de la cultura nacional.

(Rubio 2001: 32)

#### Cuestionamiento del concepto de Dramaturgia

La dramaturgia colectiva fue utilizada por el Teatro Popular de los 70's en primera instancia por la necesidad de referirse a problemas inmediatos, como los que hemos visto: una huelga minera, movimientos de toma de tierras, entre otras muchas formas de movilización social que se estaban produciendo de forma constante en esos momentos en distintas partes del Perú y Latinoamérica, sobre los cuales los dramaturgos consagrados no habían escrito, por desinterés o por ser procesos muy recientes o lo habían hecho de forma insatisfactoria desde el punto de vista de los jóvenes que conformaban muchos de estos grupos teatrales.

Pero por otro lado había en este movimiento una rebeldía ante la estructura vertical y jerárquica del teatro tradicional: autor-director-actor-público. Era el autor o dramaturgo, trabajando en solitario, quien escribía la obra: proponía los temas, desarrollaba el argumento, los personajes, creaba el conflicto y lo resolvía. Al director le tocaba “poner en escena” la obra del autor con cierto margen para su propia creatividad, mientras que los actores tenían que ceñirse a las propuestas del autor y del director, y al público solo le quedaba aplaudir. El teatro popular de aquel entonces buscaba, así como propiciar cambios en la distribución del poder en la sociedad, también crear “una nueva distribución del trabajo teatral”, en que la que los actores recuperaran su papel de generadores de discurso escénico, y no meras piezas al servicio de ilustrar las propuestas del autor o del director; y el público fuera tomado en cuenta, en la medida en que estas obras mantuvieran una “estructura abierta” susceptible de modificarse y evolucionar en función de la respuesta del público. (Rubio



op.cit.: 33)

Este cuestionamiento inicial al rol del dramaturgo, devino a la larga en un cuestionamiento del concepto de dramaturgia, entendida como el arte de escribir obras de teatro, y de una forma de entender el teatro como la “puesta en escena” de textos literarios escritos para ser representados.

Esta renuncia al texto literario como eje estructurador del espectáculo generó muchos problemas, pero a la vez abrió nuevas posibilidades de articulación del espectáculo y le devolvió a lo escénico su autonomía.

“Un primer problema que debíamos afrontar- y creemos no haberlo solucionado aún- ha sido el dramaturgico. ¿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, por más que los contenidos nos parecían válidos; 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 subordina los otros niveles de textos, dancísticos, musicales, corporales, visuales, etc. Fue la práctica y el material que teníamos lo que nos llevó a cuestionar el texto literario como código determinante en el espectáculo, y a buscar también otras formas de “escritura” teatral. Teníamos instrumentos, danzas, canciones, banderas, símbolos, etc. que algo nos sugerían aunque aún no conocíamos su significación en el mundo andino. En las provincias fuimos descubriendo la magia y la teatralidad de estas expresiones, integradas en una sola: la música, la danza, la historia, y la fiesta popular con participación de toda la comunidad.” (Ibíd.: 5-6)

#### Permanente renovación del lenguaje escénico

Un teatro diseñado para un público no habituado al teatro pero con muchos recursos teatrales propios de su cultura; desarrollado en espacios no diseñados para el teatro; sin un texto previo que sirviera como eje articulador, y además vinculado a una realidad social y política siempre cambiante requería necesariamente de una renovación permanente de lenguaje teatral.

Yuyachkani ha renovado constantemente los formatos y las estrategias dramaturgicas de su propuestas, realizando espectáculos para espacios abiertos, así como para salas de teatro; unipersonales y propuestas en que participa todo el colectivo; obras en las que el público participa desde sus butacas y otras en las que se tiene que desplazar entre los actores; obras hiladas por un “cuento dramático”, y otras que no siguen ningún hilo argumental.

Pero esta renovación constante no ha sido un hecho caprichoso, sino que ha sido una exigencia de la propia realidad siempre cambiante.

“Cada vez que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos encontrábamos con los límites de nuestras técnicas y teníamos que invadir nuevas fronteras.” (Rubio 2006: 34)

### La noción de grupo

La noción de grupo aparece en oposición a la previa forma de organización teatral: la compañía “cuya organización vertical, que contrata actores para una obra, está al servicio de un director y de una cabeza de elenco que determina sus relaciones por las leyes del mercado.”(Rubio 2001:34)

El grupo en cambio se reúne por objetivos e ideales comunes que se materializan a través de la creación teatral en la que todos participan.

Por otro lado, el grupo permite conservar un bagaje de memoria compartida, desarrollar un lenguaje artístico común, tener un conocimiento profundo entre sus miembros, aprovechar la experiencia creativa de procesos anteriores, sin la necesidad de empezar permanentemente de cero.

Y, por supuesto, el grupo trasciende el hecho teatral y genera vínculos profundos entre sus miembros.

Yuyachkani es una propuesta de “grupo”, el colectivo humano que lo conforma se ha mantenido estable durante la mayor parte de estos años conformando una comunidad no solo teatral sino de vida. Como ellos mismos se describen son un “un grupo unido por sueños y utopías, por la aventura de la creación, y, por qué no, una familia alternativa que práctica el teatro como una forma de vida.” (Citado por Cárdenas ¿?:1)

### Un actor múltiple y un cuerpo presente

Los actores que forman parte de Yuyachkani son “actores múltiples”, es decir actores que bailan, cantan, cuentan, tocan diversos instrumentos musicales y entrenar su propio cuerpo como instrumento de comunicación. (Rubio 2001: 34)

“Necesitábamos un actor capaz de proyectar con su presencia, en una calle, una plaza, un atrio de iglesia, etc., un actor que cante, baile, toque instrumentos musicales, tenga nociones de acrobacia, etc. a esto le llamamos la búsqueda de un “actor múltiple”. Este actor en el marco de un teatro grupo, estudia y se entrena en diferentes disciplinas, aprendiendo con diferentes maestros y disciplinas de la cultura popular.”(Ídem: 88)

Uno de los elementos que ha caracterizado a Yuyachkani es el permanente entrenamiento corporal como un medio para lograr una presencia “viva” del actor en escena.

“Durante más de 30 años de oficio, he compartido de una manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, en una palabra, presente. He visto y acompañado largos procesos de trabajo orientado a lograr un estado físico y mental para estar en esa otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

Para re-construir nuestros cuerpos y buscar diversos comportamientos escénicos nos hemos valido de cientos de metáforas. Nos hemos transformado en animales, en piedra y en papel. Nos hemos hundido en la tierra y hemos sido semilla y luego fruto. También nos han crecido alas, y a veces hemos volado. Para que nuestros brazos y manos se alarguen, les pusimos banderas y para crecer nos montamos en zancos. Nos preparamos también para tomar la calle, y así convertir cualquier espacio en un lugar para el vínculo escénico. Hemos nacido y vuelto a nacer muchas veces. Con nuestras voces hemos convocado el cuerpo de nuestros ancestros y danzado con ellos. De ese modo también hemos reconocido en nosotros esos otros cuerpos que expresan la diversidad de culturas corporales. Y así, hemos danzado ritmos diferentes. Durante todos estos años, el cuerpo, nuestro cuerpo-revalorado, ha sido el lugar, el punto de partida, el centro de nuestro oficio.” (Rubio 2006: 31-32)

#### Investigación sobre la cultura y la teatralidad andina

Yuyachkani ha realizado una investigación permanente de diversas formas de teatralidad andinas: Como el carnaval de Cajamarca; “La tropa de Cáceres”, danza teatral que representa a las Tropas de Andrés Avelino Cáceres durante la guerra con Chile, y que se practican en Junín y Cerro de Pasco (ídem:36);La fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno (ídem: 127), así como la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco (ídem: 215), entre otras. Incorporando personajes, danzas, música, vestuarios, así como convenciones teatrales de estas manifestaciones en las obras y la práctica teatral del grupo. También el universo mítico andino ha sido estudiado y recogido en las propuestas teatrales del mismo.

Sin embargo esta investigación sobre la fiesta popular, sus personajes, danzas y vestuarios no ha tenido un afán costumbrista ni de reproducción fidedigna, ha sido más reconocer en ellas las fuentes originales de la teatralidad en América, que están enmarcadas en un contexto de celebración y de juego escénico, en el que las normas cotidianas se rompen, y las formas de usar el espacio y vivir el tiempo se transforman. (Elmore 2002: 130-131)

### 3.3 Más allá del Teatro popular de los 70's

Hasta aquí hemos reseñado una serie de características del grupo que son comunes a todo el movimiento de Teatro Político Latinoamericano, que se inició en la década de los 60, tuvo su apogeo en los 70, y empezó a declinar en los 80. Este declive coincidió, a nivel mundial con la caída de los regímenes comunistas de Europa del Este, y a nivel local con la división de la Izquierda Unida, y con el apogeo de la violencia desatada por Sendero Luminoso.

Podemos considerar este movimiento como el punto de partida del grupo, sin embargo Yuyachkani, sin abandonar el discurso político, fue diferenciándose del típico modelo de teatro popular. Por un lado por el rigor y la coherencia con las que desarrollaron las premisas señaladas en el apartado anterior, que se fueron convirtiendo en la puerta de entrada de nuevos espacios de indagación. Por otro lado abrieron espacio en su propuesta a dimensiones habitualmente dejadas de lado en el discurso político: como son: el universo mítico, la subjetividad, lo inconsciente, lo intuitivo, la corporalidad, e iniciaron lo que Magaly Muguercia ha llamado un “viaje a la subjetividad” (Muguercia 1998:1). Por otro lado, empezaron a cuestionarse la legitimidad de “representar” a los actores sociales a los que se dirigían y sobre los cuales sus obras trataban.

### Contradicciones del teatro político de los 70's

El teatro político de los 70's al que nos hemos referido tenía algunas limitaciones y contradicciones básicas. Diana Taylor (2001) menciona algunas:

-Presentaba una visión sobre-simplificada de la realidad, en parte por su filiación marxista, que tendía a reducir los conflictos sociales a las diferencias de clases, sin tomar en cuenta otras fuentes importantes de conflicto como son los raciales, étnicos y de género. En el contexto de América Latina el proletariado consistía mayoritariamente en grupo mestizos e indígenas que vivían en los márgenes de la sociedad capitalista por razones no solamente económicas sino también lingüísticas, religiosas, epistemológicas, entre otras. (Op. cit.: 8) A esto podemos añadir, que se procuraba ofrecer a través del teatro un análisis objetivo, racional y científico de la realidad social, para lo cual había que dejar de lado “zonas poco controlables de la subjetividad como el afecto, la intuición y el inconsciente” (Muguercia 2002:3)

Por otro lado, el llamado teatro popular, habitualmente, no era llevado a cabo por los propios sectores populares, sino por estudiantes universitarios e intelectuales, que muchas veces conocían de manera insuficiente a las poblaciones a las cuales se dirigían, y además, en ocasiones, se colocaban en un plano de superioridad moral frente a su público similar al de los proselitistas

religiosos. (Taylor op.cit:8)

En este sentido Yuyachkani prontamente captó la importancia de tomar en cuenta las expresiones culturales del público al que se dirigía y se animó a aprenderlas. Pero sobre todo, reconoció su valor y su vigencia, se enfrascó en una profunda investigación sobre las mismas, y las incorporó, como semillas originales de teatralidad, a su bagaje de herramientas y fuentes de creación, siguiendo “la costumbre tradicional de reactivar prácticas ancestrales para afrontar problemas y desafíos actuales” (ibíd.: 14)

### “Viaje a la subjetividad”

Por otro lado, Yuyachkani empezó a “contaminar” de subjetividad su discurso escénico. Ya el contenido lúdico de *Los músicos ambulantes* (1983), su inclusión de personajes animales que a la vez representaban tipos socioculturales diferenciados, y su carácter festivo escapaba de la estricta objetividad y abandonaba la distancia “científica” frente a la realidad. (Muguercia op. cit.: 4) Sin embargo en *Encuentro de Zorros* (1985) por primera vez el grupo incorporó intencionalmente una zona de subjetividad antes excluida. El grupo optó por abordar el conflicto social, migración, marginalidad, violencia, desde múltiples perspectivas, dentro de las cuales el análisis racional era una más. El sueño y la vigilia, el mito y la historia confluían en esta propuesta. “Fue entonces que aparecieron sobre la escena los zorros de la novela de Arguedas y comenzaron a convivir, sorprendentemente, con los cotidianos marginales de Lima; estos cholos humildes se apoderaron de una tarima drásticamente iluminada y ofrecieron un inesperado momento de rock, que sacudió la sala con agresivas sonoridades electrónicas.(...) A partir de *Encuentro de Zorros* cada nuevo espectáculo ha sido resuelto dentro de algún encuadre onírico: no es fácil para el espectador diferenciar hoy, en los espectáculo de Yuyachkani, el ámbito de lo soñado y el de la realidad-realidad.” (Ídem: 5)

Como señala, el propio Miguel Rubio: “Si quisiéramos ser esquemáticos yo te diría que en la década de los setenta hubo una gran influencia del pensamiento de Brecht, que aún se mantiene con una lectura sesgada de su obra, y que posibilitó el predominio del realismo socialista; luego la narrativa nos dio eso que se llamó el realismo mágico y que permitió la incorporación de esa otra realidad. De esta manera, en la época del realismo socialista se incorporan a la escena campesinos y obreros, y después, al ir conociendo el país y el continente, se meten en la escena personajes del imaginario mítico: sapos, zorros, arcángeles, demonios, etc. En suma, creo que una realidad tan compleja como la nuestra no resiste un sólo tipo de asedio, un solo tipo de mirada.” (Rubio op. cit.:107)



### El cuerpo en el centro del discurso

Por otra parte el énfasis que puso Yuyachkani, desde sus inicios, en el trabajo corporal rebasa los límites del discurso político habitual y los amplifica.

Magaly Muguercia, citando a Randy Martin, ha señalado que usualmente asociamos lo político sólo con una actitud de la conciencia, pero pocas veces reconocemos que las expresiones de resistencia o de poder estén determinadas esencialmente por una instancia corporal, por la promoción de movimiento y energía social en el espacio, y por motivaciones radicadas a un nivel carnal de nuestra experiencia. Como ella señala, pocas veces nos preguntamos sobre el fundamento material y físico del protagonismo en la historia, o sobre el papel del cuerpo en “la producción de relaciones- solidarias, participativas, democráticas, reintegradoras, energizantes, subversivas- en las que se materializa la resistencia a algún sojuzgamiento”. (Ídem: 2)

La importancia que Yuyachkani asigna al entrenamiento corporal y el uso que hace de los contenidos corporales en sus espectáculos, recuperan la dignidad del cuerpo, al que muchas veces, la cultura occidental, asigna un papel puramente instrumental, como si su función fuera solamente llevar a cabo los dictámenes de la voluntad consciente. A través del entrenamiento corporal y vocal de los actores, la improvisación, y la “acumulación sensible”(a la que nos referiremos luego) redescubren un “cuerpo-sujeto” con inteligencia y memoria, con deseos e impulsos propios, con capacidad de transmitir sentimientos, sensaciones y movilizar a los espectadores. (op.cit.:4) Los contenidos corporales dejan de ser meras ilustraciones de los contenidos narrativos del espectáculo y se convierten, a la par de los conceptos, en núcleo de sentido a comunicar, movilizándolo no sólo un cuerpo-objeto, es decir un cuerpo instrumental que “ilustra” el discurso narrativo, sino un cuerpo-sujeto “capaz de propagar acción real y transformadora.”, y que “proveen a la dramaturgia de una fuente que no es básicamente cognoscitiva - “mi diagnóstico sobre el mundo”- sino de naturaleza sintiente (radicada en sensaciones, en movilidad, en impulso, en irrupción corporal).” (Ibídem)

### El problema de la representatividad

Como ya se ha señalado, otro tema conflictivo con respecto al Teatro Popular es que, habitualmente no está hecho por los mismos sectores populares, sino, más bien, por miembros de las clases medias, en muchos casos, jóvenes universitarios, que sin embargo se dirigen hacia dichos sectores y los representan.

Yuyachkani no escapa a esta contradicción. Diana Taylor pone este tema en evidencia pero a la vez

ofrece elementos para observarlo en perspectiva: “¿Cómo puede un grupo, compuesto en su mayor parte (pero no exclusivamente) de profesionales del teatro de habla española, urbanos, blancos / mestizos, de clase media, pensar / danzar / recordar las complejidades y las divisiones raciales, étnicas y culturales del país sin minimizar los cismas o mal representar a aquellos que no lo son? (...) Como un grupo formado predominantemente por los limeños, ¿Yuyachkani tiene acceso a la recuerdos de las comunidades andinas? ¿Puede celebrar sus fiestas o realizar sus rituales? ¿Puede Yuyachkani contar su historia de trauma social acumulativo? ¿Cómo evitar los cargos de suplantación cultural y apropiación?”(Taylor op.cit:5, traducción propia)

Sin embargo, como sigue señalando Taylor, una opción sería entonces dar la espalda a las poblaciones indígenas y mestizas rurales, aceptar que el teatro es una práctica europea desarrollada por y para las audiencias urbanas blancas en las Américas, argumentar que las prácticas indígenas y mestizas pertenecen a un circuito paralelo y autónomo de actividades culturales, económicas, festivas, míticas y rituales transmitidas oralmente y basadas en el calendario agrícola, y atenerse a representar los repertorios europeos, señalando el temor de apropiarse ilícitamente de lenguajes artísticos que no le son propios.(Ibídem)

Mientras que otra apuesta sería, la de Yuyachkani, reconocer que las poblaciones indígenas y mestizas rurales también tienen tradiciones escénicas valiosísimas que forman parte de la memoria histórica y del repertorios de los países de América Latina, y por otro, lado aceptar que si bien los criollos, de clase media peruanos comparten innumerables tradiciones artísticas con los europeos, también participan claramente de la multiplicidad racial, lingüística, social y política del Perú, y que las mismas categorías “criollo” e “indio”, no tienen existencia de por sí, sino que son un producto del conflicto, no su razón de ser.(Ibídem)

En cualquier caso este es un tema que el propio grupo se ha planteado muchas veces a lo largo de los años, y buscó superar dirigiendo su mirada no solo al entorno social, sino también hacia sí mismos, como señalaba Miguel Rubio en 1991: “Hoy día, por ejemplo- y eso sí es un cambio muy fuerte- yo como creador, como director de teatro, no me imagino más hablando sobre los otros, sobre los campesinos, sobre los obreros, sobre los migrantes, sino lo que estamos haciendo es incluir el *nosotros*, sentir que nosotros también somos parte de esa temática, de esa textura, de esa escritura escénica; que somos parte del problema, porque ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grandes problemas del país. Basta que uno mire lo que pasa con cada uno de nosotros. Yo creo, sí, que hay que mirar el entorno, pero mirando también dentro de ti.” (Rubio 2001: 124)

En 1990 con *No me toquen ese valse*, por primera vez el grupo empieza a hablar de sí mismo. Hasta ese momento los actores de Yuyachkani usaban “material personal”-episodios de vida, memoria emotiva y sensible, miedos, fantasías, creencias- como un elemento que mediado por la improvisación, daba un sustrato vivencial y verdad escénica a las imágenes que componían. Pero lo íntimo y personal no pasaba al plano temático. En cambio durante el proceso de gestación de *No me toquen ese valse*. “El trío de creadores decidió incorporar a aquella dramaturgia el elemento común de sus propias vidas personales y en crisis (pérdida de parejas, soledad, trastorno de mitos y utopías).” (Muguercia op. cit.: 8)

En 1994 en *Hasta Cuando Corazón* nuevamente el grupo vuelve sobre sí mismo, en este caso esa fue la motivación básica que generó este espectáculo en el que “cada secuencia explicita algo del “material personal” de los actores. Ana Correa decía: “en *Hasta Cuando Corazón* soy el 70% yo y sólo el 30% el personaje”, al contrario de sus trabajos anteriores.” (Íbid: 13)

Sin embargo, como señala Muguercia: “Cuando Yuyachkani vuelve los ojos sobre sí mismo (...) no puede dejar de transparentar su relación con el país. Fue y sigue siendo un colectivo hipersensible al drama de su comunidad, al punto, diría yo, de vivir esta relación como una simbiosis.” Sin embargo “La idea de país en *Hasta Cuando Corazón* parece menos un discurso a interpretar que un dato carnal.” (Íbidem)

Sin embargo el tema de la representación se volvió a poner sobre el tapete cuando al grupo le tocó acompañar con sus presentaciones las Audiencias Públicas que organizó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en 2002, en las cuales las víctimas sobrevivientes de la guerra interna o sus familiares daban sus testimonios sobre la violencia en primera persona. En ese contexto, señala Rubio: “más de una vez nos hemos preguntado qué podían decir nuestros personajes de la ficción frente a la complejidad de los personajes puestos por la realidad ante nosotros.” (Rubio 2006:34)

Esta confrontación motivo una profunda reflexión sobre el tema, hasta el punto que el grupo empezó a plantearse “la cancelación de la representación” (entendiendo esta última como una forma de suplantación, y, hasta cierto punto, de robo de la voz, de la imagen y de la identidad) y recuperación de un cuerpo de actor que se representa a sí mismo, dentro y fuera del teatro, y que sin embargo puede ponerse al servicio, prestarse como soporte, para presentar a otros sin pretender “representarlos” (Sánchez 201: 2)

Uno de los resultados de esa búsqueda fue *Sin Título, técnica mixta* (2004) que se inicia

investigando sobre la guerra con Chile (1879-1883) en paralelo con el proceso de violencia política de los últimos años con la intención de crear una obra sobre estos acontecimientos históricos, a modo de teatro documento. Sin embargo a lo largo del proceso se decide no crear un argumento que recoja los resultados de esa investigación sino presentarlos al espectador de modo que “la documentación está colocada tal cual las fuentes originales; en forma de libros, fotografías, video, fotocopias, etc. que el público puede ver y consultar en el momento de la presentación.” (Rubio 2006:179). Los actores forman parte de este conjunto, prestan sus cuerpos para presentar a los hombres y mujeres que sufrieron estos conflictos, dentro de una convención en la cual no tienen que buscar actuar ni representar; sino estar y presentar “presencias” antes que “personajes”. (Ibídem)

En este sentido es significativo que en el último espectáculo que Yuyachkani ha incluido en su repertorio en 2013, *Confesiones*, la protagonista no sea un personaje, sino la propia actriz, Ana Correa, quien narra su viaje a través de los distintos personajes que ha representado en las obras del grupo. En esta obra ella da su testimonio personal y presenta sus personajes, pero no representa más que a sí misma.

Otro hecho fundamental a resaltar es el compromiso vital de los miembros del grupo con su actividad artística, que está conformada por “acciones estéticas concebidas como actos éticos” (Diéguez 2005) ante los acontecimientos que marcaban la historia del país. No hay en ellos una separación entre el artista y el ser humano integrado en una comunidad histórica, social y política concreta.

### 3.4 Un acercamiento a los procesos creativos de Yuyachkani

Sobre los procesos creativos del grupo Miguel Rubio ha señalado entre otras cosas que son procesos “cuya única aproximación posible es la experiencia práctica” (2006: 175); que son procesos únicos, es decir, que no hay un sólo método o camino para abordarlos, sino que más bien que: “cada trabajo, cada idea, cada proyecto de obra va definiendo una forma de asumir el trabajo creativo.” (2001:5); que son “largos procesos de investigación, nunca con fecha fija y además interrumpidos por actividades que el grupo promueve o en las que participa” (2006:173); que son procesos intuitivos que van estableciendo su propia lógica. (2001: 185)

#### “Acumulación sensible” y trabajo de mesa

Ha señalado también que hay dos elementos que componen el proceso creativo: “el llamado proceso de acumulación sensible y el trabajo de mesa; el primero es básicamente intuitivo, impulsivo, este



momento se condensa en el mito (en la otra explicación), el otro momento sería el trabajo de mesa, que es el trabajo racional, “científico”, que da la explicación. (Ídem: 99)

Ambos procesos se retro-alimentan entre sí. La “acumulación sensible” se realiza en el espacio, en la sala teatral, e involucra toda la corporalidad del actor, el cual se va aproximando de manera muy libre a la temática planteada para el espectáculo, liberando “por vía eminentemente intuitiva, sin la mediación del análisis respuestas psicofísicas a las que él da una cierta organización o estructura” (Muguercia op. cit.: 4) “Aparecen ideas, palabras, pero también gestos, sensaciones, ritmos, texturas, tipos de movimiento y relaciones proxémicas, cualidades de energía diversas, de las cuales el actor se apropia” (Ibídem) para ir construyendo material escénico.

Paralelamente se lleva a cabo el trabajo de mesa, que se centra en el análisis, la reflexión y el estudio: “discutimos las orientaciones, analizamos las improvisaciones, estudiamos y eventualmente recibimos apoyo profesional especializado (historia, sociología, antropología, etc.), luego volvemos al trabajo de sala y solucionamos los materiales que allí se proponen.”(Ídem: 77)

Habitualmente el punto de partida de estos procesos creativos han sido las preguntas que un tema, como la migración, la violencia, el amor, etc. suscitaban en el grupo. No se trataba de contar una historia, sino de buscar algo no conocido e indagar en los aspectos de esas preguntas en los cuales no se puede acceder sino a través de la experiencia creativa.(Ídem: 184) Las preguntas iniciales pueden parecer ingenuas, los problemas mayores vienen en el transcurso del trabajo. (Ídem: 186)

### Un proceso intuitivo

En el momento inicial el objetivo principal es acumular abundante material, asediando el tema en múltiples direcciones, a través de la “acumulación sensible “para poder luego, a partir de dicho material encontrar una estructura que permita organizarlo, y en función de la cual se pueda seleccionar algunos materiales y desechar otros. En palabras de Miguel Rubio: “Es un proceso intenso intuitivo, que va estableciendo su propia lógica hasta que revienta y se revela en forma, entonces aparecen los materiales dispuestos a ser organizados en un orden nuevo. El material sube de temperatura y uno siente que se puede escapar (a veces sucede), allí recién se puede empezar a moldear la materia para darle consistencia, aquí mi intervención es para convertir esa materia en boceto de lo que más tarde será la escritura escénica. (...) Es el momento de mayores decisiones porque hay que desechar y unir en función de crear una estructura.”(Ibíd.: 185)

Este proceso no es fácil y esta guiado también por la intuición y la sensibilidad más que por la



lógica y la razón: “Todo el proceso es como un tránsito permanente entre la luz y la oscuridad en el que se siente que mientras más se avanza, más cerca se está de ese inevitable momento en el que todo lo provisionalmente ordenado pierde sentido, prima la oscuridad y el material puede parecer inútil y hasta banal (...). El momento de la noche donde se puede estar cerca del amanecer o donde puede uno quedarse, es siempre una amenaza.”(Ibídem)

### “Eslabones”

Justamente en el proceso creativo de “Santiago” el grupo desarrolló un nuevo concepto para articular el material escénico que iban generando: el eslabón. Es decir unidades mínimas de acción con principio, medio y final “que son guardadas a manera de fichas que vamos moviendo hasta que encuentran su lugar (...) El orden de los eslabones tiene que ver con una continuidad que va apareciendo en la exploración de la situación. El principio fue jugar con los eslabones en diferentes órdenes y maneras (...). Mientras unos eslabones van en la dirección del argumento, otros se van organizando más bien por impulsos físicos que van armando secuencias de vida y que se suceden paralelamente, esto enriquece el tejido dramático”. (2006: 183-4)

“Encontrar el principio de los eslabones nos ha permitido mucha libertad en el trabajo, no pretende ser un método ni mucho menos una fórmula, más bien un principio ordenador que suele auxiliarnos en el proceso creativo. El pintor Víctor Humareda me decía, mientras organizaba su paleta, que los colores no son bonitos ni feos sino que están en relación con el que tienen al lado, a esto le llamaba orquestar la superficie. Algo similar sucede con los eslabones, deben encontrar su lugar al lado del otro o desaparecer.”(2006: 175)

### “El teatro es más que la historia que se cuenta”

Cabe resaltar que la intención final del proceso no es contar una historia: “nuestra intención creativa está orientada a la organización de la acción en el espacio. Para esto cotejamos materiales de diverso origen (físico, sonoro, visual, olfativo, narrativo, literario, etc.) algunos de los cuales van encontrando su lugar como resultado de las improvisaciones.”(Ibíd.: 184)

Estos materiales diversos de los que el grupo se nutre en la construcción de un espectáculo, constituyen las fuentes del mismo, y pasan por el filtro del trabajo psicofísico de los actores, a través del cual son transformados en material escénico que se acumula, se selecciona, y se articula en un “montaje” (Ibíd.: 186) provisional o definitivo: “En nuestros procesos de trabajo solemos guardar secuencias, escenas, momentos, partes, etc. A esto me refiero cuando digo “montajes” que guardamos para saber con precisión qué se queda, qué se cambia, qué se transforma y qué se

descarta que no suele ser poco.” (Ibíd.: 165)

El público forma parte también del proceso en la medida en que es tomado en cuenta mientras se diseña e imagina el espectáculo. “la presencia ausente del público acompaña el proceso creativo. A veces tenemos la impresión que escribimos en la escena, como escribiendo una carta a alguien a quien tenemos algo que decir y compartir: el público.” (2001: 72)

Pudiera parecer que dichos procesos creativos son un camino que van directamente hacia el resultado, pero más bien son procesos cargados “de preguntas, de callejones sin salida, de momentos en que aparentemente no pasa nada.” (Ibíd.: 181)

Como hemos visto los procesos creativos de Yuyachkani no parten de un texto dramático previamente escrito, ni pretenden llegar a él, pero tampoco parten de un diseño previamente concebido. Se plantean no como la construcción de una forma que transmita un mensaje, sino como procesos de investigación a partir de los cuales aprender la realidad a través de la exploración escénica, que se plantea como una forma de conocimiento alternativo, y cuyos resultados son a la vez la forma y el contenido de la experiencia a compartir con el espectador. Porque más que transmitir un mensaje se busca propiciar una experiencia.

Son procesos largos y complejos, en los que priman los componentes intuitivos, subjetivos, inconscientes, pero sin desdeñar la lógica, el análisis, el estudio teórico o la reflexión conceptual, que contribuyen a nutrir, organizar, dar sentido y coherencia a los primeros.

El cuerpo en el espacio es el centro de todo este proceso, como ente receptor de estímulos múltiples, que procesa, transforma y sintetiza para luego generar la materia prima del discurso escénico, en base a la cual se estructura el espectáculo.

Bajo este modo de proceder distinto al habitual subyace la convicción de que cada proyecto escénico es un hecho vivo (Ibíd.: 185), y como tal tiene formas propias y únicas de crecer y desarrollarse, las cuales los actores y el director tienen que descubrir y favorecer, y no sólo dejarse llevar por sus propio criterios y decisiones.

### Conclusiones

Para concluir quiero resaltar que la propuesta de Yuyachkani, no es una propuesta monolítica sino que, al igual que el cuerpo entrenado de sus actores se proyecta en el espacio abriendo múltiples

direcciones, la presencia del grupo se proyecta en diversas líneas temáticas, de acción y de significado; y señalar, a la vez, la contradicción de querer englobar en un “texto”, aquello que justamente ha elegido liberarse del “texto”, y adquirir, más bien, la presencia inquietante de lo “vivo”.

Quizás una de las funciones fundamentales del arte sea rescatar nuestra atención de la cotidiana distracción que la mantiene concentrada en textos, teorías o fragmentos muy pequeños de la realidad; capturarla sólo un instante, para devolverla, finalmente, hacia la infinita complejidad de lo existente. Y eso es algo que Yuyachkani sabe hacer.

A modo de síntesis podemos decir que la propuesta de Yuyachkani se genera como una respuesta al contexto histórico, político y social que al grupo le ha tocado. Y que en esa respuesta se ponen en juego las múltiples dimensiones del ser humano: La conciencia manifiesta, con su análisis lógico y racional, y la conciencia subterránea, personal y colectiva; que se proyectan en el espacio a través del cuerpo, receptáculo de la sensorialidad, de la sensualidad, de la afectividad, de la memoria, y de la idea, con capacidad de generar discurso a través de la acción física y vocal. Cumpliendo así la premisa del entrenamiento corporal de: “ser uno en la acción”. Y a la vez, se recogen elementos de distintas tradiciones culturales, principalmente la occidental y la andina; pero también de la afro-peruana, la amazónica, y la oriental, acercándose al ideal de reunir todas las sangres. Sin embargo esta unificación de dimensiones y de culturas no se da simultáneamente, ni como un todo perfectamente articulado, sino como un permanente cambio de dirección y un movimiento constante entre aparentes opuestos. No buscando reunir todo en una mezcla homogénea, sino transitando y explorando continuamente distintas posibilidades.

#### Referencias:

CARDENAS, Gisela

¿? Historia del Grupo. Grupo Cultural Yuyachkani. Webcuaderno del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Consulta: 7 de Abril de 2013.  
 <<http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/group.html>>

DIÉGUEZ, Iliana

2006 “Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria” En: El cuerpo ausente. Performace política. Rubio, Miguel. Lima: Yuyachkani

ELMORE, Peter

2002 “Yuyachkani: Los papeles del viaje”. En: *Hueso Humero*, N°40.Lima,

Febrero de 2002. pp. 127-141.

MUGUERCIA, Magaly

1998           Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani. *Revista Conjunto*.  
La Habana: Casa de las Américas. N°108. Pp.55-66

RUBIO, Miguel

2001           Notas sobre teatro. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

2006           El cuerpo ausente (performance política). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

SANCHÉZ, José

2011           ¿Quién tiene miedo a la representación? Apuntes para una intervención en el  
seminario internacional “Memorias y re-presentaciones” organizado por  
Yuyachkani y CIELA en julio de 2011. En: Blog de José A. Sánchez. Consulta 16 de  
Agosto de 2014. <<http://joseasanchez.arte-a.org/node/818>>

TAYLOR, Diana

2004           Staging Social Memory: Yuyachkani. En: *Psychoanalysis and Performance*.  
Adrian Kerr and Patrick Campbell, ed. London: Routledge  
Consulta: 7 de Abril de 2013  
<[http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/DTaylor\\_Yuyachkani.html](http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/DTaylor_Yuyachkani.html)>

VILLAGÓMEZ, Alberto

1979           Yuyachkani. El teatro como testimonio y fiesta del pueblo. En: *Revista  
Conjunto*. Casa de las Américas. No 45, pp.58-68

YUYACHKANI

2013           Yuyachkani: 42 años de Teatro. En: Pagina Web de Yuyachkani. Consulta 16  
de Agosto de 2014. <<http://www.yuyachkani.org/historia.html>>

## Capítulo 4: El Espectáculo “Santiago” de Yuyachkani

“Santiago” es una creación colectiva del Grupo Yuyachkani y Peter Elmore, dirigida por Miguel Rubio, en la que actúan Ana Correa, Augusto Casafranca y Amiel Cayo. Fue estrenada en octubre de 2000 en la sala teatral de la casa de Yuyachkani. Y tiene una duración aproximada de 70 minutos.

