

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Testimonios poéticos desde el cuerpo y el documento:

Una memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en *Sin título - técnica mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN ARTES ESCÉNICAS**

Autor:

Renzo Gonzalo García Chiok

Asesora:

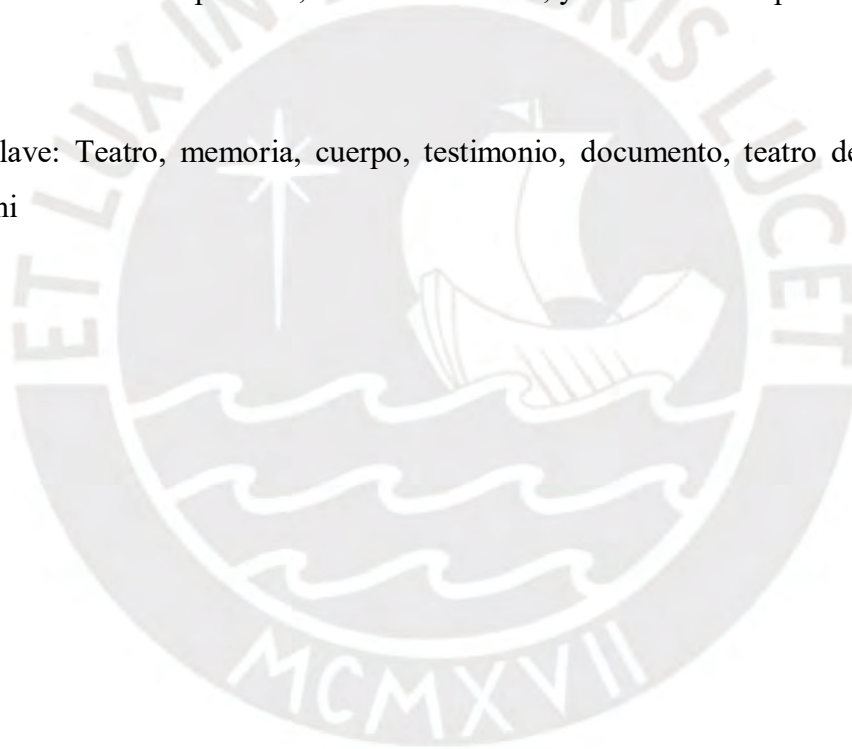
Lucero Caroll Medina Hú

Mayo, 2021

RESUMEN

La presente tesis aborda cómo la dramaturgia espectacular de la obra *Sin título - técnica mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani construye un discurso escénico complejo sobre la memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en Perú, a lo largo de sus diversas revisiones, desde su estreno en el año 2004 hasta la revisión del año 2018. A partir de un análisis de la puesta en escena, la tesis se adentra en la construcción de testimonios poéticos sobre la violencia política, los cuales son construidos por los cuerpos de actores y actrices, a partir de la tensión entre actor múltiple y actor testigo. El análisis se adentra también en la construcción del documento poético en escena a través de tres estrategias: documento expandido, documento activo, y documento corporalizado.

Palabras clave: Teatro, memoria, cuerpo, testimonio, documento, teatro de memoria, Yuyachkani



Agradecimientos

A Lucero Medina, mi asesora, por su guía paciente y siempre lúcida.

Al Grupo Cultural Yuyachkani, especialmente a Miguel Rubio, Teresa Ralli, Ana Correa y Socorro Naveda, por abrirme las puertas con infinita generosidad y aprecio a lo largo de los años que esta investigación se ha venido gestando.

A los maestros, compañeros y amigos del curso de especialización en dramaturgia y teatro político *Teatro y Memoria* del Goethe Institut y el Centro Cultural Universidad del Pacífico, especialmente a Mirella y Miguel Ángel, cómplices y hermanos en la creación y la reflexión. A los compañeros y profesores de la Maestría en Artes Escénicas.

A los amigos y amigas que siguen presentes y acompañan en celebraciones y movilizaciones. A mis padres y a Rebeca Zevallos, a través de cuyos ojos vi, por primera vez, los quiebres y desencuentros de este país. A Silvia Asenjo, que me presentó el mundo del teatro. Y a Karen Béjar, compañera, cómplice y motivo de alegrías presentes y futuras, que me acompaña en la recta final de este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: Estado del arte y marco conceptual	6
1.1 Memoria cultural y teatro de memoria en el Perú	6
1.2 Yuyachkani y el teatro de memoria	11
1.2.1 Dramaturgia en el teatro de Yuyachkani	12
1.2.2 Del actor múltiple al actor testigo	16
1.2.3 Espacio compartido y espectador interlocutor	19
1.2.4 El uso del documento en Yuyachkani	21
CAPÍTULO 2: Abordaje metodológico	25
2.1 Enfoque de la investigación	25
2.2 Diseño metodológico	26
2.3 Alcances y limitaciones del abordaje metodológico	30
CAPÍTULO 3: Testimonio poético del cuerpo	33
3.1 Los enunciadores de <i>Sin título - técnica mixta</i>	34
3.2 El folio de “La educación”: el cuerpo autoritario	36
3.2.1 Abimael Guzmán/Joaquín Vargas	39
3.2.2 La escolar/Teresa Ralli	45
3.2.3 La profesora/Ana Correa	51

CAPÍTULO 4: La poetización del documento en escena	58
4.1 El documento expandido	59
4.2 El documento activo	67
4.3 El documento corporalizado	74
CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	83
ANEXOS	89



INTRODUCCIÓN

En el año 2003, la entrega del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) confrontó a la sociedad peruana con su pasado reciente de violencia política, con cifras de muertos y desaparecidos que superaban aquellas de las ocurridas en la guerra con Chile y los posteriores conflictos bélicos del siglo XX. Esta confrontación puso en evidencia las históricas desigualdades entre quienes habitan en Lima y quienes habitan en los Andes peruanos.

La reacción mayoritaria de la clase política nacional y los poderes fácticos fue de rechazo contra el informe y los comisionados de la CVR. En ese entonces, se dieron llamados a la necesidad de “olvidar” los hechos ocurridos entre los años 1980-2000, así como discursos negacionistas o defensores del accionar del Estado peruano y sus agentes, discursos que perduran hasta hoy. En contraste, el teatro independiente peruano hizo suyo el *Informe Final*. A partir de la entrega y posterior publicación de este, surgieron diversas piezas teatrales que representan el período que la CVR nombró como Conflicto Armado Interno 1980-2000 (en adelante, CAI) y reflexionan acerca de la sociedad peruana a partir de este. Una de estas piezas, indudablemente, es *Sin título – técnica mixta*, del Grupo Cultural Yuyachkani.

Sin título – técnica mixta fue estrenada en el 2004, a un año de la entrega del *Informe Final* de la CVR, bajo la dirección de Miguel Rubio y con las actuaciones de Ana Correa, Débora Correa, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Augusto Casafranca y Julián Vargas, acompañados de jóvenes actores/jefes de escena, los cuales participan en la escenificación realizando diversas tareas.¹ Desde su temporada de estreno, la obra ha pasado a formar parte del repertorio de Yuyachkani, y participado en diversos festivales nacionales e internacionales.² A partir del año 2015, ha sido reestrenada bajo el nombre *Sin título –*

¹ A lo largo de los años de escenificación, estos actores han ido cambiando. Se trata de jóvenes actores participantes de procesos formativos y laboratorios de Yuyachkani, en su mayoría alumnos o egresados del Teatro de la Universidad Católica (TUC) o la Especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde Ana Correa y Teresa Ralli se han desempeñado como docentes.

² En el 6to Festival UCSUR de Teatro Internacional (Lima, Perú 2011) y en el Festival Iberoamericano de Artes Escénicas “Mirada” (Santos, Brasil, 2012)

técnica mixta (revisado), en vista del permanente proceso de revisión y re-exploración en el que Yuyachkani mantiene sus obras.

A nivel temático, *Sin título – técnica mixta* explora y establece un vínculo entre la Guerra del Pacífico que enfrentó a Perú con Chile en 1879, y el Conflicto Armado Interno 1980-2000 entre el Estado peruano y las organizaciones subversivas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (en adelante, PCP-SL, Sendero Luminoso, o SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). A nivel formal, la obra presenta secuencias de acciones “eslabones” o “folios” – en las que intervienen personajes y “presencias” referentes a estas dos etapas de la historia del Perú.

Sin título – técnica mixta no es la primera obra de Yuyachkani que aborda la violencia política. A lo largo de sus casi 50 años de labor, ha creado obras que abordan la complejidad de la guerra interna desde diversas aproximaciones, como *Contrael viento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese valse* (1990), *Retorno* (1996), *Antígona* (2000), *Santiago*, (2000) *Hecho en el Perú - vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002). En ese sentido, el nombre del grupo, que se traduce del quechua como “estoy pensando, estoy recordando”, expone una línea de investigación en constante diálogo con la realidad social, política y cultural del Perú, con su historia, con su memoria.

Elegí investigar *Sin título – técnica mixta* debido a la relación particular que tengo con esta obra, a la cual he asistido en cada una de sus temporadas al menos en una función. *Sin título técnica mixta* fue mi primer encuentro con el trabajo de Yuyachkani. Además, fue uno de mis primeros encuentros con un teatro de memoria, lo cual ha marcado mi línea de investigación y creación.

Considero que, en el actual contexto de posconflicto - en el cual todavía la palabra “memoria” genera controversia, y en el que permanecen voces que todavía pretenden imponer un discurso único y autoritario sobre el CAI – resulta vital mantener vivos los lazos de la ciudadanía con nuestra historia reciente. El teatro es un acontecimiento en que dichos lazos se estrechan, donde la sociedad puede observarse a sí misma, reencontrarse con su pasado.

Por ello, surge la necesidad de ahondar en los estudios del arte escénico desde el interior de las propias artes escénicas. Si bien otras disciplinas vienen cumpliendo esa tarea,

resulta fundamental el surgimiento de estudios que lo hagan también aplicando metodologías y conceptos propios de las artes escénicas, particularmente aquellos provenientes de los mismos creadores latinoamericanos. Ello nos permite reivindicar a las artes escénicas como vehículo de transmisión de conocimiento e imaginarios.

Así, esta investigación busca analizar las estrategias de escenificación de la memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en *Sin título – técnica mixta*, a lo largo de sus revisiones entre el año 2004 y 2018.³ Específicamente, el análisis pretende desentrañar cómo el discurso de memoria de la obra se construye, por un lado, desde el cuerpo del actor; y, en segundo lugar, desde el documento – testimonio, objeto, fotografía, entre otros.

Para encausar la investigación, planteo que la memoria cultural escenificada en *Sin título – técnica mixta* y *Sin título – técnica mixta (revisado)* evidencia el carácter múltiple, abierto, y fragmentario de las memorias colectivas en torno al Conflicto Armado Interno 1980-2000. La dramaturgia espectacular de Yuyachkani coloca al actor en un estado de tránsito entre actor múltiple y actor testigo, tránsito en el cual surgen testimonios poéticos en escena, los cuales se construyen corporalmente, a través de secuencias de acciones físicas. Estos testimonios poéticos constituyen el discurso de la obra respecto a los actores sociales del CAI. Por su parte, el material documental se poetiza a partir de la selección dramática y su relación con el espacio escénico compartido y los espectadores, quienes se asumen como interlocutores activos. La poetización del documento, que le permite superar el estado de aparente fragmentación, se da a partir de la expansión, activación y corporalización.

El análisis se sostendrá, en primer lugar, sobre la base de los conceptos de memoria cultural y teatro de la memoria. Se entiende “memoria” como un discurso subjetivo respecto de hechos pasados, a los cuales se les busca otorgar sentido, discurso sujeto a luchas políticas y sociales, así como modificaciones a lo largo del tiempo (Jelin, 2012). Por otro lado, “cultural” refiere a representaciones simbólicas de la memoria, remediadas a través de soportes artísticos como la escenificación (Seydel, 2014), y que, por tanto, no solo persigue un fin político sino también estético. Así, el teatro de memoria es aquel que explora hechos de carácter político y social del pasado, no solo

³ Cabe mencionar que, a partir del año 2015, la obra lleva el título de *Sin título – técnica mixta (revisado)*.

para señalarlos y denunciarlos sino también para hablar del presente de una sociedad. Es un teatro que busca incomodar los discursos hegemónicos respecto del pasado, particularmente aquellos del neoliberalismo y del progreso (Conejero, 2016). Por lo tanto, es un teatro que forma parte de las luchas políticas en torno a las interpretaciones del pasado de una sociedad.

En segundo lugar, para analizar las particularidades del teatro de memoria que plantea Yuyachkani en *Sin título – técnica mixta*, es necesario revisar las nociones presentes en su dramaturgia colectiva. Para el grupo, la creación colectiva es una herramienta planteada como respuesta política al momento social. Yuyachkani asume el cuerpo del actor como lugar de enunciación y construye una dramaturgia espectacular pensada como la organización de las acciones en el espacio compartido - antes que como la puesta en escena de un texto previo. Esta dramaturgia se ha valido de nociones como "actor múltiple", "actor testigo", "cuerpo festivo", "cuerpo ausente", "cuerpo mediador", el espectador como interlocutor, "folio", entre otros, (Rubio, 2001) (Rubio, 2008) (Rubio, 2020, comunicación personal) a lo largo del proceso creativo y de revisión de *Sin título – técnica mixta* y *Sin título – técnica mixta (revisado)*.

A nivel metodológico, la investigación adopta una mirada "genética" de la puesta en escena (Féral, 2004) de *Sin título – técnica mixta*. Toma a la obra como una performance o estructura abierta, sujeta a una dramaturgia en constante proceso de revisión a nivel estético y político; como acción que se concreta en el momento mismo de la escenificación, del convivio con el público, y que deja en este último no sólo recuerdos, sino también "resonancias" y "repercusiones" (Kent, 2019).

Como señalé líneas arriba, he sido espectador de la obra a lo largo de dieciséis años, por lo que me acerco a *Sin título – técnica mixta* a partir de la rememoración. Por ello, me apoyo en material documental como registros de video de la obra, fotografías, y entrevistas promocionales. A partir de estos insumos, he elaborado una línea de tiempo que registra antecedentes e hitos del proceso creativo y de revisión – así como eventos de carácter político con los que la dramaturgia dialoga. Asimismo, he entablado diálogos con creadores y creadoras de la puesta en escena que les han permitido rememorar diversos aspectos del proceso. Finalmente, he revisado diversas investigaciones relativas

al CAI. Todas estas herramientas apuntan a complementar el proceso de rememoración en el que me apoyo para la realización de la investigación.

De esta manera, la investigación se divide en cuatro capítulos. El primero revisa los estudios que anteceden a mi investigación de *Sin título – técnica mixta* para luego ahondar en los conceptos de memoria cultural, teatro de la memoria y los elementos que componen la dramaturgia colectiva de Yuyachkani. El segundo detalla el planteamiento metodológico que se ha aplicado en el desarrollo de la tesis. El tercer capítulo se centra en la construcción del cuerpo del actor para la creación de testimonios poéticos surgidos en el tránsito del actor múltiple al actor testigo, testimonios poéticos que discursan, como veremos, sobre los actores sociales del CAI. El cuarto capítulo aborda la construcción del documento poético y su relación con el espacio, el espectador interlocutor y el cuerpo del actor, construcción que da cabida a un documento expandido, un documento activo, y un documento corporalizado.

Volver a *Sin título – técnica mixta* con la doble mirada de investigador y creador escénico se constituye como parte de mi proceso personal como artista-ciudadano. Por ello, mi lugar de enunciación se encuentra fuertemente marcado por las luchas de la sociedad civil contra la impunidad y las disputas en torno a la memoria del pasado nacional.

Finalmente, en un tiempo de crisis como lo es la emergencia sanitaria por la COVID-19 en el que la necesidad de supervivencia ha llevado al cierre de teatros y plazas y a la reflexión y experimentación sobre la propia esencia del teatro; una investigación con este carácter ahonda en la experiencia convivial del teatro; subraya la independencia y particularidad del discurso escénico frente al discurso político o académico y respecto a otras formas de expectación, mediadas por la tecnología y marcadas por la asincronía. La investigación reafirma al teatro como espacio de transmisión de conocimiento; así como el rol social que cumple el teatro, más allá de experiencia de entretenimiento y narración de ficciones, sino como espacio de convivencia de la ciudadanía, como foro público para el encuentro con nuestra identidad, historia reciente, y deudas pendientes como sociedad.

CAPÍTULO 1: Estado del arte y marco conceptual

En “La verdad del artista: el dilema post-Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias” (2018), Steve J. Stern reflexiona acerca de la tan citada frase de Theodor Adorno respecto al arte frente al genocidio: “El escribir poesía después de Auschwitz es una barbaridad”. Stern considera que, más allá de lo lapidario de la cita, Adorno indica la brutalidad del arte como mero vehículo de autocomplacencia y propone un arte que opere en la tensión entre realidad e imaginación. Es decir, un arte que encuentra valor en tanto sea capaz de transmitir una verdad, y, por lo tanto, se vuelve “indispensable para romper el silencio y la indiferencia en medio de la mentira” (Stern, 2018, p. 302). A esta reflexión podríamos agregar el rol que juega el ámbito académico en potenciar las resonancias de aquel quiebre del silencio, a través de la documentación y análisis de las obras de arte, aclarando significados y evidenciando discursos. Ello, sin embargo, requiere un marco referencial y conceptual sobre el cual construir dicho estudio.