La inspiración de este espectáculo, y quien le da nombre es la imagen de Santiago Apóstol que sale en procesión cada año en la fiesta del Corpus Christi cuzqueña: Un personaje de rasgos occidentales, majestuosamente vestido, quien espada en mano y que montado sobre un caballo blanco pisotea a un hombro de piel más oscura y vestimentas sencillas, que intenta con la mano alzada resistir el atropello.

Esta imagen impactante que representa a un santo, que además de ser patrón de España, es muy venerado por mestizos e indígenas no solo en el Cuzco, sino en distintas partes del Perú y América, fue recogida por Yuyachkani en su reflexión sobre los violentos conflictos armados vividos en el país en las dos últimas décadas del siglo XX, pero cuyas raíces se remontan indiscutiblemente hasta el momento de la conquista española, y más atrás aún.

Pero el grupo no indaga sólo en las raíces del conflicto armado, sino que se enfoca en el proceso de reconstrucción que se inicia una vez que “La guerra ha terminado, ¿Pero cuando llega la paz?”:

“Los 3 habitantes de un pueblo casi fantasmal de los Andes del Perú deciden, en un acto donde se unen la desesperación y la esperanza, sacar en andas la efigie del apóstol Santiago, buscando revivir una ceremonia abandonada durante los últimos 15 años.”

Reunidos en la desolada iglesia del pueblo Bernardina (Ana Correa), una devota del Santo, y Armando (Augusto Casafranca), empresario del transporte, quien asume el cargo de ser el mayordomo de la fiesta, se empeñan en sacar la procesión de Patrón Santiago. Buscando a través de este acto ritual ganarse los favores del santo para poder reconstruir sus propias vidas y el pueblo mismo. Bernardina espera que con su ayuda sus hijos desaparecidos durante la guerra regresen. Armando busca recuperar poder y prestigio al asumir sus funciones de mayordomo, que el pueblo nuevamente cobre vida a través de la fiesta, al mismo tiempo que expiar sus culpas. Sin embargo, Rufino, el guardián (Amiel Cayo), no tiene interés en que se realice la procesión, es más desconfía



del Santo y sus feligreses, esconde las llaves de la capilla en donde reposa el santo, sus vestimentas, y, quizás, la estatua del moro, indispensable para que el santo pueda salir en procesión.

Este personaje es indígena respecto de los otros dos que son mestizos. Él también quiere reconstruir su vida pero más bien alejándose de la iglesia, y participando como danzante en una fiesta ritual de tradición indígena: la peregrinación al señor del Qoylluriti.

Sin embargo estos no son los únicos personajes de la obra, porque durante ella Bernardina sueña, y en sus sueños el Santo patrón y el Moro que completa su imagen se retan una vez más en duelo. Augusto Casafranca representa al Santo, y Amiel Cayo al Moro.

Este hecho, que sean los mismos actores que con los mismos vestuarios representan a la vez al mayordomo y al guardián, y al santo y al moro, transfiere los conflictos de un plano de realidad al otro, el duelo del santo y el moro se prolonga en el enfrentamiento entre el mayordomo y el guardián, quienes representan a su vez a los estratos mestizos e indígenas de la población andina. La obra transcurre así en dos planos de realidad distintos: la vigilia y el sueño. No son sin embargo, universos excluyentes, sino distintas dimensiones de la misma realidad: el tiempo histórico y el mítico se entrecruzan.

La acción escénica tiene un carácter predominantemente realista, mostrándonos las acciones concretas de estos personajes tratando de sacar la procesión. Pero por momentos toma un carácter más expresivo en el que las acciones fisicalizan las emociones de los personajes. Sin embargo aún en los momentos más realistas hay elementos que escapan del realismo para subrayar, resaltar, comentar. Un ejemplo de esto es el congelamiento de la acción durante la vestida del santo: cada cierto tiempo los actores interrumpen la acción y la congelan por un instante, como si fueran fotos, y luego continúan.

Sin embargo, el espectáculo no descansa sólo en la acción física y verbal de los actores, sino que múltiples lenguajes confluyen en esta puesta en escena que busca recrear el ambiente en que trascurren los hechos, una iglesia colonial de un pequeño pueblo de los andes en estado de abandono, a través de objetos reales o reproducciones bastante fidedignas: la estatua del caballo, la del Santo, su capa y espada, las imágenes de otros dos santos, que podemos considerar como obras de arte en sí mismas, pero también las bancas, los candelabros, la inmensa cruz, el reclinatorio, las flores, las velas, el incienso, muchos otros pequeños objetos transportan al espectador al mundo de los personajes.

También contribuye a recrear este ambiente la iluminación. Escasa en general, nos muestra un espacio en penumbras alumbrado principalmente con velas. Pero a través del discurrir de la obra va recreando el espacio, iluminando unos rincones al mismo tiempo que ocultando otros, revelando algunas imágenes y manteniendo otras en la sombra.

A su vez la ambientación sonora juega un papel muy importante, ubicándonos en el entorno atmosférico de esa iglesia azotada por el viento, la lluvia, los rayos, la tormenta. Pero también creando un universo de sueño, cuando es necesario, recreando el universo interior de los personajes, delimitando momentos, creando tensiones, etc.

Parte de este universo sonoro, sobre todo para los que no lo entendemos, es el uso de quechua durante la mayor parte de la obra. Este idioma nos introduce al universo de los personajes y nos transmite sus emociones, aun cuando no lo comprendamos. Hay que resaltar que la acción física de los personajes esta tan claramente diseñada, que es fácil seguirla sin necesidad de entender lo que dicen, y bastan unas cuantas referencias en castellano para orientarnos.

Lejos de ser solamente un desarrollo lineal del argumento, la obra hace vivir al espectador una experiencia visual, sonora, olfativa y semántica, introduciéndolo en el universo de sus personajes a través de distintos lenguajes como son la escenografía y los objetos que reproducen con realismo el espacio: la iglesia, su mobiliario, las estatuas, el santo y su vestuario, las velas ; la música; el olor del palo-santo; sus idiomas, y por supuesto a través de las acciones físicas y vocales de los personajes que no solo desarrollan el argumento sino que nos muestran el mundo interior de los mismos.

### El Espacio Escénico

A diferencia de otras obras del grupo, “Santiago” es un espectáculo de sala, donde el público (luego de atravesar el escenario al ingresar) se ubica frontalmente al escenario.

La sala teatral de Yuyachkani se convierte en una antigua Iglesia abandonada de algún pueblo de los Andes peruanos, a través de un gran despliegue escenográfico: bancas, puertas, una cruz, estatuas, incluidas la del caballo y la del santo de tamaño natural, candelabros y velas, flores, palo-santo.

Al ingresar en la sala teatral el espectador cruza una gran puerta de madera que reproduce la entrada de una típica iglesia colonial de los andes y antes de sentarse en las graderías cruza el escenario

convertido en un templo en situación de abandono: bancas de iglesia, una inmensa cruz, candelabros, estatuas cubiertas, penumbra y tres personajes, una mujer y dos varones.

Este es el primer impacto sobre el espectador.

Amiel Cayo nos ofrece una descripción detallada del espacio escenográfico de la obra:

“Con la puesta de la escenografía, el aspecto que damos al espacio es el de un templo colonial típico de los Andes peruanos, abandonado por más de quince años durante el período de guerra interna que atravesó la historia de nuestro país; al mismo tiempo también este templo es la superposición de una estructura colonial sobre una estructura ancestral; se dice que el templo antes de ser una iglesia cristiana fue una huaca. “Esta también es la casa de Illapa. La primera vez que bajó del cielo fue en forma de rayo y aquí donde cayó se levantó una muralla de piedra que se hizo templo” (fragmento del monólogo del guardián).

Los elementos de la escenografía se distribuyeron de la siguiente manera:

En la parte posterior se encuentra la capilla, que se encuentra encadenada, dentro de él la imagen del santo; más atrás, a la izquierda, está la puerta de la sacristía, donde habita el guardián del templo al cual solo él tiene acceso. Al lado derecho (viendo desde el lado del espectador) se encuentra una gran cruz de madera y la puerta principal del templo; de igual modo, al lado izquierdo, ubicamos el altar de los santos. En la parte de adelante al principio se encuentra el caballo en su anda, cubierto por una gran tela; así mismo algunos candelabros y un pequeño horno de piedras donde el guardián quema sus ofrendas; esta parte del escenario también implica el espacio para el público donde supuestamente se encuentra el gran altar mayor de la iglesia. La parte central está casi siempre libre.”

(Cayo, Amiel. “El espacio escénico en Santiago” Documento inédito).

La exactitud y el realismo de la escenografía y la utilería le dan a la obra un carácter no solo de obra teatral sino también de propuesta plástica, casi museística. Y propone también un corte realista para la acción que se va a desarrollar en el espacio. Un espacio que además, no es estático, sino que se transforma a lo largo del desarrollo de la obra

### Los objetos

Además de los grandes objetos que constituyen la escenografía, la obra está poblada de pequeños objetos: una taza, libros, incienarios, llaves, maletas, llicllas, huaracas, instrumentos musicales (violín, quena, acordeón, charango), un balde con agua, flores, una escoba, las ropas del santo, su espada, su capa, etc. todos ellos usados por los personajes durante la acción de un modo cotidiano.

Estos objetos contribuyen a darle a la acción escénica un carácter realista, añaden belleza y color y a la vez permiten el desarrollo de la acción.

### La iluminación

Otro elemento importante en la recreación del espacio y el tiempo en que transcurre la acción es la iluminación. Una iglesia de pueblo abandonada es un ambiente en el que la iluminación es escasa, más aún durante la noche y la madrugada. En consecuencia la obra transcurre, en general, en semipenumbra.

Hay fuentes de luz internas al universo de los personajes como son las velas, la luz de la capilla del santo que el guardián prende a pedido del mayordomo y la luz que ilumina a las estatuas de los santos al lado izquierdo del escenario. Y fuentes de luz externas que van transformando el espacio en el transcurso de la obra, dirigiendo la atención del espectador hacia algunas acciones o imágenes, y recreando la entrada de la luz del rayo y de las primeras luces del amanecer por las ventanas laterales de la iglesia.

Pocas veces hay una iluminación general del escenario, y cuando la hay es escasa. Durante la mayor cantidad de tiempo la luz es puntual, iluminando algunas zonas del escenario y a la vez dejando otras en penumbra, en un contraste permanente entre luz y sombra.

Durante muchos momentos hay una luz cenital roja sobre el centro del escenario donde ocurre gran parte de la acción. Y también luz puntual sobre el caballo, que está por momentos al lado derecho y luego al izquierdo del escenario.

También contribuye la iluminación, a través de una luz azul que ilumina el caballo, junto con una máquina de humo y la música, crean ambiente del sueño.

Una vez que el santo está vestido hay una luz permanente que resalta su presencia, modificando la significación de todo lo que ocurre. También la cruz se ilumina resaltando la imagen de Cristo que el guardián compone al subirse casi desnudo a la cruz.

Dado que durante gran parte de la obra ocurren acciones en simultáneo, la luz contribuye también a crear distintos planos de acciones, es decir acciones que ocurren en primer plano, resaltadas por la luz y otras en el fondo, en la zona de sombra.

Así la iluminación tiene un papel activo: recreando el ambiente; creando atmósferas; revelando distintos espacios de acción, como si fueran rincones o pequeñas zonas dentro de la iglesia; dirigiendo la atención del espectador para crear planos de acción y también para acentuar la significación de determinadas imágenes.

### Música y Sonido

A su vez, la música y el sonido tienen también una contribución fundamental en la obra.

El ambiente sonoro se crea y se transforma permanentemente, como si fuera una unidad sin fin, compuesta por efectos de sonido, las voces de los actores, la música que estos ejecutan, y las pistas musicales trenzadas entre sí.

Igual que la luz, el sonido recrea el ambiente, como el sonido del viento con el que inicia el espectáculo; crea atmósferas, como la del sueño de la Bernardina en el que la música marca el paso del estado de vigilia al sueño; forma parte de la acción escénica cuando los actores tocan para celebrar al santo; transmite la tensión interna de los personajes en el momento en que se revela la muerte de los hijos de Bernardina; enfatiza la significación de algunos textos, por ejemplo el sonido del helicópteros antes y durante el monólogo del guardián que nos cuenta la llegada de los militares al pueblo; etc.

### Los personajes

La obra tiene 5 personajes, 3 en el plano concreto, que son los que llevan la acción: Dos devotos del patrón Santiago: Bernardina, madre de dos hijos desaparecidos y Armando, dueño de un flota de camiones y mayordomo de la fiesta; y por otro lado, Rufino, el guardián de la iglesia, más afín a los cultos prehispánicos, que a los rituales católicos.

Pero en el plano del sueño de Bernardina, Armando y Rufino se convierten en el Patrón Santiago y el Moro, respectivamente.

### El vestuario

El vestuario de Bernardina está compuesto por unas polleras rojas, y sobre ella un mandil azul; una blusa blanca y una chompa verde; debajo de la falda lleva unos pantalones de lana. Zapatos Negros. El cabello recogido en una trenza, y al lado derecho varios ganchos sujetándole el cabello. Usa por momentos una mantilla de color azul oscuro.



Armando, el mayordomo usa un pantalón plomo oscuro zapatos negros. Una camisa blanca, sobre la cual lleva una chompa abierta al centro de cuello en V; una chalina roja, que en un momento usa para treparse a la cruz. Y un saco marrón grande, al inicio y al final de la obra.

Rufino, el guardián, lleva inicialmente un chullo, un saco azul claro estrecho, y debajo una chompa roja, un pantalón negro amarrado a la cintura con una faja tejida y ojotas. En el transcurso de la obra se desviste y sube a la cruz en calzoncillos. Más adelante se coloca un vestuario de Ukuko: Un traje largo de lanas de colores, sobre el cual se coloca una piel de llama; una máscara tejida que acaba también en otro pedazo más pequeño de piel de llama, una faja tejida a modo de cinturón y un pequeño muñeco vestido igual que él.

El vestuario tiene un carácter realista, reproduce vestuarios propios del ambiente donde se desarrolla la trama: los andes peruanos. Su uso es cotidiano, salvo pequeños momentos en que algunas piezas de vestuario adquieren un carácter simbólico o abstracto, como la mantilla de Bernardina durante el sueño, la chalina de Armando que es usada para subirse a la cruz, la imagen de Amiel en calzoncillos sobre la cruz que hace referencia a la imagen de Cristo en la cruz.

### El Argumento

“Los 3 habitantes de un pueblo casi fantasmal de los Andes del Perú deciden, en un acto donde se unen la desesperación y la esperanza, sacar en andas la efigie del apóstol Santiago, buscando revivir una ceremonia abandonada durante los últimos 15 años.”

Como ya hemos comentado Armando, el mayordomo, y Bernardina, madre de dos hijos desaparecidos durante el conflicto, buscan con desesperación sacar en procesión al Patrón Santiago, como medio para recuperar el status perdido, Armando, y para lograr que el patrón interceda por sus hijos, Bernadina. Pero para lograrlo necesitan encontrar las llaves de la capilla donde está guardada la imagen del santo patrón y encontrar sus ropas y accesorios: su majestuosa capa y su sombrero, su cabellera, su espada. Pero también hace hallar la figura del Moro, sin la cual, bajo las patas de su caballo, la imagen del santo no está completa. Tanto Armando como Bernandina desconfían de Rufino, el guardián del templo, creen que es él quien ha escondido las llaves, las ropas y al moro.

Armando logra encontrar las ropas del santo, pero aún faltan las llaves. Durante el transcurso de esta búsqueda el guardián va revelando su inclinación por los cultos y creencias indígenas, antes que por los rituales católicos. Para él no es significativo Santiago ni la procesión. Para él la iglesia

tiene valor por el templo indígena sobre el cual está fue construida, y Santiago por ser la imagen de Illapa, el rayo, el trueno y el relámpago. Pero Illapa no necesita salir en procesión porque no está encerrado dentro del templo, sino que vive fuera de él.

Armando y Bernardina visten y ensillan al santo sobre su caballo blanco y adornan sus andas. Todo está listo para sacar la procesión, excepto la imagen del moro.

Cuando Armando una vez más trata de convencer a Rufino, que diga dónde está la estatua del moro, éste revela un secreto: los hijos de Bernardina están muertos y, no solo eso, el propio mayordomo con sus camiones ha ayudado a desaparecer sus cadáveres.

Este es un momento de inflexión, en el cual la balanza de poder podría haberse inclinado hacia el guardián, si éste se hubiera ganado la adhesión de Bernardina. Pero esta prefiere creer en el Mayordomo y seguir aliada con él para sacar la procesión, aún con la esperanza de ver regresar a sus hijos.

En su desesperación por sacar la procesión, el día indicado, Armando y Bernardina reducen por la fuerza al guardián, lo amarran y lo colocan bajo las patas del caballo, como si fuera él la estatua del moro, e intentan así sacar la procesión. Sin embargo ya en la puerta la fuerza del rayo y la tormenta, les impide sacar el anda. El guardián logra liberarse y cerrar las puertas del templo.

Nuevamente el Santo y el Moro cobran vida a través de los cuerpos del mayordomo y el guardián.

Pero esta vez manifiestan su cansancio por tantos años de enfrentamiento sin fin

Escuchamos nuevamente la música del sueño de Bernardina, y esta regresa a su banca, y apaga su vela, la única luz que alumbraba el espacio en ese momento. Quedamos en oscuridad y silencio. ¿Fue todo un sueño?

#### Acción física: en la frontera del naturalismo

El argumento se desarrolla a través de la acción física y verbal de los personajes.

La acción física de la obra tiene un carácter realista, es decir los personajes realizan acciones cotidianas como barrer, mover bancas, colocar flores en el anda, buscar debajo de la cruz, y

también acciones rituales vestir al santo. Aunque también algunas acciones tienen un carácter más bien simbólico y expresan más bien el mundo interior de los personajes.

Cabe resaltar que es la acción física la que de manera preponderante lleva adelante la acción de la obra, es por ello que aún para los que no entendemos el quechua, idioma en el cual se desarrolla la mayor parte de la obra, el argumento se ha ce comprensible.

#### Acción verbal: Dialogo Santo y Moro/ Monólogos de cada personaje/ Habla cotidiana

La acción verbal es en parte cotidiana, sin embargo a lo largo de la obra hay un momento en que cada personaje pone de manifiesto su vivencia interior a través de un monologo. Otra dimensión de la acción verbal es el diálogo del Santo y el Moro.

#### Una obra bilingüe

Durante una gran parte de la obra, el idioma que se utiliza es el quechua. Este hecho produce un efecto importante en los espectadores: una sensación de familiaridad y complicidad entre los quechua- hablantes, al mismo tiempo que una sensación de extrañeza entre los de habla hispana.

#### Acciones simultáneas

Una característica importante de este montaje es que muchas acciones se realizan en simultáneo, es decir, mientras un actor o dos están realizando una acción, el o los otros desarrollan otras acciones de manera simultánea creando distintos planos de acción. Alguna de estas acciones es resaltada por la luz, por el sonido o por su ubicación en el espacio ocupando un primer plano, mientras que la o las otras ocurren en un segundo e incluso a veces en un tercer plano. Esta característica produce en el espectador una sensación de tridimensionalidad, y aumenta la sensación de vida sobre la escena, a la vez que añade significación a cada uno de las acciones que de algún modo contrastan, se oponen o se suman a las otras acciones que se desarrollan de forma simultánea.

#### Ejes temáticos

Son muchos los ejes temáticos que confluyen esta obra: las secuelas de la guerra interna; el desencuentro y la desconfianza entre la población mestiza y la indígena; el sincretismo religioso; el uso manipulatorio de la fe religiosa; la persistencia de la cosmovisión y religiosidad andinas, entre otros.

Referencias:

Yuyachkani y Peter Elmore

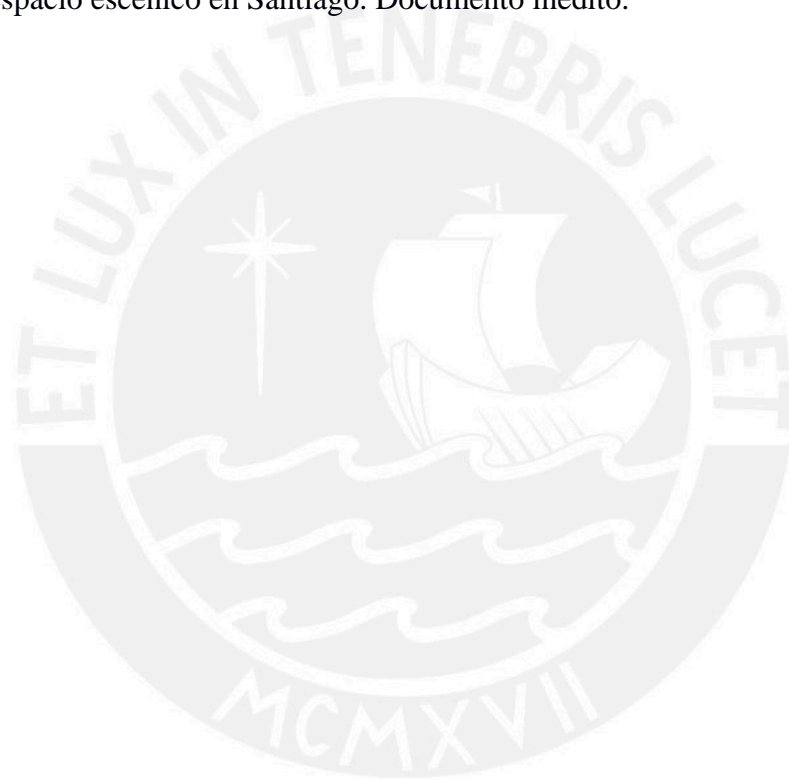
2002 “Santiago. Creación colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore” [Video]Televisión Nacional del Perú, Lima. En: Hemisferic Institute Digital Video Library.

Consulta: 27 de setiembre de 2014

<<http://hidvl.nyu.edu/video/000560134.html>>

CAYO, Amiel

??? El espacio escénico en Santiago. Documento inédito.





Segunda Parte:  
El proceso creativo de *Santiago*



## 1. Una visión general del proceso

“Nuestro trabajo siempre ha sido de laboratorio, lo que quiere decir que nuestras obras no son escritas previamente, sino que van tomando forma en el camino de la exploración, aunque [el escritor] Peter Elmore se encargue de la parte dramática, entendiéndolo siempre que no vemos al teatro como literatura —un legado de la tradición española—, sino como algo que se escribe en el espacio”.<sup>1</sup>

En esta segunda parte describimos el proceso creativo del espectáculo “Santiago” del Grupo Cultural Yuyachkani.

Para hacerlo vamos a dividir este proceso en una serie de etapas, que son más lógicas que cronológicas, y que responden más a una necesidad descriptiva que a la realidad misma:

- La motivación inicial y los proyectos previos de acercamiento.
- La investigación
- La creación del material escénico.
- La selección y el montaje

Y voy a hacer también referencia a un aspecto más que recorre todo el proceso y es:

- El papel del “azar” en el proceso creativo.

Antes de referirme brevemente a cada uno de estos aspectos quiero resaltar la diferencia fundamental, desde mi punto de vista, entre un proceso como este, en que el espectáculo se “escribe en el espacio”, frente a la práctica más habitual en el teatro en la cual el espectáculo es la “puesta en escena” de un texto previamente escrito.

Cuando el espectáculo es la “puesta en escena” de un texto previamente escrito, este último provee al espectáculo de una estructura ya definida, que el proceso de montaje no va a alterar de forma significativa. El proceso de ensayos se orientará más bien a dar “carne” a esa estructura.

Cuando por el contrario el espectáculo se “escribe” directamente en el espacio sin pasar por el paso previo de un texto, no hay una estructura previa, más bien van apareciendo a través de la

1 Miguel Rubio en: Burstein, Sergio: “El grupo peruano Yuyachkani regresa a L.A. con el montaje de su obra Santiago.” La Opinión (Digital) 26 de Abril de 2006.

improvisación acciones físicas y verbales, bosquejos de personajes y de situaciones dramáticas, que serán la materia prima del espectáculo, pero que necesitaran ir encontrado una estructura que los contenga.

Podríamos decir que ambos procesos transcurren en direcciones opuestas, mientras que en los primeros se va desde la totalidad a desarrollar las partes que le den concreción; en el segundo se crean las piezas y luego se busca la estructura que las contenga. Por lo tanto en los primeros el énfasis está en la estructura, es esta la que manda y define las partes; mientras que en la segunda el énfasis está en los materiales escénicos que la estructura deberá organizar y contener.

“Puesta en escena”	“Escritura en el espacio”
Estructura lógica ↓ Concretización material	Estructuración ↑ Material sensible

En el caso de la “puesta en escena” se parte de una estructura lógica narrativa que el texto provee y se busca concretizarla a través de la corporalidad y la acción, física y verbal, de los actores, y de una propuesta plástica y sonora. Sin embargo esta concretización tiene que ser de un modo u otro coherente con dicha estructura. Por lo tanto esta se constituye como el eje central del discurso del espectáculo.

Podríamos hacer una analogía con las láminas para colorear que nos daban cuando éramos niños: el dibujo ya está hecho, podemos elegir los colores que queramos pero la figura de fondo ya está dada.

En el caso de “la escritura en el espacio” no hay una estructura narrativa como punto de partida, hay una intuición o una motivación inicial que a través de la improvisación se convierte en acciones físicas, verbales, musicales, plásticas, que van a constituir la materia prima de la que se va a construir el espectáculo. Este material escénico primario de naturaleza sensible va a ser estructurado de manera tal que cobre sentido. En este caso el material no tiene que encajar en una estructura, sino que se trata de buscar una estructura que permita rebelar el significado que este material encierra. El

eje del discurso está en la acción física y verbal del actor y en la propuesta plástica y sonora del espectáculo.

Si queremos continuar con la analogía anterior sería como tener un papel en blanco, o más bien una caja de plastilinas, hay muchas más decisiones que tomar, las posibilidades son mayores pero a la vez el riesgo de no lograr un resultado armonioso también.

Esto queda claro si cambiamos de analogía y pensamos que la “puesta en escena” es como cocinar con una receta, y “escribir en el espacio” hacerlo sin ella. Si tienes una buena receta y la sigues tal cual es difícil que el resultado salga mal, pero si no tienes una receta y e improvisas se requiere una mayor maestría para lograr un resultado que los comensales acepten.

“Santiago” que parte sin receta, ni diseño previo. Hay una motivación inicial: Trabajar sobre la imagen de Santiago, una primera imagen: un templo cerrado, y a partir de ahí se empieza a improvisar, y así van surgiendo acciones físicas, bosquejos de personajes, algunos textos, cuentos dramáticos, a los cuales vamos a llamar “material escénico”, que no están unidos por un hilo argumental. Este material que surge en las improvisaciones va siendo seleccionado o descartado. Aquellos elementos que son seleccionados, son reservados, para ser utilizados más adelante.

Paralelamente se va desarrollando un proceso de investigación a distintos niveles (documental, observación participante, a través de la memoria personal, etc.) que va a enriquecer las improvisaciones.

A partir del material que va apareciendo una hipótesis de estructura que lo contiene y a la vez sirve como estímulo para generar nuevo material.

Hasta ir llegando a desarrollar la estructura final del espectáculo.

Como señalábamos en un inicio hemos dividido en proceso creativo en 4 momentos:

a) La motivación inicial y los proyectos previos de acercamiento (capítulo I), es decir aquellos eventos previos al inicio propiamente dicho del proceso de construcción del espectáculo, desde el momento en que surge el interés por la figura de Santiago-Matamoros hasta los primeros proyectos exploratorios del tema.

b) La investigación o la recopilación de las fuentes (capítulo II) de las que se va a nutrir el espectáculo como son la lectura de documentos sobre el tema, la visita y la observación

participante, la exploración de la propia memoria, fotografías, pinturas, música, objetos, etc. Es decir todos aquellos elementos que los creadores recogen para a través de su propia sensibilidad transformarlos en teatralidad.

c) La tercera parte, quizás la más compleja, es la creación del “material escénico”.

Cuando hablamos de material escénico nos referimos a todas las acciones físicas y verbales que los actores van creando a través del proceso de improvisación, y que no están todavía entrelazadas entre sí, sino que más bien son fragmentos sueltos, que van siendo guardados para más adelante entrelazarlos entre sí y constituir el espectáculo.

En el caso de Yuyachkani este material está constituido principalmente por secuencias de movimiento y desplazamiento de los actores en el espacio, solos, en conjunto con otros actores, o en relación con objetos concretos.

Los actores del grupo están entrenados para crear secuencias de movimientos, pero también para “guardarlas” en su memoria corporal principalmente a través de la repetición, y eventualmente con la ayuda de notas manuscritas o de registros en video.

Esto es fundamental porque permite seleccionar fragmentos de una improvisación guardarlos en la memoria, y tenerlos disponibles para ser utilizados más adelante en el proceso de montaje, como si fueran pedazos de la cinta de una película de cine, susceptibles de ser cortados y pegados, en distintos órdenes.

Cabe resaltar que estos materiales, o secuencias de acción física, no son seleccionados por su significado, porque aún no lo tienen ya que este se va a modificar dependiendo de la manera en que los distintos fragmentos sean articulados entre sí. Son seleccionados más bien por su carácter dramático, es decir cargado de oposiciones, cambios y transformaciones, que capturan la atención del espectador.

Estos materiales sensibles que los actores han creado luego de dejarse impactar por los estímulos que han recogido durante la investigación son el centro del discurso del espectáculo, y se dirigen a la sensibilidad del espectador antes que a su razón.

En el caso de Santiago por primera vez este material fue generado de forma consciente en forma de “eslabones”, definidas por el grupo como unidades escénicas con principio medio y fin.

Estos eslabones fueron ordenados de formas diversas durante el proceso creativo buscando la forma más adecuada de concatenarlos.

Hemos dividido a su vez este proceso en tres:

- la creación de la acción física (capítulo III), que en el caso de Santiago, y en general de las obras de Yuyachkani, es la que tiene mayor preponderancia, y que es creada de forma independiente de la acción verbal, para luego ser ensambladas.

- La creación del plano verbal (capítulo IV), en el que hemos incluido dos elementos distintos: la creación de la acción verbal de los actores, es decir de sus parlamentos, y la creación del “cuento dramático”, es decir de la historia que cuenta el espectáculo, tanto a través de la acción física como verbal.

Cabe resaltar que este “cuento” va variando a lo largo del proceso y es, a la vez, estímulo para las improvisaciones como resultado de las mismas en la medida en que se va enriqueciendo y modificando a partir de los materiales que surgen en estas.

-La creación de los personajes (capítulo V).

d) El proceso de selección y montaje, que vendría a ser el proceso de estructurar el material acumulado de forma tal que adquiera sentido para el espectador.

El material generado a través de la improvisación es constantemente seleccionado, es decir guardado en la memoria corporal de los actores o desechado, según el valor y la pertinencia que pueda tener para el espectáculo. Y luego este material “guardado” es articulado entre sí en un proceso de “montaje”.

El término “montaje” hace referencia a la acción de ensamblar piezas diversas para crear un estructura más compleja, en este caso se refiere a articular entre sí los mencionados materiales escénicos para crear la estructura del espectáculo.

Por ultimo haremos referencia al papel que el “azar” ha tenido a lo largo del proceso creativo de la obra (capítulo VII). Entendiendo “azar” como todos aquellos sucesos que intervienen en el proceso por razones distintas a la voluntad de los creadores, como son las casualidades o las coincidencias, pero que estos tienen la sensibilidad de recoger e incorporar y que modelan de manera significativa la obra.



## 2. La motivación inicial, los proyectos previos de acercamiento y algunos eventos que marcaron el proceso.

### 2.1: La motivación inicial

A mediados de los 80's en alguno de los múltiples viajes del grupo al Cuzco, Miguel Rubio, director del grupo vio salir en procesión la imagen del Patrón Santiago en la fiesta del Corpus Christi, y más adelante pudo observar una foto de la misma que llamó mucho su atención.

“La foto nos ayudó mucho porque creo que en la fiesta del Corpus todo está puesto en un mismo sentido. Pero yo recuerdo lo que a mí me impresionó mucho fue la imagen de campesinos muy humildes, campesinos pobres cargando está imagen tan contundente de un santo con una espada aplastando al moro. Es una imagen que condensa un conflicto. Porque está el moro resistiendo y el santo ahí. Era contundente. Pero esa imagen suspendida, cargada, es como llevar el peso de la historia. O sea era muy contundente como imagen.”<sup>2</sup>

Luego conocieron un cuadro de la escuela Cuzqueña: “Santiago Mata-Indios”, en el cual el Moro de la imagen original ha sido sustituido por un indígena, y un texto de Emilio Choy: “De Santiago Mata-moros a Santiago Mata-indios.”<sup>3</sup>

Esta motivación inicial se siguió alimentando luego con una visita a la catedral de Santiago de Compostella en España, a raíz de una gira del grupo, y con múltiples visitas a la Iglesia de Santiago, en el barrio de Cuzco que lleva su nombre.

Sin embargo la idea estuvo guardada por largo tiempo:

“Yo creo que estuvo como guardado mucho tiempo ahí como una imagen potente, y al mismo tiempo imposible o poco posible porque cómo íbamos mandar a hacer un caballo, hacer una cosa costosísima impensable.”<sup>4</sup>

### 2.2 Proyecto previos de acercamiento

#### “Nuevo montaje”

En agosto de 1998 el grupo inició un laboratorio hacia un “nuevo montaje”, en el que participarían todos los actores del colectivo más un grupo de jóvenes invitados.

2 Entrevista a Miguel Rubio p. 1

3 Ibídem

4 Ibídem

Al inicio de este laboratorio el grupo planteaba algunas características para este nuevo espectáculo, que luego se plasmaron en *Santiago*: indagar sobre “el estar”<sup>5</sup>[un tema al que volveremos luego]; en la frontera con el naturalismo, usando un “tiempo real, casi fotográfico.” Se planteaba también una dramaturgia a tres niveles: visual, corporal y una dramaturgia de los objetos.<sup>6</sup>

El contexto que se planteaba para la obra era la post-guerra. Y aunque el argumento era diferente el motivo de la procesión ya estaba presente: Una abuela en agonía esperaba a sus hijos y nietos para despedirse de ellos celebrando las fiestas del santo patrón de su pueblo.

A nivel temático el grupo se planteaba un balance de lo que la cultura andina había significado para ellos, y la vigencia de la misma en el presente y futuro del país.

Este laboratorio concluyó como una gran improvisación: *La Abuela*, en la sala azul de la casa de Yuyachkani y se invitó a un público cercano al grupo que presenciaron la acción escénica en pequeños grupos de 6 o 7 personas, y el grupo comenzó una temporada de viajes, y otros proyectos: *Cambio de Hora*, y *Yuyachkani en Fiesta*.<sup>7</sup>

### La oportunidad

En el primer semestre de 1999 el grupo recibió el encargo de una institución gubernamental de realizar una breve acción escénica en el marco de un coctel de dicha institución en la plaza San Francisco. El grupo propuso realizar una procesión de Santiago en medio de la cual el santo cobrara vida, en medio de fuegos artificiales. Esta fue la oportunidad para mandar a hacer la escultura del caballo, con la cual luego se trabajaría en la obra.<sup>8</sup>

Aún no había una idea precisa de como este caballo se utilizaría más adelante, pero se abría la posibilidad concreta de trabajar con la impactante imagen del santo a caballo y el moro.

Y permitió la realización de varias acciones escénicas callejeras. Entre ellas “Ríndete Atahuallpa”

### “Ríndete Atahuallpa”

En Junio de 1999 el grupo realiza la acción escénica “Ríndete Atahuallpa” en la plaza San Martín, que consistía en una procesión de Santiago sobre su caballo blanco, en la cual en vez de Moro había

5 Los cuadernos de Ana 2, p. 21

6 Los cuadernos de Ana 1, p. 2

7 Entrevista a Ana Correa p. 14 y 26

8 Entrevista a Miguel Rubio, p. 1-2

un danzante de tijeras. Sin embargo ni el santo, ni el danzante eran estatuas sino actores: Augusto Casafranca y Amiel Cayo, respectivamente. Acompañando la procesión va una banda musical, una beata, Rebeca Ralli, una “anticuchera”, Ana Correa, quien si bien lleva el carrito típico de las anticucheras, no hace anticuchos sino que va haciendo llamas de fuego de distintos tamaños. Encabezando la procesión va un cura, Julián Vargas, con un megáfono pidiendo en un discurso alucinado la “Rendición de Atahualpa”, haciendo alusión al Cura Valverde de la toma de Cajamarca en 1532; pero arrastra una maletita con ruedas, aludiendo a su vez, al Cardenal Cipriani, ingresando a la casa del Embajador japonés tomada por el MRTA en 1997.

Del otro lado de la plaza aparece una mujer danzante, Teresa Ralli, usando el vestuario que usan los varones en la danza Huallatas del Cuzco, con mangas muy largas, y detrás de ella una tropa de Sikuris. Avanzan hasta quedar frente a frente con la procesión, deteniéndola.

Entonces el danzante de tijeras cobra vida, salta de debajo de las patas del caballo de *Santiago* y empieza a bailar acompañado por los Sikuris. Sin embargo, el santo a su vez, cobra vida, se para sobre el caballo y alza su espada en actitud guerrera y empiezan a salir de su anda fuegos artificiales y petardos, mientras la banda entona marchas militares.

Ante ello el danzante deja de bailar y regresa a su posición, bajo las patas del caballo y la procesión sigue su camino.<sup>9</sup>

Como señala Miguel Rubio, en esta acción ya se empieza a manifestar la intención de indagar en los antecedentes históricos de la violencia en el Perú y su manifestación en el presente, como una continuidad de conflictos no resueltos.<sup>10</sup>

Ya se perfilan también algunos personajes de *Santiago*: Augusto Casafranca y Amiel Cayo ya encarnan al Santo y el Moro-danzante, y también en la anticuchera un atisbo de la Bernardina de *Santiago*, comparten el vestuario, el fuego, y una presencia contenida y silenciosa que se debate entre apoyar a uno u otro lado del conflicto.

### “Santiago”

En octubre de 1999 se inicia propiamente el proceso creativo de *Santiago* con todos los miembros del Grupo.

9 Ver Rubio 2006: pág. 177 y Entrevista Ana Correa p. 24-25

10 Ibídem.

Al iniciar señalan que parten de tres “acumulaciones” previas: La Abuela, Taki Onkoy [¿se refieren a “Ríndete Atahuallpa”?]; y Santiago mismo [¿se refieren a las procesiones?].<sup>11</sup>

Y que su intención a nivel temático es:

“Un intento de repasar el tema de lo que ha significado la cultura andina en Yuyachkani, en el Perú y el futuro del Perú, columna vertebral de Yuyachkani desde su nombre.

Tener otra mirada al nuevo tiempo sin dogmatismo.

¿Cómo avanzar sin ser excluyente?

Europa pelea por mantener su identidad, su lengua y su cultura, pero en el Perú se habla de la desaparición.

La palabra propia hay una manera originaria de denominarla.

Nuevas imágenes, nuevas palabras.

Parece que ahora no es el fin de las ideologías sino el fin de las ideas, ¿se han acabado las ideas? Crisis de filosofía.”<sup>12</sup>

Empiezan a improvisar a partir de la idea de distintos personajes encerrados en una iglesia, y con la intención de sacar el santo en procesión:

“Todos mojados, llueve mucho, secarse, esta solo el caballo, hay que buscar al santo, o sea ahí está el guardián, hay una niña obediente que se le sale el demonio, hay una madre niña mestiza, serrana pero que no quiere serlo, hay un campesino kero o ukuko que llega tarde no, y el cura ha escondido el santo”<sup>13</sup>

### 2.3: Algunos eventos importantes que marcaron el proceso

#### Salida de Teresa y Rebeca Ralli de *Santiago*

A mediados de mayo de 2000 Teresa y Rebeca Ralli se retiran del proyecto. Dos años antes ellas se habían comprometido a participar en un montaje fuera del grupo sin saber que el proceso creativo de *Santiago* iba durar hasta entonces.

“Y se cumplió el plazo y tuvieron que cumplir con ese compromiso, ya lo habían hecho, ya se habían reunido, ya tenían la obra, ya tenían los personajes, ya estaba hablado Alberto Ísola, ya estaba hablado el teatro, ya iban a entrar a dos meses de montaje. Ya el grupo había dado el permiso, y llegó el momento y la obra no estaba.”

Este fue un momento crítico en el que peligró la continuidad del proyecto. Sin embargo decidieron seguir, y visto retrospectivamente fue el momento en que la obra encontró su cauce.

11 Los cuadernos de Ana 2 p. 23

12 *Ibíd.* p. 24

13 *Ibíd.* p. 25

“Uno podría decir es el momento en que se van. No, no es el momento en que se van, es el momento en el que realmente hacen un sacrificio, una especie de ofrenda. Decir: “Bueno, que salga la obra. Tiene que salir, tiene que hacerse, tiene que mantenerse.” Porque otra opción que hubiera arruinado la obra por completo, hubiera sido decir: “y que tal si paramos... por un tiempo, y después la retomamos.” “Qué tal si nos tomamos como este pequeño sabático y hacemos las cosas que tenemos que hacer y después volvemos otra vez”. Estoy seguro que no hubiera salido nada. Ahí se hubiera acabado. Fue un acto en verdad de, no de autoexclusión, sino de generosidad.”<sup>14</sup>

“Creo que eso le da el empuje a la obra. Es decir engancha la historia con lo que era la situación objetiva del grupo que estaba haciéndola. Los que quedan..., ¿no? Y, entonces, ahí es que el proyecto encuentra su cauce. Entonces ya se definen los personajes mejor, y yo comienzo a hacer una serie de propuestas, que mandaba por correo electrónico, montones.”<sup>15</sup>

### Visita al Qochacuy: Fiesta preparatoria de procesión del Patrón Santiago

En la quincena de Julio de 2000 los actores de la Obra viajaron al Cuzco y participaron del Qochacuy, la ceremonia ritual en la que los miembros de la cofradía del Patrón, en la iglesia del barrio de Santiago, sacan al santo de la urna en que permanece ordinariamente, lo visten con ropas nuevas, lo sacan a tomar sol, y finalmente lo ensillan sobre su caballo, dejándolo listo para salir en procesión.

Esta visita fue fundamental porque gran parte de la obra transcurre en la preparación del Santo para la procesión, y se reproduce en escena mucho de lo que vieron hacer a estos devotos.

Pero también fue clave observar la cualidad de acción. Ana Correa recuerda:

“Como parte de nuestra acumulación sensible, logramos viajar a la Fiesta del Patrón Santiago a la ciudad del Cusco y pude acompañar a las mujeres del pueblo a limpiar la Iglesia, a arreglar las flores del anda, a ver vestir al Santo. Tuve el privilegio de verlo con su coraza original, con sus ángeles valientes esculpidos en sus rodillas celosamente guardadas debajo de las ropas bellas y nuevas que cada Mayordomo le regala para sus fiestas. Era joven, blanco, gallardo. Vi y sentí la devoción, la acción prolija y experta de limpiarle el rostro con algodón, aceite y clara de huevo, de ornamentar el anda, de empoderarlo a partir de su fe sencilla y humilde. Acompañándolas conversé mucho con ellas quienes me contaron que fue en sueños que el Patrón Santiago se les reveló y les pidió que aceptaran el cargo de celebrarle su fiesta. Casi siempre se les presentó vestido de militar, hermoso, fuerte, y les habló con voz de mando.

También escuchamos sus cantos en quechua. Canciones tocadas con un pampa piano pequeño de música religiosa andina en donde se sienten los ancestros indígenas fusionados con la música religiosa católica de principios de la conquista.”<sup>16</sup>

### Estreno

El estreno oficial de la obra se realizó el 19 de Octubre de 2000.

14 Entrevista a Peter Elmore p. 21

15 *Ibíd.* p. 16

16 Correa: “La Bernardina de *Santiago*” p.2



### 3: Las Fuentes del Espectáculo

Durante la primera quincena de julio Ana Correa registra en su cuaderno un listado de fuentes del espectáculo, y una reflexión sobre el proceso de transformación de dichas fuentes a través del trabajo del actor:

“Fuentes:

- 1) fiesta tradicional, banda, el anda;
- 2) Icono de la conquista, Huamán Poma, Illapa, dualidad del personaje, teoría del trauma, la historia, Cajamarca, la memoria.
- 3) Saldos de la guerra, la memoria, compromiso de Yuyachkani con su puesta en escena.
- 4) Cultura del grupo, actor personal, danzante, músico, elementos, música.
- 5) Peter: ordenar el material, con apoyo de la historia deben llegar a situación de estar, estado de performance, máscara que provoca un estado.
- 6) Acumulación sensible, materiales personales, observación, entrenamiento.

La suma de las fuentes no es el espectáculo, hay una lucha de las fuentes más el trabajo del actor.

Estado incomprensible. ¿Cómo la materia se transforma?, cada actor se pelea con sus fuentes, sus materiales. Escritura de sensaciones, las intenciones.”<sup>17</sup>

Del proceso de transformación de los materiales nos ocuparemos luego. En este capítulo nos referiremos a las fuentes, que vamos a dividir en 2 grupos: Aquellas que forman parte de la cultura personal y grupal de los creadores y aquellas que han sido recogidas como parte del proceso de investigación específico de este montaje.

#### 3.1: La Cultura Personal y Grupal

##### 3.1.1: La Memoria Personal

La memoria personal, en particular los recuerdos de infancia, han sido una fuente importante de este espectáculo. Esto es particularmente evidente en los casos de Augusto Casafranca y Amiel Cayo.

##### 3.1.1.1: Augusto Casafranca

Augusto Casafranca, cuzqueño de nacimiento, señala que:

“Una de las imágenes más primitivas de mi infancia es la que me lleva a recordar mi participación en las fiestas del Corpus Christi.”<sup>18</sup>

Y que entre los santos que salían en procesión:

“uno que era definitivamente apoteósico, imponente, era Santiago. Yo decía: “Que lindo su caballito”. Todos los niños nos disputábamos quien quería subirse al caballo y nos repartíamos partes del santo: “Para mí el caballo.”, “No, para mí una mitad.”, “Para mí la montura.” Pero una imagen que si nos creaba incertidumbre, al menos a mí, en el concepto era el hombre que estaba debajo, que yo recuerdo, alguna vez, lo vi con ropa

17 Los cuadernos de Ana p.

18 Entrevista a Augusto Casafranca # 1 p.3

de indio, con su chullito, con su ponchito.”<sup>19</sup>

En la época de lluvias, cuando sonaba el trueno y los relámpagos, su abuela le decía:

“El Taita Santiago está arriba con los arcángeles, está persiguiendo a los que pecan, a los que no se portan bien.” “¿Cómo será, no?”, pensaba yo, y cerraba los ojos y me imaginaba un montón de caballos TATATATATA... Era un imaginario que estaba ahí permanente.”<sup>20</sup>

### 3.1.1.2: Amiel Cayo

Para Amiel Cayo las festividades de Santiago también forman parte de sus primeras memorias. En su Puno natal comienzan el 25 de julio pero se extienden todo el mes de agosto y consisten en rituales de pago a la tierra:

“De la mano de mi abuelo Ignacio Coaquira empecé a vincularme con mi cultura ancestral; cada año él venía a mi casa a celebrar el pago a la tierra o ceremonia de agradecimiento (se entiende por tierra a la deidad conocida bajo el nombre quechua de Pachamama). Recuerdo que era una jornada larga que comenzaba a las 8 ó 9 de la noche y terminaba en la madrugada del día siguiente. En sus invocaciones y rezos mi abuelo mencionaba nombres como la Pachamama y Santa Tierra (que no tiene nada que ver con la Tierra Santa de Jerusalén); además de los santos protectores de la familia y a muchos de sus ancestros ya difuntos. En la mesa se colocaban los *Kintus*, conformados por tres hojas seleccionadas de coca, y cada miembro de la familia, incluyendo los más pequeños como yo en ese entonces, poníamos pidiendo por nuestra salud, por los estudios, el trabajo y todos los parabienes que uno deseaba pedir a la Pachamama.”<sup>21</sup>

Luego veremos como la memoria personal ha jugado también un papel importante en la creación de sus personajes.

### 3.1.2: La memoria grupal

El Grupo Cultural Yuyachkani ha generado a lo largo de los años una memoria compartida importante, no solo en cuanto al oficio teatral propiamente dicho, sino en relación a los temas a los que el grupo ha prestado especial atención.

Entre ellos algunos vinculados especialmente con este espectáculo como son la fiesta popular y el universo mítico y ritual andinos, sobre los cuales el grupo ha indagado en profundidad en diversas ocasiones, tal como hemos reseñado anteriormente.

Por otro lado, en cuanto a los saldos de la guerra interna, el grupo había seguido de cerca y en cierta medida sufrido las consecuencias de la violencia: durante los años anteriores al proceso de *Santiago*, no habían hecho obras de todo el colectivo porque no era posible desplazarse libremente por el interior del país, sino trabajos unipersonales o bipersonales,<sup>22</sup> algunos de los cuales, como

19 *Ibidem*

20 *Ibid.* p.4

21 Cayo: El espacio escénico en Santiago p. 1

22 Entrevista a Ana Correa p. 23

*Adiós Ayacucho y Retorno*, aludían directamente al conflicto y sus secuelas. Así mismo el grupo había recibido hostigamiento y amenazas tanto de parte de las fuerzas del estado como de los grupos subversivos.<sup>23</sup>

Cabe señalar que la amplitud de esta memoria colectiva se debe, en parte, a que el grupo ha desarrollado la investigación como una vocación y no solo como un elemento utilitario para ser usado en tal o cual espectáculo.

### 3.2: La investigación durante el proceso creativo de Santiago

#### 3.2.1: Observación participante:

##### 3.2.1.1: Visitas a la Iglesia de Santiago

En cuanto a la investigación específica para este espectáculo podemos incluir las primeras vistas de Miguel Rubio a la iglesia de Santiago, que sin embargo fueron realizadas antes de comenzar el proceso creativo y formaron parte de la motivación inicial para realizar este proyecto, pero a su vez tuvieron una importancia fundamental a la hora de idear el espacio escénico de *Santiago*.

Sobre una de esas visitas Miguel Rubio recuerda:

“Una vez me abrió la puerta el sacristán, y no me permitió tomar fotos porque habían muchos, y hay constantemente, robos sacrílegos, pero estar en la iglesia vacía en un hora desacostumbrada, estar solo en el templo con el Santo, ver el caballo envuelto, me sirvió muchísimo también para imaginar el espacio que después construiríamos acá. O sea yo creo que el trabajo de sensibilizar en el lugar de origen donde hay esa fuente de información también sensible, es importante, porque la gente deposita ahí su energía, sus expectativas.”<sup>24</sup>

Y sobre la imagen del santo señala:

“La imagen es bien fuerte, y yo creo que sí, que esa energía de fe, de amor, de expectativa que le pone la gente a esa escultura por decirlo de alguna manera, yo siento que eso tiene energía, tiene vida y yo cómo que meditaba mirándolo y trataba de estar presente en el templo, no?”<sup>25</sup>

##### 3.2.1.2: Visita a Iglesias en Lima

Como parte del proceso Ana Correa y Rebeca Ralli realizaron en Marzo de 2000 visitas a varias Iglesias Coloniales en Lima. A propósito de estas visitas Ana Correa comentaba:

“Es totalmente perturbador el ambiente de la iglesia dentro. Esos cuerpos desnudos, las velas, el olor. En realidad cuando entras a una iglesia católica de estas así... todo cambia, tu tiempo, tu ritmo, la sombra, la música, el olor, los cuerpos. Esos cuerpos de esas esculturas perfectas, porque son de muy buenos talladores,

23 Ana Correa lo cuenta en su unipersonal *Confesiones*.

24 Entrevista a Miguel Rubio p. 79

25 *Ibidem*

que te miran, que te indagan, que te acusan, que te acarician. El rezo de la gente, los pasos que entran suavemente, una puerta que se abre zinnnnnn, una luz que entra por la esquina. Y todo está construido para abrir tus sentidos y conducirte a la fe.”<sup>26</sup>

Además de observar el ambiente Ana Correa recogió oraciones que le sirvieron para realizar la plegaria que ella hace al santo durante la obra.

Luego el viernes santo del mismo Año realizó el recorrido tradicional por 7 iglesias junto con todos los devotos que habitualmente lo realizan.

### 3.2.1.3: Visita a Qochacuy en la Iglesia de Santiago en Cuzco

Como ya hemos señalado el 15 de julio de 2000 los tres actores de la obra viajaron al Cuzco para participar del Qochacuy, la ceremonia ritual en la que los mayordomos, miembros de la cofradía y devotos del patrón Santiago sacan su estatua de la urna, lo visten con ropas nuevas, lo sacan a tomar sol y finalmente lo montan sobre su caballo, dejándolo listo para salir en procesión el 25 de julio.

Fue una oportunidad para observar las acciones físicas, escuchar los testimonios y percibir las intenciones, y el ambiente propio de esta celebración.

A propósito de esta visita Augusto Casafranca comenta:

"Al santo lo conocía desde hacía años atrás, y también había visto a los mayordomos y a las personas encargadas de responsabilidades específicas. Pero ahí vimos, realmente, el proceso del Qochacuy. Digamos, estábamos en el lugar mismo de lo que después se convirtió en una representación. Esa parte [se refiere a la escena de la vestida del Santo en la obra] es un elemento de representación, pero mezclada. (...) Digamos, estamos volviendo a presentar lo que vimos.

Vimos como visten al santo. Nos iban contando detalles: "que el santo ya está vestido, pero sobre su vestido le ponemos otro vestido".

Luego yo veía (mi cuerpo es la escultura del santo, a mí me depilaron buena parte del cuerpo para hacer una estructura idéntica a mí mismo que fuera el santo. El molde, la coraza atrás, los brazos, las manos, todo. Entonces es mi propia imagen la del santo), y ahí veía el santo, ahí lo tenía frente a mis narices. Era una cosa impresionante. Yo estaba así, temblando, pero calladito, no podía decir nada, no más me alimentaba sensiblemente de todo lo que pasaba ahí."<sup>27</sup>

Fue importante conversar con los devotos, y encontrar entre ellos un tema recurrente: los Sueños.

Ana Correa cuenta:

"Ahí yo entrevisté a varias de las mujeres y todas las mujeres habían soñado con el patrón y por eso después la Bernardina en la obra sueña. (...) Casi todas me decían eso, ¿no? Que habían soñado con el patrón, el patrón se les había aparecido en sueños, que el patrón se les aparecía con ropa de militar, pero antiguo con su gorro y que tenía una voz fuerte de hombre varonil, que era muy guapo, y una de ellas me contó que se había ido ella a otra cofradía, la de Belén, de la virgen del Belén, y que un día soñó con el patrón no?, y le

<sup>26</sup> Los cuadernos de Ana p. 37

<sup>27</sup> Entrevista a Augusto Casafranca # 2 p.72

mostraba una calle dibujada con líneas y le decía: “cruza la línea”, le decía: “cruza la línea, ven atiéndeme, hazme fiesta.” Y entonces regresa ella al patrón Santiago.”<sup>28</sup>

### 3.2.2: Lecturas:

Como parte del proceso creativo el grupo leyó y comento textos de autores provenientes de las ciencias sociales y la historia a propósito del culto a Santiago en el mundo andino y su relación con Illapa, entre ellos:

Emilio Choy, Fernando Fuenzalida, Maria Rostworowski, Teresa Gisbert.

### 3.2.3: Entrevistas y conversaciones:

Como parte del proceso el grupo tuvo una serie de entrevistas y conversaciones con personas conocedoras de distintos temas relacionados con la obra, entre ellas con:

-Ricardo Verástegui en febrero de 2000, quien hizo una exposición sobre los distintos Santiagos que aparecen en los evangelios en particular sobre Santiago, el mayor, a quien Jesús llamaba hijo del trueno.<sup>29</sup>

-Marco Williams en junio de 2000, quien vivió en Andahuaylas durante la guerra interna, y comentaba entre otras cosas como el contexto de la guerra había favorecido económicamente a algunos sectores de la población que a través del pago de cupos lograron el control del ganado y del transporte.<sup>30</sup>

-Un representante de la comunidad musulmana en Julio de 2000, quien señaló ente otras cosas la violencia de la llamada reconquista ibérica, así como contrastó la invasión musulmana de la península ibérica, respetuosa de la lengua y las costumbres de los pobladores de la misma, con la conquista española de América que trato de suplantar y eliminar la cultura andina.<sup>31</sup>

### 3.2.4: Confrontaciones del trabajo en proceso:

Como ya hemos mencionado durante agosto y setiembre el grupo realizó varias confrontaciones de la obra aún en proceso en las cuales participaron como espectadores el psicoanalista Max Hernández, el historiador Manuel Burga, el sociólogo Rodrigo Montoya, el estudioso de la música y danzas de Puno Xavier Bellenger, y los miembros de la cofradía del Patrón Santiago quienes expusieron sus lecturas de lo que veían, así como comentarios y apreciaciones.

28 Entrevista a Ana Correa p. 29

29 Los cuadernos de Ana 3 p. 32

30 Ibíd. p. 76

31 Ibíd. p. 88



### 3.2.5: Los objetos

Los objetos utilizados en la obra, entre los que destacan el caballo, las bancas, la cruz, el reclinatorio, los candelabros, están lejos de ser elementos decorativos y son más bien fuentes de información sensible, en primera instancia, para los actores y han jugado un papel importante en la creación de material escénico, como veremos más adelante.

Dichos objetos han ido apareciendo en el transcurso del proceso creativo y el grupo ha cuidado que dichos objetos sean, sino originales, equivalentes cercanos en peso, forma, tamaño y textura a los objetos propios de la iglesia que buscaban representar, porque no solamente están dirigidos al espectador, sino que forman parte de la información sensible que interactúa con el actor en el proceso de creación.

Augusto Casafranca recuerda:

“[Decíamos:] “En una iglesia podría haber un reclinatorio...” y aparece el reclinatorio. Pero no sabes que va a pasar con el reclinatorio. Otro día decíamos: “Tenemos de otro espectáculo una base de una cruz.” Entonces: “sí tendría que haber una iglesia tendría que haber una cruz”. Y así van apareciendo los elementos. Y después con esa cruz... no solamente serviría para rezar, que pasa si empiezo a usarla de una manera distinta. Y así empiezo a crear ciertas cosas. Y Miguel me va ayudando, me va complementando: “A ver que no sé cuánto...”, y después vamos buscando lecturas a lo que está pasando.”<sup>32</sup>

### 3.2.6: La música

Así mismo la música, particularmente la ejecutada en escena por los actores, ha sido también parte de las fuentes del espectáculo. Al igual que los objetos no inciden solamente en la percepción del espectador, sino que afectan primariamente al actor, y alimentan su proceso creativo.

Esto es particularmente claro en el caso de Augusto Casafranca, para el cual algunos temas, como “Apuyaya Jesucristo”, formaban parte de su memoria personal:

“Esa canción se la escuché cantar a mi madre y a mi abuela en las iglesias, y la he escuchado después a lo largo de varias oportunidades cantar. “Apuyaya Jesucristo” es una canción que realmente traspasa el alma a quienes la cantan y si alguien tiene ojos de ver y oídos de escuchar realmente atentamente es como abrirse el pecho, quitarse la coraza ante las imágenes que uno le está rindiendo culto y pleitesía. Entonces, cómo es la vida, ¿no? Una cosa que lo había visto en otra gente, de pronto, ahora me toca encarnarla en primera persona. Eso me parecía atrevido y me ponía así como con piel de gallina. Me tornaba muy inseguro, a pesar de que no me eran cosas nuevas. Justamente porque no eran nuevas. Entonces estaba tocándome a mí mismo, a mi propia memoria. Y me ha pasado con eso, como cuando tocó una quena. La toca el mayordomo, al principio de la obra. Le regala una canción al santo y hace de músico el mayordomo. Entonces, “tata tata tatata tata tataaaaaata”. Entonces, ahí ya se está desintegrando emocionalmente el mayordomo. Mejor dicho, el que está detrás de ese personaje, que soy yo. Estoy temblando en ese momento y temblando entro, ¿no?”<sup>33</sup>

32 Entrevista a Augusto Casafranca #1 p. 6

33 Entrevista a Augusto Casafranca # 2 p. 71-72

En mi opinión podemos considerar el proceso creativo de la obra como un proceso de investigación social alternativo que parte de una pregunta que, forzándola un poco, puede ser expresada verbalmente: “¿Como una imagen tan violenta como la de Santiago puede ser venerada fervorosamente por campesinos humildes a los que simbólicamente oprime?”; que para responder a ella recoge información de distinta naturaleza y la procesa pero no, fundamentalmente, en base a un análisis lógico y racional, sino a través de la intuición y la sensibilidad; y que genera una respuesta que no es articulada como discurso verbal, sino como discurso escénico.



## 4: La creación de la acción física

Las acciones físicas son la piedra angular del espectáculo y se crean, en general de forma previa y separada de las acciones verbales a través de lo que el grupo denomina: “Acumulación sensible”, que vendría a ser el proceso por el cual los actores, con los estímulos del director y el dramaturgo, incorporan las “fuentes” a las que nos referimos en el capítulo anterior y las traducen primariamente en acción física y más adelante también en acción verbal, a través de un proceso intuitivo:

“Disponemos de un espacio y materiales diversos, el proceso de “acumulación sensible” es entregarse a las sensaciones y texturas que nos acercan a la materialidad de los impulsos que se irán convirtiendo en fragmentos de una construcción, es un asedio en muchas direcciones, es una batería que se va cargando, es un proceso intenso, intuitivo, que va estableciendo su propia lógica.<sup>34</sup>”

Este proceso está sustentado en lo que Eugenio Barba denomina: “El entrenamiento del actor”; y en el caso específico de *Santiago* jugaron, también, un papel muy importante la lectura de “La situación, la acción y el personaje” de Santiago García; y una serie de premisas que el grupo se planteó: “Habitar el espacio”, “El estar” y utilizar “Acciones Verdaderas.”

Así mismo el grupo se planteó para este espectáculo generar el material escénico en forma de “eslabones”: pequeñas unidades dramáticas con principio, nudo y final.

Estos son los temas de los cuales nos vamos a ocupar en este capítulo.

### 4.1: El entrenamiento del actor

El “entrenamiento del actor” es un concepto desarrollado por Eugenio Barba, director del Odin Teatret de Dinamarca, un grupo de teatro que ha ejercido una influencia importante sobre Yuyachkani, quienes han incorporado y hecho propio este concepto. Podemos decir que el “entrenamiento del actor” consiste en el tiempo que este dedica a investigar sobre su principal instrumento de comunicación: su propio cuerpo y los modos de mantenerlo vivo, atento y decidido de tal manera que su presencia en el espacio capture la atención del espectador aún antes de expresar o representar algo.

El entrenamiento busca incorporar una serie de principios que, según Barba los actores de todos los tiempos y tradiciones han usado para darle vida a su presencia en escena como son la alteración del equilibrio, el uso de oposiciones, la inversión del principio cotidiano de usar el mínimo esfuerzo

34 Rubio 2001 p. 185

para lograr el máximo resultado, y la ruptura de los automatismos propios de la vida cotidiana.<sup>35</sup>

Cuando los principios del entrenamiento se aplican a la investigación de un tema o al desarrollo de un espectáculo, el entrenamiento de por sí se convierte en un mecanismo de generación de material escénico.<sup>36</sup>

#### 4.1.1: El uso dramático de los objetos

Los principios del entrenamiento pueden ser aplicados al uso de los objetos en escena. Este fue uno de los acercamientos de los actores de la obra al proceso generador de material escénico.

Ana Correa comenta:

“Como parte de mi cultura personal de actriz, tengo muchos años entrenándome en el uso dramático con los objetos. He teorizado incluso sobre el objeto como prolongación del cuerpo o como prolongación del alma. Cuando empezamos el laboratorio investigué a la manera que ya conocía, los objetos de la iglesia que íbamos construyendo. Lo mismo hice con los implementos del Santo.

Durante meses entrené con la espada del Santo realizando mil peleas, me subí, me acosté, empujé y cargué las bancas de la Iglesia en la espalda, buscando dominar su peso y su forma. Barrí de mil maneras, no sólo el anda, o el piso, sino también las paredes verdaderas e inventadas. Cargué los candelabros malabarísticamente, me trepé al anda y viví muchas historias debajo de las patas del caballo.

Con acentos diferentes mis compañeros también indagaban con la inmensa cruz, subiéndose y bajándose del caballo, moviendo el anda.<sup>37</sup>”

#### 4.2: “La Situación”

Un elemento fundamental que sustentó todo el proceso creativo de *Santiago* fue encontrar y desarrollar la “situación” en que transcurría la obra.

En este sentido la lectura de “La situación, la acción y el personaje”, artículo de Santiago García, director del grupo La Candelaria de Colombia, fue muy importante.<sup>38</sup>

García señala la existencia de “tres categorías sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral”:

“Estas categorías serían la situación, la acción y el personaje. (...)”

Las llamamos categorías porque a pesar de ser imprescindibles pueden estar sujetas a una determinada ordenación o categorización según el énfasis que se le dé a cualquiera de las tres. (...) Observaciones sobre la acción y el personaje encontramos con bastante precisión en Aristóteles no así sobre la situación que parecería ser la categoría determinante del teatro épico de Bertolt Brecht y de una buena parte del teatro contemporáneo. (...)

Podría decirse que la Situación Teatral es el complejo de circunstancias espacio temporales en las que se desarrolla un acontecimiento. Esta categoría puede estar borrosamente diseñada en el espectáculo, o por el contrario llevada a un nivel de privilegio en el que su complejidad y riqueza llega a ser un factor

35 Véase “El Arte Secreto del Actor” de Eugenio Barba y Nicola Savarese.

36 Véase: “El viaje del actor del training al espectáculo” de Roberta Carrieri en MASCARA #9-10, Abril- Junio de 1992

37 “La Bernardina de Santiago”. 1

38 Rubio 2008: p.181

determinante de la dramaturgia de la obra.”<sup>39</sup>

En el caso de *Santiago* la situación, aunque se fue definiendo cada vez más a lo largo del proceso, fue la primera piedra sobre la cual se generó el espectáculo. Una vez que se esbozó la situación los actores empezaron a improvisar sobre ella y empezando a perfilar acciones y personajes.