Así, este capítulo tiene como objetivo sentar un estado del arte y las bases conceptuales que serán empleadas en el análisis de *Sin título – técnica mixta*. Por ello, haremos un recorrido por el concepto de memoria cultural y cómo diversas obras artísticas que forman parte de la memoria cultural del Conflicto Armado Interno han sido abordadas desde la academia, para luego enfocarnos específicamente en el teatro de memoria del CAI, particularmente, las obras de Yuyachkani que podemos, actualmente, considerar como obras de memoria. Luego, el capítulo abordará bases conceptuales específicas para el análisis de las obras de memoria de Yuyachkani en estos aspectos: dramaturgia, actor múltiple y actor testigo, espacio compartido y espectador interlocutor, y, finalmente, el documento.

1.1 Memoria cultural y teatro de memoria en el Perú

La memoria se constituye como una narrativa del pasado, narrativa subjetiva y parcial; “la memoria total es imposible”, señala Jelin (2012, p.62). Esta narrativa atraviesa un proceso de jerarquización, selección, combinación e interpretación de las “trazas” del pasado en un proceso no arbitrario, y sujeto a relaciones de poder (Todorov, 2013, p. 5).

Así, pues, la memoria se convierte un espacio de lucha política en tanto diversos actores sociales buscan “establecer / convencer / transmitir una narrativa” (Jelin, 2012, p. 71). Estos tienen diferentes vinculaciones con los hechos pasados, vínculos de experiencia directa, herencia, víctimas, perpetradores, investigadores, etc.; son “actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o su ruptura” (Jelin, 2012, p.72).

Los estudios de memoria han propuesto diversos enfoques para aproximarse a esta, con conceptos como “memoria histórica”, “memoria colectiva”,⁴ “memoria oficial”, “memoria hegemónica”⁵. Es así que nos encontramos con la “memoria cultural”.

La noción de memoria cultural es todavía un campo de debate. En vista de ello, en “Cultural Memory Studies: An Introduction” (2008), Erll ofrece como definición provisional “la interacción del presente y el pasado en contextos socio-culturales” (p. 2, traducción propia). Luego, en “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory” (2008), señala que está constituida por “una serie de diversos medios, operando dentro de varios sistemas simbólicos: textos religiosos, pintura histórica, historiografía, documentales de TV, monumentos, y rituales conmemorativos” (p. 389). Por su parte, Jan Assmann señala que la memoria cultural “tiende a ser formalizada y establecida a través de [instituciones” como archivos, museos y bibliotecas] (Seydel, 2014, p. 203). Es decir, nos encontramos frente a la memoria mediada por un soporte material específico, desde internet hasta la performance, por lo que se trata de una construcción no solo discursiva sino también estética. Además, es una memoria que puede encontrarse sujeta a criterios institucionales, por lo que no escapa a las dinámicas de poder presentes en la academia o el medio artístico. Así, la memoria cultural puede observarse como una manifestación material de la memoria colectiva o de la memoria histórica, ya sea la memoria oficial de un estado-nación o de memorias disidentes de colectividades

⁴ Parafraseando a Halbwachs, Betancourt Echevarría señala que la memoria histórica “supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado” (2004, p. 126) mientras que la memoria colectiva “recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos” (2004, p. 126).

⁵ La memoria oficial, de acuerdo con Jelin y Ricoeur, es aquella promovida desde el Estado Nacional y sus instituciones. La memoria hegemónica es aquella que logra desplazar a otras memorias del lugar dominante en una sociedad determinada (Cyberia, 2014). La memoria hegemónica no es necesariamente la memoria oficial. La existencia de una memoria hegemónica implica, por oposición, la existencia de memorias disidentes, también enfrascadas en luchas políticas y discursivas con ella.

subalternas. Por ello, es en este campo de la memoria cultural desde el cual podemos estudiar el arte que representa al Conflicto Armado Interno.

En nuestro país, ante la negación o evasión de los actores oficiales a la reflexión y debate sobre la violencia del CAI, han surgido voces y creaciones que asumen la tarea de cuestionar o deconstruir los discursos hegemónicos respecto de aquel período, de entrar al campo de las luchas políticas por establecer un sentido del pasado. Como señala Vich, “el sector cultural viene cumpliendo un rol protagónico en el intento por instalar un nuevo imaginario nacional a partir de la desestabilización de los sentidos comunes existentes” (2015, p. 15).

Si bien no es la totalidad del sector cultural peruano la que ha asumido el rol señalado por Vich, un sector de la academia ha centrado su mirada en el arte que representa o reflexiona sobre la violencia política en el Perú. Este interés, sin embargo, se ha enfocado mayoritariamente alrededor de las artes plásticas, la literatura, y el cine, particularmente cuando se trata de publicaciones de ciencias sociales destinadas a la divulgación.

Ejemplos de estos estudios los podemos encontrar en publicaciones como *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (Ubilluz, Hibbett y Vich, 2009), que explora la relación entre literatura peruana y el CAI. En una línea similar tenemos *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (Vich, 2015), obra que diversifica la mirada a diversos objetos culturales vinculados a la violencia política y cómo estos interpelan los sentidos comunes respecto al CAI. Por su parte, los diversos ensayos que componen *El arte desde el pasado fracturado peruano* (Milton [ed.], 2018) evidencian la potencialidad de diversos productos artísticos como testimonios y evidencia documental en sí mismos. Recorriendo estas publicaciones, podemos ver cómo la mirada sobre el vínculo entre poética y política se va ampliando desde lo literario, pasando hacia el ámbito de las artes plásticas, visuales, la música, hasta incluir en su mirada a una pieza de arte escénico,⁶ es decir, al teatro de memoria del CAI.

Respecto al teatro de memoria, Catania (2012) señala que este apela al pasado para “iluminar el presente provocando una percepción viva de la relación entre lo que ocurrió y lo que ocurre [...] sirve como medio de protesta especialmente bajo medios y gobernantes que intentan manipular la información histórica” (p. 131), es el teatro que se

⁶ Líneas más abajo especifico de cuál ensayo se trata y cuál es la obra que examina.

remonta al pasado alejándose de los discursos oficiales e “incomoda a los que están en el poder” (p. 133).

Por su parte, Conejero (2016) señala que:

[El teatro de memoria] incomoda, porque las víctimas tienen una doble condición de víctima: lo son en su tiempo y lo son ahora porque su presencia impide el futuro; impide cierta idea de futuro. [...] impide la proyección de futuro de lo que los discursos dominantes están diciendo “esto tiene que ser el futuro” [...] un futuro hegemónico, es un futuro donde una parte del país no está invitado; es una nave que avanza dejando atrás a gran parte del país. Porque, lógicamente, también a quien deja atrás, son a las víctimas del futuro. El olvido de las víctimas del pasado, lo que permite, fundamentalmente, es que haya víctimas en el futuro.

En ambos autores, encontramos la mirada de un teatro que no solo construye, como en la cita de Erll, una interacción entre pasado y presente, sino que asume una postura sobre el pasado representado – y a través de ello toma también postura respecto al presente. En ese sentido podemos afirmar que el teatro de memoria no solo se remonta al pasado, sino que ejerce una labor de contra-información y resistencia en tiempo presente, de cuestionamiento a los discursos construidos desde el poder, particularmente aquellos que invisibilizan a las víctimas de la violencia política o, peor aún, las consideran necesarias para el progreso de una determinada sociedad. Por su propia naturaleza como foro político, el teatro resulta un espacio ideal para la construcción de una memoria cultural del CAI en tanto las representaciones simbólicas de la violencia, en primer lugar, pasan por el cuerpo y la voz de actores y actrices, y, en segundo lugar, se construyen en el aquí y en el ahora, frente a la mirada del público. Así, el acto de memoria se constituye una experiencia compartida entre espectadores y actores, en donde los límites temporales entre el pasado representado y el presente se desdibujan.

En el caso específico del teatro de memoria del CAI, las investigaciones en nuestro medio son escasas. Un texto fundamental y fundacional es *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80* de Hugo Salazar del Alcázar (1990), que, como su nombre lo

indica, estudia cómo la violencia política atravesó al teatro peruano y es representada por este. Se trata de un documento de gran valor, pues fue escrito durante los años mismos del conflicto armado. Además, no sólo explora las creaciones de grupos independientes de la capital y provincias o dramaturgos consagrados,⁷ sino que también reflexiona sobre el teatro producido por el mismo Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (en adelante PCP-SL, Sendero Luminoso, Sendero, o SL). Al respecto, el texto evidencia una clara división entre las búsquedas del teatro independiente frente a las metas del teatro senderista.

Ya al inicio del posconflicto, encontramos *Una aproximación a la dramaturgia peruana del Conflicto Armado Interno* de Percy Encinas (2007) y *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* Carlos Vargas-Salgado (2011). Como en el caso de la obra de Salazar del Alcázar, estas investigaciones también centran su mirada en el teatro de los años del CAI y sus modos de representación de la violencia política, pero lo hacen desde la mirada del posconflicto. Vargas-Salgado se aproxima al teatro de aquellos años no solo en sus aspectos estéticos e ideológicos, sino también en lo referido a la organización del movimiento de teatro independiente. Su mirada abarca tanto a obras de grupos de teatro como Yuyachkani (Lima) o Barricada (Huancayo) como a las obras de dramaturgos como Sara Joffré o Alfonso Santistevan.

Si bien, “cuando el fenómeno de la violencia irrumpe, el teatro no puede simbolizar, el teatro enmudece, palidece, no encuentra manera de responder las demandas del tiempo presente” (Salazar, en Cotler, 1998) encontramos obras surgidas en el tiempo del conflicto cuyas poéticas trascienden inmediatez, la denuncia coyuntural. Son obras contemporáneas a la violencia, que rastrean los orígenes de esta, su vínculo con la historia nacional y las estructuras políticas, sociales e ideológicas. Son obras que, al ser representadas hoy, establecen vínculos entre el pasado que evocan, el tiempo en que fueron escritas y montadas, y la realidad política del presente en que son vueltas a escenificar.

⁷ Por mencionar algunos grupos presentes en el documento: Yuyachkani, Maguey, Cuatrotablas, Magia, el Centro de Comunicaciones de Villa el Salvador (hoy Vichama), José María Arguedas, Qallary. Y en cuanto dramaturgos: Alfonso Santistevan, Maritza Kirchhausen, César de María.

Podemos, entonces, asumir una mirada más amplia que la planteada por Catania y Conejero, expandir la noción de teatro de memoria del CAI más allá del parámetro temporal, para enfocarnos en obras cuyas representaciones simbólicas de la violencia política profundizan y complejizan la relación de esta última con la historia y cultura nacionales. Así, consideramos como obras de memoria del CAI a textos y puestas en escena como *Pequeños héroes* o *El caballo del libertador* de Alfonso Santistevan o *Encuentro de zorros*, *Contraelviento*, *Adiós Ayacucho*, *No me toquen ese valse*, o *Santiago* de Yuyachakani, todas creadas y estrenadas entre los años 1980 y 2000.

1.2 Yuyachkani y el teatro de memoria

[...] el tema de la violencia atravesó totalmente nuestra vida, nuestra dinámica y, sobre todo, cuestionó de manera radical qué función puede tener el teatro, para quién podíamos hablar y a quién le iba a servir lo que nosotros podríamos decir. (Rubio, en Cotler, 1998)

Si bien Yuyachkani no utiliza el término “teatro de memoria” para referirse a sus obras, encontramos un repertorio atravesado por la violencia del CAI; específicamente *Contraelviento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese valse* (1990), *Retorno* (1996), *Santiago* (2000), *Antígona* (2000), *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002) y *Sin título – técnica mixta* (2004). A propósito de *Contraelviento* Rubio señala “entendíamos también que el tema de la violencia no se podía tratar en términos policiales, o solamente políticos, sino que había que ir a la memoria histórica” (en Cotler, 1998), es decir abordar la violencia política como resultado de la historia nacional, como un fenómeno complejo con raíces que más profundas que lo meramente coyuntural. Así pues, las obras antes mencionadas son producto del diálogo constante del grupo con la realidad tanto histórica como actual del país, de un ejercicio de ciudadanía activa; como señala Ileana Diéguez:

Yuyachkani ha puesto en acción imágenes y relatos de la más reciente memoria colectiva. Entrando y saliendo del arte, estas prácticas de resistencia trascienden la dimensión estética cuando se activan para los

propios creadores roles de participación ciudadana [...] gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados. (2008, p. 26)

Es esta trascendencia de la dimensión estética la que quizás sea la clave por lo cual las obras de Yuyachkani son un constante objeto de estudio. Varias de estas han sido estudiadas en su manera de representar la violencia política,⁸ o por el rol que juegan las performances del grupo en contextos como las Audiencias Públicas de la CVR.⁹ Así pues, al ser escenificadas en el presente, las obras y acciones de Yuyachkani pueden observarse como teatro de memoria, en tanto establecen un vínculo entre los hechos del pasado y las crisis, problemáticas y deudas sociales del presente.

1.2.1 Dramaturgia en el teatro de Yuyachkani

Tradicionalmente, en el teatro occidental, la palabra “dramaturgia” ha estado asociada al concepto de la dramaturgia clásica, la cual:

[Busca] los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico [...], la *exposición*, el *nudo*, el *conflicto*, el *final*, el *epílogo*, etc. [...] examina exclusivamente el trabajo del autor y la estructura narrativa de la obra. No se preocupa directamente por la realización escénica del espectáculo. (Pavis, 1998, p. 148)

Esta mirada centrada en el texto ha sido dominante en el teatro peruano, incluso hasta entrado el siglo XXI.¹⁰ Sin embargo, ya desde mediados del siglo XX, a partir de las

⁸ Ya mencionamos a Hugo Salazar del Alcázar pero también podemos mencionar *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho de grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000* de Pilar Durand (2012).

⁹ Por ejemplo, el artículo de Francine A'ness “Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru” (2004).

¹⁰ Por ejemplo, los talleres y cursos de escritura de textos teatrales llevan el nombre de talleres o cursos de dramaturgia. Así mismo, las recopilaciones de textos teatrales peruanos, llevan el título “dramaturgia peruana”.

influencias de Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Peter Brook, entre otros, ha venido surgiendo la noción de la puesta en escena como independiente del texto teatral – antes que como “traducción” de este.

Por su parte, en Latinoamérica, aparece la creación colectiva. Antes que una metodología de creación escénica, la creación colectiva surgió como respuesta política de los grupos de teatro independiente al momento social a fines de la década de 1960 y 1970, ante la consideración que el teatro basado en un texto de autor no logra representar los grandes cambios políticos y sociales del momento (Rubio, 2013). En un inicio, la postura de los grupos de teatro que practican la creación colectiva es de rechazo a la figura del dramaturgo, postura que en las décadas posteriores va suavizándose (Rubio, 2020).

El teatro *no es literatura*, su fin no es la lectura de textos impresos, sino más bien la *lectura escénica*. Dramaturgia sería el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público. (Rubio, 2001, p. 51)

Yuyachkani se acerca a la dramaturgia como la “organización de las acciones en el espacio compartido” (Rubio, 2020). Esta mirada enfatiza la convivencia de diversos códigos en el escenario antes que la preponderancia de la palabra y el texto. Inclusive, Rubio considera la existencia de “*varias dramaturgias*” dentro de las cuales la principal es la dramaturgia del actor (Rubio, 2001, p. 52).

El principio organizador de la dramaturgia (o dramaturgias) en las obras de Yuyachkani ha sido estudiado por Magaly Muguercia en “Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani” (1999). Este texto explora el proceso que fue sufriendo la dramaturgia y el discurso de Yuyachkani entre la década de 1980 y los fines de la década de 1990. La autora señala la creciente importancia del cuerpo, así como una organización del hecho escénico a partir del inconsciente, la intuición y la libre asociación, a partir de las cuales se construyen estructuras dramáticas diferentes a las entonces hegemónicas. Al respecto, Miguel Rubio en el documental *Persistencia de la memoria* (en Cotler, 1998), señala:

Encuentro de zorros fue definitivamente la puerta. La puerta hacia pensar en una nueva posibilidad dramática. Acá, todo es posible. Lo que se escribe en el espacio escénico y funciona, eso es lo que es posible; hay que probarlo. Y que se podría romper. Incluso si no se llama “teatro” en términos tradicionales, no importa, nos inventamos otro término. Le llamaremos “acción escénica”, si es que a alguien ofende esto como que no responde a lo que es “el teatro” como tal.

Uno de los conceptos dentro de aquella nueva posibilidad dramática es el de “eslabón” (Rubio, 2008, p. 206), que ha funcionado como principio ordenador en las creaciones del grupo. Sin embargo, no debe considerarse fórmula o metodología (p. 207). Rubio describe la creación de los eslabones de esta manera:

Los actores elaboran un material personal que luego re-elaboramos haciendo pequeñas unidades que llamamos eslabones, estos se analizan, se prueban, algunos se guardan y otros se convierten en núcleos matrices que generan vida alrededor.

Los eslabones se juntan y van haciendo cadena, así va apareciendo la base de una estructura provisional con la que nos quedamos para seguir trabajando a partir de ella.

Algunos eslabones guardados encuentran un lugar en la estructura, otros se transforman o desaparecen definitivamente. (Rubio, 2008, p. 206)

Así, la investigación en nuevas posibilidades dramáticas avanzó de la mano con una transformación del discurso de las obras del grupo, pasando de las certezas políticas a cuestionamientos e interrogantes. Y cabe destacar que no resulta de una mera búsqueda estética, sino que parte del diálogo con el momento político y social del momento, de la violencia política que azotaba el país, y de la crisis del socialismo producto de dicha

violencia y, luego, de la caída del muro de Berlín. Al respecto, Hugo Salazar del Alcázar (en Cotler, 1998) observa:

Se caen las ideologías, y se caen también esas ideas de los grandes proyectos; proyectos de largo aliento. La palabra “utopía política” se convierte en una palabra y entran los proyectos personales. [...] ¿Y qué se ven? Se ve la fragmentación, la desarticulación; se ve la soledad; se ve lo público de lo privado y lo privado de lo público.

Observamos, pues, como la evolución de los planteamientos dramáticos de Yuyachkani resulta de una investigación que abarca tanto lo estético como lo político y lo filosófico. Podemos señalar, entonces, que los aspectos señalados por Rubio y Salazar del Alcázar, la noción de “acción escénica” frente a la dramaturgia tradicional o clásica, y la presencia de la fragmentación y desarticulación, continúan presentes en la dramaturgia de Yuyachkani en el siglo XXI. En esa línea podemos leer la propuesta de Lucía Lora en *Yuyachkani en la posmodernidad: visibilización y resistencia* (2018) respecto a *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Sin título – técnica mixta* (2004), y *Discurso de promoción* (2017):

En estos espectáculos, la estructura dramática aristotélica ha sido desplazada de su calidad de centro. Al ser desplazado este centro, lo que queda es una estructura compuesta de múltiples perspectivas dispuestas en espacios heterogéneos de modo a veces simultáneo, a veces superpuesto y siempre fragmentado. (Lora, 2018, p. 7)

Esta aproximación hacia lo fragmentario surge gracias a que la dramaturgia de Yuyachkani es una dramaturgia abierta. Las obras no son consideradas trabajos acabados, sino que, incluso luego de ser estrenadas, están sujetas a ser revisadas (Rubio, en Cotler, 1998). Esta revisión, como veremos, responde a decisiones de carácter tanto estético como político.

1.2.2 Del actor múltiple al actor testigo

En 1973 Yuyachkani comparte su primera puesta en escena, *Puño de cobre*, con una propuesta estética influenciada por el método Coringa de Augusto Boal, con trabajadores mineros en la sierra peruana. Miguel Rubio, director de Yuyachkani, menciona que dicho encuentro llevó al grupo a la posterior reflexión de la necesidad de dirigirse al nuevo público popular tomando en cuenta sus propias expresiones artísticas, su tradición, danzas, vestuarios (Rubio, 2001, p.2). El encuentro con este nuevo público llevó al grupo a reconocer la necesidad de comunicarse a través de los propios códigos culturales de aquellos a quienes buscaban dirigirse.

Asimismo, la labor de Yuyachkani, los llevó a enfrentarse a espacios públicos como plazas o canchas deportivas. Es así que la investigación de Yuyachkani los lleva a proponer un tipo de actor particular, un “actor múltiple [capaz de] tocar instrumentos, bailar, trabajar con máscaras, un actor que se pudiera salvar por él solo, no por las luces ni por el telón sino por él mismo y su voz. Pero ahora hablamos de un actor integral.” (Correa, en Rojas-Trempe, 1994, p. 163). Por su parte, Peter Elmore, colaborador frecuente de Yuyachkani y participe en las creaciones colectivas de *Encuentro de zorros* y *Santiago*, vincula la concepción del actor múltiple a la influencia de Brecht, quien plantea que los espectáculos se nutran de las formas artísticas de la cultura popular (Elmore, 2006, p. 128).

Rubio también señala otros aspectos fundamentales del tipo de actor que propone Yuyachkani:

[El] actor hace de su cuerpo su herramienta fundamental de expresión, y tiene que tenerlo suficientemente entrenado para lograr una presencia viva con todos sus recursos y no sólo con la palabra, pero también con ella. Un cuerpo que refleja bien las tensiones de la escena, la dirección, la proyección, las acciones físicas de los personajes, su *gestus* social y que [...] va buscando una partitura para el acto, que de esta manera, es el creador de su propia dramaturgia verbal y corporal (Rubio, 2001, p. 16).

La noción de un actor creador, que construye su propia dramaturgia verbal y corporal aleja a Yuyachkani de la idea de un actor meramente técnico. El actor que propone Yuyachkani no solo aprende danzas y canciones, sino que es creador de un material corporal y vocal propio e incluso “hace el ejercicio de recopilar o escribir sus propios textos” (Rubio, 2001, p. 12). Finalmente, debemos dejar en claro que el acto de creación del actor de Yuyachkani le exige “reflexionar también sobre la situación del país” (Correa, en Rojas-Trempe, 1994, p. 163). Es decir, nos encontramos con una mirada tanto técnica como ética y política del actor, como un creador de sentido que asume una postura crítica frente a la realidad de su tiempo. Es decir, el actor es asumido como sujeto político.

Rubio (2020, comunicación personal) señala que el inicio de las Audiencias Públicas de la CVR lleva a grupo a enfrentarse a la crisis de la representación. Cuando los sobrevivientes de la violencia toman la palabra para hablar de sí mismos y lo ocurrido con sus familiares, las representaciones teatrales de aquellos considerados como víctimas del CAI, representaciones no solicitadas, quedan descolocadas desde un punto de vista ético.

[...] después del Informe Final de la Comisión de la Verdad, el rol de actor como “artista”, por ejemplo, está como que cuestionado también [...] la idea de la representación de alguien que no pidió, que no te ha pedido que lo representes, ¿no? Entonces yo creo que aparece una nueva voz: la voz del actor, del artista, del ciudadano, que enuncia desde su propia condición de creador. (Rubio, en LoJusto, 2015)

La crisis de la representación, entonces, lleva a Yuyachkani a indagaciones en la figura del actor como testigo (Rubio, 2020, comunicación personal), término antes propuesto por Cornago (2012), y también empleado por Yuyachkani para referirse a su actual conceptualización del actor.¹¹ Cornago señala que aproximarnos al actor como testigo de

¹¹ Respecto a su conferencia escénica *Pedro Huilca: ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?* Yuyachkani escribe: “Las conferencias escénicas son un formato que Yuyachkani continúa investigando para reforzar su propuesta de “actor testigo”” (Yuyachkani, 2021). Recuperado en: <https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/posts/326166545743425>

sí mismo – lo cual lo convierte también en testigo de tanto de su tiempo – implica acercarnos a conceptos como verdad, identidad y memoria.

Si bien el término surge con Cornago en 2012, y Rubio refiere a la crisis de la representación ya en el siglo XXI, podemos encontrar aspectos de esta indagación ya presentes en la obra de Yuyachkani mucho tiempo antes. En *No me toquen ese valse* (1990), el director y los actores “[decidieron] incorporar a [la] dramaturgia el elemento común de sus propias vidas personales en crisis (pérdida de pareja, soledad, trastorno de mitos y utopías)” (Muguercia, 1999, p. 53). En 1991, Miguel Rubio señala “lo que estamos haciendo es incluir el *nosotros*, sentir que nosotros también somos parte de esa temática, de esa textura, de esa estructura escénica [...] Hay que mirar el entorno, pero mirando también dentro de ti” (Rubio, Salazar & Larco, 1991, p. 124). Entonces, podríamos sostener que, a través de la mirada del actor como testigo, los actores y actrices de Yuyachkani no buscan representar a un “otro” ni una realidad ajena, sino construir discurso desde sí mismos, desde el grupo, y desde el momento histórico presente.

Finalmente, es necesario señalar que el abordaje del actor testigo no implica que se deje de lado al cuerpo del actor como un cuerpo poético. Si bien la idea del actor como testigo permite tomar distancia de la representación de un personaje, permanece el trabajo sobre la presencia vocal y corporal. Permanece, entonces, la *poíesis*, la cual surge “a partir del *trabajo territorial* del actor con su cuerpo presente, vivo [y cuyo origen] es la *acción corporal in vivo, desde la materialidad del cuerpo viviente*” (Dubatti, 2012, p.51).

En ese sentido, el actor es capaz de significar por sí mismo, desde que el cuerpo es “lugar originario de toda orientación simbólica” (Fontanille, 2008, p. 169). Por lo tanto, independientemente de la representación de un personaje, o del uso de la palabra, es capaz de producir discurso, y por lo tanto, de producir memoria a través de su testimonio poético.

Por “testimonio poético” nos referiremos al discurso enmarcado en las acciones físicas del actor. Un testimonio construido con una base tanto estética como política, en tanto responde a criterios como la presencia del actor en el espacio como a la búsqueda de construir una memoria cultural sobre el CAI.

1.2.3 Espacio compartido y espectador interlocutor

Pavis define al espacio escénico como “el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios [...] nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico” (1998, p. 17). Además, enfatiza el rol del actor en la creación del espacio escénico a través de su noción de “espacio gestual”, “[aquel] que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio «emitido» y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o replegarse” (2000, p. 160). Es decir, un espacio cotidiano es convertido en espacio escénico a través del accionar del actor – a través de la *poíesis*, diría Dubatti (2016).

Por su parte, el espectador vendría a ser aquél que espera dicha *poíesis* en una situación de convivio (Dubatti, 2016). El acto de expectación, señala Dubatti:

[...] no se limita a la contemplación de la *poíesis* sino que además, contribuye a construirla: hay una *poíesis* productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, que se estimulan y fusionan en el convivio, y dan como resultado una *poíesis* convivial. (2016, p. 37)

Es decir, que el rol de espectador no es el de un mero observador del trabajo del actor, sino que es partícipe activo en la construcción del fenómeno teatral. Por su parte, Yuyachkani propone la idea de un “espacio compartido” (Rubio, 2020), es decir que el espacio es creado no solo por la presencia y acciones de los actores sino también por los espectadores. Podríamos entonces afirmar que el espacio escénico se crea por medio del “convivio” de actores y espectadores.¹²

Peter Brook decía que el teatro es cruzar un espacio y que otro te mire. Yo creo que el espacio en el teatro se habita y que el teatro en sí es habitar el

¹² Dubatti se refiere al convivio como “la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) [...] manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores [...]” (2016, p. 34)

espacio. La idea de compartir un espacio y convertir un espacio cualquiera en un espacio escénico. (Rubio, en Arce, 2012, p. 108)

Ahora bien, la relación que se establece entre actores y espectadores va a estar determinada por el tipo de espacio que la escenificación propone. Arce (2012) refiere tres tipos de espacios planteados por Yuyachkani: convencional, no convencional abierto y no convencional cerrado.¹³

El espacio convencional mantiene los esquemas de la representación teatral clásica, con una evidente diferenciación entre el escenario frontal, ocupado por los actores, y el espacio del público. Obras recientes como *Cartas de Chimbote* (2015), *Con-cierto olvido* (2010), y *El último ensayo* (2008), mantienen esta disposición del espacio, con los espectadores sentados en las graderías, en un rol de observadores.¹⁴

Los espacios no convencionales abiertos son aquellos distintos de la sala teatral: patios de colegio, canchas deportivas, plazas, atrios de iglesia, mercados, sindicatos. Espacios destinados a actividades diferentes a la representación teatral, de encuentro de la ciudadanía, de actividades cotidianas. En su revisión, Arce (2012, pp. 105-107) señala que las representaciones teatrales en espacios abiertos, como *Allpa Rayku* (1978) o las performances de *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* durante las Audiencias Públicas de la CVR en Ayacucho (2002), plantean escenarios circulares. Por otro lado, propone que los pasacalles e intervenciones públicas como *Pasacalle Quinoa* (1984) o *El bus de la fuga* (2003) plantean un espacio teatral móvil (p. 106). Ambas propuestas reconfiguran el espacio urbano y colocan al espectador en un rol de partícipe activo y dinámico, generadores de la obra (p. 106-107).

El tercer planteamiento de espacio es el espacio no convencional cerrado o “sala polivalente”, una sala de usos múltiples destinada a la representación teatral, pero que puede ser alterada de tal manera para generar diversos planteamientos espaciales (Arce, 2012, p. 108), permite reflejar aspectos de la experiencia del teatro de calle al interior de

¹³ Una mirada al repertorio de obras de Yuyachkani evidencia que el planteamiento espacial del grupo se mantiene variable y diverso. El surgimiento de espacios no convencionales cerrados en obras como *Sin título - técnica mixta* no ha implicado el abandono de los espacios convencionales en obras posteriores.

¹⁴ Debe notarse, sin embargo, que en *El último ensayo*, como ocurre también en *Santiago* (2000), los espectadores deben atravesar el escenario, en donde ya se encuentran presentes los actores, para llegar a la zona del público.

la sala teatral (p. 110). Acá podemos ubicar a obras como *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*, *Sin título – técnica mixta*, y *Discurso de promoción*

Finalmente, Arce plantea el espacio teatral de Yuyachkani en tres niveles: espacio de la presencia, de interacción de público, actor y personajes; espacio de la convivencia, interacción de las presencias involucradas en la acción; y espacio de la democracia, que “permite la interacción entre las presencias, la convivencia y el diálogo constante” (Arce, 2012, p. 110).

Así, podemos afirmar que la mirada sobre el espacio compartido como espacio democrático, en donde la división de roles entre actor y espectador se vuelve menos marcada. El espectador encuentra la posibilidad de volverse corporalmente activo, de volverse “participante”, como menciona Schechner respecto a la performance. Es decir que el espectador asume el rol. Es entonces como este se constituye como interlocutor del espectáculo y no como mero observador.

1.2.4 El uso del documento en Yuyachkani

Peter Weiss define al documento como un “fragmento de la realidad” (2017, p. 4). El empleo de este ha sido una constante en el teatro, particularmente en el teatro político. Piscator y Brecht plantearon el uso de registros cinematográficos de la realidad y material documental como parte de sus obras. Por su parte, Weiss codifica, por decirlo de alguna manera, el uso de los documentos como base de la dramaturgia y plantea el Teatro-Documento.¹⁵ Esto no pretende ser una profundización en la propuesta de Weiss, sino una entrada al papel del documento en la poética de Yuyachkani.¹⁶

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas

¹⁵ Aunque en ocasiones son empleados como sinónimos, Teatro-Documento no es sinónimo de teatro documental. El primero toma fragmentos de realidad como materia prima para construir ficciones. El segundo coloca en escena a protagonistas o testigos de hechos particulares sin la mediación de la ficción.

¹⁶ Weiss fue también una influencia en el temprano Yuyachkani. El primer acto de Yuyachkani como grupo fue publicar una revista mimeografiada con textos de Weiss y Brecht (Ralli, en Cotler, 1998). La primera obra del grupo, *Puño de cobre*, busca dar cuenta sobre la masacre de trabajadores mineros de la Cerro de Pasco Corporation en el pueblo de Cobriza en 1971 (Rubio, en Cotler, 1998)

bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. (Weiss, 2017, p. 2)

Para Weiss, entonces, el documento proporciona datos objetivos respecto a la realidad que se busca representar en escena.

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. [...] se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 2017, 2)

Los documentos empleados son reales. La única intervención que el dramaturgo hace sobre este es en la selección y organización del material, de manera que permita al espectador ejercer un análisis crítico. Ello no quiere decir que el Teatro-Documento busque necesariamente la objetividad, sino que asume su mirada “partidista”, es decir que asume y evidencia su postura política.

Por su parte, Diéguez señala una diferencia en el rol que juega el documento en el Teatro-Documento de Weiss, respecto a aquel que juega en el teatro y performances políticas contemporáneas:

El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramaturgicos (La Indagación) y teóricos que proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una suerte de pátina poética, entonces

representantes simbólicos de la realidad en el entorno de la FICCIÓN.
(Diéguez, 2008, p. 21, mayúsculas propias)

Mientras que el material documental en Weiss se convierte en parte del mundo ficcional de la obra teatral, actualmente:

[...] el Teatro-Documento como manifestación de un teatro político, también introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la “*copia de un fragmento de realidad*”; hoy el documento puede manifestarse como irrupción de lo real produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena. (Diéguez, 2008, p. 22)

En Yuyachkani, la documentación de la realidad se hace presente desde sus primeras obras como *Puño de cobre* y *Allpa Rayku*, obras con un discurso militante, cercano a las propuestas que hace Weiss sobre el Teatro-Documento. Sin embargo, ya en la década de los noventa, como mencionamos líneas arriba, el material personal comienza a ingresar en la dramaturgia del grupo (Muguercia, 1999, p. 53 / p. 56). Es así que la noción de “documento” se va expandiendo: no es solo aquello que tenga valor como dato objetivo sobre una realidad particular, sino aquel material surgido de la realidad y que aporte a la construcción de la dramaturgia, sea que pertenezca al ámbito de lo público o lo privado, sea que brinde un dato objetivo o revele el mundo privado de los creadores.

Por otro lado, la investigación de Yuyachkani no solo abarca el material considerado documento por Weiss. Diversas manifestaciones culturales que reflejan o reflexionan sobre la historia nacional: música, danza, artes plásticas, escultura, cerámica, poesía; se hacen presente en sus obras, ya sea reproducidas, referenciadas, citadas, o intervenidas. Es decir, el grupo se nutre de la memoria cultural, depositada en lo que Taylor (2015) llama “archivo” y “repertorio”.

Por “archivo” Taylor refiere a “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (2015, p. 55). Por su parte, el repertorio:

[...] actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible [...] requiere de presencia [física], la gente participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. (Taylor, 2015, p. 56)

Así, pues estamos ante dos soportes materiales de la memoria cultural cuya relación, no debe ser entendida como de contrarios o binaria (Taylor, 2015, p. 59). Por el contrario, Taylor señala que “[hay] un *continuum* de vías de almacenar y transmitir memoria, que se extienden de lo “archivado” a lo “corporalizado” [...] con toda suerte de formas mediadas y mezcladas entre ambos” (p. 278). Así pues, se abre camino para la convivencia, diálogo y tránsito entre ambas instancias.