Augusto Casafranca recuerda:

“Se nos fue dibujando la idea de ir ubicando esto en una situación, que nosotros llamamos teatralmente una “convención teatral”. Es decir, en qué parte, específicamente, en qué lugar, cuándo podría ocurrir, porqué podría ocurrir. Entonces nos fuimos acercando a la idea de que esto podría suceder en un espacio, luego de la guerra, probablemente en una iglesia abandonada, donde hace varios años que no sale la procesión del Santo, y que ésta iglesia está, de alguna manera dedicada a él.”<sup>40</sup>

“Eso fue la primera cosa: dónde ocurría, la convención. O sea en qué lugar se podría dar estas circunstancias. Como estábamos viviendo todavía la época del desarrollo de la violencia política, las consecuencias de esto. Entonces, estaba fresco, que habían desapariciones de pueblos, más bien aparición de pueblos fantasmas, como la gente se iba a las ciudades por preservar la sobre-vivencia de sus propias existencias, entonces, iban huyendo, iban dejando cosas. Entonces ahí se nos ocurrió: esa iglesia podía estar como abandonada. Pero la gente está persistiendo en que de todas maneras las costumbres persistan. Como que la tradición, la costumbre pervive en un sentido de continuidad independientemente de las personas, incluso. No se sabe quién, pero alguien tiene que tomar la batuta, alguien tiene que hacer.”<sup>41</sup>

Por su parte Miguel Rubio señala:

“Yo creo que la situación misma te dice: “Esta es la situación, pero ¿quiénes están en esa situación?” Fulano, Zutano y Mengano. “¿Qué hacen en esa situación?” Entonces tienes la situación, tienes el personaje y tienes la acción. Entonces es como un espiral. Porque si hay situación estática, para que la situación se mueva tienen que haber personajes, y esos personajes para existir tienen que hacer acciones. Entonces la acción motoriza la aparición del personaje, y el personaje hace acción, y esa acción acompleja la situación, esa situación que se va haciendo compleja va enriqueciendo el personaje. Entonces es como un espiral donde los niveles de este triángulo situación, acción, personaje se van enriqueciendo y van quedando.”<sup>42</sup>

#### 4.3: “Premisas”

En el proceso creativo de *Santiago* hubieron una serie de planteamientos básicos que marcaron las pautas de la cualidad de la acción escénica que iban creando, y que están expresados en una o dos palabras, sin embargo su significado no es unívoco, sino más bien complejo y forman parte de la memoria compartida del grupo. Sin tratar de definirlos vamos a referirnos a ellos.

##### 4.3.1: “Habitar el espacio”

El concepto de “habitar el espacio” está asociado a la “situación”, concepto al que nos acabamos de referir. Hasta cierto punto podría ser intercambiable con “habitar la situación”:

Augusto Casafranca señala:

““Habitar el lugar” quiere decir, realmente tomar posesión de un espacio. Una cosa es estar en un comedor y

39 García: 1989 p. ??

40 Entrevista a Augusto Casafranca #1 p.4

41 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 58

42 Entrevista a Miguel Rubio p. 10



otra cosa es estar en una iglesia. Pero en una iglesia no dejas de tener hambre, sed, ganas de ir a los servicios higiénicos. (...) Si estamos en una noche, la noche en el ande está caracterizada por un frío intenso. Entonces, en el frío, resulta natural, de pronto, beber alcohol, agua ardiente. No es lo mismo que tomar un cafecito. De ahí van saliendo las necesidades de empezar a vestarnos, a protegernos, y a ver qué hacer.”<sup>43</sup>

Y a la vez tiene que ver con recrear en el espacio real (la sala teatral) el espacio imaginario (la iglesia abandonada). Esta recreación no se logra solo con la presencia de objetos como las bancas, la cruz o el santo, sino sobre todo con la forma en que los actores habitan el espacio.

Miguel Rubio comenta que “habitar el espacio” es:

“Como cuando te mudas de casa, tú decides dónde va a estar la cama, dónde está el ropero, y cuando ya te mueves con comodidad ahí, lo estás habitando, lo haces tuyo.

Entonces yo creo que esa es un poco la idea: la arquitectura del espacio, el valor: ¿Dónde está la imagen del santo?, ¿Dónde está guardado?, ¿Dónde está el lugar donde duerme el guardián? ¿Dónde puso ella su altar? Todo eso como que son valores que se van creando, y si tú los respetas el espectador lo va a entender.”<sup>44</sup>

Pero se trataba en este caso, además, de recrear un espacio sagrado: una iglesia. ¿Y qué es lo que hace a un espacio sagrado? Al menos en parte el valor que le dan quienes lo habitan:

“Es finalmente un simulacro. Estamos simulando una iglesia, estamos simulando personajes que no somos, pero si tú dices: “vamos a jugar”, porque el teatro es un juego de relaciones y de convenciones, “vamos a jugar a que estamos en una iglesia.” Hagámoslo verdaderamente, pongamos las velas, pongamos el olor, pongamos las texturas y entonces vamos a comunicar con las texturas. Entonces, tú puedes hacer de este espacio un espacio sagrado si tú lo convocas, si tú lo decides, si tú crees que estás haciéndolo.”<sup>45</sup>

Este concepto impregnó gran parte de las improvisaciones iniciales y generó acciones físicas de los personajes e interrelaciones entre ellos.

#### 4.3.2: El “estar”

En palabras de Miguel Rubio:

“¿Qué cosa es el estar? Estar presente en el aquí y ahora con todos tus sentidos abiertos, atento. O sea como si estuvieras casi en un estado de meditación. ¿Qué hueles?, ¿qué miras?, ¿qué sabor hay ahí?, ¿dónde está tú tacto? y cómo desde allí respondes.”<sup>46</sup>

Este concepto está relacionado con una serie de ejercicios que el grupo aprendió a principios de los 90's de Antunes Filho, director de teatro brasileño.<sup>47</sup> Estos ejercicios están orientados a amplificar los sentidos, modificar el estado de consciencia y limpiar de estereotipos adquiridos el cuerpo del actor. El grupo los practicó intensamente durante el proceso creativo de *Hasta Cuando Corazón*, y en *Santiago* se buscó recuperar más que los ejercicios en sí, el estado de apertura sensorial que

43 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p.60

44 Entrevista a Miguel Rubio p. 13

45 Ibídem

46 Ibídem

47 Para una descripción de dichos ejercicios ver: “No te ocupes del teatro sino de la vida. Encuentro con Antunes Filho” en Rubio 2011.

descubrieron a través de ellos.

#### 4.3.3: “Acciones Verdaderas”

El concepto de “acciones verdaderas” está ligado a los planteamientos de Stanislavski y al teatro de corte naturalista. Es algo nuevo para el grupo. Como hemos visto Yuyachkani ha desarrollado gran parte de su actividad en espacios abiertos: calles y plazas, en los cuales, más que la reproducción natural de conductas humanas, hacen falta acciones físicas espectaculares que capturen la atención del espectador.

Sin embargo *Santiago* es un espectáculo para desarrollarse en la sala teatral, y reproduce además el interior de una iglesia. Es, por decirlo así, doblemente íntimo y requiere otro tipo de acción física: “acciones verdaderas.”

Ana Correa comenta:

“[En *Santiago*] hay una composición del personaje al estilo stanislavkiano con acciones físicas verdaderas. (...) [La Bernardina, su personaje] hace cosas de verdad, prende las velas, va sirve el café, lo trae, lava las flores, arma los ramos, tiene el tiempo en colocarlas, en barrer de verdad. Yo tengo que ensuciar el escenario antes de empezar. Teo [el encargado de la limpieza en la casa del grupo] lo ha trapeado todo y yo vengo hecho mis pétalos, mis cosas, pero yo tengo que barrer de verdad, no? Entonces, ahí hay un proceso de la acción verdadera que no habíamos trabajado en Yuyachkani.”<sup>48</sup>

¿Cómo definen la “acción verdadera” los actores del grupo?

Ana Correa señala:

“La acción verdadera requiere que tú veas la suciedad, el polvo, lo que vas a barrer, según lo que vas a barrer y donde estas barriendo va a estar la calidad de la acción. Si esto está lleno de tierra y voy a levantar polvo yo voy a barrer con mucho cuidado, seguramente voy a echar agua antes de barrer, no? Si son juguetes, si son papeles, voy a barrer de otra manera. Si son muchos los papeles voy a empujar, no? Entonces la acción verdadera requiere que mi acción sea respuesta a una situación que yo compruebo y que está influenciada por qué es lo que quiero con esa acción, ¿no? O sea requiere de “para qué estoy haciendo eso”<sup>49</sup>

Por su parte Amiel Cayo señala que:

“Una acción verdadera es una acción que nace en el mismo instante. Si yo estoy moviendo la taza es porque tengo una necesidad y es una acción verdadera. Para endulzar he echado el azúcar, todo eso es una acción verdadera. Y si yo tomo el café y me agrada, es una acción verdadera, que tú me ves y me crees.”

A la vez, Amiel, resalta la necesidad de crear previamente el mundo interior del personaje<sup>50</sup> para sustentar la verdad de su acción, y contrasta este modo de crear las acciones escénicas con el que usaban habitualmente basado en el “entrenamiento del actor”:

“La construcción anteriormente era desde afuera hacia adentro. Pero en cambio el hecho de construir las acciones con las acciones verdaderas es desde adentro hacia afuera, lo inverso.

48 Entrevista a Ana Correa p. 28

49 *Ibíd.* p.30

50 Del desarrollo de los personajes nos ocuparemos en el capítulo posterior.

Me explico. Cuando uno, anteriormente, realizaba una secuencia de acciones, 1, 2, 3, 4, 5, esta se repetía y se repetía nuevamente. En la repetición, digamos, va tomando sentido, va tomando forma y se va interiorizando la acción física. En cambio, a partir de las acciones verdaderas, primero uno tiene que construir el interior, el mundo de este personaje, para de acuerdo a eso hacer una acción.

(...)Es como trabaja Stanislavski: la memoria emotiva, construir todo ese mundo interior, para que una acción sea verídica."<sup>51</sup>

#### 4.4: Los “eslabones”

Hasta aquí hemos señalado una serie de premisas que utilizaron los actores del grupo para procesar la información proveniente de las “fuentes”, reseñadas en el capítulo anterior, y empezar a transformarlas en material escénico constituido en un primer momento, sobre todo, por acciones físicas.

Cabe señalar que dichas acciones físicas, si bien se enmarcan en la “situación” planteada inicialmente, no se basan en un argumento, sino que, por el contrario, la lectura que el grupo hace de las mismas, que van apareciendo de forma intuitiva, contribuye a la gestación del argumento.

Para este espectáculo el grupo se planteó crear dichas acciones físicas en forma de “eslabones”: pequeñas unidades dramáticas con principio, medio y fin.

En palabras de Augusto Casafranca:

"Un “eslabón” es una unidad dramática. Digamos una idea que se va desarrollando. Que tiene un principio, un desarrollo y un posible punto de continuidad o de aparente final."<sup>52</sup>

Los eslabones pueden combinarse entre sí formando cadenas, y es posible jugar con ellos probando las distintas combinaciones posibles.

En este sentido Miguel Rubio señala que:

“La idea de eslabón es muy interesante porque te sugiere cadena. Un eslabón más otro, la unión de esos eslabones va creando una cadena. Entonces la cadena de acontecimientos, de eventos eslabonados, que te van a ir dando idea de una continuidad. Entonces sí me parece interesante como recurso para sumar material escénico aunque tú no tengas claro que función va a tener.”<sup>53</sup>

Durante el proceso se crearon muchísimos eslabones de los cuales algunos encontraron su lugar dentro de la obra, otros se transformaron y/o fusionaron, mientras que otros quedaron de lado.

Amiel Cayo recuerda:

“Nos planteábamos al mes por lo menos tener 10 eslabones, 14 eslabones.

[Nos preguntábamos unos a otros] “¿Cuántos eslabones tienes?” “Tantos”. (...)

Todo se ha construido a partir de eslabones. Estos eslabones, después se fueron incorporando, juntando. No todos los eslabones se han quedado, porque por lo menos cada uno habrá construido unos 40, 50 eslabones, de los cuales se han ido quitando.”<sup>54</sup>

##### 4.4.1: Un ejemplo de eslabón y su evolución: Augusto en la Cruz

51 Entrevista a Amiel Cayo p. 44

52 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 60

53 Entrevista a Miguel Rubio p. 8

54 Entrevista a Amiel Cayo p. 43

Vamos a tomar como ejemplo de “eslabón”, que gracias a que ha apareció de forma reiterada en varias entrevistas hemos podido seguir desde que se originó hasta que encontró su lugar en el espectáculo:

En un momento de la obra Armando, el mayordomo, interpretado por Augusto Casafranca, realiza una plegaria. Este borracho. Acaba de ser acusado por el guardián de haber faltado a la gente del pueblo durante la guerra y de estar aprovechándose Bernardina en ese momento. El mayordomo se defiende, dirigiéndose primero al guardián, luego a Bernardina y finalmente se acerca a la cruz y se dirige al “Señor”. Durante su oración coloca su chalina en la cruz y luego impulsándose en ella gira y queda colgado de la cruz pero boca abajo, y continúa su oración desde esta posición.

Miguel Rubio nos cuenta:

“Nosotros en este proceso de acumulación hacemos improvisaciones, y no siempre hay una improvisación con un tema determinado. Tú puedes tener una improvisación, por ejemplo: “Augusto: súbete a la cruz y valórala como actor.” No es un personaje el que se sube, es Augusto. Entonces Augusto se agarra, se para, se cuelga de la cruz, se mide, se saca la chalina la amarra, se para de cabeza, está haciendo una cosa casi acrobática, ¿no?

Pero qué pasa cuando tú ves que esa imagen es sugerente, tiene vida, ¿no? Entonces, decimos: “Guarda eso, guarda ese momento en que miraste la cruz, te subiste, te sacaste los zapatos, guárdalo”. “Tiene principio, tiene medio y tiene final. Empieza cuando tú miras la cruz y terminas cuando tú te bajas de la cruz. Entonces empezó cuando tú miras la cruz, quieres llegar a ella, le pones la chalina, usas la chalina para impulsarte, te paras de cabeza y haces un número circense por decirlo de alguna manera, guárdalo. Okey”.”<sup>55</sup>

Augusto Casafranca nos lo cuenta desde su perspectiva:

“Ese día estaba con mucho frío y agarré la chalina y empecé a vincularme con la cruz y de pronto se me ocurrió lanzar un extremo de la chalina sobre la cruz y de una manera, natural, poblando el espacio, (...) como que agarré de un lado y del otro y empecé a subir, a subir, a subir. Después dije: “Creo que este tipo no podría subir así”, y empecé a bajar, bajar, a descender, siempre sujetando los extremos de la chalina, y después sin pensar más cosas empecé a subir por detrás y de repente aparecí con los pies arriba y la cabeza abajo. (...) Y dijimos: “eso va a ser un eslabón. Dejémoslo así”. Pero no sabíamos si entraba, si no entraba, si sería o no sería, y en qué circunstancias. No más la imagen, digamos, era sugerente.”<sup>56</sup>

“Creo que el azar hizo que me pusiera, por ejemplo, así, sin mayor raciocinio, prácticamente colocando los pies a la altura del encuentro de la cruz. O sea, si hubiera sido con la cabeza, yo no lo hubiera hecho. Definitivamente, porque ¿qué sentido podía tener poner los pies a la altura del cartelito inri? No tenía sentido. O sea un poco el azar, un poco la situación, la sensibilidad, digamos, una intuición abierta, el hecho de dejarse llevar por una situación creativa, de invención. También respetuosa. Eso no es una falta de respeto, es un hecho que se da y que, de pronto, crea algún signo, alguna señal, da una posibilidad de lectura interesante y de comportamiento sensible, verdadero. Entonces eso de pronto alimenta, nutre la posibilidad de conjeturar el arribo a un pequeño eslabón. Desde luego, de pronto, puede tener continuidad en otro y se puede retomar o de pronto pasar a otra cosa.”<sup>57</sup>

Mucho después este “eslabón” se fusiona con el texto de la plegaria del mayordomo.

Miguel Rubio recuerda:

“Entonces en un momento él [el mayordomo] estaba borracho y estábamos probando texto. [Y le pido a Augusto:] “Recupera ese momento y ahora súbete a la cruz de cabeza y di el texto así, pero ya no cómo Augusto sino como el personaje”.”<sup>58</sup>

Viendo esta fusión Ana Correa aporta una asociación:

55 Entrevista a Miguel Rubio p. 7

56 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 60

57 Ibídem

58 Ibíd. p. 8



“Yo le conté que a Pedro cuando lo crucifican, había pedido que lo crucifiquen boca a abajo. Porque él no podía igualarse a Cristo. Pero lo crucifican colgado. Él pide que la cruz la pongan al revés, ¿no?”<sup>59</sup>

Este ejemplo es muy interesante porque nos muestra varias cosas:

Por un lado nos da una pincelada de la interacción entre el actor y el director en el proceso, aunque cabe señalar que no todos los eslabones iniciales fueron construidos en la interacción entre ambos, sino que muchos fueron desarrollados por los actores en solitario y luego presentados al director y al resto del grupo.

Por otro lado nos muestra cómo, en este caso concreto, la acción física ha sido creada de forma intuitiva y sin la intención de representar nada. No es el personaje sino el actor el que en su interacción sensible con el objeto (la cruz) desarrolla una acción física.

Por su parte el director selecciona esta acción también de forma intuitiva (“porque tiene vida”)<sup>60</sup> Y luego acopla dos discursos de naturaleza diferente (la acción física y la acción verbal), que se han gestado de forma independiente, y al hacerlo ensancha la significación de cada uno de ellos.

Finalmente otra actriz aporta una asociación a la imagen que el actor y el director han construido, que de algún modo valida o ratifica la selección intuitiva que ellos han hecho.

Y así, en conjunto, surge una imagen potente que puede generar múltiples lecturas en el espectador.

Entre ellas la siguiente: el mayordomo emite un discurso doble, mientras que con la palabra se defiende, con la acción física se acusa y se condena colgándose de la cruz como un traidor.

#### 4.5: La reflexión y el análisis de las improvisaciones

Por último quiero resaltar que todo este proceso va acompañado de forma paralela por un permanente análisis y reflexión sobre el material que de forma intuitiva se va desarrollando a través de la improvisación.

59 Los cuadernos de Ana p. 103

60 Más adelante nos referiremos a este criterio de selección del material.



## 5: El plano verbal

En el capítulo anterior nos hemos referido principalmente a la creación de las acciones físicas del espectáculo, sin embargo de forma paralela el grupo va construyendo el plano verbal, que tiene dos componentes básicos:

Por un lado el “cuento dramático” y por otro los parlamentos. El cuento dramático viene a ser la historia que el grupo va creando a partir de desarrollar la situación, los personajes y las acciones. Parte de él se va convertir en parlamentos y/o acciones físicas y va a estar presente en el espectáculo, y parte no va ser mostrado al público, sino que va quedar como sustento de la acción de los actores en escena. Los parlamentos en cambio vienen a ser aquellos textos que son pronunciados por los actores en escena en forma de diálogos o monólogos.

Para el desarrollo de este plano fue fundamental la colaboración del escritor Peter Elmore.

### 5.1: El Rol del Escritor

No es la primera vez que Peter Elmore colaboraba con Yuyachkani, ya lo había hecho en *Encuentro de Zorros* (1985) y en *Hasta Cuando Corazón* (1994). Elmore es escritor de novelas y profesor de literatura latinoamericana, pero no es dramaturgo en el sentido clásico del término, es decir no escribe obras de teatro de forma solitaria, solo las que ha escrito en colaboración con Yuyachkani. Quizás por esto, en palabras de Miguel Rubio:

“Peter es el dramaturgo ideal, porque entiende que él escribe a partir de lo que va pasando en la escena. Él es profesor en Estados Unidos, y nos mandaba los textos: nosotros le contábamos lo que estábamos haciendo, él mandaba los textos, los probábamos, o cambiábamos de lugar los textos. Probábamos los textos en el espacio. Y eso fue muy importante porque él le dio un orden a todo el plano verbal y literal.”<sup>61</sup>

Por su parte Peter Elmore comenta:

“Yo siempre he pensado en mi relación con el grupo, que hay una suerte de autor que es el grupo, de sujeto colectivo. No es, por ejemplo, como cuando escribo mis novelas. Mis novelas son directamente mías. (...) Pero cuando trabajo con Yuyachkani yo pienso en la poética del grupo, y en la estética del grupo, y pienso en lo que el grupo se propone hacer.

Entonces trato de ver que personaje es el que quiere componer Ana, digamos. Y no decirle: “Este personaje tendría que cambiar así o ir en esta dirección.” No. Ese es el personaje de ella. Y ella se ha pasado muchísimo tiempo creándolo, creando relaciones con los otros personajes en el escenario.

Lo que debe hacer uno como escritor es, en todo caso, moldear un poco, proponer algo que tenga una cierta consistencia a nivel de guión, ¿no? Mi relación siempre ha sido: yo respondo a lo que veo. Entonces, veo el trabajo, veo lo que hay escrito en el escenario con los cuerpos, y eso que veo escrito en el escenario con los cuerpos, trato de darle una forma redactada, una forma escrita. Que a su vez vuelve a ellos, y a su vez es reinterpretado e incorporado. Incorporado en el sentido literal: puesto en el cuerpo.”<sup>62</sup>

61 Entrevista a Miguel Rubio p. 5

62 Entrevista a Peter Elmore p. 16

Peter Elmore reside en EEUU donde es profesor universitario, sin embargo regresa regularmente a Lima algunos meses del año durante los cuales asistía y participaba activamente de los ensayos del grupo, mientras que el resto del tiempo la comunicación se mantenía a través del correo electrónico.

Amiel Cayo recuerda:

"Fue una manera muy particular de trabajar con él. En ese entonces, nosotros recién estábamos aprendiendo a manejar el internet y Peter estaba viviendo en Estados Unidos.

Nosotros a veces escribíamos los monólogos y se lo dábamos a la secretaria, la secretaria los digitada y se los mandaba. Entonces, a través de eso, Peter mandaba sus textos.

El proponía también algunos diálogos. Creo que él también se hacía su propia historia de la obra. O sea, que si hubiéramos dejado que el plantee toda la historia entonces habría sido otra historia, pero no. Entonces de lo que él enviaba cogíamos (...) nosotros lo procesábamos y lo trabajábamos."<sup>63</sup>

Y Augusto Casafranca señala:

"Creo que fue un vínculo fecundo. Porque, así como nosotros le dábamos materiales, características sueltas de como imaginábamos que podía ser cada personaje. Le escribíamos una especie de cartita, de notas. Entonces, el generosamente nos lo devolvía con posibilidades de aproximaciones mucho más concretas. Él de alguna manera iba traduciendo a un texto literario y dramático. Nos iba devolviendo información, digamos, más sistematizada. Entonces nosotros probábamos eso y si daba resultado iba quedando y si no seguíamos buscando, porque de repente no nos llegaba a convencer del todo el asunto. Pero finalmente él le dio una especie de unidad de estilo a la estructura."<sup>64</sup>

## 5.2: "El cuento dramático"

Una de las tareas de los actores al inicio del proceso de *Santiago* fue escribir cada uno "un cuento dramático: 20 líneas cargadas de conflictos y de para qué."<sup>65</sup> Cada uno de los actores escribió una historia a partir de las improvisaciones que se venían trabajando. Gracias al aporte de cada uno se fue desarrollando un "cuento dramático" colectivo que fue luego transformándose a lo largo del proceso.

En ese momento uno de los principales aportes de Peter Elmore fue hacer preguntas a propósito de los personajes que iban apareciendo. Ana Correa registra algunas de ellas en sus cuadernos:

¿Están todos de acuerdo en que la procesión debe realizarse? (...)

¿Cuándo fue la primera vez que fueron a la procesión?,

¿Quién los llevó?,

¿Han pedido alguna vez un milagro, cuál?,

¿Qué imagen tienen del Santiago, lo ven andino frente a los costeños, misti frente a los indios vengador de ofensas o protector contra agravios?

¿Por qué es importante que la procesión siga existiendo o porque es necesario que termine? ¿Cuáles piensan que serán las consecuencias si no se hace lo uno o lo otro?"<sup>66</sup>

Más adelante sugirió a los actores escribir la biografía de sus personajes. También se plantearon luego identificar las "relaciones sociales de producción" entre ellos; imaginar que es lo que soñaría

63 Entrevista a Amiel Cayo p. 49

64 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 67

65 Los cuadernos de Ana p. 4

66 Los cuadernos de Ana p.

cada uno; y cuáles eran los motivos que individualmente tenían para querer sacar o no la procesión. El “cuento dramático” que en conjunto se fue generando fue una fuente importante para crear la acción física y verbal de la obra, y un elemento ordenador de los materiales que iban apareciendo. Sin que fuera el objetivo final de la obra contar una historia.

### 5.3: Los parlamentos

Los parlamentos de la obra están constituidos por un lado por los diálogos del Santo y el Moro; y por otro por 3 monólogos (uno de cada personaje) y por los diálogos entre ellos.

#### Los diálogos del Santo y el Moro

Los diálogos del Santo y el Moro son 2, uno ocurre casi al inicio de la obra y otro al final. Ambos fueron escritos por Peter Elmore y montados por los actores tal cual fueron escritos.<sup>67</sup>

#### Los monólogos

Cada actor trabajo su propio monólogo. Una de sus tareas fue escribir desde su personaje un monólogo autobiográfico tomando en cuenta la manera de decir y hablar de su personaje, algunas preguntas y algunas premisas comunes:

“¿Para qué has ido al templo?, ¿Qué piensas de esta iglesia?, ¿Qué piensas de los otros personajes?, ¿Qué piensas del fin que tuvieron los dos hijos de la mujer? (...)

Elemento común: iglesia abandonada, no hay cura hace tiempo. Los subversivos impidieron que salga la última vez la procesión. Ellos han ido a sacar la procesión.”<sup>68</sup>

Estos monólogos iniciales fueron desarrollándose a lo largo de la obra. Elmore les dio unidad de estilo, y se les encontró un lugar en el desarrollo del argumento.

#### Los diálogos entre los personajes

Los diálogos entre los tres personajes de la obra se fueron desarrollando, como hemos visto, en un viaje de ida y vuelta entre la improvisación de los actores en la sala y las propuestas de Peter Elmore. Sin embargo un porcentaje importante de estos diálogos, los que se dan entre el mayordomo y el guardián fueron desarrollados por los actores Augusto Casafranca y Amiel Cayo en su idioma natal, el quechua.

### 5.4: El uso del Quechua

Gran parte del conflicto de la obra está sustentado en el enfrentamiento entre el Mayordomo y el Guardián. El primero quiere sonsacar a este último la información que oculta: donde están las ropas

67 Los cuadernos de Ana p. 69

68 Los cuadernos de Ana p. 82

del santo, las llaves de la urna donde se guarda su estatua, y la estatua del moro, imprescindibles para sacar la procesión. El mayordomo utiliza distintas estrategias para tratar de convencerlo y luego forzarlo. En el calor de este enfrentamiento el castellano resultaba insuficiente:

Augusto Casafranca recuerda:

"Por ejemplo, él [el guardian] en un momento se quedaba dormido. Entonces, como está medio dormido, semi dormido por las consecuencias del alcohol, de repente. Entonces le digo: "Cuéntame pues, ¿dónde está la llave?" Sigo persistiendo. Quiero sacarle información, el tipo como esta así todo embriagado empieza a responder. Pero no todo lo digo en castellano, porque pareciera que el castellano, en algunos momentos resultara como insuficiente para taladrar el alma de este personaje. Pero en su idioma no. En su idioma estoy hablándole con toda la fuerza que tiene el lenguaje propio. Entonces ejerzo, por supuesto, el poder y el derecho de crucificarle si así fuera necesario y si fuera el objetivo lo haría, porque él es un hombre del montón y este el mayordomo, no es un cualquiera."<sup>69</sup>

Era también una manera de reivindicar el uso de este idioma, establecer una complicidad con el público quechua hablante y al mismo tiempo provocar al de habla hispana, como comenta Amiel Cayo:

"Todas las improvisaciones que empezamos a hacer con Augusto, empezamos a trabajar en quechua. (...) Era más radical al principio. Hemos planteado que fuera casi todo en quechua, un poco para poner valor a esta lengua que está en extinción y también un poco para provocar al público. Es como una clave del espectáculo. El que sabe el quechua, obviamente, va a entender, el que no sabe se va a preguntar que estamos diciendo, que pasa. (...) Pero, bueno, las acciones físicas, las intenciones que se dan, connotan, digamos, lo que se está diciendo más o menos."<sup>70</sup>

Al respecto Peter Elmore señala:

"Las acciones que realizan los personajes te permiten entender por dónde van, que es lo que está pasando. Pero no llegas a entender del todo. Y esa decisión yo creo que es una decisión importante. Porque nosotros podemos pensar: "Ya bueno, ya me leí el informe de la Comisión de la Verdad." Bueno, esto fue anterior. Pero finalmente puede venir un antropólogo, un sociólogo, un politólogo y explicarte que fue lo que paso. Si no entiendes el idioma, no entiendes que paso. Si no entiendes a las personas que vivieron lo que les tocó vivir, en realidad no entiendes del todo lo que paso. Entonces, hay una extrañeza, una distancia que es inevitable. Estas viendo una obra y de pronto se ponen a hablar en otro idioma pero ese otro idioma es el idioma que estaba desde antes, no es un idioma extranjero."<sup>71</sup>

A modo de síntesis queremos resaltar la importancia del "cuento dramático" que se va generando a lo largo del proceso, y es a la vez estímulo y producto del proceso de improvisación, en tanto que sirve de punto de partida para la misma y a la vez se va enriqueciendo y haciéndose más complejo en base a esta. Y como veremos más adelante va a ser uno de los criterios de selección y estructuración del material escénico.

69 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 68

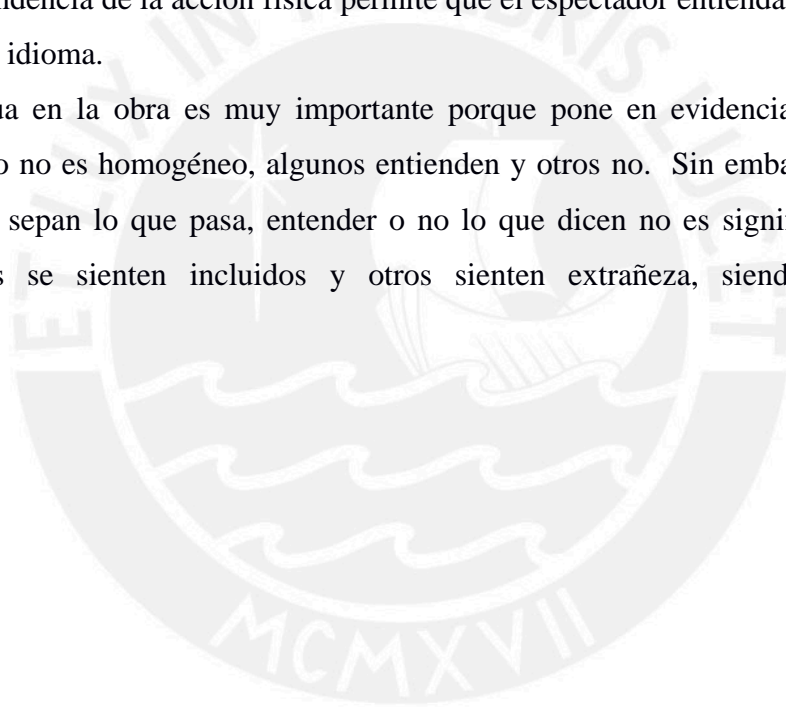
70 Entrevista con Amiel Cayo p. 48

71 Entrevista a Peter Elmore p. 17-18

En cuanto a los parlamentos, o acción verbal, es interesante recordar que fue desarrollado, en gran parte, de forma separada de la acción física, y solo después se acoplaron ambos discursos. Esto es significativo porque de este modo se logra que ambos lenguajes, el físico y el verbal, no se reiteren entre sí, sino que cada uno aporta distintos niveles de significación que ensanchan las posibilidades de interpretación de cada fragmento de la obra.

Mientras que el “cuento dramático” tiene una importancia fundamental en la creación del espectáculo en tanto que estimula la creación de la acción física y verbal de la obra, y contribuye a su estructuración, podemos señalar que la acción verbal tiene un carácter secundario respecto a la acción física. De hecho esta última es creada previamente y es capaz de sostener la atención del espectador incluso cuando no entiende el lenguaje en que gran parte de la obra se desarrolla: el quechua. La contundencia de la acción física permite que el espectador entienda lo que está pasando aún sin entender el idioma.

El uso del quechua en la obra es muy importante porque pone en evidencia nuestra pluralidad cultural. El público no es homogéneo, algunos entienden y otros no. Sin embargo la acción física permite que todos sepan lo que pasa, entender o no lo que dicen no es significativo, si lo es en cambio que unos se sienten incluidos y otros sienten extrañeza, siendo todos peruanos.





## 6: Hacia los personajes

En este capítulo vamos a referirnos al proceso de creación de los personajes. Este proceso está sustentado, creemos, en 3 actividades que se retro-alimentan entre sí: la improvisación, la fabulación y el tomar modelos sociales de comportamiento.

Como hemos visto anteriormente, a partir de definir la situación inicial, en este caso: estar encerrados durante la noche en una iglesia tratando de sacar la procesión, los actores empiezan a improvisar (habitando el espacio, relacionándose sensorialmente con los objetos, buscando “acciones verdaderas”, etc.) creando acciones físicas. Como el personaje se define a través de lo que hace, a través de estas acciones se va manifestando una presencia, un primer esbozo de personaje.

Partiendo de este primer esbozo, como también hemos visto, los actores empezaron a fabular, es decir a imaginar y eventualmente a escribir, la biografía de sus personajes, sus sueños, sus objetivos, sus motivaciones para sacar la procesión, sus puntos de vista, sus contradicciones y secretos. Parte de esto lo plasman en monólogos en los que exploran también el modo de hablar y expresarse de estos personajes. Todo esto nutre, a su vez, la improvisación.

Por otro lado, como vamos a ver, cada actor tomó de la realidad modelos de comportamiento en los cuales basó su personaje. Y estos modelos a su vez se nutrieron la improvisación y la fábula.

### 6.1: Rufino, el guardián

El personaje del guardián tuvo como punto de partida una historia real, sucedida en Puno, que Amiel Cayo escuchó poco antes de venir a Lima para iniciar el proceso de *Santiago*:

“Yo había escuchado la historia de un guardián del templo de Juli. En Juli hay una iglesia colonial, la iglesia Santa Bárbara, que ahora se ha convertido un poco en un museo donde hay muchos cuadros coloniales del padre Bernardo Bitti, maestro de la pintura marianista del siglo 17, y esos cuadros son muy valiosos y son muy codiciados por los coleccionistas. Y en ese entonces hubo un robo de una virgen, la virgen se llamaba la Santa Bárbara. La estrategia que usaron los ladrones fue que hicieron una réplica exacta del cuadro. Lo que hicieron ellos es bajarse el original y poner la réplica y obviamente cuando se dieron cuenta del cambio, las autoridades saltaron al cielo y acusaron al guardián. Le dijeron: “Tú debes saber quién se ha robado el cuadro”. En un principio el guardián se negaba: “No sé nada, no sé nada”. “Pero tú debes saber. Obviamente que el ladrón ha tenido que venir aquí a sentarse a tomar medidas, a hacer la réplica, a pintar el cuadro.” Y él siempre se negaba. Y era evidente que los ladrones han tenido que hacer todo ese proceso. Entonces obviamente quien era cómplice era el guardián. Entonces, tanta insistencia, tanta carga montón que hicieron al guardián, entonces él dijo: “Está bien voy a hablar, voy a decir quienes se han robado el cuadro.” Al día siguiente que él declaró que iba a hablar, que iba decir a las autoridades apareció muerto de dos balazos ahí en la puerta de la iglesia. Entonces yo vine con esa historia de Puno y el planteamiento del personaje lo traje, con esa idea de hacerlo una especie de guardián.”<sup>72</sup>

Amiel tenía, además, en su memoria el recuerdo de varios otros guardianes de templo, así como la

72 Entrevista a Amiel Cayo p.35

imagen de la Iglesia de Tiquillaca, el pueblo de su madre:

"A mí me sirvió de inspiración el templo que está en el pueblo de mi mamá. Tiquillaca, se llama el pueblo. Y aparte, también, yo de niño había conocido varios guardianes.

Inclusive tenía un vecino que era guardián de la iglesia, un señor que terminó alcoholizado, y al mismo tiempo era músico también de la iglesia, tocaba el piano.

Había otro personaje también que conocí de niño era un señor que paraba en todas las iglesias, paraba limpiando. Limpiaba, recogía las basuras. Era misterioso el tío este, porque nadie sabía quién era, de donde había venido. De pronto apareció él, así. Siempre andaba con la misma ropa, un pasa-montaña negro, un saquito, un terno, así. Tenía ropas bien remendadas pero limpias. No era deteriorado. Era todo así viejito, todo desgastado pero limpio. Y la gente decía que él estaba pagando una pena. Y la manera como era, era cuidando las iglesias. Todas las iglesias de Puno él recorría limpiando, la basura recogía. Tenía algunas herramientas, sacaba el pasto que crecía en medio de los atrios y por todo lado. Se tejían varias historia alrededor de este pata. Decían que él tenía mucho dinero, porque no se le conocía trabajo alguno.

La historia del guardián de Juli, más estos guardianes y la iglesia del pueblo de mi mamá eran mis referentes."<sup>73</sup>

Hubo otro hecho que favoreció el desarrollo de este personaje y es que durante todo el proceso creativo de la obra, Amiel vivió en la casa del grupo:

"Esa época yo regresaba de Puno a establecerme en Lima y no tenía donde quedarme prácticamente y casi un año viví en la casa del grupo. Durante todo el proceso que duro el montaje de *Santiago*.

Yo me quedaba, dormía en la casa, dormía en el teatro y fue importante para mí el hecho de haberme quedado ahí, porque empecé a conocer cada rincón del teatro. Lo recorría, lo caminaba y todo.

O sea y esas largas caminatas por el teatro, sirvieron también como base para construir este personaje del guardián. Porque como guardián de la iglesia, obviamente, tenía que conocerse cada rincón, cada espacio, cada lugar, al mínimo detalle.

Si yo ahorita me recuerdo y hago un viaje mental por todo el espacio de Santiago puedo recordarme cada detalle. Y eso fue producto de eso, esa vivencia de vivir ahí en el espacio mismo."<sup>74</sup>

Fabulando fue apareciendo la idea de que este personaje es una especie de brujo, que tiene poderes curativos, y que su vínculo no es con la Iglesia sino con el templo prehispánico sobre el cual ésta fue construida. En las improvisaciones se fue mostrando como un violinista y un ukuko, danzante de la fiesta del Qoyllurriti, en la que este personaje aspira a participar.

## 6.2: Armando, el Mayordomo

Habitando la situación Augusto Casafranca encontró los primeros rasgos de este personaje: el alcohol y una vestimenta apropiada para el frío.

"Yo en ese momento todavía no tenía un personaje. (...) Entonces dije, de pronto, en esa atmosfera el flagelo del alcohol es un aspecto predominante, un alcohol sin límites que provoca justamente la enfermedad del alcoholismo. Entonces yo empecé a beber, así, pero intuitivamente, todavía no sabía tampoco que eso de pronto podía quedar. (...)

Sin saber todavía quién sería, de pronto agarro, está haciendo frío, estamos de madrugada, estamos en horas de la madrugada. Entonces este tipo, si pues, tiene que estar forrado, tiene que estar con una chompa, tiene que estar con saco, además de ropa interior, todas esas cosas. Tiene que estar con una chalina, con un sombrero, después vimos que el sombrero no era imprescindible. Está bien abrigado."<sup>75</sup>

Más adelante surgió la idea de que podía ser el mayordomo de la fiesta. Fue entonces cuando

73 Entrevista a Amiel Cayo p.42

74 *Ibíd.* 36

75 Entrevista a Augusto Casafranca p. 58

Augusto recurrió nuevamente a su memoria:

"Por circunstancias de vida, me ha tocado participar desde niño, en varias fiestas tradicionales, populares en el Cuzco y en provincias. Una de las provincias es Paucartambo, otra de las provincias es Sicuani, Quispicanchis, Urcos, Anta, Paruro, Poroy o Combapata, Tinta, Choquejani, Tungasuca, zonas donde también se desarrolló la lucha de la gesta de Túpac Amaru, Acomayo, las lagunas que están arriba, en fin.

Entonces en esas fiestas más de una vez pude percibir, pero con mayor nitidez en las fiestas de Paucartambo, los roles que cumplían los mayordomos (...) Entonces, tenía más de un modelo de cómo era que deberían de ser estos tipos. Así como las responsabilidades ya específicas y el comportamiento de ellos. (...) Para ostentar el asunto tratan de calificarse, de hacer realmente que la responsabilidad para con una imagen sea la más sobresaliente de todas. (...) O sea, que la ropa que yo le dé al santo tiene que ser la mejor, la más bella, la más hermosa, la mejor trabajada, la más costosa, y la que va asociada con una inversión mayor. Y por supuesto, ciertamente, [buscan] recibir ciertos beneficios del santo o de alguna deidad. Entonces la gente, que yo tenga memoria, siempre ha tenido la responsabilidad de una mayordomía como un privilegio y eso evidentemente lo hacen ciertas jerarquías sociales que hay en las fiestas. No lo va a hacer, evidentemente, un cargador que sería considerado la última rueda del coche, que lo único que tiene para sobrevivir es una soga. Pero si lo haría, de pronto, un terrateniente, de pronto alguien que tiene vínculos con la ciudad, que tiene propiedades en la ciudad, que tiene un nivel de descendencia o familiaridad con gente que está en el extranjero. En fin, que detente algún poder. (...) La memoria me permite usar varios modelos, varios comportamientos que los he podido percibir directamente, de primera mano."<sup>76</sup>

Desarrollando la fábula fue apareciendo la idea de que este hombre podía ser el dueño de una pequeña flota de camiones que se había enriquecido durante la guerra traficando con donaciones, que en sus camiones había ayudado a desaparecer los cadáveres producidos de la guerra, y que era "un tipo perverso con un gesto amable".

### 6.3 Bernardina, la devota

Ana Correa empieza a trabajar su personaje en base a unas fotos que Miguel Rubio había tomado de la fiesta del Patrón Santiago en Cuzco:

"Yo empiezo a trabajar con el modelo de una mujer mestiza de la ciudad del Cuzco.

Miguel va a la fiesta del patrón y trae bastantes fotos de la fiesta del patrón Santiago. (...)

Y ahí entre las mujeres que caminan está la esposa del mayordomo anterior, el presidente de la Cofradía del Patrón Santiago.

Entonces yo veo a esta señora de pelo lacio, corto, que tiene un saquito, tiene una especie de ternito, falda y saco. Su falda y saco, sus zapatitos negros, su blusita blanca, que está ahí en la procesión, llevando su custodia.

Entonces yo tomo a esa mujer como modelo. Toda mi primera acumulación es esta mujer. Esta mujer que es devota, que es esposa del mayordomo, que también ha sido mayordoma en algún momento.

Tengo un viaje al cuzco y me compro mis zapatitos, mis zapatitos negros en el mercado de Cuzco. Y agarro un saco de mi abuela, más o menos parecido, y empiezo la acumulación así."<sup>77</sup>

Más adelante la situación se fue definiendo más y se llegó a la conclusión que esta iglesia no estaba en la ciudad del Cuzco sino en un pueblito de las alturas. Tuvieron también la posibilidad de participar de los preparativos de la fiesta de Santiago, el Qochacuy, por tanto de ver y conversar con las devotas del patrón y tomarlas como modelo. Ana sintió que el personaje que había estado componiendo no se correspondía con esa realidad y busco redefinir su personaje, su vestuario y su

76 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 59-60

77 Entrevista a Ana Correa p. 25

modo de andar:

"Entonces yo empecé a mirar de nuevo todas las fotos, todas las fotos, y en las fotos, de repente, veo que detrás de la mayordoma estaba su abuelita que esta vestida como yo estoy vestida y Miguel recuerda que tiene más fotos de ella y me trae las fotos de la abuelita, de la abuelita así sus manitas agarradas al lado de una pared, una pared de adobes y la miramos y decimos: "Esta es, ella es, esa es la Bernardina." Porque era una campesina, de la altura con sus medicitas de frío, sus zapatitos.

Entonces yo me subo al tercer piso a buscar ropa y encuentro mí vestido de Sicuani, mi pollera, mi mandil. Mira como son las cosas, estaban allí esperándome, y un saco que Delfina Paredes había traído ropa regalada y encuentro ese saco verde que uso, que era un bléiser elegante en los años 80, pero era el más próximo al saco de la señora, es una especie de saco de hombre, un bléiser antiguo. Y entonces, voy me visto, me maquillo y solo me quedo con los zapatos del personaje anterior, eran muy fichos los zapatos, ¿no?

Entonces es ahí que recuerdo la manera de caminar de las señoras cuzqueñas (...). Entonces me voy donde el zapatero (...) y le pido que me corte el taco, que me le corte la mitad del taco para poder rebalsar los pies, no? Porque son pies de india del campo que andan con ojotas. Entonces, son anchos los pies y cuando se ponen zapatos los desbordan. No sé si has mirado a las señoras caminando cuando están vestidas para la ciudad y como casi nunca se ponen los zapatos están ahí los zapatitos, se mantienen, ¿no? Entonces, voy y le pido al señor que me lo corte. Y el señor no entendía: "ya le pongo media suela y taco". "No, le digo, yo quiero que lo corte, córtelo". Me dice "Pero ya, entonces media suela y taco". Entonces le explico y le digo: "Yo hago teatro y mi abuelita camina gastando afuera y yo quiero caminar así, y que el zapato me ayude." Y ya delante mío, corto así plum. Y ahí logre desbordar el pie y caminar como camina la Bernardina."<sup>78</sup>

También regresaron a ella las imágenes, para ese momento olvidadas, de los personajes que había compuesto en los proyectos previos con que el grupo se fue acercando a *Santiago: La anticuchera* que acompañaba la procesión haciendo llamaradas en *Rindete Atahuallpa* y la enigmática sirvienta india de *La Abuela*:

"Entonces mira ahí como se conecta el comienzo con el final, porque toda esa cosa enigmática de la mujer que acompañaba la procesión, todo ese fuego que tenía a fuera, ¿no? Entonces en ella [la Bernardina] ya no eran los anticuchos, ahora eran sus velas, tenía fuego también esa mujer, ¿no? También son las velas, como reza, como vive con las velas. Se empodera, como se pasa las velas por el cuerpo, ¿no? Entonces queda de esa primera improvisación, de ese primer acercamiento. (...)  
También está la india que sirve en la casa de la abuela, que también es enigmática, que también no habla, pero que se da cuenta de todo, que está en las esquinas mirando, y haciéndose su propia historia. También jalo para la Bernardina a la india cuando deja de ser mestiza y se convierte en india. Entonces, ahí hay mucho material del proceso que se recupera, pero se recupera en acumulación interna para la creación del personaje, ¿no?"<sup>79</sup>

Se fue definiendo también que esta era madre de dos hijos desaparecidos durante la guerra, que pertenecían a bandos distintos y que se habían enfrentado entre ellos en el interior de la iglesia. Pero también apareció la idea de que ella había usufructuado de la guerra comprando a precios irrisorios las propiedades de los que huían y consiguiendo mujeres a los oficiales del ejército. En este sentido, Ana Correa tomó como referencia, además, un modelo literario: el personaje de la Madre Coraje de Bertolt Brecht.

78 Entrevista a Ana Correa p. 27

79 Ibídem



Es interesante observar como cada uno de los actores siguió una ruta particular para la creación de su personaje.

Amiel Cayo se sirvió de una historia que había escuchado de forma casual en Puno justamente antes de venir a Lima para incorporarse al proceso creativo de *Santiago*. Tomo, a la vez, una serie de modelos sociales que había conocido en su infancia. Y simultáneamente su personaje se nutrió de su propia realidad: vivir alojado temporalmente en la casa del grupo con la posibilidad de recorrerla de día y noche e indagar en todos sus rincones como podría hacer un guardián en su iglesia.

Augusto Casafranca se valió en primera instancia del recuerdo de la sensación física del frío que caracteriza las noches en las alturas andinas, y a partir de esta sensación empezó a crear un personaje que se protege del frío a través de la ropa de abrigo y del consumo de alcohol. Más adelante identifico a este personaje con el Mayordomo de una fiesta patronal, e igual que Amiel, recurrió a su memoria para tomar como modelos a muchos mayordomos de las fiestas cuzqueñas que él había presenciado en su infancia.

Por su parte para Ana Correa el camino fue más largo. Ella, como limeña, no tenía un modelo social tan cercano a su experiencia, y se valió de las fotos que Miguel Rubio había tomado en su visita a la fiesta, sin embargo el modelo inicial que tomó, una mujer mestiza y urbana, resultó no ser válido cuando se fue llegando a la idea de que la obra trascurría en un pequeño pueblo de las alturas. Por otro lado ella inicio el proceso de acumulación sensible valiéndose de lo que ella llama su “cultura de actriz”, particularmente del “uso dramático de los objetos”<sup>80</sup>. Sin embargo las acciones que fue creando de esta manera resultaron inadecuadas para el contexto que la obra representaba. Esto se hizo evidente cuando los tres actores de la obra viajaron al Cuzco para presencia el Qochacuy, o fiesta de preparación del Santo antes de sacarlo en procesión. Esta visita a la iglesia fue fundamental para Ana pues le permitió percibir la cualidad de la conducta de las devotas en la iglesia<sup>81</sup>, y replantearse la manera en que estaba componiendo sus acciones físicas para la obra. Recurrió entonces a otra modelo social, tomado también de las fotos de la fiesta: una mujer campesina, y empezó a trabajar la cualidad de movimiento que había observado en las devotas y a reducir la acción física y hacerla más contenida, a enfocarse más en el “estar” que en el hacer. Volvieron a ella algunas características de los personajes que había desarrollado en las acciones previas de acercamiento a la obra, personajes silenciosos, contenidos pero con mucha fuerza interior.

Por otro lado, como ya hemos comentado, los tres actores desarrollaron su personajes no solo a través de sus acciones sino que también participaron del proceso de fabulación: escribieron las biografías de sus personajes, respondieron a las preguntas del escritor, Peter Elmore, y compusieron también cada uno un monologo en el cual se evidencia el conflicto fundamental de cada uno de estos personajes.

80 Ver capítulo 4: acápite 4.1.1: El uso dramático de los objetos.

81 Ver capítulo 3: Visita al Qochacuy.



## 7: La selección y el montaje

A lo largo del proceso de improvisaciones se genera una gran cantidad de material escénico que va siendo seleccionado de forma permanente: algunas secuencias de acciones son archivadas en la memoria corporal de los actores para poder ser reutilizadas más adelante, mientras que otras son dejadas de lado.

A lo largo del proceso las secuencias inicialmente seleccionadas son reutilizadas, transformadas y fusionadas entre sí para ir creando nuevas piezas cada vez más complejas que van a ser la materia prima del espectáculo.

Este material va siendo articulado entre sí de distintas maneras a lo largo del proceso, como si fueran las piezas de un lego que según como se organizan pueden crear formas muy distintas entre sí. De esta manera se va buscando la forma más adecuada de entrelazarlos para crear la obra. A esto nos referimos cuando hablamos de montaje. Antes de llegar al montaje final se probó distintas formas de articular los “eslabones” que se habían creado.

### 7.1 El rol del director

Mientras que la creación de las acciones escénicas, físicas y verbales, son fundamentalmente labor de los actores, la selección de las mismas y su organización son tareas básicas del director.

Ana Correa registraba en su cuaderno:

“Ejes en la creación:

El actor y la actriz tienen el eje de continuidad porque estamos adentro.

El director tiene el eje de la selección, de la globalidad. Tiene que poner límites, cuando el director pone límites, ahí se ordena el trabajo.”<sup>82</sup>

Amiel Cayo comenta:

"Miguel como director tiene la función de ser el primer espectador del espectáculo, de la obra.

Y a la vez, también, tiene el ojo de la selección. Porque obviamente como actores nosotros planteamos todos y peleamos para que nuestro material prevalezca en el espectáculo. Pero Miguel va seleccionando el material, que es lo que entra y que es lo que no entra.”<sup>83</sup>

Por su parte Augusto Casafranca señala:

"Él se fue convirtiendo en este trabajo en el orquestador de nuestras informaciones, de imágenes, de ideas, de objetos, de elementos, de contribuir a esclarecernos, cada vez mejor, cuáles serían los momentos de las acciones dramáticas que hay en la obra. (...)

El solo hecho de saber que hay un espectador que está atento a lo que estamos haciendo, nos exigía, nos impulsaba. Entonces el papel del director no es un simple papel, es el de un acompañante esencial. (...) Es el hombre que va decidiendo, va organizando esos eslabones. Uno, de pronto, que está al final se pone en medio. De pronto, otro que estaba al principio va quedando al final. De pronto teníamos el final pero no

82 Los cuadernos de Ana p. 37

83 Entrevista a Amiel Cayo p. 49

todavía el principio, cosas así. De pronto él va, digamos, organizando los elementos que deben estar alrededor de una mesa de celebración, tentativos, y si nos convence y estamos de acuerdo, entonces funciona la idea y la probamos y hay unas primeras confrontaciones. " <sup>84</sup>

## 7.2 Criterios de selección y organización del material

Eugenio Barba ha señalado dos modos fundamentales de entretelar las acciones que componen espectáculo teatral<sup>85</sup>: Una dramaturgia narrativa y una dramaturgia orgánica.

La dramaturgia narrativa concatena las acciones de una manera lineal y lógica, contando una historia con un inicio, un conflicto y un desenlace, en la cual las acciones están organizadas a través de un principio de causa- efecto. Este tipo de dramaturgia orienta al espectador con claridad sobre el sentido de las acciones que viendo dándoles un sentido lógico.

La dramaturgia orgánica organiza estímulos sensoriales de diversos tipos que afectan al espectador de una manera más bien “visceral” que lógica, orquesta ritmos, velocidades, cualidades de movimiento, formas de tomar el espacio, etcétera, que apelan directamente a los sentidos del espectador sin pasar por su raciocinio. No cuenta una historia, pero manipula, en el buen sentido de la palabra, la sensibilidad (que influye a su vez en la emocionalidad) del espectador haciéndolo pasar por distintos estados.

Estas dos formas de dramaturgia no son sin embargo excluyentes entre sí, sino más bien complementarias, y necesarias para lograr que el espectador pueda a la vez decodificar lo que ve y encontrarle sentido, como también vivir una fuerte experiencia.

Sin embargo la cultura occidental se ha privilegiado el carácter narrativo de la dramaturgia hasta llegar a considerarla un género literario, dejando de lado y restando importancia al discurso orgánico y sensorial como formas de comunicar sin la intermediación de la lógica racional del receptor.

En el caso de *Santiago* ambos tipos de dramaturgia estuvieron presentes, tanto en el proceso de creación del material escénico, como en el de selección y estructuración del mismo.

Ya nos hemos referido en el capítulo 5 al “cuento dramático” y como este se fue desarrollando en una relación de ida y vuelta con el material que surgía a través de la improvisación. Sin duda este

84 Entrevista a Augusto Casafranca #2 p. 71

85 Ver Barba, E: Dramaturgia. En “El arte secreto del Actor” y también Célico, A: “XII ISTA las dramaturgias posibles” en CONJUNTO # 119.

elemento narrativo fue clave en el proceso de creación de la obra:

De hecho al inicio del proceso creativo de la obra la improvisación empieza a partir de un germen de historia: distintos personajes encerrados en una iglesia con la intención de sacar el santo en procesión. Tal como registra Ana Correa en su cuaderno:

“Todos mojados, llueve mucho (...). Esta solo el caballo, hay que buscar al santo. Ahí está el guardián, hay una niña obediente que se le sale el demonio, hay una madre niña mestiza, serrana pero que no quiere serlo, hay un campesino kero o ukuko que llega tarde, y el cura ha escondido el santo”<sup>86</sup>

Esta mini historia permite empezar a generar a través de la improvisación acciones físicas y verbales. Y a partir de estas la historia se va desarrollando, complejizando y transformándose.

Sin embargo aunque el plano narrativo sea un estímulo importante para la generación de acciones físicas, estas en la medida en que van surgiendo no son seleccionadas fundamentalmente por su contribución al desarrollo de la historia, sino por otros criterios que tiene que ver más bien con la dramaturgia orgánica. Estos criterios son difíciles de definir, sin embargo no son tan subjetivos como podría parecer y un ojo entrenado los puede captar. Algunos de los términos que surgen para tratar de definirlos son: “vida” y “verdad” escénicas.

### 7.2.1 “Vida” y “verdad”

El criterio de la vida está relacionado, entre otras cosas, con los principios del “entrenamiento del actor”. Al respecto Ana Correa anotaba en su cuaderno:

“Hay categorías inamovibles para el cuerpo con vida: que sea limpio, preciso, con oposiciones y desequilibrios.”<sup>87</sup>

Por otro lado podríamos decir también que esas secuencias con “vida” son las que están cargadas de experiencia. Ana Correa señala:

“Creo que Miguel, también, cuando decide seleccionar eso no es algo nuevo. No es la última improvisación la que él selecciona. Sino para llegar a esa última improvisación hemos hecho muchos caminos. Muchos, muchos caminos.”<sup>88</sup>

En cuanto a la “verdad”, cuando le preguntamos a Miguel Rubio que significa responde:

“Yo creo que es algo que se desprende del momento y que es como la necesidad que tiene esa presencia de enunciar en ese momento algo, que es hacer lo que tienes que hacer. Es hacer lo que tienes que hacer en el momento, si haces lo que te toca hacer, si estás atento, si estas presente, yo creo que ahí hay un germen de verdad.”<sup>89</sup>

86 Los cuadernos de Ana, p. 25

87 Los cuadernos de Ana p. 114

88 Los Cuadernos de Ana p. 48

89 Entrevista a Miguel Rubio p. 10

### 7.2.2 El argumento

Tal como hemos comentado a medida que el proceso va avanzando se va generando, a través de la fabulación y de la improvisación, se va enriqueciendo el “cuento dramático” inicial, y va permitir ir plasmando un argumento que va ser un importante elemento ordenador del material.

Mientras que en un primer momento las improvisaciones son abiertas y exploran de distintas maneras la situación planteada, en cierto momento del proceso se empieza a buscar “acercar los materiales a contar una historia”<sup>90</sup>

Sin embargo el grupo tiene claro, como queda registrado más de una vez en los cuadernos de Ana, que “El teatro es más que contar una historia”<sup>91</sup> y que también puede ser: “habitar con mucha fuerza el espacio de tal forma que despierta alucinaciones en el espectador.”<sup>92</sup>

A mi entender, el proceso creativo de *Santiago* más que conducir al argumento, es decir a la cadena de acciones unidas de forma narrativa, se sirve de este para tejer entre sí los fragmentos de “vida escénica” que se han ido generando a través del proceso descrito.

Podríamos decir que el énfasis del grupo no está en el desarrollo del argumento sino en la creación de acciones escénicas cargados de “vida”, “verdad” y “experiencia”, que no se dirigen a la racionalidad del espectador sino a su sensorialidad, y que son organizadas a través de un argumento que, si bien contribuye a su significación, no es el núcleo del mensaje a transmitirse.

Una vez definido el argumento se realizan improvisaciones destinadas a generar las secuencias necesarias para completarlo. Por ejemplo, en julio de 2000, Ana Correa anota en su cuaderno:

“Tarea: construir eslabones cogiendo un evento del argumento final.”<sup>93</sup>

### 7.2.3 La simultaneidad

Otro criterio utilizado en este montaje para entretejer los materiales escénicos entre sí es la simultaneidad a través de la creación de planos de acción<sup>94</sup>. Es decir dos o más acciones son presentadas al espectador al mismo tiempo sin embargo no son valoradas al mismo nivel, sino que,

90 Los cuadernos de Ana p. 69

91 *Ibíd.* p. 5, 66

92 *Ibíd.* p. 66

93 Los cuadernos de Ana p. 86

94 Ver Anexo 1: Descripción de secuencias de la obra: Monologo Bernardina, Preguntémosle a la Mama Coca, Apu Jesucristo, Por fin paró la lluvia, Vestida del santo.

a través de distintos mecanismos, como su ubicación en el espacio, la iluminación o por el hecho reforzadas por la palabra, unas acciones cobran relevancia sobre otras, que quedan en segundo o tercer plano, y que sin embargo contribuyen a la significación de la primera, reforzándola, oponiéndose a ella o añadiendo información.

A propósito de esto Miguel Rubio señala:

"Es un tema que a mí me interesa mucho y lo he explorado también en otras obras. Es un poco tener conciencia que la vida no para. Porque así como nosotros estamos en primer plano, [otros] están pasando por allá. El foco somos nosotros, pero la vida sigue, la vida transcurre. Eso se convierte en desorden cuando todo está valorado en el mismo nivel. Pero cuando tienes planos de importancia, y esos planos van recorriendo la presencia de cada uno de los actores, de los personajes, va quedando una secuencia de protagonismos, de momentos. No creo que es un método, no es un método. Es más bien un concepto que tiene que ver con reconstruir la vida en el escenario. Esa reconstrucción de la vida, tiene que ser una metáfora de la vida misma. ¿Cómo crear un artificio con los principios de la vida vida? No buscando la belleza sino la verdad. O sea, la señora Bernardina está lavando las flores pero está escuchando lo que hablan los otros y está comentando con el goteo del agua de las flores, y le está dando señales al otro. Pero el que está en primer lugar es el otro personaje."<sup>95</sup>

#### 7.2.4 "Dejar que el espectáculo tome sus propias decisiones"

Sin embargo a la hora de seleccionar y organizar los materiales no solo se toma en cuenta el criterio y la voluntad de los creadores sino que también hay un espacio para "dejar que el espectáculo tome sus propias decisiones"<sup>96</sup> y respetar la "vida autónoma de los materiales". A propósito de eso Ana Correa anota en su cuaderno:

"Vida autónoma de los materiales:

Objetivo ahora: Vida autónoma. Buscar cómo los materiales se pegan unos con otros. Secuencia de vida no por la razón sino por la vida escénica. Que la escena lo pida. Más que la lógica racional, que tenga vida, después entrará la razón. Que cada unidad tenga una vida pegada a la otra. Lo que no tiene vida hay que darle vida o botarlo y lo que tiene vida hay que pegarlo.

Cuerpo vital de palpaciones y de intenciones. Sumar vida más vida. Cuerpo, relaciones, objetos. Los mejores momentos de vida quedan escritos en el espacio.

Apuntar a los sentidos, convocando el tiempo de caos, de violencia."<sup>97</sup>

Por su parte, Miguel Rubio comenta:

"Hay un momento, creo, que tú ves que la obra se va de tus manos, y como que va tomando decisiones, yo no sé..., sola. De verdad cuando se dice que "el espectáculo decide que actor se queda, quien lo dice, que va a pasar" es verdad, también. Es como un momento mágico, ¿no? (...)

No te puedo decir que yo me imaginé como iba a quedar la obra. Yo siento que eso se fue armando y en un momento apareció. Y para mí es fascinante."<sup>98</sup>

Esto, que puede parecer extraño, es fundamental porque coloca el proceso creativo en una dimensión diferente: los creadores no se perciben solamente como creadores, sino también como servidores útiles del material que va surgiendo a través de la improvisación, del cual perciben que

95 Entrevista a Miguel Rubio p. 10

96 Los Cuadernos de Ana p. 68

97 Ibíd. p. 97

98 Entrevista a Miguel Rubio p.10

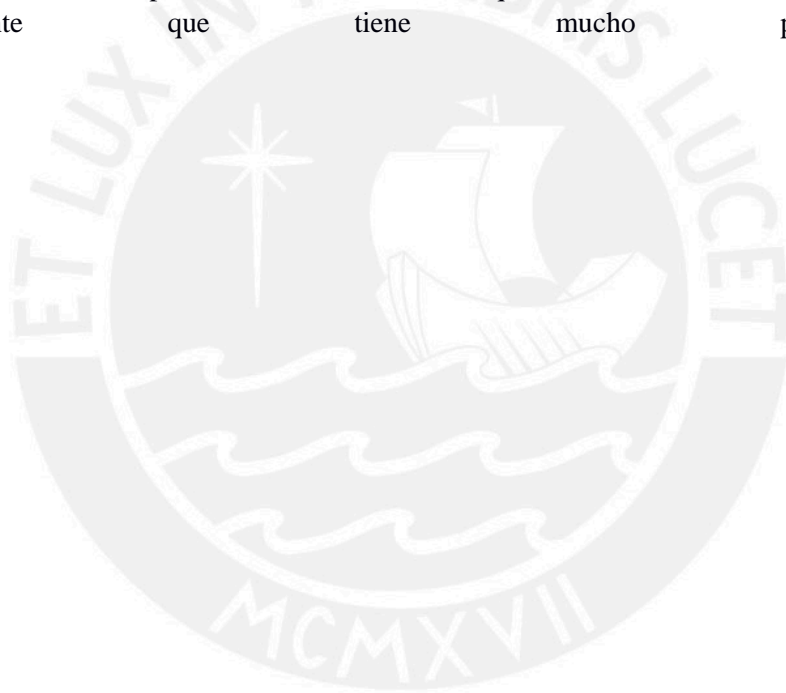


tiene una vida y una lógica propias, independiente de ellos, que busca manifestarse. Y la cual ellos tratan de dar cabida en el espectáculo.<sup>99</sup> Creo que debajo de estas afirmaciones subyace una concepción del artista no solo como creador sino como intermediario eficaz entre planos distintos de realidad.

### 7.3 “El espectáculo es la punta de un iceberg”

Al espectáculo final se llega luego de este proceso de selección y montaje. Muchísimas acciones quedan fuera o, como señala Peter Elmore, debajo, sosteniendo aquellas otras que sí se representan:

"El material que aparece en la obra no es ni el 5% de lo que escribimos, de lo que improvisamos. (...) Y al final cuando tú tienes la obra, cuando ves la obra, la obra es como la punta del iceberg. Hay muchísimo material que queda fuera. O que queda debajo, no que queda fuera. (...) A veces cuando yo veo la obra, y veo un personaje que se para y camina de un lugar a otro en el escenario, inmediatamente me doy cuenta de que la convicción con que lo hace, la verdad que transmite su movimiento, tiene que ver con todo lo que se ha trabajado. Y a veces es eso: la improvisación de un mes, es lo que sostiene un instante de la obra, pero que es un instante que tiene mucho poder."<sup>100</sup>



99 Ver el capítulo 8:El papel del azar en el proceso creativo de Santiago

100 Entrevista a Peter Elmore p. 16 y 18

## 8: El papel del “azar” en el proceso creativo de *Santiago*

Al imprimir el primer programa de mano de la obra, cuando ya estaba muy próximo el estreno, sus creadores se percataron de un detalle: Las iniciales de los tres actores eran las mismas: A.C.

Este era, como ya hemos comentado, un proyecto que empezó todo el grupo en conjunto, sin embargo, por distintas razones ajenas a su voluntad varios actores tuvieron que retirarse, y quedaron solo tres. Este número era significativo porque se correspondía con la identidad múltiple de Illapa, divinidad del rayo, del trueno y del relámpago, y permitió a los actores entrenar dividiéndose las calidades de energía de estos tres fenómenos naturales.

A la vez este número es importante porque refleja la tripartición del mundo andino: El Hanaq Pacha o mundo de arriba (o de afuera), el Kay pacha, la tierra que habitamos, y el Uhu Pacha o mundo de abajo (o de adentro), que también se reflejaba en la obra.

Pero cuando se dieron cuenta de que además de ser tres, los actores que quedaron en la obra compartían las mismas iniciales, y que el segundo nombre del director es Santiago, sintieron que era esto una “señal” de que una voluntad distinta de la suya se manifestaba a través de ellos dándole forma a la obra.

En cualquier caso sí podemos afirmar que el azar, entendido como sucesos no previstos y ajenos a la voluntad, tuvo un papel significativo en el proceso creativo de la obra y en parte le dio la forma y la significación que tiene.

### La salida de Teresa y Rebeca Ralli

A mediados de mayo de 2000 Teresa y Rebeca Ralli se retiran del proyecto. Dos años antes ellas se habían comprometido a participar en un montaje fuera del grupo sin saber que el proceso creativo de *Santiago* iba durar hasta entonces.