Cabe resaltar, finalmente, que archivo y repertorio son “culturalmente específicos” (Taylor, 2015 p. 279). Por lo ello la aproximación de Yuyachkani a las manifestaciones de la memoria cultural peruana tienen como base comprender “el principio de la fuente” (Rubio, 2020, comunicación personal), evitando así la copia superficial o la apropiación.

Así pues, hemos revisado instancias y conceptos clave para aproximarnos a la creación de las puestas en escena de Yuyachkani. En el proceso creativo, el grupo se constituye en investigador y testigo de la violencia política y, antes que convertir el dolor de las víctimas en disfrute estético para el espectador, apuesta por interpelarlo sobre el papel que juega en la construcción del sistema social hegemónico, apuesta por formar una “comunidad de testigos” (Taylor, 2015, p. 300) en pos de una memoria activa y, por lo tanto, de la participación en la vida social del país.

CAPÍTULO 2: Abordaje metodológico

En “Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»” (s/f), Didanwy Kent señala que investigar un fenómeno escénico implica asumir una pérdida, la imposibilidad de “dar cuenta del acontecimiento en su totalidad y el reconocimiento de que hacer investigación teatral implica trabajar siempre con las huellas que éste ha dejado a su paso” (p. 2). La naturaleza del acontecimiento escénico, que siempre ocurre en tiempo presente, implica que su estudio se da a partir de una reconstrucción del pasado, inclusive cuando se cuenta con un registro del acontecimiento. Por ello, una metodología para el estudio de una puesta en escena desde la mirada de las artes escénicas, apunta a explorar las huellas que la experiencia teatral ha dejado en la memoria de uno como espectador; a reavivar lo que Kent (2019) llama las «resonancias» y «repercusiones».

Así, el presente capítulo da cuenta del proceso metodológico seguido para reavivar las resonancias y repercusiones de *Sin título – técnica mixta*. En primer lugar, presenta las particularidades del enfoque de investigación abordado para la tesis; enfoque que buscó reunir la mirada académica de los estudios teatrales con la mirada del artista escénico. En segundo lugar, describe el diseño metodológico con el que se ha desarrollado la investigación, las herramientas aplicadas para la obtención de información, que permitieron dar paso al análisis de *Sin título – técnica mixta*, así como las dificultades enfrentadas.

2.1 Enfoque de investigación

De acuerdo con la *Guía de investigación en artes escénicas* (Ágreda, Mora & Ginocchio, 2019), esta tesis se define como una investigación “sobre las artes”. Ello quiere decir que mi aproximación al hecho escénico, *Sin título – técnica mixta*, se ha dado desde una mirada externa, aplicando metodologías vinculadas a disciplinas como las ciencias sociales o las humanidades (p. 24).

Ahora bien, como señala Sánchez (2009), “el artista-investigador no puede situarse al margen de la historia, como no puede situarse por completo al margen de la disciplina,

sino que más bien debe reconocer de manera crítica su posición en una tradición [...]” (p. 331). Por ello, es necesario establecer que me aproximó al presente estudio como director de teatro, como ex-alumno de Teresa Ralli (actriz de la obra), y, particularmente, como espectador de más de dieciséis funciones de *Sin título – técnica mixta* entre los años 2004 y 2018. Considero que ello me coloca en una posición privilegiada, pues me permitió observar con detenimiento diversas revisiones que ha atravesado la puesta en escena, reconocer aspectos que permanecen desde las primeras temporadas, así como aquellos que han variado en el tiempo.

Así pues, me aproximé a *Sin título – técnica mixta* adoptando una mirada “genética” de la puesta en escena (Féral, 2004) es decir que “la investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado” (Sánchez, 2009, p. 332). Por ello, he observado la obra como una performance o estructura abierta, sujeta a una dramaturgia en constante proceso de revisión a nivel tanto estético como político; como acción que se concreta en el momento mismo de la escenificación.

Finalmente, me he aproximado a *Sin título – técnica mixta* con la mirada de lo que Kent llama «respectador» (2019), descrito por Kent como “aquel que “mira para atrás”, “mira de nuevo”, se sitúa como agente que ejercita la distancia como praxis de manera constante” (p. 173). Dicho abordaje no antagoniza con la noción de espectador, “más bien se concibe como integral y complementaria” (p. 174); asume una mirada que “[va] más allá de los procesos racionales e intelectuales, comprendiendo el plano de lo sensible” (p. 175); y, finalmente, no solo indaga en las «resonancias» y «repercusiones», sino que asume una postura ética ante la experiencia teatral, se compromete con las imágenes que produce y se hace responsable del hacer (p. 178). Podríamos entonces concluir que el «respectador» no solo investiga con una mirada puesta en lo sensorial, sino que también toma una mirada crítica frente al discurso y el sentido que produce.

2.2 Diseño metodológico

Para aproximarnos al estudio de *Sin título – técnica mixta* nos enfocamos en la revisión del año 2004 y en la revisión del 2015, bajo el título de *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Ambas revisiones permiten visibilizar de manera particular la relación entre

la dramaturgia espectacular de la obra con el momento histórico y social que atraviesa el Perú en ambos momentos, pues la obra va incorporando elementos particulares a partir de una mirada crítica de la realidad política nacional. También se tomaron en cuenta la revisión del año 2011 y la del 2018, debido a detalles particulares de dichas revisiones que serán señalados en el análisis mismo.

En ese sentido, el diseño metodológico abarcó dos etapas. La primera apuntó al recojo de información por medio de herramientas metodológicas. El objetivo de esta fue reavivar las «resonancias» y «repercusiones» de mi experiencia como espectador de las revisiones mencionadas de *Sin título – técnica mixta*, y, así adentrarme en la obra como experiencia emocional, ética, y política; ir más allá de la mera reconstrucción descriptiva del hecho escénico. Por su parte, la segunda etapa, producto de la primera, ha sido el análisis propiamente dicho.

Así, la primera fase planteó las siguientes herramientas:

Herramienta	Objetivo	Requerimientos	Instrumentos de recojo de información
Línea de tiempo	Observar la genealogía de <i>Sin título - técnica mixta</i> . Identificar antecedentes en la historia del grupo, hitos y procesos sociales con los que la obra dialoga	Panel de madera Forro de papel craft Lana Fotografías impresas Impresión de años Chinches	Fotos Videos comentados
Entrevistas	Establecer un diálogo con creadores y creadoras de <i>Sin título - técnica mixta</i> a fin de conocer el proceso creativo y de revisiones de la obra. Conocer conceptos y términos aplicados en los procesos creativos del grupo	Laptop Guía de entrevista	Registro de video Anotaciones y bitácora Guías

<p>Revisión documental</p>	<p>Identificar y reflexionar cómo los conceptos revisados en el marco conceptual son escenificados. Reavivar las <i>experiencias</i> como espectador de <i>Sin título - técnica mixta</i>. Identificar cómo el proceso de revisión dramática ha llevado a variaciones y permanencias en los eslabones de la obra.</p>	<p>Fotografías Críticas y notas de prensa Laptop Grabadora de audio</p>	<p>Grabaciones de audio Guía de observación</p>
<p>Revisión de registro de video</p>	<p>Identificar y reflexionar cómo los conceptos revisados en el marco conceptual son escenificados. Reavivar las <i>experiencias</i> como espectador de <i>Sin título - técnica mixta</i>. Identificar cómo el proceso de revisión dramática ha llevado a variaciones y permanencias en los eslabones de la obra.</p>	<p>Laptop Grabadora de audio</p>	<p>Grabaciones de audio Guía de observación</p>

La **línea de tiempo** exploró y organizó hitos en el proceso creativo que dio lugar a de *Sin título - técnica mixta* así como las diversas revisiones hasta *Sin título - técnica mixta (revisado)* del año 2018. Este dispositivo permitió organizar de manera visual los hitos y antecedentes artísticos de la obra, junto con la historia propia de Yuyachkani, estableciendo paralelos con ciertos eventos y procesos históricos del país abordados por la obra. (Ver Anexo 1)

Además, esta herramienta permitió plasmar la genealogía de la obra de manera física, estableciendo paralelos visuales y enlaces entre lo artístico y lo político. La importancia de esta mirada radica en que:

[...] la genealogía de un artista puede estar fuera de su propia disciplina. Pero lo que resulta inconcebible es un artista sin genealogía [...] si bien la creación artística es singular, la práctica que la hace posible no sólo tiene un contexto disciplinar o transdisciplinar, sino también una genealogía reconocible. (Sánchez, 2009, p. 331)

Así pues, la línea de tiempo permitió aproximarnos a la obra como el resultado, no solo de un proceso creativo, sino de décadas de investigación en la que se hacen presentes conceptos, hitos y propuestas dramáticas surgidas en puestas en escena anteriores.

Los **diálogos** con creadores de la obra, específicamente con el director, Miguel Rubio, y las actrices Teresa Ralli y Ana Correa, se dieron entre fines de 2020 y el verano de 2021. En total fueron cinco encuentros; específicamente dos con Rubio, dos con Ralli y uno con Correa. Estos tomaron la forma de entrevistas abiertas y estuvieron enfocados a reavivar sus propias “resonancias” respecto a diversos hitos o etapas de revisión de la puesta en escena, así como aclarar los conceptos con los que trabaja Yuyachkani. Estos encuentros se dieron de manera remota por medio de videollamadas y fueron encaminados a partir de una guía de entrevista (Ver Anexo 2). Los alcances e información brindada a través de estos diálogos alimentaron el marco conceptual de la tesis, la línea de tiempo, así como el análisis propio de la obra.

Por su parte, la **revisión documental** del material disponible de la obra - fotografías, registros de videos, entrevistas, artículos, y programas de mano - fue la base para la realización del análisis. Este material, comúnmente referido como fuentes o documentos por la tradición académica constituye lo que Kent nombra como «reverberaciones» de la puesta en escena (s/f, p.7), y permitieron reavivar las resonancias de la obra, particularmente de mi propia experiencia como espectador de la obra a lo largo de todas sus temporadas.

De particular importancia fue la **revisión del registro en video** de la obra del año 2004, colgado en el portal Vimeo, el cual pude revisar con autorización de Yuyachkani. Dicha

servió como la base principal del análisis, en tanto me permitió acceder a la totalidad de una versión de la puesta en escena. Asimismo, una nota periodística del portal LoJusto (2015), disponible en la plataforma YouTube, me permitió adentrarme en ciertas bases conceptuales de *Sin título - técnica mixta (revisado)* y observar algunos aspectos de la revisión. Finalmente, diversas fotografías tomadas por Elsa Estremadoyro, Pilar Pedraza, Musuk Nolte, y el propio Miguel Rubio durante las temporadas de la obra, me permitieron afinar el análisis. Algunas fueron obtenidas vía las redes sociales de Yuyachkani, y otras provistas por Socorro Naveda, productora del grupo. Todo este material fue revisado a la luz de una guía de observación (Ver Anexo 3). Durante la redacción de los capítulos de análisis, volví en diversas ocasiones a los materiales audiovisuales antes mencionados para enriquecer el análisis y extraer fotogramas que servirán como ayuda visual en los próximos capítulos.

Finalmente, la etapa del **análisis** se abordó mediante dos miradas, a partir de las cuales se han construido los capítulos posteriores. El primero se centró en la construcción del testimonio poético en escena a través del cuerpo del actor en situación de tránsito entre el actor múltiple y el actor testigo, tomando como fuente principal el segundo folio de la obra, “La educación”. El segundo abordaje se enfocó en el tratamiento del documento poético y su relación con el espacio y el espectador. En este caso se adoptó una mirada más general de la puesta en escena, abordándose diversos folios y momentos de la puesta en escena, como la antesala/“Quilca”, el ingreso del público a la sala teatral, y el folio final de la obra, “Los abismos sociales”.

2.3 Alcances y limitaciones del abordaje metodológico

Como fue mencionado líneas arriba, el principal alcance del abordaje metodológico planteado para la tesis fue el de lograr reavivar ciertas «resonancias» y «repercusiones» de mi experiencia como espectador de *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)*.

La línea de tiempo (ver Anexo 1) no solo permitió organizar de manera visual los hitos y antecedentes de *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)*, sino también reconocer momentos y etapas tanto en la historia del grupo como en la historia nacional.

Los encuentros con Miguel Rubio, Teresa Ralli y Ana Correa me permitieron, en primer lugar, acceder a conceptos y términos surgidos o empleados en el laboratorio creativo que dio lugar a la puesta en escena, como la noción de “folio” así como el abordaje del actor como testigo. Asimismo, dieron luces para afinar el análisis en sus dos instancias, la construcción corporal del testimonio poético y la poetización del documento en escena. La mirada de los tres creadores se dio desde la retrospectiva, evaluando el proceso desde la perspectiva del presente, pero reavivando recuerdos específicos. Además, se plantearon conceptos que, en tanto plantean marcos conceptuales diferentes a los requeridos por la tesis, pueden servir como base para investigaciones futuras a partir de abordajes como la decolonialidad y poscolonialidad. (Ver Anexo 2)

Por su parte, la revisión del registro audiovisual permitió acceder a una versión de la puesta en escena completa, de manera que pude observar los folios elegidos en su totalidad. Contar con acceso al registro del año 2004 de *Sin título - técnica mixta* me dio la oportunidad de volver constantemente a la puesta en escena para afinar el análisis. Ello, además, abrió el paso a interrogantes que fueron abordadas durante los encuentros con Rubio, Ralli, y Correa. La revisión de material fotográfico y entrevistas, particularmente la entrevista del portal de noticias LoJusto,¹⁷ permitió identificar ciertas variaciones entre *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* y, por lo tanto, afinar el análisis. La información fue organizada de acuerdo a una guía de observación (Ver Anexo 3).

Sin embargo, el abordaje metodológico para analizar *Sin título - técnica mixta* también enfrentó limitaciones particulares. En primer lugar, la emergencia sanitaria de la COVID-19 llevó al cierre de teatros y centros culturales a nivel nacional, cierre que continúa hasta el momento en que se ha redactado la presente investigación. Dicho cierre impidió una potencial escenificación de la obra y, por lo tanto, la posibilidad de asistir a una función con el fin explícito de experimentar la obra con la mirada de investigador.

Asimismo, la emergencia sanitaria imposibilitó a las actrices entrevistadas acceder a sus diarios de trabajo archivados en la Casa Yuyachkani, por lo que, durante las entrevistas, debieron recurrir al recuerdo personal al momento de relatar sus aproximaciones al proceso a partir de las preguntas que fui planteando. Si tenemos en cuenta el tiempo

¹⁷ Portal de noticias y entrevistas sobre cultura y derechos humanos en la plataforma YouTube. Se encuentra inactivo desde el año 2018.

transcurrido entre el proceso creativo que dio lugar a la primera revisión de la obra, y el momento actual, un tiempo de más de 15 años, entonces cierta información del proceso quedó fuera de mi alcance debido al propio devenir de la memoria personal de los creadores, sujeto a variaciones, omisiones u olvidos.

Debido a ello, ciertos hitos pueden haber quedado fuera de la línea de tiempo. Además, debido a la naturaleza del objeto elaborado, ciertos eventos o procesos históricos han quedado fuera para evitar que el artefacto quede transformado en un collage. Ello hubiera reducido la presencia del paso del tiempo a nivel visual.

Por su parte, la revisión documental se ha visto limitada por la inexistencia de un registro audiovisual de la puesta en escena posterior al realizado en el año 2004. Ello dificultó rastrear cómo los folios que componen la obra han ido variando a lo largo de las revisiones, más allá de aquellos cambios que pude notar a lo largo de mis años como espectador de la obra y que permanecen en mi memoria, o aquellos que han sido registrados en fotografías o notas periodísticas. Asimismo, el registro del 2004 no permite visualizar la dinámica con el público, ya que fue realizado sin la presencia de espectadores, así como de ciertas acciones llevadas a cabo fuera del alcance de la cámara.

Por otro lado, la comparación entre revisiones y versiones, se vio dificultada en tanto los registros existentes de *Sin título - técnica mixta (revisado)* son entrevistas, notas periodísticas y fotografías. Así, solo se pudo acceder a fragmentos de dicha versión, por lo que ciertas variaciones dentro de las partituras de acciones físicas que han surgido a lo largo de los años no pudieron ser observadas.

Sin embargo, a pesar de las limitaciones, se logró acceder a material e información suficiente para realizar un análisis de la obra, el cual se centró en dos líneas. La primera línea fue la de los testimonios poéticos en escena, para lo cual nos centramos en el inicio de *Sin título - técnica mixta* y *Sin título técnica mixta (revisado)*, cuando el público ingresa a la sala teatral de la Casa Yuyachkani, y en el folio de “La educación”, particularmente en las representaciones de los actores armados del CAI. La segunda línea fue la de la poetización del documento y su relación con el espacio compartido y el espectador interlocutor, la cual se observa en tres niveles: documento expandido, documento activo, y documento corporalizado; para lo cual se analizaron la antesala de la obra, el inicio, y el folio de “Los abismos sociales”.

CAPÍTULO 3: Testimonio poético del cuerpo

El presente capítulo se enfoca en cómo los cuerpos de los actores y actrices de *Sin título – técnica mixta* se construyen y dialogan entre sí para crear el discurso escénico sobre el CAI en la obra. Para ello analizaremos el folio de “La educación”, que explora la relación entre los agentes perpetradores de la violencia política y las taras históricas de carácter ideológico en la educación pública peruana.