Ana Correa recuerda:

“Y se cumplió el plazo y tuvieron que cumplir con ese compromiso, ya lo habían hecho, ya se habían reunido, ya tenían la obra, ya tenían los personajes, ya estaba hablado Alberto Ísola, ya estaba hablado el teatro, ya iban a entrar a dos meses de montaje. Ya el grupo había dado el permiso, y llegó el momento y la obra no estaba.”

Este fue un momento crítico en que peligró la continuidad del proyecto. Sin embargo decidieron

seguir, y visto retrospectivamente fue el momento en que la obra encontró su cauce.

Peter Elmore señala:

“Uno podría decir es el momento en que se van. No, no es el momento en que se van, es el momento en el que realmente hacen un sacrificio, una especie de ofrenda. Decir: “Bueno, que salga la obra. Tiene que salir, tiene que hacerse, tiene que mantenerse.” Porque otra opción que hubiera arruinado la obra por completo, hubiera sido decir: “y que tal si paramos... por un tiempo, y después la retomamos.” “Qué tal si nos tomamos como este pequeño sabático y hacemos las cosas que tenemos que hacer y después volvemos otra vez”. Estoy seguro que no hubiera salido nada. Ahí se hubiera acabado. Fue un acto en verdad de, no de autoexclusión, sino de generosidad.”<sup>101</sup>

“Creo que eso le da el empuje a la obra. Es decir engancha la historia con lo que era la situación objetiva del grupo que estaba haciéndola. Los que quedan..., ¿no? Y, entonces, ahí es que el proyecto encuentra su cauce. Entonces ya se definen los personajes mejor, y yo comienzo a hacer una serie de propuestas, que mandaba por correo electrónico, sobre diálogos entre..., montones.”<sup>102</sup>

Como vemos la salida de Teresa y de Rebeca del proyecto no fue un acto premeditado sin embargo modelo de manera significativa la obra. Al pasar de 5 personajes a 3, definitivamente las líneas narrativas de la obra se condensan. A la vez este hecho se reflejó en el cuento dramático de la obra: “Los tres últimos habitantes de un pueblo casi abandonado en los andes...”, son también los tres últimos actores de un proyecto que estuvo a punto de abandonarse. Como también se ha señalado este número es significativo en relación a la temática tratada, con respecto a la naturaleza trina de Illapa, y a los tres planos de la cosmovisión andina.

#### La demora en la construcción de la estatua del moro

Como hemos visto la estatua del caballo se construyó previamente al proceso creativo de la obra, aunque con miras a este, pero las estatuas del santo y el moro no. Inicialmente se había previsto construir ambas para el espectáculo. Sin embargo la imagen del santo de llegó a hacer pero la del moro no. El encargado de fabricarlas era el propio Amiel Cayo, quien además de actor es artista plástico. Sin embargo para él tener que desarrollar su trabajo como actor y además construir las estatuas era para él una carga demasiado pesada. Logró construir la estatua del Santo, pero la del moro se fue aplazando. El director, Miguel Rubio, le reclamaba constantemente la estatua, hasta que un día, cansado de hacerlo, le dijo: “¿No has hecho la estatua? Súbete tú entonces y ponte de moro.” Y surgió una imagen poderosísima: la del guardián atado por el mayordomo y la beata para sacar la procesión completa. Se decidió trabajar con la idea de que la estatua del moro había desaparecido. Esta idea de la estatua desaparecida, motivó además seguir desarrollando el tema de los objetos desaparecidos que es clave en el hilo argumental de la obra: Para poder sacar la procesión el mayordomo y la beata tienen que encontrar las ropas e implementos del santo; las llaves de la

101 Entrevista a Peter Elmore p. 21

102 *Ibíd.* p. 16

urna, y finalmente la estatua del moro, que nunca aparece.

Como vemos este otro hecho no decidido con anticipación tuvo un impacto significativo en la estructura de la obra y su significación.

### El hallazgo del dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti

El gráfico de Juan de Santa Cruz Pachacuti que el guardia, Amiel Cayo, dibuja con tiza en el piso del escenario, rebelando su filiación a la espiritualidad andina, apareció de forma “casual”:

Miguel Rubio y su hijo Sebastián estaban en el Cuzco, alojados en casa de la familia Mendivil. Miguel había llevado un libro de antropología para leer durante el viaje, y en el aparecía este gráfico, que le llamo la atención, y se lo comento a Sebastián: “Que loco seria dibujar esto en escena.” Su criterio para seleccionarlo fue más bien estético. Solo después se enteró de la relevancia de este cronista indígena, y de este gráfico que resume la cosmovisión andina.<sup>103</sup>

### El uso del espacio y la cosmovisión andina

Tanto Ana Correa como Amiel Cayo recuerdan que durante las improvisaciones constantemente se descubrían girando o desarrollando sus acciones a través de desplazamientos circulares en el espacio sin haberlo decidido conscientemente. Sin embargo no le prestaron mucha atención a este hecho hasta que recibieron la visita de Xavier Bellenger, quien hizo hincapié en este hecho.

En palabras de Ana Correa:

“Recuerdo que un día nos visitó un investigador francés que vive muchos años en la Isla de Taquile y me preguntó si tenía consciencia de que estaba girando más hacia la muerte que a la vida. *“En el mundo andino los giros en el sentido de las agujas del reloj son para la muerte y su contrario por la vida”* me dijo. Con sorpresa me fui dando cuenta que las vueltas coincidían a lo largo de la obra con la pesadilla, el dolor, la muerte o con el despertar, la esperanza y la vida.”<sup>104</sup>

Amiel Cayo por su parte ha hecho un análisis del uso del espacio en *Santiago*, que desde su punto de vista refleja la cosmovisión andina. La distribución de las acciones en el espacio de la obra se correspondería con la tripartición del mundo andino en Hanaq Pacha, Kay Pacha y Ukju Pacha. Sin embargo como el mismo señala esta forma de organizar el espacio en la obra no fue premeditada sino que surgió de manera “casual”.<sup>105</sup>

103 Notas de la primera reunión con Miguel Rubio (10.05.2013)

104 Correa, Ana: La Bernardina de *Santiago*. p. 3

105 Cayo, Amiel: El espacio escénico en *Santiago*. p.2

Creo que todos estos hechos, que podrían ser simplemente anécdotas no lo son, sino que forman parte del modo de crear y de las convicciones propias del grupo. Me explico: el azar no puede intervenir en un proceso creativo como este a menos que se decida permitirlo, y eso es lo que hace el grupo: incorpora en el proceso creativo una serie de hechos aparentemente casuales que acaban teniendo un efecto significativo en la forma y la significación de la obra.

En la primera parte de este trabajo, al comentar la trayectoria del grupo, recogíamos una idea de Magaly Muguercia, quien señalaba como el grupo, sin abandonar su intención de dar cuenta de la realidad social nacional, fue “contaminando”, paulatinamente, su discurso de subjetividad al incorporar el universo mítico, la dimensión onírica, al darle un lugar central al cuerpo y a los sentidos en el mismo, y al empezar a hablar de sí mismos; abandonando el afán de transmitir a través del teatro un análisis objetivo, lógico, y científico de los conflictos sociales de los que el grupo se ocupaba.

Creo que el incorporar, sin habérselo propuesto, el azar en el proceso creativo responde a esta decisión del grupo de enriquecer su discurso, desmarcándolo del plano lógico y narrativo como eje central del discurso, y viene a ser una consecuencia natural de su decisión de no partir de un texto previamente escrito.

Si el montaje partiera de un texto previamente escrito (o de un diseño previo escrito o no) el azar tendría poco o nada que decir, y el proceso estaría dirigido por la voluntad consciente de sus creadores.

Si bien el hecho de crear espectáculos sin pasar por el texto escrito puede haber tenido inicialmente razones utilitarias, como puede ser la ausencia de textos dramáticos sobre los temas de los que el grupo quería hablar o el afán de escapar de la “tiranía del autor”, poco a poco va revelando razones más profundas, que tienen que ver justamente con que este hecho abre espacio para que la intuición y la sensorialidad se manifiesten en el discurso sin estar sometidas a lo narrativo. Sin embargo no se trata de ser arbitrario o abstracto, sino que subyace la convicción de que para dar cuenta de la realidad de una manera más exacta hay que evitar que los moldes lógicos y narrativos secuestren nuestra percepción de la misma.

La improvisación, o en términos de Yuyachkani la “acumulación sensible”, permite generar a



través de la acción física un discurso que inicialmente no está mediado por la razón ni la lógica sino que parte de la intuición y de los sentidos, del inconsciente personal y colectivo, y que solo luego pasa, entre otros filtros, por el análisis y la reflexión.

Para desarrollar esta idea vamos a contraponer dos posibles funciones del teatro: una función didáctica y una función oracular.

Un “teatro didáctico” puede ser útil cuando se tiene un mensaje claro que transmitir, pero cuando la realidad que se trata de abordar es tan compleja que no se tiene respuestas sino preguntas que no son susceptibles de responder a través de un análisis lógico y racional se hace necesario recurrir a otras formas de conocimiento distintas a la razón que puedan dar nuevas luces al tema en cuestión, es cuando la improvisación revela su verdadera utilidad.

La realidad es investigada desde distintas aproximaciones pero sin pasar, inicialmente, por el filtro de la razón, sino por la sensibilidad y la intuición de los actores que transforman los estímulos provenientes de la investigación en acciones físicas que no tienen un significado unívoco sino que son susceptibles de múltiples lecturas. Es a partir de la acción de leer o descifrar los posibles sentidos de estas acciones, como quien interpreta un sueño, y de organizarlas entre sí que va surgiendo el espectáculo.

Podríamos hablar de un “teatro oracular” en la medida en que las acciones que aparecen a través de este proceso son recogidas como portadoras de un sentido que revela un aspecto del tema a tratar, que aunque sea ininteligible es portador de significado, como cuando se tiran las cartas o se mira el humo del cigarro, o el fondo de una taza de café con la convicción de que las formas que aparecen no son producto del azar sino que tienen una correlación con la realidad y nos muestran aspectos nuevos de ella.

De la misma manera los creadores de la obra respetan las acciones que aparecen en la improvisación y construyen el espectáculo sobre ellas sin pretender imponerles una estructuración decidida voluntariamente sino más bien buscando una estructura permita manifestar su sentido.

De la misma manera las casualidades que fueron apareciendo en la obra fueron recogidas e incorporadas con la convicción subyacente de que tenían un sentido.

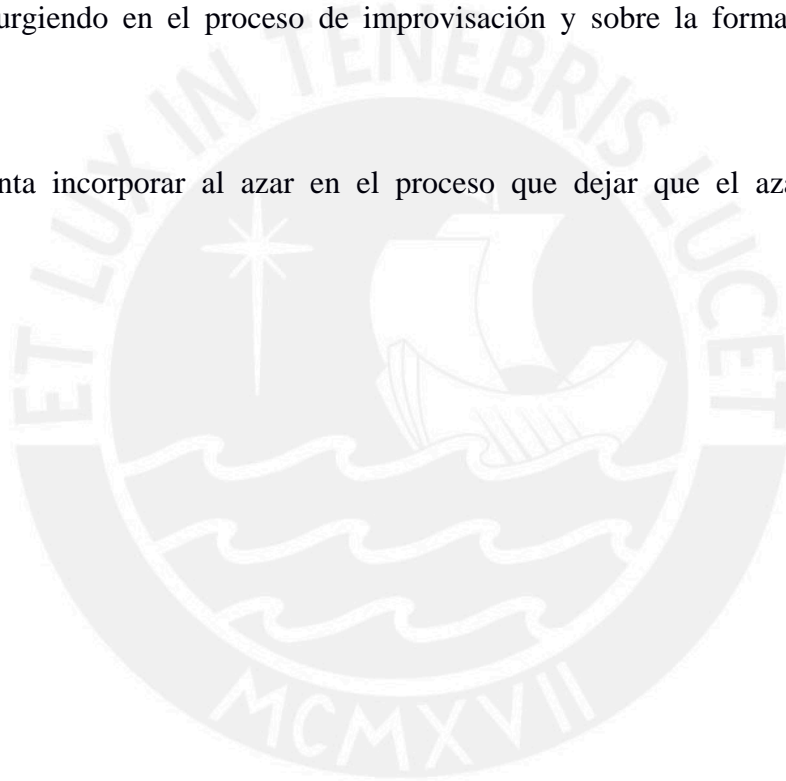
Dos salvedades a lo que acabo de decir:

He escuchado varias veces decir a Miguel Rubio que las acciones físicas no tienen significado en sí

mismas, pero que cuando son precisas y el actor al realizarlas conecta la acción con su imaginación, despiertan alucinaciones en el espectador. Si acepamos esto último no podemos decir que las acciones que surgen en la improvisación son respetadas por su sentido, sino por su precisión y su capacidad de “despertar alucinaciones” en el espectador. Personalmente creo que ambas cosas son ciertas, es decir que las acciones tienen un nivel de significación en sí mismas, pero que esta significación se complementa con la que despierta en cada espectador en particular.

Por otro lado podría parecer por lo que digo que el análisis y la reflexión no forman parte del proceso creativo, y esto no es así. Gracias a la revisión de los Cuadernos de anotaciones de Ana Correa me quedo muy claro que el grupo analiza, discute y reflexiona de forma permanente sobre el material que va surgiendo en el proceso de improvisación y sobre la forma en que este se va estructurando.

Es una cosa distinta incorporar al azar en el proceso que dejar que el azar guíe el proceso.



## 9: La “liminalidad” en el proceso creativo de *Santiago*

Vamos a utilizar el concepto de “liminalidad” para describir y dar sentido a algunas de las características del proceso creativo de *Santiago*

Víctor Turner desarrolla este concepto, tomado como referencia las fases propuestas por Arnold Van Gennep para los *ritos de pasaje*.

Van Gennep, etnógrafo francés, enmarcó una serie de ritos de sociedades tradicional en el concepto de “Rito de pasaje”, que incluye dos tipos de ritos:

-Por un lado, los rituales que acompañan los cambios o transiciones que los individuos atraviesan a lo largo de su vida en cuanto a sus roles sociales. Estas transiciones tienen un componente biológico y a la vez un componente cultural y social. En esta clase de ritos podrían incluirse el bautizo, el matrimonio, los funerales, etc.

-Por otro lado los ritos que acompañan los cambios que involucran a toda la sociedad como son los ritos destinados a marcar los cambios estacionales.

- Por su parte Turner añade los ritos que se realizan ante lo que él llama “dramas sociales”, situaciones de distintas magnitud en que el orden social se rompe, creándose una situación de crisis, que necesita ser “reparada” para que la sociedad recupere su normal desenvolvimiento.

Van Gennep propone que todos los ritos de pasaje están compuestos por tres fases:

La “separación”, la “transición” y la “incorporación”.

La “separación” serían aquellos elementos del ritual que marcan una separación de los sujetos involucrados del espacio y tiempo cotidianos, y su ingreso en el espacio y tiempo del ritual, en el cual pierden los roles y status sociales que tenían.

La transición es un periodo en el cual el sujeto se encuentra al margen, separado del conjunto de la sociedad y de los roles que cumple en la misma, su estatus es de ambigüedad.

Finalmente llega la fase de incorporación en la cual el sujeto retorna a la sociedad con una posición nueva y a la vez definida.

En muchas sociedades tribales son típicos, por ejemplo, los rituales de iniciación en la vida adulta.

En la cual los jóvenes son separados del entorno familiar y social, despojados de sus deberes y derechos cotidianos (separación), congregados en un lugar apartado en el cual son adiestrados en una serie de conocimientos y técnicas vinculadas a las creencias más profundas de su sociedad, sometidos a una serie de experiencias y pruebas (transición), para finalmente retornar a integrarse a la vida social pero ya no como jóvenes sino como adultos consiguientes deberes y derechos (integración).

Víctor Turner recoge este esquema para desarrollar el concepto de liminalidad, que vendría a ser ese estado transicional, en el que el sujeto ha perdido los roles sociales que tuvo y aún no adquiere nuevos, se encuentra separado del conjunto social recibiendo un tipo particular de adiestramiento que tiene que ver con el sistema cosmológico y las prácticas a través de las cuales este se manifiesta como pueden ser: “rito, mito, canción, instrucción en lenguajes secretos, y varios géneros simbólicos como la danza, la pintura, el modelado en arcilla, la talla en madera, el uso de máscaras, con patrones y estructuras simbólicas que contienen enseñanzas sobre la estructura del cosmos y de la propia cultura como parte y producto de este.”<sup>106</sup>

Otra característica de la “liminalidad” es que los elementos naturales y culturales conocidos tienden a ser fragmentados y descompuestos, para luego ser recombinados de maneras “no naturales” sino fantásticas o imaginarias. Se “juega” con lo familiar pero “desfamiliarizándolo”. De este ejercicio de fragmentación y recombinación surge “lo novedoso”.<sup>107</sup>

Turner señala que podemos encontrar elementos de “liminalidad” no solo en las sociedades tribales, agrícolas y de pequeña escala, sino también en las sociedades post-industriales y de gran escala, sin embargo en estas últimas, la liminalidad adquiere características distintas. Por eso el plantea hablar de “lo liminal” en las primeras, y de “lo liminoide”, en las últimas.

En el caso de las sociedades post- industriales “lo liminoide” se manifiesta a través de las artes, del entretenimiento y del ocio. Una característica de estas sociedades es que el “trabajo” y el “entretenimiento” están separados en tiempo y espacio, y “lo liminoide” forma parte del entretenimiento. No está integrado en el proceso social total en términos económicos y políticos sino que funciona al margen. Sin embargo es una fuente importantísima de auto-reflexión y auto crítica. No tiene un carácter calendárico, sino que se produce continuamente. Su producción tiende a ser individual y los símbolos que usa son más personales y psicológicos que representaciones colectivas que involucren al conjunto de la sociedad. Y por último “lo liminoide” es optativo, y no

106 Turner 1982: p. 27

107 *Ibidem*.

obligatorio.

“Lo liminal” en cambio es obligatorio, todos los miembros del grupo social tienen que pasar por ello, está integrado en el sistema de producción y distribución del poder, tiende a ser calendárico, y aun cuando incluya fenómenos de inversión social, no busca una transformación sino más bien un reforzamiento de la estructura social. Es colectivo y los símbolos que usa atañen a todo el conjunto de la sociedad.

Sin embargo” la liminalidad” tanto en su faceta “liminal”, como “liminoide” forma parte en términos de Turner de la “anti-estructura”, que no debe ser entendida como una oposición o un rechazo de la estructura social pero sino como “una liberación de las capacidades humanas de cognición, afecto, voluntad, creatividad, etc., de las restricciones normativas que incumben a ocupar una secuencias de estatuses sociales, a representar una multiplicidad de roles sociales, y ser muy conscientes de la pertenencia a ciertos grupos corporativos como la familia, el linaje, el clan, la tribu, la nación, o la afiliación a algunas categorías sociales penetrantes como son la clase, la casta, el sexo o la edad.”<sup>108</sup>

Mientras que la normativa estructural representa un estado de equilibrio, la “antiestructura” vendría a ser un “sistema latente de alternativas potenciales desde el cual va a surgir la novedad cuando las contingencias del sistema normativo lo requieran. Deberíamos llamar a este segundo sistema proto-estructural porque es precursor de nuevas formas de normativa. Es fuente de nueva cultura.”<sup>109</sup>

Me parece importante señalar que la “liminalidad” podemos verla no solo como un hecho cultural, sino que podemos remontarnos a su paralelo fisiológico: el sueño. En situaciones normales todas las noches nuestra estructura biológica entra en un periodo de reposo, reparación y regeneración, a la vez nuestra consciencia, lo recordemos o no, se libera de sus condicionantes materiales y al igual que en los periodos de “liminalidad” culturales los hechos y personajes familiares se fragmentan y se recombinan de forma aparentemente caprichosa, pero que muchas veces nos trae una “nueva luz” sobre los sucesos cotidianos. Como diría Neruda, cada mañana traemos del sueño otro sueño, que renueva nuestro quehacer cotidiano. Y de esto depende en gran medida nuestro equilibrio orgánico y psíquico.

Desde mi punto de vista el concepto de “liminalidad” aclara el sentido de muchas de las estrategias

108 Ibid: 44

109 Sutton-Smith citado por Turner, Ibid: 28



creativas de Yuyachkani, tanto las utilizadas en *Santiago* como en sus otras propuestas escénicas. Sin embargo, al ser un proceso ritual el tema central de este espectáculo, las características rituales y “liminales” de la propuesta del grupo se potencian y se ponen en evidencia.<sup>110</sup>

Si bien Turner propone que el arte en general es una de las formas de la liminalidad en las sociedades post-industriales, esto no quita algunas propuestas y formas de ejercer la actividad artística pongan mayor énfasis, o se sumerjan más profundamente, en espacios y tiempo liminales que otras. Creo que la propuesta de Yuyachkani en general, y de Santiago en particular, pasan por introducirse a lo largo del proceso creativo en un espacio de liminalidad antes de llegar a la propuesta estructurada que viene a ser el espectáculo, a través del cual, a su vez, el espectador va a ser conducido a reproducir, aunque en menor escala, el proceso anti-estructural en el que el grupo se sumergió al crearlo.

¿Cuáles serían las características de lo liminal en el proceso creativo de Santiago?

#### Espacio y tiempo paralelos

Como vimos una de las características de lo liminal era que los sujetos se separaban del espacio y tiempo ordinarios para introducirse en un espacio separado en el cual el tiempo adquiriría un carácter atemporal.

En el caso del proceso creativo de *Santiago*, la sala de teatro de la casa de Yuyachkani, era este espacio, un ambiente vacío, pintado de negro, como se pintan habitualmente los escenarios teatrales, que ante la falta de otros estímulos invita a la introspección. Y más adelante en el transcurrir del proceso este espacio se fue convirtiendo en otro espacio, a su vez, liminal: un templo.

Pero no es solo el espacio objetivo lo importante sino sobre todo la vivencia subjetiva de este espacio.

En una de las conversaciones con Ana Correa, ella comentaba:

“Si tú lees esto [se refiere a sus cuadernos] son días y días de días que yo estoy viviendo en la ficción construyendo a esta mujer. Entro a Yuyachkani y entro a otro lado. Entro a los rincones, me pego, prendo velas, me voy a las iglesias. Pero estoy viviendo mi vida así. Pero soy mamá, pero también estoy dando

<sup>110</sup> En este sentido es interesante la propuesta de Richard Schechner de que no hay oposición entre ritual y teatro, sino entre eficacia y entretenimiento. Según él toda performance es a la vez eficacia y entretenimiento, pero siempre prima uno de estos polos. Cuando prima la eficacia la performance adquiere características rituales, mientras que cuando prima el entretenimiento se acerca más a la idea habitual de teatro. Ver Schechner 2000, p. 35-39.

clases en la Católica. Pero estas viviendo casi como dos vidas. Porque esta vida [la de la ficción] es tan intensa, tan fuerte. ...»<sup>111</sup>

Al entrar en la casa de Yuyachkani ella se percibe entrando no solo a un espacio físico sino a un universo paralelo en el cual lleva una vida paralela a las otras dimensiones de su cotidianidad.

Así mismo en el espectáculo unipersonal *Confesiones*, ella decía algo así como: “De los viajes que he realizado con mi grupo los que más me han gustado han sido los que hemos realizado en esta sala.”

A mí al menos ambos comentarios me hacen pensar que para Ana la sala teatral es un espacio-tiempo separado del ordinario y que ingresar a ella es saltar a otra dimensión de la realidad.

#### Suspensión temporal de los roles sociales habituales

Otra característica que Turner señalaba de la liminalidad era la pérdida de los roles sociales que el individuo juega en la vida ordinaria.

Si nos remitimos a la cita anterior podemos ver que Ana justamente hace referencia a algunos de esos roles sociales, como ser madre y ser profesora, y si bien no deja de ejercerlos, los percibe como una vida paralela y por tanto separada de su vida en la ficción.

#### El entrenamiento como vía de alteración del estado de consciencia

Como ya hemos señalado gran parte de los procesos creativos del grupo están sustentados en el entrenamiento del actor, un concepto que parte de la relación con Eugenio Barba y el Odin Teatret, pero que Yuyachkani ha hecho propio y ha incorporado nuevos elementos como son el yoga, las artes marciales y el taichi, y los ejercicios de desequilibrio de Antunes Filho.

El entrenamiento, lejos de ser un puramente físico, modifica el estado de consciencia del actor y su percepción de la realidad.

En el mencionado espectáculo, *Confesiones*, Ana Correa se refiere al entrenamiento en este sentido, señalando que en los inicios del grupo luego de horas y horas de entrenamiento, con la consigna de “superar la barrera del cansancio” lograban atravesar hacia estados amplificadas de consciencia, en los que la mente se callaba; y que más adelante fueron descubriendo otros caminos para lograr esos mismos estados, como son el yoga y el taichi.

111 Los cuadernos de Ana. p.49

Durante el proceso creativo de Santiago, el grupo recurrió nuevamente a una serie de ejercicios desarrollados por el director brasileño Antunes Filho<sup>112</sup>, que ya había usado anteriormente sobre todo en el proceso creativo de *Hasta Cuando Corazón*. El ejercicio básico de esta serie es buscar el desequilibrio. Descrito de manera muy resumida se trata partiendo de una posición vertical, de pie, llevar el peso del cuerpo hacia adelante justo hasta antes de caer, y en ese momento sacar una pierna y empezar caminar hacia adelante impulsado por la caída y poco a poco ir enlenteciendo el ritmo de la caminata. Al perder el equilibrio y luego recuperarlo lo que se produce es un balanceo de toda la columna vertebral. Después de un cierto tiempo de practicar este ejercicio en la sala en semipenumbra escuchando a María Callas los actores del grupo entraban en un estado que ellos llamaban de “flotación” y de “estar”, que guardaban en su memoria corporal para luego recuperarlo en escena. El objetivo era liberar al actor de los estereotipos corporales que pudieran haber desarrollado a lo largo de sus años de práctica pero a la vez abrir y amplificar sus sensaciones corporales:

En una de las conversaciones con Ana Correa, ella recordaba:

“Yo después de dos horas de desequilibrio, yo era muy miope -ahora estoy operada- pero lograba ver todo, se te abren los ojos (...) Empiezo a ver, empiezo a escuchar. El sonido se te amplifica, el sabor de tu lengua, y la piel, porque tu empiezas a sentir, como en el taichi cuando decimos “acariciando el aire”, pero es que lo sientes...”<sup>113</sup>

Aprovecho para recalcar que cuando en los capítulos anteriores hacemos referencia a las acciones físicas que se van generando en la obra, no debemos olvidar que no son solo acciones físicas sino que cada una de ellas tiene un correlato en el estado interior del actor. Cada movimiento exterior tiene como correlato un movimiento del estado emocional y de percepción del actor, de tal modo que lo que el público observa es el movimiento externo del actor pero a la vez percibe su movimiento interior.

### La negación del texto como negación (temporal) de la estructura

Creo que la decisión de crear espectáculos sin partir de un texto ni de un diseño previos no tiene que ver fundamentalmente con la falta de textos dramáticos que traten los temas de interés del grupo, ni con el rechazo de la figura del dramaturgo, aunque estos elementos puedan haber jugado un papel

112 Para una descripción detallada de los ejercicios de Antunes Filho ver: Rubio 2011: “No te ocupes del teatro sino de la vida” pp. 109-155

113 Los cuadernos de Ana p. 30.

en los momentos iniciales del grupo, sino sobre todo con la intuición de la necesidad de pasar por estados liminales a lo largo del proceso creativo.

Un texto previo supone una estructura, un punto de partida y un punto de llegada, y el grupo decide negar temporalmente la estructura para sumergirse en un caos creativo, del cual no saben nunca cómo van a salir, con la convicción de a través de él su visión de la realidad circundante va ser renovada y amplificadas, y que la estructura que va a resultar del proceso, el espectáculo, va a ser realmente novedosa, no en un sentido caprichoso que busca la novedad por sí misma, sino en un sentido necesario que busca nuevas herramientas para comprender la realidad.

### La fragmentación de la gestualidad cotidiana

Creo que otro elemento que refuerza la liminalidad del proceso es el hecho de crear la acción física de la obra de forma separada de la palabra y solo posteriormente acoplarlas.

Turner hacía referencia al hablar de liminalidad al hecho de fragmentar elementos conocidos para luego volverlos a ensamblar produciendo lo “extraño” a partir de lo “familiar”.

Creo al desarrollar la acción física de forma independiente a la verbal se crea un efecto de extrañamiento análogo al que refiere Turner.

En la vida cotidiana nuestros gestos y nuestra palabra tienden naturalmente a reforzarse, y coinciden en un mismo sentido. Al trabajar la acción física de forma independiente de la verbal y luego ensamblarlas, se crea un efecto desacostumbrado, en tanto los dos lenguajes no se reafirman, aunque no necesariamente se opongan entre sí, sino más bien corran paralelos, que nos obliga como espectadores a prestar una atención a las acciones distinta a la cotidiana.

### El apelar a la intuición

Según recuerda Ana Correa en un momento del proceso creativo las improvisaciones empezaron a reflejar la realidad de los pueblos andinos luego de la guerra interna de forma muy directa y Miguel Rubio planteó: “¿Que estamos haciendo? Estamos reflejando la realidad inmediata que no conocemos, que no entendemos, sigamos con la intuición.” y Ana a propósito de eso comenta: “Porque lo inmediato que va pasando no es lo que te compete sino el olfato. Creo que tanto camino de abrir los sentidos y de inventar y especular, es para que tú puedas irte adelante. Más adelante. La obra no tiene que ser, esto no es un teatro periodístico. Ya están los periódicos, ya están los documentales, (...) los documentales son tan fuertes, tan increíbles, que ya no... O sea el teatro tiene que ir más allá, más allá.”<sup>114</sup>

Creo que esta voluntad de aprender la realidad no desde un punto de vista descriptivo, ni de un

114 Ibid p. 49

análisis racional sino a través de una intuición sustentada en la amplificación de los sentidos puede ser también considerada como una característica liminal, en tanto búsqueda del conocimiento a través de mecanismos distintos a los cotidianos y aceptados por la estructura social establecida.

#### Los “eslabones” de alucinación y posesión, entre lo real y lo imaginado

En el capítulo dedicado a la creación de la acción física de la obra he hecho mención al concepto de “eslabones” que el grupo acuñó en este proceso, para referirse a unidades mínimas de acción con principio, medio y final. Sin embargo no hice referencia a que muchos de estos eslabones se crearon además con la premisa de involucrar en ellos estados de sueño, pesadilla y posesión, estados los tres que podemos considerar liminales, en tanto que involucran alteraciones en el estado de consciencia ordinario. Muchos de los “eslabones” que se desarrollaron durante el proceso de la obra estaban constituidos por acciones cotidianas en las que se introducía un elemento fantástico, inspirado en el sueño, la pesadilla y la posesión, que la transformaba, para luego regresar al estado cotidiano, como pequeños momentos en que lo liminal se introducía en lo cotidiano. Muchos de estos eslabones han quedado en el espectáculo y constituyen su trama escondida.

Por último la inclusión en la obra de una secuencia de sueño: el sueño de la Bernardina en el cual el Santo y el Moro conversan es una forma de incluir lo liminal, ya no solo en el proceso creativo sino en la estructura misma del espectáculo.

He tratado de mostrar como lo liminal está presente en distintos aspectos del proceso creativo de la obra, pero creo además que, gracias a ello, la estructura resultante de este proceso, es decir el espectáculo en sí mismo, está impregnado de esa liminalidad de modo tal que esta se reproduce en el espectador mientras participa de la función. Así el espectáculo se convierte en “una máquina de despertar alucinaciones” en el espectador, pero que no son gratuitas, sino que le permiten contemplar la realidad con “nuevos ojos”.

#### El uso del concepto de “energía”

Fuera ya del concepto de liminalidad quiero, para terminar, referirme al uso del concepto de “energía” en el discurso del grupo sobre su práctica escénica, porque a mi entender revela algunos aspectos claves de la naturaleza comunicativa del teatro, y en particular de la propuesta de Yuyachkani.

Creo que el uso de este concepto llegó al grupo inicialmente a través de la influencia de Eugenio Barba y la Antropología Teatral, quien a su vez lo recoge de las tradiciones escénicas asiáticas, y de



la indagación de varios actores del grupo en las artes marciales orientales y el taichi.

Sin embargo creo que el mismo fue incorporado no de una forma teórica sino como un instrumento útil para dar cuenta de su experiencia práctica como actores y creadores escénicos.

El concepto de “energía” o “Qi” como materia constitutiva de todo lo que existe, incluido el ser humano, forma parte de la tradición oriental (china, japonesa, coreana, etc.). La cual ha descrito de forma sistemática la naturaleza, la función, las vías de circulación, y las formas de proyección de esta “energía” en el ser humano, y sustenta gran parte de su medicina en este concepto<sup>115</sup>. Sin embargo todas las tradiciones culturales han desarrollado conceptos afines, utilizando terminologías distintas.

Voy a referirme a algunos usos de este concepto que aparecieron en el transcurso de las conversaciones y entrevistas con los creadores de “Santiago”, para tratar de inferir a partir sus usos algunos de sus posibles significados e implicaciones para las artes escénicas y las comunicaciones. Algunos de los fragmentos seleccionados utilizan explícitamente el término, mientras que en otros está implícito.

#### 1) Miguel y el Santo:

En su artículo “La procesión va por dentro: el Santiago de Yuyachkani” Miguel Rubio cuenta:

“Desde que conocí la Iglesia [se refiere a la iglesia de Santiago en el Cuzco], que según dicen los lugareños fue construida con piedras de Sacsahuaman, la he visitado muchas veces y me he sentado frente al santo mirándole a los ojos fijamente, como esperando una señal.”<sup>116</sup>

Cuando le pregunté sobre esto en la entrevista que tuvimos me respondió:

“Para mí los objetos que tienen vida y que son depositarios de energía yo siento que convocan. (...) Yo me sentaba, era parte de mi ritual antes de ir a Paucartambo, porque a Paucartambo, yo siempre que paso, están preparando al santo, porque el santo es el 25. Entonces yo estoy en Cuzco entre el 10 y el 11 (...) y voy a la iglesia de Santiago y el santo está en la urna todavía, porque no está montado en el caballo. Al caballo lo montan después. (...).