El análisis se centra en las partituras corporales de los actores y actrices,¹⁸ y plantea posibles lecturas sobre cómo estas constituyen testimonios poéticos en escena respecto a los perpetradores de la violencia del CAI. Estos testimonios se manifiestan a través de las acciones físicas y surgen en el tránsito entre el actor múltiple y el actor testigo, en la tensión entre la representación de un personaje y la propia voz del artista-ciudadano.

Como establecimos en el capítulo 1, podemos abordar el trabajo del actor del Grupo Yuyachkani desde dos miradas, la del actor múltiple o integral y la del actor testigo. Estas dos conceptualizaciones han ido surgiendo a partir de las investigaciones de Yuyachkani sobre el trabajo del actor y diversas tradiciones teatrales y representacionales a lo largo de sus años de trabajo.

El actor múltiple es aquel que no solo interpreta un personaje y toca instrumentos musicales, canta, danza, maneja técnicas del teatro de espacios abiertos, sino que, también, es creador de su propio material físico, vocal y textual. El actor múltiple es, además, investigador y crítico de su realidad social. Este último aspecto abre el camino hacia el actor testigo, que se aleja de la representación del “otro” para hablar desde su propia presencia, desde el “yo” – o el “nosotros” –, y de este modo da cuenta sobre su tiempo, de su momento social. Así pues, propongo que en el folio de “la Educación”, los actores se encuentran en constante tránsito entre la representación de personajes y la presentación de sus miradas respecto a estos mismos personajes. Cabe destacar, sin embargo, estos abordajes al trabajo del actor no son mutuamente exclusivos. Podemos leer una misma performance de un actor desde ambos conceptos. Como veremos a

¹⁸ Me referiré a ellos indicando tanto el nombre del actor o actriz y la presencia o personaje que representa. Por ejemplo, Ralli/alumna o Vargas/Guzmán. Ello nos permite visualizar la tensión entre representación y presentación desde el texto mismo.

continuación, en *Sin título – técnica mixta*, ambos abordajes conviven, dialogan, se complementan. La dramaturgia de la obra nos muestra el tránsito y la tensión de uno a otro.

3.1 Los enunciadores de *Sin título - técnica mixta*

El encuentro entre actores y espectadores se da en la sala de la casa Yuyachkani, la cual está organizada como un museo en donde se encuentran imágenes, objetos, e información, así como los actores, vestidos con trajes alusivos a fines del siglo XIX. En las revisiones previas al 2015, los actores ocupan sillas o pequeños cubos, sentados o de pie, inmóviles, como estatuas de este museo de memoria. En las revisiones a partir del año 2015, los actores recorren el espacio, mostrando imágenes o compartiendo textos con personas específicas del público. Luego de varios minutos, dicen el siguiente texto de manera coral:¹⁹

La memoria es selectiva, porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendiente. Por citar algunos: la Guerra con Chile, sus causas y consecuencias, ¿acaso no siguen siendo un tema de discusión entre nosotros? ¿Cuánto ha cambiado el Estado desde entonces? Las víctimas de la violencia política de los últimos años ¿acaso, no son las mismas víctimas de la guerra con Chile, si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechuahablantes? La corrupción, los abismos sociales, ¿no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

El texto no solo plantea interrogantes hacia los espectadores. Propone la tensión entre representación del personaje y la presentación de la voz propia del artista, pues ¿quiénes

¹⁹ En las revisiones a partir del 2015, los actores, luego de haber recorrido el espacio mostrando las imágenes o cartas, se colocan en las sillas y cubos que ocupaban en las revisiones previas.

son los “nosotros” a los que refiere el texto? ¿Los actores de Yuyachkani? ¿Los personajes del siglo XIX proyectándose hacia el presente? Sea cuál fuere la respuesta, se va aclarando que el lugar de enunciación desde el que se discursa está construido en aquella tensión.

Como podemos ver en las imágenes que se muestran más abajo, en las revisiones de la obra previas al año 2015 cada actor inicia la obra como parte de la instalación de una de las paredes del espacio escénico. Podríamos sostener que, en dichas revisiones, se expone un primer tránsito entre el actor múltiple hacia el actor testigo en el momento en que los actores se dirigen al público con el texto arriba citado. Ese tránsito o tensión responde a, como señalamos en el capítulo 1, la propuesta del grupo de presentar la voz del artista mismo antes que representar a un “otro” que no ha solicitado ser representado en escena o ficcionalizado.



Imagen 1: El soldado/Julián Vargas, al inicio de *Sin título – técnica mixta*.
Fotografía: Elsa Estremadoyro. Fuente: Los yuyas, la página de Yuyachkani



Imagen 2: Julián Vargas al inicio de *Sin título – técnica mixta (revisado)*.

Fuente: Entrevista TeatroClub (2016)

En el caso de *Sin título - técnica mixta (revisado)*, el tránsito entre las dos concepciones del actor es enfatizado. En lugar de permanecer como parte de la instalación, de permanecer estáticos representando figuras que evocan otro tiempo, los actores recorren el espacio a la vez que los espectadores, comparten textos con ellos, exponen fotos, imágenes, documentos y los contrastan con otros documentos presentes en el espacio. Así, los actores quiebran la distancia con los espectadores planteada por los vestuarios del siglo XIX, y aclaran que la obra será enunciada en aquella frontera entre representación y presentación, entre actor múltiple y actor testigo.

En el folio inicial, “La guerra con Chile”, los actores están en situación de representación. Este es narrado por personajes con biografías particulares, que construyen una fábula a partir de acciones físicas específicas y una atmósfera sonora a la que reaccionan. El tránsito entre actor múltiple y actor testigo, al que he hecho referencia, se visibiliza en el siguiente folio, “La educación”.

3.2 El folio de la educación: el cuerpo autoritario

“La educación” es el primer folio que aborda directamente el Conflicto Armado Interno. Tiene lugar luego del folio de “La guerra con Chile” y antecede al folio de “Ayacucho”, estableciendo un puente entre dos momentos históricos al presentarnos una de las taras históricas que ha permitido la continuidad histórica de los abismos sociales: el autoritarismo.

Inicia con el sonido de un timbre de colegio y la actriz Teresa Ralli, de pie sobre un pupitre de madera, canta la estrofa del himno nacional peruano conocida coloquialmente como “Largo tiempo” frente a una pizarra con un listado de años desde 1821 hasta 2004.²⁰ En la línea “la humillada cerviz levantó”, Ralli marca con tiza el año 2000 y dibuja una línea curva que ascienda hacia décadas anteriores para luego descender y conectarse con el año 1990, inicio del gobierno de Alberto Fujimori. Luego se quita el uniforme a manera de striptease mientras ríe al ritmo del coro del himno nacional, revelando que debajo del traje viste un uniforme escolar. Acto seguido, la actriz Ana Correa aparece por el lado derecho, vestida de traje sastre, hace una seña alzando el brazo y Ralli/la alumna baja del pupitre, lo que marca que el personaje de Ana Correa es una profesora de colegio. Suena la marcha militar “Los peruanos pasan” de Carlos Valderrama, ambas levantan el pupitre sobre sus cabezas y empiezan a marchar, como en un desfile patrio, en dirección al lado izquierdo – desde la mirada del público – de la sala.

Lo que describiré a continuación ocurre de manera paralela, y en foco múltiple. Como vemos en la imagen, encontramos tres tarimas móviles, cada una con un actor o actriz encima. En la tarima izquierda – desde la mirada del público que ha seguido el movimiento de Teresa Ralli/alumna y Ana Correa/profesora – está la actriz Débora Correa, vestida como una mujer andina. En la tarima derecha, se encuentra Rebeca Ralli, vestida como una viuda, con un pañuelo negro sobre la cabeza y lentes oscuros.

²⁰ En el cuarto capítulo profundizaremos sobre la decisión dramática de mantener esta estrofa a pesar de que, a partir del 2009, el Estado peruano impuso la sexta estrofa como la “oficial”. La letra es:

Largo tiempo el peruano oprimido / la ominosa cadena arrastró. / Condenado a una cruel servidumbre / largo tiempo en silencio gimió. / Mas apenas el grito sagrado / ¡Libertad! en sus costas se oyó, / la indolencia de esclavo sacude, / la humillada cerviz levantó.



Imagen 3: Vista general de la escena. Fuente: Registro Yuyachkani (2004)



Imágenes 4 y 5: Detalles de Débora Correa/mujer andina y Rebeca Ralli/viuda Fuente: Registro Yuyachkani (2004)

La mujer andina/Débora Correa y la mujer de negro/Rebeca Ralli, parecieran estar velando las ropas de un campesino y un policía, respectivamente. Ambas muestran las ropas, las doblan, las guardan; la campesina lo hace en un atado y la mujer de negro en una maleta. Podemos interpretar que las ropas pertenecen a víctimas de la violencia política, debido a la presencia de Julián Vargas, quien se encuentra en la tarima central, como se observa en la imagen de vista general, caracterizado como Abimael Guzmán.²¹

²¹ Abimael Guzmán es el líder del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, bajo el alias “Camarada Gonzalo” y luego “Presidente Gonzalo”. Actualmente se encuentra purgando condena en la cárcel de la Base Naval del Callao.

Guzmán/Vargas se encuentra frente a una pared donde se observa un organigrama con imágenes y textos referidos a Guzmán y al PCP-Sendero Luminoso,²² además de una bandera roja apoyada sobre en el muro. Vargas viste un uniforme gris y anteojos.²³ Al interior de la tarima se encuentra echado el actor Augusto Casafranca, vestido solamente con un taparrabos y una corona de espinas, a la manera de las representaciones de Jesucristo luego de ser crucificado.

El folio continúa planteando un foco múltiple, es decir, secuencias de acciones realizadas por los actores y actrices de manera simultánea en diferentes partes del espacio, lo que demanda al espectador decidir qué es lo que observa. Por ello, a continuación, me centraré, por separado, en las secuencias de acciones de Julián Vargas/Abimael Guzmán, la alumna/Teresa Ralli y la profesora/Ana Correa y su transformación en militar para analizar cómo es que cada uno plantea un testimonio poético sobre la violencia política del CAI que se manifiesta en el tránsito entre actor múltiple y actor testigo

3.2.1 Abimael Guzmán/Joaquín Vargas



Imagen 6: Guzmán/Vargas enciende un fósforo. Fuente: Entrevista LoJusto (2015)

En *Sin título – técnica mixta (revisado)*, una de las primeras acciones de Guzmán/Vargas es la de encender fósforos y lanzarlos al piso de madera de la tarima móvil. Observamos

²² Si bien la fotograma solo muestra imágenes, en revisiones posteriores, estas están acompañadas por una cita del texto de rendición de Abimael Guzmán al régimen de Alberto Fujimori.

²³ Sobre el organigrama, las imágenes de la pared y el uniforme gris, profundizaremos en el capítulo 4.

que desde la revisión original de la obra (2004) el actor mantiene una partitura de acciones: se acomoda el peinado, se acaricia el rostro, deambula lentamente sobre la tarima rodante, con las manos detrás, observa las imágenes del organigrama. Su mandíbula inferior se encuentra en un rictus de aparente displicencia. Su cuerpo encorvado, que lo lleva a elevar el mentón, se vuelve más activo a medida que la marcha “Los peruanos pasan” es reemplazada por el sonido de punteos de una guitarra eléctrica, sonido que, a su vez, va dando lugar a las primeras notas del “Zorba’s dance”. Guzmán/Vargas, inhala y exhala visiblemente, se acaricia la barba, alza las manos como tratando de llamar la atención, empieza a fumar, a tronar los dedos y zapatear al ritmo de la canción de Mikis Theodorakis,²⁴ mientras su tarima se empieza a mover, empujada por las dos mujeres encarnadas por Débora Correa y Rebeca Ralli.

A medida que avanza la acción, Vargas reduce los movimientos del “Zorba’s dance” a pequeños gestos: tronado de los dedos, zapateo leve, ondulaciones de manos. Estos gestos son súbitamente interrumpidos con movimientos rápidos y agresivos con el brazo y las manos, a la vez que balbucea palabras que resultan inaudibles, que podríamos interpretar como órdenes, amenazas o arengas. Si bien una revisión de la videograbación del año 2004 no lo muestra, en posteriores revisiones de la obra, la mirada del actor se dirige, por momentos, hacia el público.

La danza y los gestos con el brazo, al ser interpretadas por un actor con un parecido físico con el líder de Sendero Luminoso, operan como referencias a dos icónicos registros difundidos en medios en donde aparecen el llamado “Presidente Gonzalo”: el video donde baila “Zorba’s dance” y su exhibición a la prensa luego de su captura.²⁵ Lo podemos

²⁴ Esta canción fue compuesta para filme *Zorba el Griego* (1964) para la danza llamada Sirtaki, que incluye pasos lentos y chasquido de dedos con las manos hacia arriba, a la altura de la cabeza, y los brazos estirados en curva. Es asociada a Abimael Guzmán gracias a un video de la clausura de la Tercera Sesión del Primer Congreso del PCP-SL en junio 1989. Este video fue hallado por la Policía Nacional del Perú y ciertos fragmentos difundidos a través de la prensa. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=g6hFiLIV7nI>

²⁵ Luego de su captura en 1992, Abimael Guzmán fue exhibido a la prensa por el gobierno. Guzmán fue puesto en el interior de una jaula, vestido en un traje a rayas a la manera de los presos en películas de Hollywood ambientadas a fines del siglo XIX e inicios del XX. A lo largo de su exhibición, Guzmán lanza frases desafiantes, arengas y llama a continuar la “guerra popular”. El evento Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=bJ8gHreLdgg> y <https://www.youtube.com/watch?v=clbyQSUGRik>

comprobar si comparamos los momentos señalados de la obra con las imágenes del Abimael Guzmán real, como vemos en las siguientes imágenes.



Imagen 7: Guzmán/Vargas baila “Zorba’s dance”.

Fotografía: Adrian Portugal. Fuente: Lamula.pe (2015)



Imagen 8: Abimael Guzmán baila “Zorba’s dance” con Elena Iparraguirre, su lugarteniente y pareja sentimental. Fuente: *Operación Victoria* (2010)

La partitura de acciones de Guzmán/Vargas se construye a partir del baile de “Zorba’s dance”, el cambio a los gestos agresivos, y luego el retorno a los pasos de baile; movimientos mínimos con de zapateo, chasquido de dedos, ondulación de manos. De esta manera Guzmán/Vargas se construye como un cuerpo violento, autoritario y

ensimismado, una presencia ajena a las víctimas de la violencia, las cuales están presentes a lo largo de la secuencia descrita, en los cuerpos de las dos mujeres que empujan su tarima.

A partir de la secuencia de acciones que hemos descrito, podemos observar el estado de tránsito entre la representación de un personaje y la presentación de la mirada del actor respecto al referente real. El actor ha propuesto un gestus social de Guzmán,²⁶ una serie de acciones que condensan un sistema social, en este caso los rostros de Guzmán presentes en la memoria colectiva de los peruanos. A partir de la memoria documental, el actor propone gestos icónicos que construyen una memoria cultural sobre la figura del líder del PCP-SL. La memoria cultural lo ha configurado como una presencia autoritaria, violenta e ideologizada.

Si embargo, dicho gestus se ve quebrado en la siguiente secuencia de acciones, que inicia luego de que la tarima de Guzmán/Vargas es empujada de vuelta hasta la pared con el organigrama sobre el PCP-SL. Él enciende otro cigarrillo y lo apaga después de un par de pitadas. En este momento se desabotona lentamente la camisa y se la saca. Luego de ello empieza a sacudir los brazos y dar manotazos al aire, como espantando algo que le genera perturbación. Así, toma la bandera roja que ha permanecido en la pared, la estira, avanza lentamente, con pasos entrecortados, al borde de la tarima. Repite el movimiento del brazo izquierdo, primero brusco y luego lento. Mantiene la mano izquierda levantada y con la palma abierta. Coloca el asta de la bandera en las manos de la alumna/Teresa Ralli, y se deja caer sobre la tarima. Luego baja lentamente de ella y sale de escena. Las imágenes a continuación muestran parte de la secuencia de acciones que acabamos de describir.