<sup>115</sup> Haciendo un resumen muy apretado y esquemático podemos decir que desde el punto de vista de la tradición oriental la energía humana 1) tiene un origen cósmico y ancestral, a la vez que es nutrida de forma permanente a través de la respiración y el alimento; 2) que es la materia prima tanto de nuestra estructura física como de nuestra actividad psíquica y espiritual, entre las cuales no hay una diferencia sustancial sino que más bien forman parte de un continuo: En la medida en que la energía se condensa forma estructuras materiales, en la medida en que se refina y purifica permite la funcionalidad de nuestros órganos y entrañas, así como produce emociones, ideas, anhelos, etc. ; 3) circula incesantemente por del organismo a través de circuitos específicas, y 4) se proyecta continuamente hacia el exterior para permitir nuestra interrelación con el medio externo.

<sup>116</sup> Rubio 2008: p. 174

Y la imagen es bien fuerte, y yo creo que sí, que esa energía de fé, de amor, de expectativa que le pone la gente a esa escultura por decirlo de alguna manera, yo siento que eso tiene energía, tiene vida y yo cómo que meditaba mirándolo y trataba de estar presente en el templo, no?.(...)

Yo creo que el trabajo de sensibilizar en el lugar de origen donde hay esa fuente de información también sensible, es importante, porque la gente deposita ahí su energía, sus expectativas, y era gente muy humilde.”  
 117

Podemos rescatar de este fragmento por la idea de una “energía” que proviene de actividades espirituales de las personas, como son la fe, la devoción y el amor, y que es susceptible de depositarse en un objeto, como es la escultura del santo, y a la vez de ser percibida por un “espectador” sensible.

## 2 ) Ana y los objetos de la obra:

Refiriéndose a las experiencias vividas durante el proceso creativo y registrado en sus cuadernos, Ana Correa comenta:

“Yo no lo recuerdo si no lo vuelvo a leer, pero yo entro al personaje, me pongo la ropa, prendo las velas, miro al santo y es como...

No regresa todo a lo racional, sino todo regresa a la sensación, al estar y como has vivido tanto en cada rincón, tanto con cada objeto, con cada vela, con cada banca. Porque las veces que hemos salido a hacer Santiago hemos viajado con todo. No podemos ir, viajar, con otras cosas, hemos llevado containers, nos hemos ido a Puno, nos hemos ido a Ayacucho, con container a Huancavelica, con camión. Y en la casa del grupo. Porque en la cosa esta...

*-¿cómo impregnada esa información?<sup>118</sup>*

Sí. Entonces yo me duermo en la banca, pero ahí me he dormido y he vivido tantísimas cosas. .”<sup>119</sup>

No fue Ana, la que lo dijo, sino yo, pero creo que de este fragmento de conversación se desprende, nuevamente, la idea de que los objetos, en este caso los que se usan en la obra, están impregnados de una información sutil que proviene de la relación y de la experiencia que los actores han vivido con ellos.<sup>120</sup>

## 3) El willanchu:

Amiel Cayo nos contaba una experiencia que vivió en Puno poco antes del proceso de *Santiago*, e influyó en el mismo.

“Hay un hecho muy importante que a mí me ayudó y justamente creo que apareció durante el proceso de Santiago. Entendí la relación entre la vida y la muerte. Entendí que el espíritu, la energía, digamos, nosotros somos esa mezcla entre materia y energía. Justamente cuando hicimos un ritual en la casa de mi mamá, cuando se techo la casa hay un ritual que se hace del wilanchu donde se sacrifica una llama. Entonces el sacrificio consiste en arrancarle el corazón vivo del animal para ofrendarlo al fuego. Entonces cuando se hizo ese ritual el animal tuvo una muerte súbita, quedo inerte ahí, sin corazón. Pero al cabo de 5, ó 6, 7 minutos

117 Entrevista a Miguel Rubio 29. 10.2014 p.4

118 Aquí intervine yo, no me pude contener.

119 Los cuadernos de Ana, p. 48

120 Se puede decir también que es al revés: que ya que los actores han vivido estas experiencias con estos objetos, estos mismos objetos tiene la capacidad gatillar la memoria sensorial de los actores. Y es verdad. También.

más o menos, el animal se sacude como si tuviera un ataque de epilepsia. Después otra vez se relajó el cuerpo y ahí quedó. Y el sacerdote que oficiaba la ceremonia dice: “Ya se fue”-me dijo. Entonces, en ese momento, yo no entendía que es lo que me dijo y analizando con el tiempo, puede entender de que ese animal cuando le arrancan el corazón tiene esta muerte súbita, pero su energía queda atrapado todavía dentro de su cuerpo, y el hecho de que la energía quiera salir de ese cuerpo produjo este movimiento y obviamente cuando la energía se libera del cuerpo, realmente recién se fue. Y ahí es digamos, que tanto el conocimiento, la inteligencia es material. No hay espíritus inteligentes, simplemente energía pura regresa al cosmos. Ahí entendí ese sentido que es la vida y que es la muerte.”<sup>121</sup>

A partir de esta narración se desprende que la “energía” vendría a ser la parte espiritual o inmaterial de los seres vivos. Es interesante resaltar como Amiel aprende este concepto no de una forma teórica sino a través de una experiencia práctica culturalmente diseñada para ello.

#### 4) Relación energética entre el actor y el público durante el espectáculo:

El mismo Amiel comenta a su vez sobre la relación energética que se produce entre los actores y el público durante el espectáculo:

“En todo espectáculo pasa eso. A veces, si es que no hay una buena energía de parte del espectador la obra sale fría. Si es que hay una bonita relación...

Es que de una u otra manera nosotros estamos emanando energía todo el tiempo, tanto en nuestra vida cotidiana, igual en el teatro. La energía que nosotros lanzamos, es como si arrojamos una piedra a un estanque -hablan los maestros- eso va produciendo ondas. Si arrojó otra piedra al otro extremo también se producen ondas, esas ondas por momentos se mezclan y eso es lo que pasa con nosotros: producimos una energía, y es otra energía la que produce el espectador y esas energías se van a cruzar en un momento. Entonces, si hay un enganche, pues...”<sup>122</sup>

A partir de este fragmento podemos inferir que no solamente que la “energía” no es solamente la parte inmaterial del ser sino que también tenemos la capacidad de proyectarla en el espacio y ponerla en comunicación con la energía emitida por otros seres humanos, en este caso el público.

#### 5) El ejemplo de Mei Lan Fan

Cuando pregunté a Ana Correa como toda la experiencia vivida por los actores a lo largo del proceso creativo se transmitían al espectador me respondió con este ejemplo.

“Yo me acuerdo que una vez leí al maestro Mei Lan Fan<sup>123</sup>. Mei Lan Fan decía que un actor anciano, él ya estaba anciano, él podía saltar había hecho tantos mortales en su vida, desde los 4 años, había codificado tanto, había trabajado tanto, que ahora en su vejez él era capaz de saltar de un banquito de 20 centímetros al piso y dar al espectador la sensación de su salto mortal. Eso decía Mei Lan Fan. Entonces yo creo que es lo que dice Mei Lan Fan, no podría explicártelo de otra manera. El momento en que prendo la vela, o el momento en que Augusto se cuelga, o el momento en que Amiel salta y gira, el momento que Amiel echa llave voltea y mira. Creo que la obra está cargada de toooda esta vivencia. (...) Ya está metido en mi ADN, ya lo he vivido... Y creo que Miguel también, cuando decide seleccionar eso. No es algo nuevo, no es la última improvisación que él selecciona. Sino para llegar a esa última improvisación hemos hecho muchos caminos,

121 Entrevista con Amiel Cayo p.53

122 Ibídem

123 Actor chino (1894-1961). Uno de los más famosos representantes de la Opera de Pekín.

muchos, muchos caminos. (...)

Entonces yo creo que así llega, como hizo Mei Lan Fan. Puedo entenderlo, ahorita así, en este instante, ¿no? (...)

Entonces yo creo que con Santiago a pasado eso. O sea, hemos necesitado construir todas estas historias, vivir todos estos momentos, meterte a este estado de locura, metida entre la realidad y la ficción. Porque, si tú lees esto son días y días de días que yo estoy viviendo en la ficción construyendo a esta mujer. (...) Pero hay un momento en que eso se condensa y te lo olvidas. Si no lo olvidas.... O sea ya está todo este camino. Fue un cementerio de hallazgos, todos estos saltos mortales al vacío fueron para llegar a componer esto y que el espectador sienta la carga de lo vivido.”<sup>124</sup>

Si bien en este fragmento de la conversación no se hace referencia al concepto de energía, desde mi punto de vista, está implícito en tanto forma de transmisión de información sutil. En el ejemplo que Ana nos cuenta hay dos canales de información que llegan al espectador: Una evidente y otra sutil. El espectador ve a Mei Lan Fan saltar de un banquito de 20 centímetros de alto, y sin embargo percibe la sensación de un salto mortal. ¿Cómo es esto posible? De la misma manera el espectador de *Santiago* ve la partitura física del espectáculo pero a la vez siente “toda la carga de lo vivido” no solo por los personajes de la ficción sino por los actores a lo largo del trabajo creativo. ¿Cómo así? Desde mi punto de vista esto es posible gracias a la relación energética entre el actor y el público a la cual Amiel Cayo hacía referencia, y gracias además a que el actor a través del entrenamiento los actores han aprendido a modular la cantidad y cualidad de su proyección energética. Mei Lan Fan ya anciano no podía, pero tampoco necesitaba, hacer saltos mortales porque a través de su años de entrenamiento físico había aprendido a hacer danzar a su energía y a comunicar a través de ella.

Creo que esto es importante para evidenciar la naturaleza de la comunicación en general y del teatro en particular, en tanto arte que involucra todos los lenguajes humanos en simultaneo, incluido el lenguaje de nuestra presencia, aquel a través del cual se comunica no solo al decir o hacer, sino a través de la proyección de la cualidad de nuestra energía en movimiento.

Esto me recuerda un verso de Luis Hernández que dice algo así como: “De algo me hablas, pero el estruendo de tu corazón me impide”. Cuantas veces centramos toda nuestra atención en el discurso y nos olvidamos de comunicar a través del estruendo de nuestros corazones.

124 Los cuadernos de Ana p. 48-50.



## 10: Acerca de la estrategia metodológica de la investigación

Tal como comentaba en la introducción, la idea original de esta investigación surgió en el 2002, durante el segundo curso de Seminario de Tesis. En ese entonces el proceso creativo de *Santiago* era relativamente reciente en el tiempo, y yo había tenido la oportunidad de escuchar durante conversaciones informales de Miguel Rubio, Teresa Ralli y Ana Correa, quienes fueron profesores míos en distintos cursos durante esos años, detalles del proceso creativo de *Santiago*, pude presenciar también a la acción escénica *Rindete Atahuallpa*, y aunque no pude verla supe también de la acción escénica *La Abuela*, ambas acciones antecedentes de *Santiago*.

Uno de los elementos que más llamó mi atención fue la idea de que en el Proceso de Santiago habían ocurrido una serie de “casualidades”, que habían terminado de perfilar la obra, entre ellas quizás la más saltantes que fueran tres los actores que quedaron en el proceso, que se había iniciado con todo el colectivo, como las tres manifestaciones de Illapa: el rayo, el trueno y el relámpago, y que además estos compartieran las iniciales A.C., y que el propio director Miguel Rubio se llamara también Santiago. Estas casualidades parecían leerse como “señales” de la intervención de alguna fuerza (¿la de Santiago?, ¿La de Illapa?) en el proceso. Para mí, el escuchar estos comentarios envolvieron a *Santiago* en un halo de misterio y acrecentaron mi interés en esta obra.

Sin embargo estos hechos, que pueden ser simplemente anecdóticos, solamente subrayaban algo que va más allá del caso concreto de *Santiago*, y que tiene que ver con los procesos creativos en general, y es que tienen algo de “mágico” y “misterioso”. ¿De dónde surgen las ideas, las acciones, las palabras que se crean? Pareciera que trascienden a la persona o al grupo que las crea, pareciera que son inspiradas desde más allá.

La idea original de este proyecto de investigación fue recoger a través de entrevistas ese material que había escuchado de forma espontánea, a la vez profundizar más en los distintos aspectos del proceso creativo de *Santiago*.

La intención era indagar en el proceso creativo de *Santiago* como un botón de muestra de los procesos creativos del Grupo Cultural Yuyachkani, de los del Teatro de Creación colectiva, y de los procesos creativos en general, bajo el supuesto de que aunque cada proceso es único, observando uno en profundidad se puede atisbar algunos elementos comunes a los demás.



Cuando en el 2013 retome la tesis me propuse entrevistar a los 3 actores de la obra, al director y el dramaturgo de la misma. Planeaba inicialmente hacer 2 entrevistas a cada uno, una primera entrevista exploratoria rescatando de forma libre la memoria que tuvieran del proceso y luego otra entrevista más estructurada que me permitiera llenar los vacíos que la primera pudiera haber dejado.

Para entonces supe que había un artículo de Miguel Rubio sobre el proceso creativo de *Santiago*: “*La procesión que va por dentro, Santiago de Yuyachkani*”, publicado en la segunda edición de su libro “*El cuerpo ausente (performance política)*”, y otros dos artículos inéditos, que fueron escritos para contribuir al anterior, uno de Ana Correa y otro de Amiel Cayo: “*La Bernardina de Santiago*” y “*El espacio escénico en Santiago*” respectivamente, a los que amablemente sus autores me permitieron acceder.

Por su parte Peter Elmore había escrito una referencia sobre la obra y el proceso creativo: “*El templo de los duelos*”, que apareció en el programa de mano de la obra.

También se habían publicado en 2000, cerca del estreno de la obra, varias notas periodísticas, algunas de las cuales hacían referencia no solo a la obra sino a la creación de la misma

Todos estos materiales me fueron de gran utilidad para tener un panorama general del proceso creativo que quería estudiar antes de realizar las entrevistas.

También me fue útil la transcripción del texto final de la obra, que me proporciono Augusto Casafranca, y una videgrabación de la misma realizada en 2002 por Televisión Nacional del Perú.

Aunque elaboré una guía de entrevistas en la mayoría de los casos no la seguí de forma sistemática, porque me pareció más útil dejar que fluyera el hilo de la memoria de cada uno de los entrevistados.

Al entrevistar a Ana Correa, ella manifestó que no se acordaba de muchos detalles (habían pasado más de 12 años del estreno de *Santiago*) y que necesitaba recurrir a sus “Cuadernos”, y me propuso realizar sesiones en que ella leyera y comentara fragmentos de sus “Cuadernos de creación”. Así supe que Ana, y también otros miembros del grupo, llevan cuadernos en los que registran diariamente las actividades que realizan.

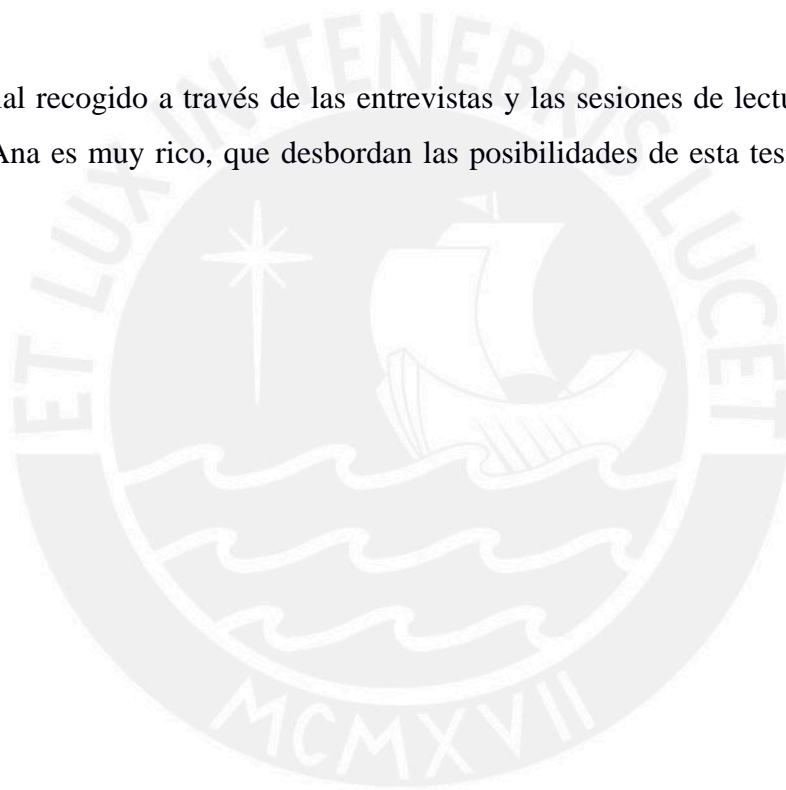
Poder acceder de esta manera a dichos cuadernos fue importantísimo para tener una visión más

detallada del proceso creativo.

Realicé una entrevista a cada uno de los actores (a excepción de Augusto Casafranca con quien tuve 2 entrevistas, con el director y con el dramaturgo. Con Ana Correa además tuve 4 sesiones de lectura y comentario de sus anotaciones.

También fue significativo asistir al seminario pedagógico “Teatro por dentro”, que realizó el Grupo Yuyachkani en setiembre de 2014 en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico. Fueron 5 “demostraciones de trabajo” en los cuales el grupo compartía con el público algunas de las herramientas que usan en sus procesos creativos.

Creo que el material recogido a través de las entrevistas y las sesiones de lectura y comentario de los cuadernos de Ana es muy rico, que desbordan las posibilidades de esta tesis, y que merece un desarrollo posterior.



## Conclusiones

Para concluir quisiera resaltar tres cosas que se desprenden de la práctica creativa de Yuyachkani en este espectáculo: *la importancia de que el teatro se “desmarque” del texto, la importancia del teatro como medio para conocer y comprender la realidad social, y la búsqueda de rescatar la eficacia del teatro, es decir su capacidad de transformar.*

El teatro es una de las artes que más cerca está de la vida misma, en tanto que involucra el espacio, el tiempo y todos los sentidos que el ser humano posee y todos los lenguajes que él mismo ha desarrollado. En tanto esta diversidad esté subordinada al texto, la efectividad del teatro disminuye, y no ayuda (tanto) a nuestra consciencia a salir de los marcos en lo que justamente la narratividad, entre otras cosas, la tienen sujeta.

El teatro por su inmediatez, por ser “en vivo y en directo” puede ayudarnos a corregir la distorsión que el discurso narrativo, lógico y cronológico impone en nuestra percepción de la realidad, a entrenar en un espacio y tiempo limitados nuestras posibilidades de percepción de la realidad inmediata, siempre y cuando no esté el mismo esclavizado por la lógica narrativa.

Creo que es fundamental la utilización (o mejor dicho, la recuperación y puesta en valor) de formas “alternativas” de generar conocimiento como en el caso que nos ocupa: la intuición; el uso de los sentidos; el hacer pasar por el cuerpo la información y convertirla en movimiento y gesto; el mantenerse alerta a las casualidades; entre otras formas de conocer que nunca han dejado de existir ni de practicarse, para mejor comprender la realidad social en la que estamos inmersos.

Por último y en el mismo sentido, creo que es fundamental indagar en la eficacia del arte y sus procesos, lo cual no quiere decir darle un sentido utilitario, sino reconocer que además de entretener y brindar placer estético, que no es poca cosa, puede ser una herramienta poderosa para conocer la realidad, pero también para transformarla.

En el “Manuscrito de Huarochiri”<sup>125</sup> se cuenta que Cuniraya Huiracocha “... transmitía la fuerza vital a todas las comunidades. Con su sola palabra preparaba el terreno para las chacras y consolidaba a los andenes y, con sólo arrojar una flor de un cañaveril llamado pupuna, abría una acequia desde su fuente.” ¿Y si no fuera solo un mito? ¿Y si el teatro a través de la presencia, la

125 Taylor 2001: 29.

palabra y el gesto tuviera verdadero poder de transformar las cosas y los hombres? ¿Por qué no atrevernos a soñarlo?

En cuanto al proceso creativo de Santiago en sí mismo podemos concluir que:

Permite la construcción de un discurso escénico fundamentado en el trabajo creativo de los actores, que se constituyen en autores del espectáculo (aunque su labor sea motivada, estimulada y modulada por el director y el escritor) al traducir en acción físicas y verbales la experiencia vivida a través del proceso creativo, así como las fuentes de las cuales se nutren durante el mismo.

Dichas acciones, surgidas a través de la improvisación, se convierten en el vehículo a través del cual el actor canaliza su experiencia y sensibilidad ante los estímulos a los que se ve expuesto antes y durante el proceso creativo, tanto los que le impone la realidad misma, como aquellos que elige como fuentes para su trabajo creativo.

Son estas acciones el eje central del discurso del espectáculo, y no el argumento, que va siendo creado más bien como un elemento útil para articular dichas acciones entre sí. Siendo la cualidad y textura de las mismas el aspecto en el cual el grupo ha invertido más tiempo y esfuerzo.

El trabajo de los actores de la obra está, a su vez, sustentado por una formación y entrenamiento permanente de los mismos quienes ejercitan y exploran su cuerpo como herramienta expresiva a la vez que se forman en diversas técnicas corporales, como son las danzas tradicionales peruanas, las artes marciales orientales, etc.

Esto permite que los actores desarrollen una inteligencia corporal, que unida a la intuición y sensibilidad, se traduzca en acciones físicas reveladoras y sugerentes ofrezcan nuevas luces para interpretar la realidad social a la que hacen referencia.

Porque no podemos olvidar que este proceso creativo es a la vez una forma de reflexión colectiva sobre el momento histórico que atravesaba nuestro país en ese momento: la progresiva recomposición social luego de terminada la guerra interna que vivimos entre 1980 y 2000. Y es justamente contribuir a esa recomposición el objetivo del grupo, con la convicción de que esta no puede darse sino no hay previamente una reflexión y un conocimiento profundo de las causas y los factores que posibilitaron este conflicto, para no replicar en ellas.

Para llevar a cabo su aporte a este proceso de reflexión necesario Yuyachkani recoge tradiciones ancestrales como son el culto a Santiago e Illapa; indaga en la historia reciente, la de la guerra interna, y en la pasada, la conquista española; investiga sobre la cosmovisión andina; se nutre de los aportes de científicos sociales y estudiosos de la realidad peruana; y hace pasar todo esto por el filtro de la subjetividad tanto de los actores como del director y el escritor para convertir estos elementos en una puesta en escena.

Por último podemos señalar que la metodología utilizada en este proceso es en parte única, en tanto responde a los desafíos específicos que plantea este espectáculo en concreto y a la naturaleza del mismo, como puede ser, por ejemplo, reproducir el carácter particular del comportamiento al interior de un templo; y en parte es una muestra del bagaje de herramientas creativas que el grupo ha adquirido y desarrollado a lo largo de los años, como son por ejemplo el “entrenamiento del actor” o los ejercicios del desequilibrio, etc., que el grupo usa de forma habitual o ha usado también en otros espectáculos.

La originalidad de este proceso creativo, así como la del trabajo de Yuyachkani en general, del cual este nos puede servir de muestra, hace importante la descripción y documentación del mismo en tanto puede servir para otros creadores escénicos, no como una fórmula a repetir, pero sí como una referencia útil que permita inspirar nuevas formas de resolver los propios desafíos que cada cual encuentre o se plantee.



## Bibliografía

### a) Fuentes Primarias:

- CAYO, Amiel  
 ??? El espacio escénico en Santiago. Documento inédito.
- CORREA, Ana  
 ??? La Bernardina de Santiago. Documento inédito
- ELMORE, Peter  
 2002 “Yuyachkani: Los papeles del viaje”. En: *Hueso Humero*, N°40.Lima, Febrero de 2002. pp. 127-141.
- RUBIO, Miguel  
 2008 “La procesión va por dentro, Santiago de Yuyachkani” en *El cuerpo ausente (performance política)*. 2° edición. Lima: Grupo Cultural *Yuyachkani*.
- b) Notas de Prensa
- CARETAS  
 2000 Iras Santas. *Caretas*. Lima, 19 de octubre, n° 1641, p.65
- 2001 Patrón de la sangre. *Caretas*. Lima, 8 de febrero, n°1656, p. 92.
- CASTILLO, Mayra  
 2001 Antídoto contra el olvido. *El Comercio*. Luces. Lima, 8 de febrero, p. C4
- HIDALGO, David  
 2000 Santiago entre dos mundos. *Revista Domingo*. La República. Lima, 15 de octubre, n° 124, p. 32-33.
- MONTOYA, Rodrigo  
 2000 El apóstol Santiago y las heridas de la historia. *La República*. Lima, 22 de octubre, p.27.
- SOBERÓN, Santiago  
 2000 Lo sagrado y lo profano. *El Comercio*. Lima, 29 de octubre, p.C6.
- SOMOS  
 2000(a) Santiago querido. *Somos*. El Comercio. Lima, 14 de octubre, n° 723.
- 2000(b) Santiago ensangrentado. *Somos*. El Comercio. Lima, 30 de diciembre, n° 734.
- VARGAS, Martin  
 2000 Retorno del taita Santiago. *El Peruano*. Cultural. Lima, 19 de octubre, p.14.

WIENER, Gabriela  
 2000 La procesión va por dentro. *El Comercio*. Luces. Lima, 19 de octubre, p.C3.

### c) Bibliografía General

- ALEGRÍA, Alonso  
 1998 Algunas definiciones útiles que atañen a la dramaturgia. Material del Curso de Dramaturgia I. Lima: Facultad de Artes y Ciencias de la Comunicación. PUCP.
- BARBA, Eugenio  
 1992 La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral. México: Editorial Gaceta
- 2012 Apuntes sobre dramaturgia. En: página web de la Compañía Nexoteatro. Consulta: 7 de abril de 2013  
 <<http://www.nexoteatro.com/Eugenio%20Barba.htm>>
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola  
 1990 El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral. Ciudad de México: Ista, Escenología ac.
- BARROS, José  
 2012 El apóstol Santiago Patrón de España, patriarca de Galicia y modelo de peregrino. En *Ecclesia Digital*. Visita 11 de agosto de 2014.  
 <<http://www.revistaecclesia.com/el-apostol-santiago-patron-de-espana-patriarca-de-galicia-y-modelo-de-peregrino/>>
- BRACHETTI, Ángela  
 2005 El año en fiestas. La convivencia con los dioses en los andes del Perú. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BUENAVENTURA, Enrique  
 1977 CHARLA DE ENRIQUE BUENAVENTURA SOBRE LA IMPROVISACIÓN Y SU UTILIZACIÓN EN EL T.E.C. *Curso de Improvisación. Aprende en línea. Universidad de Antioquia*  
 <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/course/view.php?id=451>>
- BURGA, Manuel  
 2001 Santiago. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago”  
 Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Burga.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Burga.html)>
- CARDENAS, Gisela  
 ¿? Historia del Grupo. Grupo Cultural Yuyachkani. Webcuaderno del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Consulta: 7 de Abril de 2013.  
 <<http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/group.html>>
- CARRIERI, Roberta  
 1992 “El viaje del actor del training al espectáculo”. En MÁSCARA #9-10, Abril- Junio

CASTRO, Tito

2001 Tayta Shanti. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago”  
 Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Tito.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Tito.html)>

CEBALLOS, Edgar (compilador)

1992 Principios de Dirección Escénica. México DF: Gaceta

CHOY, Emilio

1958 De Santiago Matamoros a Santiago Mata-indios.  
*Revista del Museo Nacional*. Tomo 27. pp. 195-272

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2004 Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

DEGREGORI, Carlos

2010 Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 - 1999. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DIÉGUEZ, Iliana

2004 Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro). *Archivo virtual de artes escénicas*. Consulta: 7 de abril de 2013  
 <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=41>>

2006 “Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria” En: El cuerpo ausente. Performance política. Rubio, Miguel. Lima: Yuyachkani

2009 Des/tejiendo escenas: desmontajes, procesos de investigación y creación. México DF: Universidad Iberoamericana. Consulta: 7 de abril de 2013  
 <[http://books.google.com.pe/books?id=0Zu34vWGYXkC&pg=PA226&dq=destejendo+es&hl=es&sa=X&ei=4LpuUavKJZK14AOA-4HgCA&redir\\_esc=y#v=onepage&q=destejiendo+es&f=false](http://books.google.com.pe/books?id=0Zu34vWGYXkC&pg=PA226&dq=destejendo+es&hl=es&sa=X&ei=4LpuUavKJZK14AOA-4HgCA&redir_esc=y#v=onepage&q=destejiendo+es&f=false)>

DONOSO, Pedro

2012 Tras la pista de Santiago: ¿Quién es quién y quién escribió la carta de Santiago? Consulta: 05.07.2014  
 <<http://www.caminando-con-jesus.org/CRONICAS/SANTIAGO.htm>>

DOMINGUEZ, Javier

2008 Memorias del futuro. Ideología y ficción -en el símbolo de Santiago Apóstol. Madrid: Vervuert / Iberoamericana. Consulta 06. 07. 2014  
 <[http://books.google.com.pe/booksid=sOyrBchwVh0C&pg=PA41&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.pe/booksid=sOyrBchwVh0C&pg=PA41&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)>

- DUBATTI, Jorge  
 2009 Otro concepto de dramaturgia. En: Agenda Cultural Alma Mater, Universidad de Antioquia, #158, setiembre de 2009  
 Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewArticle/2215>>
- DURAND, Pilar  
 2012 *Lo político en la obra teatral ADIÓS AYACUCHO del grupo YUYACHKANI y su relación con el periodo de violencia política 1980 – 2000.* Tesis de Licenciatura en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Consulta: 7 de abril de 2013  
 <<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1513>>
- ELMORE, Peter  
 2001 El templo de los duelos. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago”. Consulta: 7 de abril de 2013.  
 <[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Peter.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Peter.html)>
- 2002 “Yuyachkani: Los papeles del viaje”. En: *Hueso Húmero*, N°40.Lima, Febrero de 2002. pp. 127-141.
- FUENZALIDA, Fernando  
 1980 Santiago y el Wamani: aspectos de un culto pagano en Moya. *Debates en Antropología*. Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 5, 1980, pp. 155-187.
- GARCÍA, Santiago  
 1989 “La situación, la acción y el personaje” En: *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- GARZÓN, Francisco (compilador)  
 1978 Recopilación de Textos sobre el Teatro Latinoamericano de Creación colectiva”. La Habana: Casa de las Américas.
- HERNÁNDEZ, Harold  
 2006 “El trayecto de Santiago Apóstol de Europa al Perú” En: INVESTIGACIONES SOCIALES. Año X. N° 16, pp.51-92[UNMSM/IIHS, LIMA, 2006]. Consultado: 05.07.2014  
 <[http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/\\_biblio\\_Hernandez.php](http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Hernandez.php)>
- LUQUE, Gino  
 2008 “La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani”. *Memoria. Revista sobre cultura, democracia y derechos humanos*. Lima, 2008, número 4, pp. 75- 82.
- MANRIQUE, Nelson  
 2001 Santiago Cabalga. En: Santiago. Yuyachkani. Página Web de “Santiago”. Consulta: 7 de abril de 2013.

<[http://www.geocities.ws/santiago\\_yuyachkani/Nelson.html](http://www.geocities.ws/santiago_yuyachkani/Nelson.html)>

MILLONES, Luis

1964 La “idolatría de Santiago”: un nuevo documento para el Estudio de la Evangelización en el Perú. *Cuadernos del seminario de Historia*. Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 7, dic. 1964. pp. 31-33.

MUGUERCIA, Magaly

1998 Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani. *Revista Conjunto*. La Habana: Casa de las Américas. N°108. pp. 55-66

ORTIZ, Natalia

2009 “El Conquistador Infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes Centrales durante la colonia.” *Maguaré*, N. °23. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, 2009, pp.256-3001. Visita 14 de Julio 2014.  
 <[www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/.../15847](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/.../15847)>

PAVIS, Patrice

2000 Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.

RENDÓN, Felipe

2008 LA IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA DE LA CREACIÓN COLECTIVA EN EL TEATRO LA CANDELARIA. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 2 No. 1 enero - junio de 2008. pp. 84 - 98  
 <[http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/artescenicas2\(1\)\\_11.pdf](http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/artescenicas2(1)_11.pdf)>

RUBIO, Miguel

2001 Notas sobre teatro. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

2006 El cuerpo ausente (performance política). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

2011 Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani

RODRÍGUEZ, Huáscar

2007 “Tres usos de la “mitología” andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del Cerro Rico en Potosí y Tata Santiago.” *En: Maguaré*, N.°21. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, 2007, pp.219-239. Visita 11 de Agosto de 2014.  
 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/10403>>

ROSTWOROWSKI, María

2004 Incas. Enciclopedia Temática del Perú. Lima: Orbis Ventures.

SÁNCHEZ, José

2011 ¿Quién tiene miedo a la representación? Apuntes para una intervención en el seminario internacional “Memorias y re-presentaciones” organizado por Yuyachkani y CIELA en julio de 2011. *En: Blog de José A. Sánchez*. Consulta 16 de



Agosto de 2014. <<http://joseasanchez.arte-a.org/node/818>>

SOBERON, Santiago

2001 Treinta Años de Yuyachkani. *Biblioteca. Babab.com*  
 <<http://www.babab.com/no10/yuyachkani.htm>>

TAYLOR, Diana

2004 Staging Social Memory: Yuyachkani. En: *Psychoanalysis and Performance*.  
 Adrian Kerr and Patrick Campbell, ed. London: Routledge  
 Consulta: 7 de Abril de 2013  
 <[http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/DTaylor\\_Yuyachkani.html](http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/yuyachkani/DTaylor_Yuyachkani.html)>

TAYLOR, Gerald

2001 Huarochirí: Manuscrito quechua del siglo XVII.  
 Lima: IFEA: Lluvia Editores.

TURNER, Víctor

1982 From Ritual to Theatre. *The Human Seriousness of Play*.  
 New York City: Performing Arts Journal Publications.

VILLAGÓMEZ, Alberto

1979 Yuyachkani. El teatro como testimonio y fiesta del pueblo. En: *Revista*  
*Conjunto*. Casa de las Américas. No 45, pp.58-68

YUYACHKANI

2013 Yuyachkani: 42 años de Teatro. En: *Página Web de Yuyachkani*. Consulta 16  
 de Agosto de 2014. <<http://www.yuyachkani.org/historia.html>>

YUYACHKANI y ELMORE, Peter

2000 SANTIAGO. Inédito.

2002 “Santiago. Creación colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore” [Video] Televisión  
 Nacional del Perú, Lima. En: *Hemisferic Institute Digital Video Library*.  
 Consulta: 27 de setiembre de 2014  
 <<http://hidvl.nyu.edu/video/000560134.html>>

## Anexo 1: Secuencias de la obra

(A partir del registro en vídeo de la obra hecho por Televisión Nacional del Perú en 2002)

### 1. Inicio

Al fondo de la iglesia, sentado sobre un reclinatorio y alumbrado por una vela un hombre joven toca el violín. Lleva puesto un chullo, un saco azul claro, algo pequeño, y por debajo una chompa de color rojo, un pantalón oscuro, y ojotas. Es Rufino, el guardián.

Una mujer se acerca hacia el frente se arrodilla y se persigna. Esta vestida con una falda roja abultada por las polleras y cubierta por un mandil azul; un saco verde, debajo del cual se puede ver una chompa color ladrillo y una blusa blanca de la que sobresale el cuello y los puños; con el cabello largo trenzado, y al lado derecho varios ganchos, uno sobre otro, que le recogen el pelo. Es Bernardina, la Beata.

Aparece Armando, el mayordomo, vestido con un saco marrón claro, con una bufanda roja que le cubre el rostro hasta la nariz, se acerca a los candelabros y calienta sus manos con las velas.

Mientras al fondo el guardián sigue tocando, los otros dos van hacia una banca ubicada frente al público. Ella se cubre con una mantilla azul oscuro, y se sienta. Él antes de sentarse le dice algo. Ella se para y va rápidamente hacia el fondo. Él se sienta, frota sus manos, y luego cruza brazos y piernas. Ella regresa trayéndole una taza. Él toma de la taza, ella se sienta y ora. Él se quema, se levanta ya va hacia el fondo en penumbra. Ella observa al que toca, se para agarra una vela y va hacia el fondo.

El guardián deja de tocar. Se escucha el sonido del viento.

Sonido: Violín, viento.

Iluminación: Dos grandes candelabros, uno a cada extremo del escenario. La parte frontal esta tenuemente iluminada, el fondo está en penumbra. Sobre el centro del escenario cae una luz cenital roja.

Espacio: Al frente una banca de iglesia. Al fondo la capilla del santo. A la derecha un candelabro, a la izquierda otro. A la derecha del espectador el caballo sobre su anda, cubierto por una tela roja. Delante de éste unas piedras formando un fogón. Y detrás una gran cruz, sobre una base de madera.

Vestuario: Bernardina se ha cubierto con una mantilla azul oscuro.

Objetos: El violín, el reclinatorio sobre el que está sentado el guardián. La banca frente al público. La taza en que bebe el mayordomo.

## 2. Acomodando la Iglesia

Suena el viento. Los 3 escuchan y observan.

El mayordomo le pide algo al guardián. Los tres se acercan a la capilla del santo. El guardián prende las luces de la capilla, y podemos ver al Santo vestido de blanco, sentado, con el brazo derecho levantado. El mayordomo y la beata celebran. Ella lleva un candelabro delante de la capilla y empieza a orar.

Ellos cargan desde el fondo del escenario en penumbra dos estatuas de Santos. Las colocan en el extremo izquierdo del escenario donde cae una luz cenital que las ilumina.

El mayordomo acomoda las bancas. Bernardina barre y después limpia las bancas y también las acomoda. El guardián sube a una escalera.

Sonido: Viento y voces.

Iluminación: Ahora hay dos luces puntuales más: La capilla iluminada que muestra al santo, y en el extremo izquierdo una luz que ilumina las estatuas de los santos.

Espacio: la banca que estaba frente al público, está ahora a un lado con lo cual queda un amplio espacio libre, y se ve al fondo la capilla iluminada.

Objetos: Las bancas que son trasladadas por el mayordomo y Bernardina. Los grandes candelabros. La escalera en que sube el guardián. La estatua del santo iluminada dentro de la capilla. Las dos estatuas de los santos que son colocadas a la izquierda del escenario.

## 3. Música para el santo

Armando y Bernardina se preparan para tocar música para el santo. Ella toma su acordeón, y él una quena. Ella mueve una pequeña banca que es a la vez un cofre, y al hacerlo la voltea. Salen de ella varios objetos: un incienario, libros, unas llaves. Al encontrar las llaves, el mayordomo y la beata se emocionan y corren hacia el fondo del escenario, a la capilla del Santo. Prueban las llaves, tratando de abrir el candado que mantiene cerrada la capilla. Pero las llaves no le hacen.

Ambos miran recelosos al Guardián. El mayordomo le dice algo pero este no responde.

El mayordomo recita una oración mientras Bernardina toca el acordeón. El guardián se acerca hacia el pequeño montículo de piedras, a la derecha del escenario, cerca del público. En el cual quema palo-santo, y alza las manos en actitud orante. El mayordomo se une a Bernardina tocando la quena, frente a la imagen del santo, al fondo de espaldas al público.

El guardián empieza a acompañar la melodía de ambos con el violín. Ellos se sorprenden y voltean. Bernardina se acerca a él, se reúnen en el centro del escenario y empiezan a tocar juntos, el mayordomo se suma tocando esta vez el charango, se ha quitado el saco, lleva una chompa oscura abierta al centro con cuello en v, por el que sobresale el cuello de la camisa blanca. Aún lleva la chalina roja, que en cada extremo tiene dos franjas blancas.

Los tres tocan, primero frente al público y luego empiezan a girar hacia su izquierda para dirigirse hacia la capilla del santo. Frente a ella se detienen un instante y luego siguen girando. El Mayordomo y el guardián empiezan a discutir cada vez más acaloradamente, gritándose el uno al otro.

Vuelve a sonar el viento. Bernardina se sienta en una banca frente a los dos santos, a la izquierda del escenario. Empieza a orar y poco a poco se va quedando dormida. Las voces del mayordomo y el guardián se van haciendo cada vez más tenues, y el sonido del viento más fuerte.

Sonido: Voces. Melodía con acordeón quena y violín. Melodía con acordeón, violín y charango. Gritos. Viento.

Vestuario: El mayordomo se ha quitado el saco. Está cubierto por chompa, camisa y chalina.

Objetos: Los instrumentos musicales: acordeón, quena, violín y charango. La banca-cofre, el incienciario, los libros, las llaves.

#### 4. El sueño de la Bernardina

Suena música de Madredeus. La Bernardina en la banca se cubre lentamente con la mantilla.

El mayordomo y el guardián ocupan el lugar del santo y del moro, encima y debajo del caballo.

Sonido: Música de Madre deus.

Iluminación: Luz azul sobre el caballo. Máquina de humo.

Vestuario: El guardián esta en camisa blanca. El moro con chompa roja. Bernardina se cubre con su mantilla.

Espacio: El caballo ha sido descubierta y sobre él está el santo y debajo de él el moro.

#### 4.1 Diálogo entre el santo y el moro

El Santo y el Moro cobran vida y empiezan a discutir en voz resonante. Sin embargo se mantienen aún en sus posiciones.

Sonido: Voz resonante

#### 4.2 El reto

El Moro baja de un salto del anda. Y reta al Santo, a hacer lo mismo que él. Música de Danza de Tijeras. Se quita la chompa y con el torso desnudo se hecha sobre vidrios y golpea su espalda contra ellos. El santo baja del caballo y lo observa desde el anda. El moro se para de cabeza, sobre los vidrios. El santo desciende de un salto del anda. Y se mastica los vidrios. Y vuelve a subir a su caballo.

Bernardina, de pie, observa la escena iluminándola con una vela.

Sonido: Música de Danza de Tijeras.

Vestuario: El moro queda con el torso desnudo, se ve la faja tejida que lleva amarrada a modo de cinturón.

Objetos: Tela blanca que contiene “vidrios”.

#### 4.3 Gira el caballo

El moro empieza a girar el anda con el caballo y el santo, hacia la derecha del espectador. Primero lentamente, pero cada vez más rápido, mientras discute con el santo.

Esto sucede en el medio del escenario. Delante esta la Bernardina arrodillada en el reclinatorio, frente al público escondiéndose con los brazos y con su mantilla de una imagen terrorífica.

Su imagen en primer plano, comenta la acción principal: la pelea del santo y el moro, que sucede tras ella.



Bernardina regresa un lado del escenario. El Moro devuelve el anda al lugar donde estaba.

Sonido: se escuchan sonidos agudos y estridentes de gritos y bocinas.

Vestuario: La mantilla tras la cual se cubre Bernardina.

Objetos: El anda y el caballo

#### 4.4 La pelea

En el centro del escenario el moro realiza pasos de Danzante de tijeras. El Santo lo reta a pelear, y pasa saltando sobre él. Nuevamente la música de Danza de tijeras. Giran hacia la derecha del espectador uno frente al otro midiéndose. E inician una lucha acrobática en el centro del espacio. Solo el centro y el caballo están iluminados, el resto de la escena está en penumbra. La pelea acaba con el santo como vencedor. Este de un empujón coloca al moro otra vez, bajo las patas de su caballo. Bernardina observa de pie, medio escondida con su mantilla, iluminando la escena con una vela.

Sonido: música de Danza de tijeras.

Iluminación: Solo el centro y el caballo están iluminados, el resto de la escena esta en penumbras.

#### 4.5 Fin del Sueño

El moro vuelve a bajar de un salto del Anda. Nuevo sonido de viento. Bernardina al centro del espacio, vela en mano, empieza a girar hacia su derecha como movida por un remolino hasta volver a la banca situada a la derecha del escenario donde empezó el sueño.

Sonido: Viento

### 5. Monologo de la Bernardina

Bernardina despierta asustada, y empieza a orar al santo. Al otro extremo del escenario el guardián toca el violín. El monólogo se inicia en la banca al lado derecho del escenario. Pero luego Bernardina se saca la mantilla, toma uno de los candelabros y lo lleva hacia adelante. Se vuelve a colocar la mantilla. Y empieza a prender las velas de otro de los candelabros. Hay sonidos de viento, además del violín que acompaña el texto con notas sueltas.

Bernardina toma un candelabro y lo acerca al caballo, y luego al altar mayor, es decir frente al

público. Bernardina toma una vela y con ella se alumbra, mientras le habla al Santo.

El sonido del viento se intensifica, y así también el discurso de Bernardina, que acaba gritando y a la vez girando con el candelabro, mientras recuerda su sueño, y también la pelea de sus hijos.

Mientras tanto al fondo del escenario el mayordomo busca detrás de la base de la cruz.

El monólogo acaba con la petición de que sus hijos vuelvan y la promesa de sacar la procesión ahora y siempre. Bernardina ha llevado el candelabro hacia el fondo del escenario, a la capilla del Santo.

Sonido: Violín del Guardián, sonido de viento, voz de Bernardina.

Objetos: Durante todo el monólogo Bernardina se acompaña del candelabro y de las velas.

## 6. Las Ropas del Santo

El mayordomo a gritos anuncia que encontró algo. Sonido de bullicio de gente. El guardián se le acerca y trata de impedir que saque las cosas escondidas debajo de la cruz. Sin embargo el mayordomo toma un paquete y se lo entrega a Bernardina, quien lo lleva al centro del escenario. El guardián se lo quita y lo lleva al lado de las piedras. Pero el Mayordomo le ha entregado otro, nuevamente el guardián trata de quitárselo, pero esta vez no lo logra. El mayordomo ha encontrado también una maleta que arrastra al centro del espacio. Al abrirla encuentran las ropas del santo. Podemos ver una capa negra con bordados dorados. Bernardina agradece al santo y celebra.

Sonido: bullicio de gente, que eleva la tensión y la sensación de urgencia de la situación de enfrentamiento entre el mayordomo y el guardián.

Objetos: Los paquetes, la maleta, pero sobre todo la capa del Santo, cuya imagen resalta.

## 7. Preguntémosle a la Mama Coca

Suena un trueno, los tres personajes se detiene al oírlo. El guardián decide preguntar a la coca si el patrón quiere salir.

Desenvuelve la mesa con las hojas de coca y otros elementos. Suena música de instrumentos de viento. Mientras el guardián realiza su ritual. Bernadina y el Mayordomo acomodan las ropas y

demás elementos del santo. Encuentran su cabellera y su espada. El guardián se levanta y como si peleara con espíritus se desplaza por el espacio, hasta finalmente ponerse a dibujar con tiza en el piso. Mientras tanto Bernardina y el mayordomo discuten sobre qué rol le toca a cada cual. El mayordomo señala que a él le toca vestir y ensillar, mientras que a ella limpiar y adornar. Continúa la música y hay además sonidos de lluvia. Las dos acciones suceden en paralelo. El sonido de una es el diálogo del Mayordomo y Bernardina, mientras que la acción silenciosa del guardián es acompañada por la música. El sonido de la lluvia envuelve a ambas.

Mientras el guardián sigue dibujando su cosmovisión en el piso del escenario, y un camino de estrellas. Bernardina trae agua y flores para adornar el anda.

Bernardina descubre el dibujo del guardián y trata de bórralo con la escoba. Forcejean, el Mayordomo viene a ayudarla, enfrentándose al guardián. Bernardina trata de separarlos.

Suena el trueno. Entran por la ventana de la iglesia los resplandores de un rayo. Y se escucha fuerte la lluvia.

Bernardina se desespera: “Nunca llueve en este tiempo, como vamos a sacar la procesión.”

Sonido: Música de instrumentos de viento. Sonido de lluvia. Sonido de trueno. Sonido de tormenta.

Objetos: Aparecen la silla de montar, la cabellera y la espada del santo. Las flores y el balde con agua. La mesa con la coca, pomos de agua florida, una concha de abanico. Las tizas.

Espacio: En la zona anterior del espacio el guardián dibuja la imagen que recogió el cronista indio Juan Santos Pachacuti, que representa una imagen que se hallaba en el Coriacancha en Cuzco, que a su vez muestra la cosmovisión andina. Y continúa dibujando un camino de estrellas que avanza hacia el fondo derecho del escenario.

## 8. Apu Jesucristo

Para tranquilizar a Bernardina, el mayordomo la invita a cantar y tocar juntos Apu Jesucristo. Ella toca el acordeón, mientras canta, y él la quena. Están frente al público. Detrás de ellos el guardián se desviste, queda en calzoncillos y sube a la cruz. Formando la imagen del cristo en la cruz. Una luz cenital lo ilumina. Desde la cruz acompaña el canto de Bernardina.

Ellos lo escuchan cantar, y voltean a mirarlo. Se escandalizan por su imagen y a golpes lo bajan de

la cruz.

Sonido: Apu Jesucristo en acordeón quena y voz.

Iluminación: Luz cenital que ilumina al Guardián en la cruz, resaltado su imagen de Cristo.

Vestuario: El guardián se desnuda y queda en calzoncillos.

### 9. Esta es la casa de Illapa

El guardián corre hasta el centro del escenario, sobre el dibujo que él mismo ha hecho. Bernardina lo persigue y el la espanta gritando: “Esta también es la casa de Illapa”, e inicia así su monólogo. Una luz azul lo ilumina. Se escucha suavemente sonido de agua. Desde atrás el mayordomo y la Bernardina escuchan.

El guardián habla primero en quechua y luego en español. “Illapa vive afuera y no necesita salir en procesión, y está molesto porque algo no se está haciendo bien.”

El mayordomo lo interrumpe desde atrás increpándolo en quechua. Bernardina pregunta asustada: “¿Porque está diciendo eso?”

El monólogo del guardián concluye acusando al Mayordomo: “Te estas aprovechando de esta mujer.”

Sonido: Agua.

Iluminación: Luz azul sobre el guardián.

### 10. Monólogo del Mayordomo

El mayordomo se defiende y niega. Está borracho. Bernardina lo escucha de cerca. El guardián se viste.

Termina su discurso hacia ellos: “Por todo ese esfuerzo no merecía un beneficio”

Empieza a sonar suavemente música de procesión.

El mayordomo se dirige hacia la capilla del santo, y le habla en quechua. Y luego va hacia la cruz: “Mi chalina también abriga señor”. Rodea la cruz con su chalina, La música de procesión sube de

volumen, pero vuelve a bajar para que se oiga la voz del mayordomo que continua su discurso ahora hacia la cruz.

El guardián ha terminado de vestirse y sobre su ropa, se ha colocado el vestuario de Ukuko, danzante de la fiesta de Qoyllurriti: un traje de lanas de diferentes colores, y encima una piel de llama, otra piel a modo de sombrero, y un muñeco vestido igual que él.

Sujetándose en su chalina el mayordomo trepa a la cruz, pero lo hace colgándose de ella boca abajo. “70 veces 7 compensaré las veces que el patrón ha dejado de salir en procesión.”

Sonido: Música de Procesión.

Vestuario: El mayordomo usa su chalina para trepar a la cruz. El guardián se coloca el vestuario de ukuko: Traje de lanas de diferentes colores, y encima una piel de llama, otra piel a modo de sombrero, y un muñeco vestido igual que él. Pero aún mantiene la máscara de lana remangada sobre su cabeza.

### 11. Por fin paró la lluvia

Bernardina, que ha estado escuchando ensimismada jugando con el agua de las flores, interviene: “En la comunidad decían que los niños nacidos en día de tormenta eran hijos de Illapa”.

El mayordomo vuelve en sí y anuncia que por fin paró la lluvia. Ambos celebran. El guardián en cambio dice que se va.

El mayordomo lo retiene. El guardián completa su vestuario de ukuko bajándose la máscara de lana, y ya no habla con su voz, sino con la voz aguda y juguetona del ukuko. Recoge sus cosas y trata nuevamente de irse pero el mayordomo nuevamente lo retiene y le ofrece un trago. El ukuko bebe, luego de ofrecer a la tierra y a su ukukito. El mayordomo aprovecha para pedirle la llave de la capilla, pero el ukuko juguetón le dice que se la pida a San Pedro. El mayordomo le sigue el juego, y le pide que sea él el que se la pida. El ukuko llama a San Pedro, primero desde el suelo. Como no le responde lo llama desde el anda. Finalmente se sube sobre el caballo, mientras Bernardina protesta, y parado sobre su lomo llama a San Pedro nuevamente, lo increpa y le implora. Saca las llaves de entre sus ropas y las lanza al centro del espacio, justo sobre su dibujo.

Sonido: la voz aguda del Ukuko, y la voz del Mayordomo.



Iluminación: General, aunque tenue.

### 12. Se abre la urna del Santo

Bernardina cree que es una burla, pero el mayordomo prueba las llaves y logra abrir la capilla del Santo. Suena música de procesión.

Ambos ingresan a la capilla, mientras el ukuko juega a galopar sobre el caballo, arriándolo con su faja, pero luego se detiene a mirar como Bernardina y el Mayordomo sacan al santo de su capilla como si fuera en procesión. Lo cargan solemnemente junto con el banco sobre el cual está sentado y lo colocan al centro del espacio.

Sonido: música de procesión.

Objetos: La estatua del santo y la banca sobre la cual está sentado.

### 13. La vestida del Santo

La luz general se apaga y se prende la luz cenital roja que alumbra el centro del escenario donde ahora está el santo, el resto del escenario está iluminado solo por velas.

Bernardina y el mayordomo cercan la imagen del santo con las bancas. El ukuko trata de acercarse al santo pero ella se lo impide. Empieza una música de sonido metálico, que recuerda el sonido del reloj.

Bernardina y el mayordomo empiezan a limpiar delicadamente el rostro del santo. Y luego a colocarle la capa. El sonido metálico semejante a un reloj se diluye, y entra tenuemente el sonido de un sintetizador. La acción de vestir al santo se realiza muy lentamente, y cada cierto tiempo los actores congelan por unos instantes la acción, como si fuera una foto, y luego continúan.

Entra un sonido más agudo y el ukuko se inquieta y rodea la zona donde ellos terminan de vestir al santo, se escucha algo similar al relincho de un caballo, y luego sonidos agudos y continuos ante los cuales el ukuko reacciona. Mientras los otros colocan la cabellera y el sombrero al santo. El ukuko corre hacia el fondo del escenario, y observa la escena, casi escondido en la capilla del santo. Finalmente el mayordomo coloca la espada en el brazo alzado del santo. El ukuko ha salido se

coloca al lado del anda y golpea el piso con su huaraca.

Una vez que han terminado de vestirlo el mayordomo se coloca debajo del santo para cargarlo. Bernardina lo cubre con la capa del Santo. Mientras que el ukuko cae al suelo desesperado. Suenan nuevos relinchos.

Sonido: Clic, clacs, semejante a un reloj; luego música tenue de sintetizadores, en la cual aparece por momentos el sonido del relincho de un caballo.

Iluminación: Puntual sobre el centro del escenario donde se realiza la vestida. El resto del escenario en penumbra.

Objetos: Las bancas forman un cerco. La estatua del santo de tamaño natural vestido de blanco, pantalón, camisa y sacos blancos de tela brillante, corbata de lazo negra, y botas. Sentado sobre un banco con asiento de terciopelo rojo. La capa del santo, enorme, negra con bordados dorados. La cabellera larga del santo. Su sombrero también negro con bordados dorados. Y la espada plateada en cuya punta hay una estrella.

#### 14. Colocación del santo sobre el caballo

Música de procesión. El mayordomo carga al santo, sin embargo no se le ve, porque está debajo, cubierto por la capa, por debajo se ven sus piernas como si fueran las del santo gigante. Empieza a desplazarse lentamente. Además de la música de banda suenan fuegos artificiales. El Santo gira a su derecha. El ukuko cae nuevamente al piso como empujado por la presencia del santo. Bernardina mueve las bancas abriéndole paso al santo. El ukuko lanza su huaraca al aire y vuelve a caer. Bernardina acompaña el paso del santo sosteniendo su capa. Rodean el caballo y se colocan por detrás de él. Además de la banda suenan relinchos de caballo y sonido de cascos que atemorizan al ukuko. El mayordomo coloca al santo en su caballo, y Bernardina le acomoda la capa. Mientras el guardián se ha levantado la máscara y realiza un grito sordo en cámara lenta delante del caballo.

Sonido: Música de procesión con Banda, a la que se suman sonidos de fuegos artificiales, y luego sonido de relinchos y cascos de caballo.

Iluminación: A la luz que ilumina el centro del escenario, se suma otra luz puntual que ilumina al santo sobre el caballo. El resto del escenario sigue en penumbra.

Objetos: La estatua del santo, su capa y el mayordomo que lo carga forman un gigante que se desplaza en el espacio.

### 15. Monólogo del Guardián/Ukuko

Sonido de helicópteros. El guardián tiene la máscara levanta y ahora habla con su voz. Sube por sobre los respaldares de las bancas y camina haciendo equilibrio sobre ellas mientras habla acaloradamente en quechua. Bernardina coloca las flores en el anda. Al sonido de helicópteros ahora más tenue se suman el de voces agudas de mujer. Con el sonido que produce el salto del guardián a bajar de la última banca se corta el sonido de los helicópteros.

Sonido: Helicópteros, y voces agudas de mujer. La voz del guardián. Tanto el sonido de helicópteros como el monólogo de detienen junto al sonido del guardián al saltar de la banca.

Iluminación: El centro del escenario donde se desplaza el guardián está casi a oscuras. Solo lo iluminan las velas y el reflejo de la luz que cae sobre el santo.

### 16. “Ya está amaneciendo”

Música de Sintetizador. El mayordomo se acerca al santo. Bernardina anuncia: “Ya está amaneciendo. Hay que sacar la procesión”. El escenario está a oscuras iluminado solo por las velas. El mayordomo recuerda que sin el moro la procesión no puede salir. El guardián se ha quedado dormido sentado sobre el reclinatorio al lado derecho del escenario.

Bernardina insiste en sacar la procesión. Ella y el mayordomo discuten. El guardián despierta y habla quejosamente. Está borracho. Ellos se le acercan y lo observan. Mueven las bancas que los separan de él y el mayordomo le habla suavemente, mientras lo desplaza hacia el centro del escenario jalando el reclinatorio en que está sentado. Le pregunta por la escultura del moro. Mientras lo acerca al anda del santo. Bernardina colabora sacando las bancas del camino.

Sonido: Música de sintetizador.

Iluminación: El caballo y el santo están iluminados, también la banca que está delante frente al público con una luz azul que cae desde la derecha arriba, como si entrara por una ventana superior. El resto del escenario casi a oscuras.

### 17. Revelación de un secreto

Ahora el guardián está más despierto, y responde acaloradamente. Bernardina los mira de reojo mientras apaga las velas. El Mayordomo saca de su bolsillo un trapo rojo, y lo tira, acusativo, sobre

el guardián. Suena una agudo canto femenino en Quechua: “Ñawi, Ñawi, Ñawiiii”

“Esto es de los hijos de la señora Bernardina” responde el guardián. El canto quechua continua. El guardián se acerca a Bernardina, y le entrega el trapo. La voz del guardián se intercala con el sonido del canto, “Sus hijos no van a volver.” Bernardina tira el trapo al centro del escenario. Mientras el canto hace una inflexión y se torna en un grito agudo. “Mal agüero -responde Bernardina- mis hijos van a volver”. Ahora el centro del escenario esta nuevamente iluminado. El mayordomo interviene y exige al guardián que diga dónde está la estatua del moro. El guardián lo acusa: “Acaso no te acuerdas de los muertos que has echado en tu camión como desmante.” “¿Estaban allí mis hijos?”, pregunta Bernardina. “Ari”, responde el guardián.

El mayordomo se abalanza sobre él para pegarle. Bernardina los separa y pregunta al mayordomo: “¿Es verdad lo que dice este hombre?”. El mayordomo la agarra por el cuello y le responde: “Sus hijos van a volver por la gracia del Patrón Santiago si lo honramos como Dios manda, con la procesión completa.”

Sonido: El sonido de las agudas voces femeninas que cantan en quechua se intercala en los momentos de silencio del guardián mientras revela que el trapo rojo era de los hijos de Bernardina. Este canto resalta la tensión que produce esta revelación, y remarca la intensidad de los instantes silencios de los personajes.

Iluminación: El centro del escenario está nuevamente iluminado, aunque siempre de forma tenue.

### 18. A falta de Moro...

El Mayordomo golpea al guardián con su huaraca. Y este responde con la suya, van girando mientras se golpean, y luego se agarran con los puños. El mayordomo cae al piso y el guardián lo sujeta desde arriba. Bernardina aprovecha el momento y lo atrapa con una sogá. Con su ayuda el mayordomo logra levantarse, y tumbar al guardián. Luego de patearlo, junto con Bernardina lo amarran de pies y manos con la sogá. Ambos lo cargan y lo colocan sobre el anda, bajo las patas del caballo, en el lugar del moro. “No soy moro” grita el guardián.

Objetos: Las huaracas, la sogá.

### 19. La procesión

Empieza a nuevamente el sonido de la banda que toca la música de procesión. Bernardina ora a

gritos. El Mayordomo se ha puesto nuevamente el saco, sobre el cual ha cruzado la banda, blanca con bordes dorado, de mayordomo, y se ha puesto varios escapularios. Bernardina se ha colocado en el pecho un gran escapulario con la imagen del patrón.

El mayordomo empieza a jalar el anda, y delante de él Bernardina avanza de rodilla alabando la imagen del patrón.

El anda jalada por el mayordomo cruza el escenario de izquierda a derecha, luego gira hacia el público. Bernardina lanza pica- pica a la imagen del patrón. Ambos oran a gritos, pero el sonido de la banda es más fuerte que sus voces. El guardián bajo el anda trata de liberarse. El anda da un giro completo. Podemos ver así la imagen del sol en la parte posterior de la capa del santo. Bernardina abre las puertas de la iglesia y ayuda al mayordomo a girar el anda, luego continua echando pica- pica al señor patrón.

Al tratar de salir se escucha además de la banda ruido de tormenta. El mayordomo no logra jalar el anda, y trata de empujarla desde atrás. Se oyen sonidos de truenos. El guardián logra liberarse. Menciona a gritos el nombre de Illapa, de un salto desciende del anda. Y cierra las puertas de la iglesia.

Sonido: el sonido de la banda tocando la música de la procesión se suma a las voces de las oraciones desesperadas de Bernardina y el Mayordomo y los gritos del guardián formando un sonido estruendoso general.

Iluminación: General, tenue. Al abrirse la puerta entra un fuerte haz de luz por ella.

Vestuario: El mayordomo se ha vuelto a colocar el saco y sobre él una banda blanca con bordados dorados, y varios escapularios. Bernardina también se ha colocado en el pecho un gran escapulario con la figura del Santo.

## 20. El santo y el Moro, una vez más

Empieza a sonar nuevamente la música del sueño de la Bernardina. Ésta que orando arrodillada en el piso, enciende una vela y se incorpora. El guardián sube al anda. Mientras que el mayordomo se queda parado a un lado de la misma.

Nuevamente el moro inicia el diálogo con el Santo. Sus voces son estruendosas y pausadas. Bernardina gira hacia su derecha con la vela en la mano y los rodea. La música se hace más tenue,



pero queda como un fondo debajo de sus voces. Se prende una luz azul en el centro del escenario bajo la cual gira uno frente al otro el Santo y el Moro, pero esta vez sin alterar la indumentaria del Mayordomo aún con el saco y la banda, y el guardián. Bernardina luego de rodear el anda, gira alrededor de ellos esta vez hacia su izquierda, y finalmente se detiene entre ellos, iluminándolos con la vela.

Termina el diálogo la música se hace más fuerte, el guardián y el mayordomo se van hacia los lados del escenario. Al centro Bernardina gira con su vela. La música llena el espacio. Bernardina regresa a la banca lateral donde empezó su sueño la primera vez y se recuesta en ella. El escenario esta en penumbra. Ella apaga su vela, la música termina y queda todo a oscuras y en silencio.

Sonido: Nuevamente la música del sueño. Primero fuerte, luego más tenue como fondo a las voces estruendosas del santo y del moro. Y finalmente fuerte nuevamente acompaña a Bernardina hasta la banca donde inicio el sueño inicialmente. Y se apaga junto con la luz de la vela de esta.

Iluminación: El centro del escenario esta tenuemente iluminado con una luz azul, debajo de la cual giran el mayordomo y el guardián. El Santo en su caballo también está iluminado inicialmente. Pero cuando el diálogo se acaba y Bernardina regresa hacia su banca, el escenario queda en penumbra siendo la única luz la de la vela de Bernardina. Cuando esta la apaga todo queda a oscuras.

Vestuario: Aunque el mayordomo y el guardián hablan como el santo y el moro, sus vestuarios esta vez no cambian, ni siquiera levemente como en la primera ocasión.

## 21. El saludo

Al encenderse las luces están los tres personajes sentados sobre una banca al centro del escenario. El Mayordomo con saco y banda, Bernardina lleva su gran escarapela, y el guardián con saco y chullo, como al inicio. Los tres se ponen de pie. E inicia nuevamente la música de la banda de la procesión. Hacen una venia con la cabeza y se retiran hacia el fondo de la escena.

Iluminación: Luz sobre el centro del escenario.

Sonido: Música de Banda de procesión.

Vestuario: El mayordomo y Bernardina mantienen su vestuario tal cual en la procesión. El guardián se ha vuelto a colocar el saco y el chullo que usaba al inicio de la obra.

## Anexo 2: Guía de entrevistas<sup>126</sup>

- Sobre la idea inicial del proyecto, como surgió, o como llego a ti
- sobre la motivación personal para participar en él.
- sobre los antecedentes de memoria personal, o conocimientos previos, respecto a Santiago.
  
- sobre la participación en los distintos proyectos previos de aproximación:  
(Procesiones, la abuela, etc.)
  
- Cual consideras que es el rol de un actor (o director o dramaturgo según sea el caso), y como se desarrolló en el proceso de Santiago.
- Cuales fueron tus primeras acciones respecto a la obra
  
- sobre la investigación personal y las principales fuentes usadas en su trabajo y cuál fue el uso que les dieron.
  
- Sobre su participación en el proceso de improvisaciones.
- En que consistieron las improvisaciones para esta obra
- Cuáles fueron las premisas, como se fueron fijándolas improvisaciones, que desecharon y que seleccionaron.
- La improvisación individual y la improvisación grupal.
- La improvisación física y la improvisación verbal.
  
- Cuál fue su participación en el proceso de estructuración del material
- En la elaboración del cuento dramático
- En el desarrollo de las acciones físicas
- En el desarrollo del texto verbal.
  
- Sobre la interacción con los otros actores, con el director, con el escritor, con otros participantes  
(luminotécnicos, asistentes de dirección, musicalizadores, etc.)
  
- Sobre su relación con el espacio y los objetos.

126 Cabe señalar que está guía fue utilizada solo de manera referencial, en general se prefirió dejar que la memoria de los entrevistados fluyera libremente.

Sobre la importancia del “azar” en el proceso creativo de Santiago

- Que elementos facilitaron tu labor dentro del proceso, y que dificultades se te presentaron.
- Que has aprendido o que has logrado desarrollar a través de este proceso.
- Qué implicaciones ha tenido este proceso para ti como mujer (o varón), como ciudadano y como artista.



### Anexo 3: Listado de Entrevistas

- Entrevista a Augusto Casafranca #1 (14.04.2013)  
Entrevista a Peter Elmore (11.06.2013)  
Entrevista a Ana Correa (25.08.2013)  
Entrevista a Amiel Cayo (10.09.2014)  
Entrevista a Augusto Casafranca #2 (16.09.2014)  
Entrevista a Miguel Rubio (29.10.2014)  
Lectura y Comentario de los Cuadernos de Ana Correa #1 (25.08.2013)  
Lectura y Comentario de los Cuadernos de Ana Correa #2 (23.08.2014)  
Lectura y Comentario de los Cuadernos de Ana Correa #3 (30.08.2014)  
Lectura y Comentario de los Cuadernos de Ana Correa #4 (03.09.2014)