²⁶ Pavis describe el gestus como una manera social de comportarse, “muestra al personaje comprometido en una praxis social” (1998, p. 226)



Imágenes 9 - 12: Secuencia de acciones de Guzmán/Vargas. Fuente: Registro Yuyachkani (2004)

A lo largo de la secuencia de “Zorba’s dance”, Guzmán/Vargas ha bailado en un espacio ubicado arriba del actor Augusto Casafranca, quien representa a una figura similar a Jesucristo y yace al interior de la tarima de Guzmán/Vargas (ver Imagen 7). Es decir que hemos observado a este último erigirse por encima de un cuerpo que remite a la divinidad y el mesianismo, asumiendo un rol cercano al que se le otorgaba al verdadero Guzmán en el arte senderista.²⁷ Luego, como se observa en las cuatro imágenes, Guzmán/Vargas pasa a un estado de exposición y vulnerabilidad. Es decir, al interior del cuerpo autoritario, del líder mesiánico, Guzmán/Vargas se revela como un ser humano ordinario, como víctima de sí mismo. Así, el testimonio poético en el cuerpo del actor Julián Vargas parece coincidir con lo señalado por Degregori respecto al juego mesiánico de Abimael Guzmán, que se ve abandonado con la firma del “Acuerdo de paz” luego de su captura:

Manipulando símbolos cristianos y conceptos marxistas se construyó una imagen cuasi divina, la alimentó hasta el paroxismo y cuando lo creyó conveniente procedió a dejarla como quien cambia de piel. Decidió bajar de la cruz, parafraseando a Nikos Katzakantis en *La última tentación de*

²⁷ Respecto a las representaciones pictóricas de Guzmán desde el mismo PCP-SL, puede revisarse Portocarrero (2012)

Cristo. Ello fue posible porque el profeta nunca llegó a subordinar en él al político stalinista. [...] la divinización siempre fue instrumental. [...] Imbuido de un súbito realismo, como después de un viaje alucinado, el cosmócrata parece ver por fin lo que desde hace mucho tiempo veía el común de los mortales. (Degregori, 2011, p. 104)

Similar a lo señalado por Degregori respecto al accionar político de Guzmán, la escena testimonia poéticamente el paso del líder semi-divino, del cuerpo combativo y autoritario al mortal semidesnudo, al cuerpo vulnerable, tan vulnerable que se derrumba. Ello lo podemos observar en los cambios en el ritmo corporal que Vargas propone; en el paso de los movimientos fluidos y seguros del baile y las arengas a las sacudidas entrecortadas de brazos y manos; y en la mirada y gestos faciales del actor. Finalmente, cae, como un monumento o ídolo sin bases sólidas

En vista de lo expresado en el párrafo anterior, deseo volver a uno de los gestos iniciales de Guzmán/Vargas en su aparición en el folio: los fósforos encendidos y lanzados. Podríamos conectar esta breve acción como una versión micro de la frase “incendiar la pradera”,²⁸ como metáfora de su idea de revolución. Si bien es una acción fútil, en tanto el fósforo se quema o se apaga sin incendiar nada, hacia el final de la partitura de Guzmán/Vargas, esta encontrará un eco en versión macro. Dicho eco es la bandera roja sostenida por un asta de madera, es entregada a la alumna/Teresa Ralli. Así pues, podemos leer en este acto, y en toda la secuencia de Guzmán/Vargas, un testimonio de cómo la “cuarta espada del comunismo”, encendió un fuego que concluyó en el fracaso, una supuesta revolución que arrastró consigo miles de víctimas, metaforizadas tanto en las ropas veladas por la mujer andina/Débora Correa y la viuda/Rebeca Ralli al inicio del folio, como por las propias mujeres. Víctimas mortales y sobrevivientes que luego serán metaforizadas en los folios de “Ayacucho” y “Los abismos sociales”.

²⁸ La frase proviene de del título de un ensayo de 1930 de Mao Zedong titulado “Una sola chispa puede incendiar la pradera”, frase que Zedong atribuye a un proverbio chino.

3.2.2 La escolar/Teresa Ralli

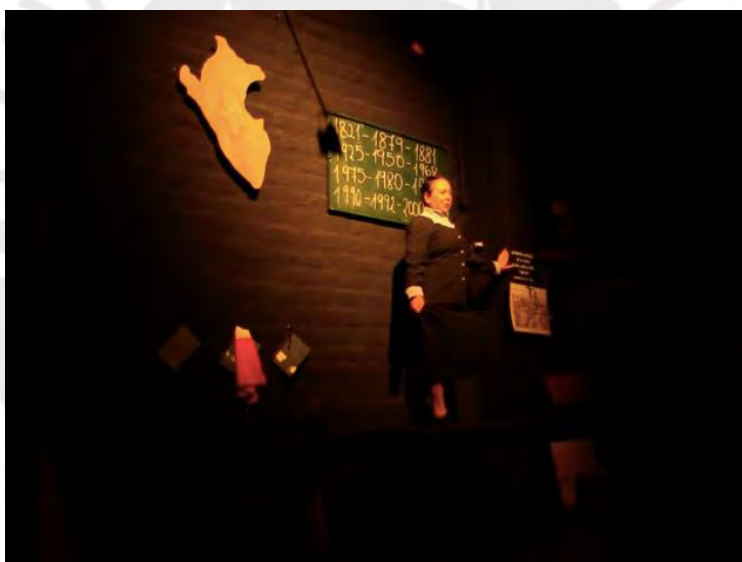
Ahora deseo detenerme en la figura de la profesora/estudiante presentada por Teresa Ralli. Para ello volveremos al inicio del folio. Como mencionamos líneas arriba, ella da inicio al folio de “La educación”, encima de un pupitre, vestida en traje sastre, frente a una pizarra con años relevantes para la historia política del Perú, y cantando la estrofa “Largo tiempo el peruano oprimido” del himno nacional,²⁹ para luego arrancarse el traje a manera de striptease mientras ríe al ritmo del coro del himno nacional.

En *Sin título - técnica mixta* (revisiones previas al año 2015), al momento de cantar el himno nacional, Ralli se concentra en el gesto de acicalarse, con el canto como una acción secundaria, casi como un tarareo del personaje que acompaña la acción principal. La atención de la actriz está enfocada en su propio cuerpo, y luego es dirigida al público cuando pasa del verso “largo tiempo en silencio gimió” al siguiente, “Mas apenas el grito sagrado...”. En este momento empieza a marcar el ritmo del himno con la tiza sobre la pizarra. Podemos observar el tránsito de la actriz múltiple a la actriz testigo, de representación a presentación, en tanto la situación ficcional - la preparación de la profesora previo a dar una clase - se transforma en una interpelación al espectador desde la voz de la propia actriz.

Ello se hace evidente cuando canta “la humillada cerviz levantó” mientras resalta el año 2000 con un círculo para luego trazar una línea curva que asciende hacia los años 1879 y 1821 y luego desciende hacia el año 1990, el cual marca con un triángulo. Podríamos decir que la actriz, con esta acción, reitera la pregunta retórica del texto coral inicial “¿Cuánto ha cambiado el estado desde entonces?”, agregando a esta pregunta el rol simbólico del año 2000 como punto de inflexión en la recuperación de la democracia en

²⁹ La letra de la estrofa es la siguiente: Largo tiempo el peruano oprimido / la ominosa cadena arrastró / condenado a una cruel servidumbre / largo tiempo, largo tiempo / largo tiempo el silencio gimió / Más apenas, el grito sagrado / “¡Libertad!” En sus costas se oyó / la indolencia de esclavo sacude / la humillada / la humillada cerviz levantó / la humillada cerviz levantó / cerviz levantó.

el Perú, luego veinte años de violencia política y una dictadura que buscó eternizarse en el poder a través una ilegal re-reelección.



Imágenes 13 y 14: Ralli/La maestra cantando“...condenado a una cruel servidumbre...”

Fuentes: Registro Yuyachkani (2004) y Entrevista de Lo Justo (2015)

Por su parte, en *Sin título – técnica mixta (revisado)*, propongo que el tránsito de una actriz múltiple hacia la actriz testigo se da desde el inicio de la secuencia de acciones de Ralli dentro del folio. Respecto al canto del himno nacional, la acción física de prepararse para la lección está mucho menos enfatizada que en *Sin título - técnica mixta*. La atención de la actriz, en años anteriores enfocada en su propio cuerpo, ahora se centra en el espectador. Ello queda evidenciado cuando Ralli canta “largo tiempo en silencio gimíó”, y señala con el brazo alzado a alguno de los espectadores al mismo tiempo.

En ese sentido, podríamos decir que, en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, durante este eslabón, conviven testimonio y representación en equilibrio. La representación del personaje de profesora enfatiza la acción de la actriz testigo de interpelar al público. La manera de cantar, el punteo de la tiza sobre la pizarra, la mirada dirigida al público confluyen para interrogar al espectador sobre quién es “peruano oprimido” que “largo tiempo en silencio gimió”, y sobre si el grito de libertad que “en [las] costas se oyó” se ha cumplido verdaderamente o sigue siendo un pendiente.

A continuación, pasaremos a los siguientes momentos del folio. En ambas versiones de la obra, luego del último “cerviz levantó”, tiene lugar el striptease en donde se revela el uniforme escolar, momento que marca el paso de la profesora/Teresa Ralli a la escolar/Teresa Ralli. En este cambio de vestuario, la tensión entre representación y presentación se inclina nuevamente hacia la representación de un personaje, la escolar adolescente.

Luego del striptease de Ralli, entra a escena Ana Correa, desde la izquierda de actriz. La escolar/Ralli, ante su gesto, se acomoda el uniforme y el cabello, aparenta sumisión ante la figura representada por Correa, aclarando que la relación entre ambas presencias es de profesora y alumna. Ambas cargan el pupitre y marchan, recorren el espacio de la sala hacia la zona donde se encuentran Julián Vargas, Débora Correa y Rebeca Ralli. Luego se dirigen hacia el extremo contrario de la sala y colocan el pupitre encima de otra tarima móvil. Ana Correa se sienta encima del pupitre e inicia su propia secuencia – la cual describiré y analizaré líneas adelante – a la par, Ralli/la alumna empieza a empujar su tarima cuando inicia a sonar “Zorba’s dance”. Luego de realizar un recorrido por la sala, ambas tarimas quedan una frente a otra – la de Guzmán nuevamente al lado del organigrama del PCP-SL y la de la profesora/Ana Correa al medio de la sala – la alumna/Teresa Ralli se para entre ambas.

Entonces, la escolar/Ralli inicia una secuencia de acciones en las que busca por diversos medios llamar la atención de su maestra, quien la ignora, con movimientos titubeantes y nerviosos. Ella toma una pizarra verde de madera y, con ella, corre alrededor de la profesora/Correa, mordiéndose las uñas. Luego alza la pizarra por encima de su cuello, la pateo. La tensión en el cuerpo y movimientos de la estudiante/Ralli va en aumento. Así, vamos observando como su cuerpo testimonia poéticamente el deterioro emocional y psicológico que sufren innumerables estudiantes a lo largo de un proceso de formación

autoritario y anticuado, el proceso en el que el deseo frustrado de progreso y ascenso social abre el paso a la radicalización. Es el sistema educativo que permitirá al PCP-SL reclutar partidarios y militantes entre escolares y estudiantes universitarios ávidos de los cambios sociales negados por el status quo.



Imagen 15: Secuencias de la escolar/Ralli con pizarra y la profesora/Correa con abanico y cajón.

Fotografía: Pilar Pedraza (2015)

Luego de deshacerse de la pizarra, la estudiante/Ralli inicia otra secuencia de acciones, sentada en una carpeta rodante de la cual cuelga un trapo rojo. Se abre paso entre el público, pidiendo permiso en voz alta, con urgencia y temor en la voz. Se desplaza con un ritmo frenético. Intenta llamar la atención de la profesora/Correa corriendo con la carpeta a su alrededor, pero fracasa. Con expresión de hartazgo, termina su recorrido frente a la tarima de Guzmán/Vargas, quien pone en sus manos la bandera roja.

Al ritmo de la marcha militar “Estado mayor” de José Salas Libornio, Ralli/La estudiante repite el recorrido alrededor de la profesora/Correa, quien en este momento se ha colocado una máscara de militar y empieza a tocar la marcha. El cuerpo antes temeroso de la estudiante se transforma en un cuerpo “militante”, de energía pesada, movimientos precisos, seguros, y repentinos. La actriz marcha con la mirada fija y dirigida hacia arriba y luego hacia adelante, en trayectoria recta, sin pausas, con cambios de dirección en ángulos de noventa grados, con el asta en posición vertical. Incluso sus codos están posicionados en ángulos rectos. Toda esta secuencia la realiza en silencio. El recorrido

que antes describía un círculo ahora marca un cuadrilátero. Como vemos en las imágenes, ante nosotros aparece un cuerpo que pareciese remitir a los rituales y desfiles de militantes de SL al interior de los penales o “luminosas trincheras de combate” – en el argot senderista.³⁰



Imágenes 16 y 17: Ritual senderista al interior del penal Miguel Castro Castro. / Teresa Rali/La estudiante marcha con la bandera roja. Fuentes: Soldiersrecords (2013) / Registro Yuyachkani (2004)

Este momento de la secuencia se podría leer como una metáfora del proceso de radicalización que atravesaron los militantes del PCP-SL, particularmente los iniciadores, proceso en el cual Degregori destaca, entre otros factores, el “marxismo de manual”:

Es un sistema de “verdades universales”, expuesto didácticamente e inscrito en la tradición autoritaria en la cual esa juventud ha sido formada; se encuentra validado por modelos sociales realmente existentes y asegura una victoria ineluctable [...] el sistema de verdades abarca todas las escalas - el universo, la humanidad, el país - e incluye todos los campos del saber: filosofía, política, economía, arte, cultura. Esa *globalidad* resulta atractiva para quienes se encuentran en esa suerte de tierra de nadie y necesitan, metafóricamente por cierto, empezar desde cero. (Degregori 2011, p.174)³¹

³⁰ Un ejemplo puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=biDWUief8IQ>

³¹ Sobre los inicios del PCP-SL véase también Degregori (2010).

Así, podríamos afirmar que la corporalidad asumida por la escolar/Teresa Ralli manifiesta la aprehensión del sistema de verdades absolutas de una ideología totalitaria. La secuencia de acciones de Ralli opera como testimonio poético de cómo un sistema educativo basado en una tradición de imposición y autoritarismo por encima del pensamiento crítico da lugar a individuos que reproducirán dichos dogmas incluso cuando se rebelan contra este, renunciando a la propia voz y reemplazándola con la ideología totalizadora que parece haberles consumido.

Sin embargo, la secuencia cambia antes de que la escolar/Ralli llegue a completar una vuelta en su recorrido alrededor de la maestra/Correa. Pareciera surgir una lucha entre la actriz y la bandera, como si esta última se saliera de control. La escolar/Ralli salta y golpea la bandera contra el piso, describe círculos con esta a ambos lados de su cuerpo. Sus desplazamientos rectos ahora se vuelven curvos, al igual que la postura de su columna vertebral. Nótese que antes la bandera estaba enrollada alrededor de el asta pero ahora esta flamea, llenando el espacio. La secuencia termina con la escolar/Ralli, sosteniendo el asta de la bandera bajo un brazo, como si la tuviera clavada en el estómago. Luego de ello se aleja corriendo hacia una de las paredes, cargando el asta pero dejando que la bandera se arrastre por el suelo y cruza el espacio hacia el lado contrario, llorando.



Imagen 18: La escolar/Ralli intenta mantener el control de la bandera. Fuente: Entrevista LoJusto (2015)

Así, vemos cómo aquel cuerpo militante, de movimientos certeros y duros, da lugar a un cuerpo en situación de conflicto y duda. Un cuerpo que es “herido” figurativamente por la ideología representada por la bandera. Un cuerpo que, aunque no cae a tierra como aquel de cuerpo de Vargas/Guzmán, exhibe las señales del trauma en el llanto con el que escapa de escena.

De esta manera, la actriz, a través de sus acciones físicas, pareciese coincidir diversas miradas que contrastan la imagen del militante senderista fanatizado, como podemos observar en fuentes como Asencios (2016), quien observa el declive en la ortodoxia ideológica, y por lo tanto la posibilidad de cuestionamientos y dudas al interior de la organización, entre los seguidores del PCP-SL hacia inicios de la década 1990.³² En segundo lugar, Agüero (2015), quien señala cómo el PCP-SL permitía a ciertos miembros abandonar la lucha armada de manera voluntaria. Finalmente, a Gavilán (2012), quien no solo denuncia la práctica senderista de reclutar, por la fuerza o voluntariamente, escolares y niños-soldado, sino también, como Agüero, la posibilidad de abandonar las filas del PCP-SL.³³

Así, pues, las secuencias de la escolar/Teresa Ralli operan como testimonios poéticos de las consecuencias de un sistema educativo tradicional y autoritario. Por otro lado, el testimonio poético, presentado en las secuencias de acciones con la bandera, problematiza y complejiza la figura del militante senderista presentes en la memoria cultural, dando cabida a memorias que incluyen el arrepentimiento y el cuestionamiento de la ideología. Estos testimonios entran en la línea de memorias disidentes, memorias que permanecen en las periferias del arte de memoria por temor al terruqueo, memorias que abonan, como señala Theidon (2004) a mirar al Conflicto Armado Interno como una guerra entre prójimos.

3.2.3 La profesora/Ana Correa

Finalmente, voy a centrarme en la figura de la profesora, representada por Ana Correa. El análisis de su performance nos permite completar la lectura de cómo en el tránsito entre actor múltiple y actor testigo se constituye un discurso específico sobre los actores armados del CAI. Este personaje originalmente perteneció a la obra *Cambio de hora* (1980) y reaparece en *Sin título - técnica mixta* luego de atravesar por una “posproducción”

³² Asencios (2016) señala que hacia fines de la década de 1980, debido a las capturas y muertes de miembros de SL, las necesidades de la “guerra popular” lleva al reclutamiento de cuadros con una menor formación ideológica.

³³ Recordemos también, que la autobiografía de Gavilán señala la práctica senderista de reclutar – incluso forzosamente – a adolescentes en edad escolar.

Como señalé anteriormente, Ana Correa aparece luego de que Teresa Ralli finaliza el striptease que la hace pasar de profesora a escolar, vestida con traje sastre, lentes y el cabello amarrado en un moño. Ella da tres palmadas y alza el brazo derecho en un saludo militar, que la identifica como profesora de la escolar/Ralli. Luego, apaga la luz que iluminaba a Ralli en el anterior eslabón. Después, ambas alzan el pupitre sobre sus cabezas y marchan describiendo una “L”, con dirección a la zona de la sala ocupada por Julián Vargas, Rebeca Ralli y Débora Corea. A continuación, se dirigen al lado opuesto de la sala, donde colocan el pupitre sobre una tarima móvil.



Imágenes 19 y 20: La profesora/Ana Correa demuestra su status. Fuente: Registro Yuyachkani

En paralelo con la secuencia de acciones de Guzmán/Julián Vargas, la profesora/Ana Correa inicia una secuencia propia, que inicia con “Zorba’s dance”. Mientras la escolar/Teresa Ralli empuja su carro, la maestra/Correa se acicala, se echa sobre el pupitre como crucificada, luego, pasa lista de sus estudiantes, señala y da órdenes a los escolares y/o miembros del público, se echa aire con un abanico, zapatea y trona los dedos al ritmo de “Zorba’s dance”. Ana Correa califica estas acciones como “represivas, que repite por repetir” (2021, comunicación personal). Más adelante, cuando la escolar/Ralli realiza la secuencia de acciones con la pizarra, la maestra/Correa, golpea un cajón con el abanico y vuelve a pasar lista. Sus movimientos de manos son ágiles, precisos, controlados, y directos, pero también duros, violentos y amplios, carentes de sutilezas.

[...] Es como la esencia de una educación que ha atravesado la historia. No está representando un solo momento; está representando toda esta etapa [...] El texto de ella es “yo soy”, [...] eso es lo que tú más vas a escuchar con ella. Y la formalidad; la formalidad del uniforme [...] Es un personaje inherente a la cultura del país [...] esa profesora jerárquica de

los años '20, '30, '40, '50, [que] pone rótulos: “este se duerme, este es un vago, este es un indio que no paga ni siquiera la escarapela, esta no trae pero ni zapatos, está en ojotas” [...] Y por otro lado, esa disciplina militarizada. [...] Es alguien [a quien] el sistema la ha ido transformando. El sistema o la ideología dominante o la ideología del partido [...] la ha llenado de “capas”, la ha llenado de máscaras” (Correa, 2021, comunicación personal)

La secuencia establece a la profesora/Correa como una figura autoritaria y desconectada de sus estudiantes. Ella está enfocada en performar e imponer su autoridad de maestra antes que en cumplir un verdadero rol formador. Sus acciones se centran en mantener un status de superioridad sobre la base de la pulcritud, el sometimiento de sus alumnos – los escolares de la obra, quienes reciben órdenes o burlas por sus apellidos –,³⁴ y la apelación a la disciplina militar y el nacionalismo, como podemos observar en el saludo al inicio de su aparición y en el diseño de su abanico, similar a una escarapela peruana.

Que la maestra/Correa también baile “Zorba’s dance” resulta fundamental. Como indica la actriz, el personaje está planteado como testimonio de cómo el autoritarismo estructural en el sistema educativo peruano fue aprovechado por Sendero Luminoso, alimentando el surgimiento la violencia política, conclusión similar a la expresada por Degregori (2011). El baile, entonces, plantea un paralelo con la figura de Abimael Guzmán, también profesor - universitario en su caso - y también una figura autoritaria que construye un status por encima de la masa campesina.

Luego, la profesora/Correa “enloquece”, (Correa, 2021, comunicación personal). La construcción corporal del personaje se ve dislocada. Ella se quita los lentes, se suelta el moño y se cubre el rostro con una máscara pintada de camuflaje verde y negro, al estilo militar. La maestra/Correa utiliza el cajón a manera de tambor militar, percutiéndola con un par de baquetas, para luego hacer sonar un par de platillos.

³⁴ La maestra pasa lista de los apellidos y hace comentarios. En un momento llama a un alumno apellidado Huamán, apellido de origen andino, y agrega “¡Huamán tenías que ser!”. Si bien en quechua “Huamán” significa “halcón”, en la jerga criolla, “huamán” se emplea como eufemismo de “huevón”, es decir de “distráido”, “tonto”, “bobo”.

Podríamos decir que tal como la estudiante/Ralli se transforma en una imagen del culto senderista a la figura de Abimael Guzmán, la maestra/Correa se transforma en una imagen del culto al militarismo en la sociedad peruana. Este culto se visibiliza, por ejemplo, en la formación escolar, los desfiles escolares obligatorios, en la parada militar de 29 de julio, donde las fuerzas armadas toman el espacio público y el rol protagónico de las celebraciones por la independencia peruana.

Sin embargo, analizando la postura corporal que asume Correa, en la flexibilidad de la columna, el *headbanging*,³⁵ y la manera de percutir con las baquetas, podemos notar el quiebre del cuerpo rígido y militarizado de hace unos momentos. La profesora/Correa se abalanza sobre el pupitre o dobla la espalda hacia atrás al percutir las baquetas contra el cajón como se puede notar en la siguiente imagen. Su cuerpo se asemeja más al de un rockero enajenado, entregado al frenesí de la acción. Luego, con los platillos, los movimientos amplios son reemplazados por un movimiento más restringido, en *stacatto* y una vibración corporal.



Imagen 21: La profesora/Ana Correa se militariza. Fuente: Registro Yuyachkani (2004)

En ese sentido, podemos ver cómo el cuerpo de la profesora/Correa va testimoniando poéticamente cómo la estructura mental y corporal de la tradición educativa autoritaria abren el camino a la violencia descontrolada. La profesora/Correa, de esta manera, pasa de ser la transmisora de un pensamiento autoritario a la ejecutora de dicho pensamiento

A continuación, la secuencia de acciones sufre una transformación similar a la que ocurre con Guzmán/Vargas y la escolar/Ralli, en donde el tránsito entre actor múltiple y actor testigo se da como conflicto entre el artista y el personaje representado. En el caso de la

³⁵*Headbanging* es el acto de subir y bajar la cabeza al ritmo de la música. Es una acción comúnmente asociada al rock.

profesora/Correa, ella intenta deshacerse del saco quitándoselo por encima de la cabeza, y, al no lograrlo, se saca la máscara de militar, como observamos en las siguientes imágenes.



Imágenes 21 y 22: La profesora/Ana Correa vs. la máscara militar.
Fuentes: Registro Yuyachkani (2004) y entrevista con LoJusto (2015)

En la revisión de 2004 de *Sin título – técnica mixta*, la actriz inicia una lucha con la máscara; como si el objeto intentase volver a cubrirle el rostro. En contraste, en *Sin título – técnica mixta (revisado)*, la lucha entre objeto y actriz se cierra de manera más rápida, aunque ello permite observar la expresión de perturbación emocional de la actriz, su urgencia por deshacerse de las prendas que simbolizan la ideología que viene representando a lo largo del folio. Así, en el tránsito entre la actriz múltiple y la actriz testigo surge el testimonio poético de la resistencia frente al pensamiento militarista

En los tres casos analizados: Guzmán/Vargas, la escolar/Ralli, y la profesora/soldado/Correa, hemos sido testigos de la tensión entre representación y presentación, expresada a través del cuerpo. Las secuencias de acciones físicas de los actores producen testimonios poéticos de las ideologías autoritarias detrás de la violencia perpetrada por los actores armados del CAI contra la población civil, contra cuerpos de ciudadanos como aquellos de los mismos actores.

Aquel testimonio poético, sin embargo, se complementa y cobra sentido cuando emerge el actor o actriz para cuestionar y enfrentarse a las propias acciones que viene presentando.

La división en la cual se encuentra el actor, entre su ser y lo que presenta, lo hace consciente del pasaje reiterativo de la historia y por tanto de la

realidad que le toca (re)presentar. El ejercicio de las acciones supera a las presencias apareciendo en toda su dimensión la postura del individuo, del artista, del actor, el cual no quiere asumir el comportamiento de ese momento de la historia pero se ven en la necesidad de mostrarlo como consecuencia de un quiebre político y social. (López, 2018, p. 61)

Como lo señala López al analizar el mismo folio que hemos revisado, observamos el conflicto entre un cuerpo ideologizado y automatizado, producto y reproductor de ideologías autoritarias, y la posibilidad del ciudadano de cuestionar estos esquemas de pensamiento y acción. Los actores presentan la posibilidad de romper con la constante de repetición de la opresión, el autoritarismo y la violencia, esa violencia que, como vimos al inicio del folio, llenó el país de ausencias como las representadas por las prendas veladas por la mujer andina/Débora Correa y la viuda/Rebeca Ralli.

Que la lucha contra las secuencias de acciones que representan cuerpos autoritarios, parta desde los mismos cuerpos, por otro lado, complejiza la memoria cultural en torno a los actores del CAI. Abimael Guzmán aparece como la figura que baila “Zorba’s dance” y lanza arengas, pero también aparece como un ser humano quebrado, patético, incapaz ya de generar terror. La estudiante que devino militante senderista marcha rindiendo culto a Guzmán, pero también aparece como capaz de cuestionar la ideología, y como víctima de un sistema educativo basado en las violencias simbólicas del clasismo y el autoritarismo. La maestra de escuela pública (Correa, 2021, comunicación personal) es tanto productora como producto de dicho sistema educativo, sistema que da lugar tanto al militar en el que transforma como a la estudiante que hemos descrito.

Finalmente, en los tres casos, podemos también observar cómo los cuerpos de los actores testimonian poéticamente las secuelas del enfrentamiento con las ideologías autoritarias y violentistas. El estado en que las presencias abandonan la escena, exhaustos y perturbados, testimonian poéticamente secuelas irresueltas de la violencia del CAI: la ausencia o demora de justicia, los cuerpos aún desaparecidos, la estigmatización de quienes no encajan dentro de los discursos oficiales o hegemónicos.³⁶ El folio cierra no

³⁶ Estigmatización que toma a menudo la forma de “terruqueo” a víctimas del Estado o sus familiares, a hijos e hijas de subversivos, inocentes acusados y/o condenados injustamente, etc.

porque el conflicto escénico, expresado en las tensiones corporales de los actores, se haya resuelto, sino porque la figura presente en escena, la maestra/Ana Correa, huye y corta la escena al hacer sonar un timbre de colegio, cerrando la “lección” que inició con el canto del himno. La maestra/Ana Correa, opta por la evasión y el silencio. Así, los espectadores ingresamos al siguiente folio, “Ayacucho”, el cual que testimonia poéticamente la resistencia y renacimiento de comunidades e individuos sobrevivientes de la violencia política frente al abandono del Estado.

Así pues, analizando el folio de “La educación” vemos cómo los actores en *Sin título - técnica mixta* testimonian poéticamente en escena. El testimonio poético se constituye a través del cuerpo, en las secuencias de acciones físicas construidas en un estado en constante tránsito entre el actor múltiple y el actor testigo, entre representación y presentación. El folio de “La educación” testimonia poéticamente sobre el autoritarismo y la ideología, sobre el rol del sistema educativo peruano en la reproducción histórica de dichas taras sociales y, por lo tanto, manifiesta en escena cómo la violencia del PCP-SL contra la población civil comparte raíces con la violencia que las fuerzas armadas también desataron contra la misma población. De esta manera, el folio nos sirve de ejemplo sobre cómo la obra va invitando a ver más allá de los discursos maniqueos y los discursos oficiales, para adentrarnos en memorias disidentes, diversas, memorias que se encuentran en constante lucha para no ser invisibilizadas.

CAPÍTULO 4: La poetización del documento en escena

Si bien, se considera al documento un “fragmento de la realidad” (Weiss, 2017, p. 4), Sánchez señala que “existe una larga tradición de composición y modificación de las imágenes, que convierte los documentos en representaciones o en relatos contruidos” (2016, p. 146). Esta mirada amplía los límites de lo que podemos considerar como “documento”, para incluir representaciones de la realidad, piezas de artes plásticas, por ejemplo, así como objetos y documentos que han sido intervenidos para su inclusión en la escena.

En el capítulo anterior, analizamos cómo los actores de Yuyachkani plantean en escena testimonios poéticos sobre los actores armados del CAI desde el cuerpo en un estado de tránsito entre el actor múltiple y el actor testigo. El discurso de memoria sobre ellos nos sirve como ejemplo para adentrarnos en las memorias disidentes y múltiples, en los discursos que trascienden el ámbito oficial y la memoria cultural hegemónica.

Para continuar esta indagación en cómo *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* abordan la multiplicidad de las memorias, me enfocaré en el tratamiento del material documental dentro del lenguaje escénico de la obra y cómo este dialoga con el espacio escénico y el espectador. Basado en lo propuesto por Sánchez, propongo que el tratamiento de la memoria cultural se apoya también en la construcción de un documento poético, es decir un documento tratado desde una mirada dramática, estética y política, con el fin de ser presentado en la puesta en escena y generar nuevas lecturas sobre la relación entre documento y memoria. La poetización se da por tres vías que permiten trascender la noción tradicional del documento. Estas vías son el documento expandido, el documento activo, y el documento corporalizado. Para ello analizaré la antesala de la obra en ambas versiones de la puesta en escena; el inicio de la obra propiamente dicha, así como un aspecto particular del folio de “La educación” en *Sin título - técnica mixta (revisado)*; finalmente, abordo el folio final de la obra, “Los abismos sociales”.

4.1 El documento expandido

Por documento me refiero a una concepción del documento que trasciende la noción tradicional de Weiss del “fragmento de realidad”. Es decir, plantear al documento expandido permite valorar registros de la realidad más allá de aquellos redactados por organismos oficiales, investigaciones periodísticas y/o académicas, del archivo que aspira a la calidad de “objetividad”. Es decir, “documento expandido” se refiere a aquellas representaciones de la realidad cuya esencia trasciende una pretensión de objetividad, cuya materialidad trasciende la palabra escrita o los datos cuantitativos, y cuyos productores pueden ser artistas populares, actores de teatro, escultores, pintores, narradores orales, etc. Al referirse a la violencia política, el documento expandido coloca a su creador en la posición de testigo de la violencia, de constructor de memoria y de actor político. De esta manera, *Sin título – técnica mixta* cuestiona el rol de la “ciudad letrada”,³⁷ sus métodos y conceptos, como principal constructora de sentidos sobre la violencia política – inclusive cuando se trata de discursos contrarios a las memorias hegemónicas de los poderes fácticos. La construcción de la memoria cultural, entonces, no se limita a las representaciones simbólicas de la violencia provenientes desde la Academia o desde el ámbito artístico “profesional”, sino que abarca una diversidad de voces y cosmovisiones.

El espacio que funciona como “antesala” previa al inicio de *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* es uno de los aspectos de la obra que ha atravesado de manera más evidente el proceso de revisión dramaturgica. Como veremos, la revisión del espacio viene acompañada de una reconceptualización y expansión del material documental presente en él. Ello enfatiza la multiplicidad y dinamismo de las memorias del CAI - entre ellas la memoria cultural - frente a discursos totalizantes que pretenden imponer lecturas únicas, cerradas, estáticas.

En *Sin título – técnica mixta*, es decir, en las revisiones de la obra desde el año 2004 hasta el 2014, la antesala está organizada a manera de una sala de un museo de memoria. Tal como se observa en las imágenes a continuación, las paredes llevan citas, fotos, y pinturas.

³⁷ Término acuñado por Ángel Rama (1984). La “ciudad letrada” en Latinoamérica abarcó círculos intelectuales, de origen eclesiástico y criollo, centrados alrededor de las ciudades y que mantenían el ordenamiento colonial, a través del dominio de la letra escrita (Rama, 2018). En la relación de ciertos ámbitos de la academia y el arte hegemónico con las comunidades afectadas por la violencia política, podemos observar una continuidad con aquella ciudad letrada.

A ambos lados se observan mostradores, los cuales contienen documentación. Si bien la videograbación del 2004 no incluye público propiamente dicho, son los estudiantes quienes hacen las veces de espectador.



Imágenes 23 - 25: La antesala en *Sin título - técnica mixta*, basada en la idea de un museo de memoria.

Fuente: Registro Yuyachkani (2004).

Como se puede apreciar en las imágenes, la disposición museística del espacio coloca los documentos como objetos de observación. Las citas y retratos fotográficos de Manuel González Prada y Salomón Lerner Febres los constituyen como las voces autorizadas a través de las cuales analizar los momentos históricos que explora la obra. Así, el espectador interactúa con los documentos desde una posición de contemplación, vinculándose con ellos a través de la mirada y la lectura.

Si bien la naturaleza de los documentos presentados y su disposición espacial enfatizan el “aspecto” museístico del material y el rol de Lerner Febres y Gonzáles Prada como voces autorizadas, recuerdo que, hacia la revisión del 2011, este espacio ya contenía objetos referentes a la participación del grupo en acciones y movilizaciones contra la impunidad y de acompañamiento a familiares de víctimas de la violencia política, particularmente los familiares de las víctimas de Cantuta y Barrios Altos. Es así como se va construyendo el camino hacia el planteamiento de esta antesala en *Sin título – técnica mixta (revisado)*, es decir, en las revisiones de la obra a partir del año 2015.

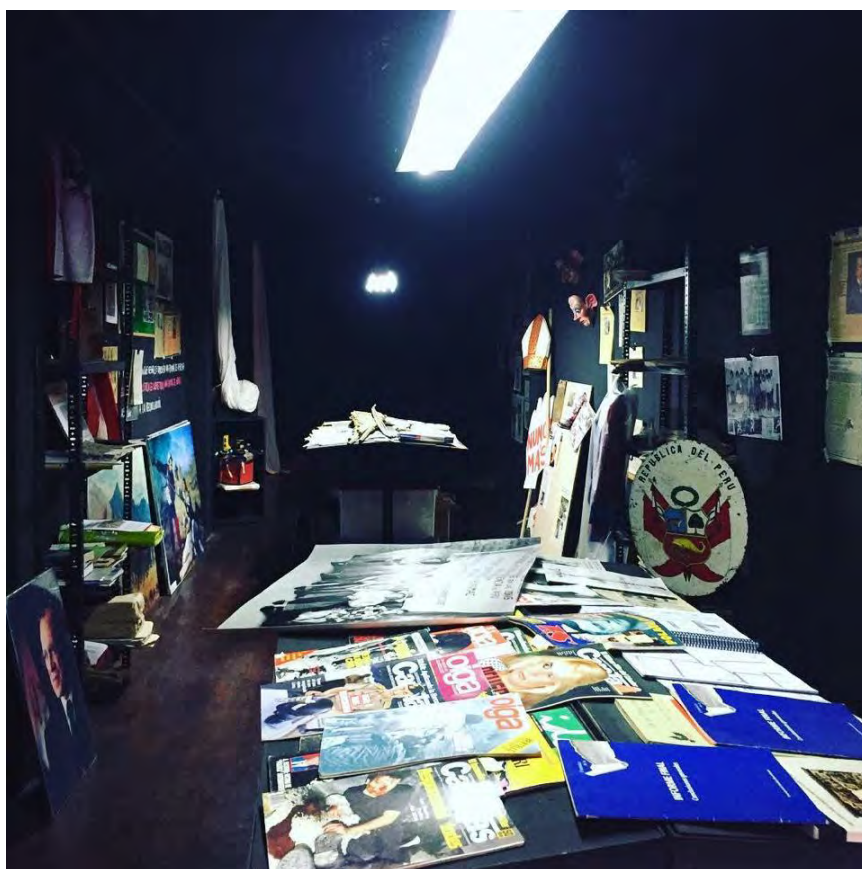


Imagen 26: “Quilca” en *Sin título – técnica mixta (revisado)*.

Fuente: Los yuyas, la página de Yuyachkani [Facebook] (2018)

Como se observa en la imagen, la antesala es replanteada como un espacio de archivo, un “depósito de memoria” (Rubio, en LoJusto, 2015). El espacio es apodado “Quilca” por los artistas y colaboradores de la obra.³⁸ No solo contiene documentación impresa, sino también fotografías, objetos artísticos, utilería de acciones e intervenciones públicas de

³⁸ El nombre es una referencia a los puestos de venta de libros y revistas en la eponímica avenida del centro de Lima, en los cuales se puede adquirir publicaciones no disponibles en el circuito de librerías formales; incluso, material proscrito como los escritos de líderes subversivos.

Yuyachkani, grabaciones de video. Así, el espacio se aleja de la referencia a lo institucional y oficial que implica la disposición museística y se configura de una manera más democrática, un espacio que da cabida a múltiples discursos, a visiones disidentes. También es un espacio que, en contraste al de las previas revisiones *Sin título - técnica mixta* está marcado por el horror al vacío, en clara referencia a la apabullante cantidad de documentación surgida en torno al CAI. De esta manera, se abre el campo a más figuras, las cuales comparten con Gonzáles Prada o Lerner Febres aquel rol de voz autorizada para enunciar sobre la violencia, la corrupción, la discriminación y la lucha por justicia.



Imagen 27: Sara Paredes, colaboradora de Yuyachkani, en diálogo con jóvenes espectadores.

Fotografía: Miguel Rubio (2018)

En *Sin título - técnica mixta*, la antesala invitaba a la observación de los documentos y el desplazamiento. Por su parte, Quilca de *Sin título - técnica mixta (revisado)* invita a otro tipo de interacción con los documentos. Invita a detenerse, elegir alguna revista o álbum de fotos y leerlo o revisarlo. El contacto que plantea *Sin título - técnica mixta* con el material es, sobre todo, visual, mientras que en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, el contacto involucra también el tacto e incluso el olfato; la relación con el documento involucra, entonces, la propia materialidad de este.

En el espacio también están presentes colaboradores de Yuyachkani, a manera de guías, planteando diálogos con los espectadores, particularmente cuando se trata de grupos de estudiantes. Es así como se va vislumbrando la memoria como acto de selección y revisión, sobre la base de la imposibilidad de conocerlo todo, en tanto revisar cada uno de los materiales resulta imposible en el tiempo disponible para acceder a este espacio. Asimismo, el diálogo verbal que establecen dichos colaboradores continúa preparando al público para asumir el rol de espectador-interlocutor y la configuración del espacio compartido como lugar de pedagogía, debate y compartir. De esta manera, se crea un espacio donde las memorias totalizadoras, maniqueas, y reduccionistas están sujetas al cuestionamiento y, pese a ser hegemónicas, verse a la par de las memorias silenciadas, disidentes, alternativas.

La revisión del espacio va de la mano, también, con una revisión en la documentación presente, y nos permite observar cómo la noción de documentación que propone la obra se expande, se democratiza, y supera los límites de lo oficial y lo académico. En *Sin título - técnica mixta* el énfasis está en la documentación más tradicional, con material académico, museístico y periodístico, en las figuras paralelas de Manuel Gonzáles Prada y Salomón Lerner Febres, quienes serán citados durante la escenificación, como voces autorizadas que dan cuenta de sus respectivos momentos históricos. Por su parte, en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, la documentación no solo se amplía en cantidad sino conceptualmente. Además del nutrido archivo de revistas e investigaciones, de historia escrita, observamos objetos artísticos, desde objetos y máscaras empleados por el propio Yuyachkani a piezas creadas por artistas de las zonas afectadas por la violencia o reproducciones de estas. Como señala Miguel Rubio:

Acá documentamos cómo la sociedad civil [se posiciona ante la violencia política], por ejemplo, esas son máscaras que hemos usado durante el período de la dictadura de Fujimori. Entonces, es como decir “también hubo respuesta”. Y acá, por ejemplo, documentamos también el arte... el arte campesino [...] por ejemplo las tablas de Sarhua que todos conocemos

o esta cerámica de la tradicional familia Tineo de Ayacucho (Rubio, en LoJusto 2015).



Imágenes 28-31: A partir de la idea del depósito de memoria, “Quilca” democratiza y amplía la noción de “documento”. Fuente: Entrevista LoJusto (2015).

Así pues, observamos en las imágenes la manera en que “Quilca” reivindica otros medios para la transmisión de memorias y conocimientos, más allá de aquellos basados en la palabra escrita. Ello no solo enfatiza la idea de las múltiples memorias (Rubio, en LoJusto, 2015) que sustenta *Sin título - técnica mixta - revisado*, sino que, como señala Ana Correa:

[...] nos metieron la idea del archivo, nos metieron la idea de la Historia escrita, de que lo que es valioso es lo que está escrito, igual que en el teatro hegemónico; y no lo que está pintado, no lo que está dibujado, no lo que está bordado, no lo que está tallado [...] teníamos miles de maneras de poder comunicar nuestra vida y nuestra historia: las tablas de Sarhua, y luego aparecen los cajones de San Marcos, que van a ser los retablos [...]

(Correa, 2021, comunicación personal)

Entonces, al concebir objetos artísticos de los pueblos originarios y comunidades como vehículos de conocimiento e información, Yuyachkani coloca a los artistas populares, comúnmente relegados como “artesanos”, a la par de investigadores y artistas del ámbito letrado, académico o “profesional”. Ello no quiere decir que la documentación escrita o académica sea anulada, sino que creaciones como las tablas de Sarhua de Primitivo Evanán o los retablos y dibujos de Edilberto Jiménez se tornan documentos cargados de una memoria particular y específica de la violencia política, con un valor comparable de las investigaciones de figuras como Carlos Iván Degregori o las fotografías de Vera Lentz. La expansión del concepto de documento, entonces, abarca también la materialidad del documento. El documento ya no es solo la palabra impresa, el testimonio oral o la fotografía, sino también la arcilla, la madera, el dibujo.

Otro aspecto a tomar en cuenta en la expansión del “documento” es el acto de selección del objeto o pieza artística, producto de la reflexión sobre sus dimensiones como posibilidad de representación, sobre el contexto en el que fue creado, la historia y vida que encierra dicha pieza. Es decir que, incluso un objeto artístico creado para otro uso, puede devenir documento a través del uso que se le da dentro de la escenificación, similar a lo señalado por Taylor, cuando señala que “[lo] que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis” (2015, p. 56). Ello podemos observarlo en las máscaras incluidas en “Quilca”. Creadas para ser empleadas por actores en *El bus de la fuga*, estas máscaras ahora se tornan documentación, testimonian la historia del grupo; de elementos del repertorio de acciones, pasan a ser parte del archivo de memoria tanto del grupo como del de la sociedad civil y sus luchas políticas en el posconflicto.

Así, desde la selección de lo que es considerado “material documental” *Sin título – técnica mixta* evidencia y cuestiona las dinámicas de poder enraizadas en la estructura social peruana, incluso en sus circuitos académicos y artísticos. Dichas dinámicas de poder – basadas a fin de cuenta en factores de clase, raza, lugar de residencia y acceso a la educación formal – dan lugar a instancias donde la producción de sentido, y por tanto, de construcción de la memoria cultural, ha permanecido bajo el dominio de la “ciudad letrada”, de las instituciones, figuras notables; de sus conceptos y enfoques, mientras que las voces disidentes, las miradas de los testigos directos de la violencia han quedado relegadas a un rol periférico, subalterno, “a relatos no canónicos, a narrativas de la otredad” (Richard, 2007, p. 81). Entonces pues, la concepción expandida del documento

poético, así como la disposición interactiva del espacio escénico contribuyen a la propuesta de la obra respecto a la multiplicidad de las memorias sobre el CAI.

De esta manera, encontramos una memoria cultural que horada la división entre el “centro” académico, oficial o hegemónico, “profesional”, y la “periferia”, localista, disidente, “artesanal”. La memoria cultural de *Sin título – técnica mixta* equipara el valor de las representaciones simbólicas mediadas por el soporte institucional, amparadas en la investigación académica o artística, con aquellas representaciones provenientes de comunidades e individuos sobrevivientes de la violencia, producto de la experiencia.³⁹

Asimismo, la obra toma también postura frente a voces que pretenden memorias únicas, como el discurso de la “memoria salvadora”;⁴⁰ e invita al espectador a tomar posición frente a aquellos discursos que reducen la violencia política a una mera etapa de terrorismo sui generis. En esa línea, Quilca va removiendo la memoria del espectador respecto a los actores políticos del CAI y sobre figuras como Abimael Guzmán o Alberto Fujimori, a quienes verá representados en durante la obra. Estas figuras y actores políticos, como vimos en el capítulo anterior, serán sujetos a una mirada que, a través del testimonio poético, trasciende las representaciones tradicionales de la memoria cultural dominante. Así pues, la obra trasciende el reduccionismo de las luchas políticas en torno a la memoria del CAI a una pugna memoria vs. olvido o izquierda vs. derecha, para dar paso a la diversidad de voces; una enorme diversidad que abarca a artistas “profesionales”, a la sociedad civil, a artistas populares, a comunidades sobrevivientes de la violencia.

³⁹ Por mencionar ejemplos de ambas instancias: los objetos culturales albergados por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), en el caso institucional; y en el segundo caso, las representaciones carnavalescas de la masacre de Accomarca y del posterior juicio a los autores materiales, mediatos e intelectuales, ejecutadas por los miembros de AHIDA (Asociación Hijos de Accomarca) en los concursos Quena de Oro de los años 2015 y 2016. Dichas representaciones pueden observarse en: <https://youtu.be/obavTkWdsKk> y <https://youtu.be/V8ZBHWY9QMI>

⁴⁰ Degregori (2012) toma prestado el término acuñado por Stern para referirse al discurso del régimen de Alberto Fujimori - y sus partidarios - según el cual Fujimori, - y, dependiendo de los años, también Vladimiro Montesinos y/o las Fuerzas Armadas - fue artífice de la derrota del terrorismo, invisibilizando a actores como las rondas campesinas. Las víctimas de la violencia son atribuidas mayoritaria - o casi exclusivamente - al terrorismo, mientras que la responsabilidad del Estado peruano y sus agentes es minimizada, negada o justificada. Al respecto puede leerse Degregori (2012, p. 191-199). Hacia 2021, este discurso no es exclusivo del fujimorismo, sino que ha sido asumido por diversos movimientos políticos de derecha y extrema derecha, y figuras públicas afines ideológicamente al fujimorismo.

4.2 El documento activo

Líneas arriba nos referimos al documento expandido al reflexionar sobre las condiciones de producción y su materialidad en relación a su selección dentro de la puesta en escena. Ahora propongo pensar al documento en *Sin título técnica mixta*, también, como un “documento activo”, es decir un documento que asume un carácter poético al establecer diálogos, contrastes, tensiones y nuevos significados al vincularse con otros documentos a través de la disposición espacial. Pensar al documento como “activo” nos permite trascender la aparente fragmentariedad del material documental presente en la sala teatral de *Sin título - técnica mixta* para aproximarse a la estructura dramática que lo organiza: mostrar en el espacio escénico, a modo de instalación, la operación natural de la memoria de asociar recuerdos aparentemente inconexos. También nos recuerda, como señala Taylor (2015) que el archivo es mutable, dinámico, vivo.

Así pues, la activación del documento puede darse a través del acto de selección y composición del material documental dentro de la instalación en el espacio. El documento también se vuelve activo por medio de la acción del actor al manipular el documento. En este último caso, y a diferencia de lo que veremos en “el documento corporalizado”, los límites entre lo que denominamos documento activo y el cuerpo del actor quedan claros. A pesar de la mediación del documento a través de la acción física, documento y cuerpo pueden leerse independientemente el uno del otro.

Como señalamos en el capítulo 3, al pasar de la antesala a la sala teatral de la Casa Yuyachkani, los espectadores de *Sin título - técnica mixta* la encuentran sin graderías, organizada como un museo de memoria en donde se encuentra documentación alusiva al CAI y a la Guerra del Pacífico en la forma de objetos, fotografías, pinturas y objetos, así como citas de investigadores de la violencia política como Carlos Iván Degregori y autores literarios como José María Arguedas. Como veremos a continuación, se trata de documentos activos, en tanto cobran significado a través de su diálogo con otros documentos presentes en el espacio, el diálogo con los espectadores y , el diálogo con la realidad política. Este diálogo se construye a través de la relación espacial de los documentos entre sí, de la relación que establecen con actores y espectadores, y, finalmente, con la realidad política del presente.

En *Sin título - técnica mixta*, los actores ocupan sillas o pequeños cubos ubicados como estatuas, mientras que en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, los actores recorren el

espacio, mostrando imágenes o compartiendo textos con personas específicas del público. Un aspecto que ha continuado a lo largo de las revisiones de la obra es la organización de los documentos en las paredes, la cual no está basada en criterios de coexistencia temporal, sino temáticos. Por ejemplo, como se observa en la imagen, un retrato pintado de Andrés Avelino Cáceres - ubicado en la diagonal derecha superior del actor Julián Vargas - comparte la pared con la fotografía a colores de tres mujeres integrantes de rondas campesinas. En ese sentido, podemos observar, por ejemplo, como se establece un paralelo entre los combatientes de la Campaña de la Breña y las rondas campesinas que enfrentan a las organizaciones subversivas durante el CAI.



Imagen 32: Instalaciones documentales. Fotografía: Musuk Nolte (2015)

A primera vista podríamos pensar que la relación documento-espectador planteada en la antesala original de *Sin título - técnica mixta* (2004-2014) se extiende a la sala teatral. Sin embargo, y basado en mi propia experiencia como espectador, puedo afirmar que la disposición y naturaleza de ciertos documentos y objetos en el espacio como libros, revistas, cuadernos, diarios, permitía al público relacionarse con estos documentos como, años después, lo permitiría la documentación en Quilca.

Por otro lado, en ambas versiones de la obra, las dimensiones del espacio invitan y posibilitan a recorridos no lineales. Miguel Rubio (2020, comunicación personal) señala que, con los años, las reacciones de los espectadores al planteamiento espacial son variables, dependiendo también de la información con la que cuenta el espectador:

algunos, ante la falta de butacas buscan un lugar donde sentarse, otros empiezan a recorrer el espacio deteniéndose a observar cada pared. El recorrido que hacen los espectadores también depende de si se trata de espectadores nuevos o de espectadores recurrentes. “Hay un aprendizaje del espectador” señala Rubio (2020, comunicación personal), el cual se puede observar en la creciente confianza con que estos espectadores exploran la sala, los objetos, se plantean diversos recorridos y eligen nuevos lugares desde los cuales observar la obra.

La relación espectador-documento se ve enriquecida y ampliada en *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Los actores, antes situados como parte de las instalaciones - como se nota en la fotografía ubicada líneas arriba - ahora comparten el espacio de la sala con los actores/escolares y con los espectadores. Ello podemos observarlo en la siguiente imagen.



Imagen 33: Ana Correa (esquina inferior derecha),
al inicio de *Sin título – técnica mixta (revisado)*. Fotografía: Miguel Rubio (2018)

Así, cada actor, a través de una secuencia de acciones particular, construye un diálogo activo entre documento y espectadores, y entre los propios documentos. El diálogo no se da solamente a nivel de las instalaciones de las paredes, sino en el mismo espacio de la sala teatral. Podemos observar un ejemplo de este momento en palabras de la actriz Ana Correa:

Yo, Ana Correa, vestida de la viuda [de Miguel Grau] - todavía el espectador no sabe por qué estoy vestida así - pero camino con una foto de novios en Tacna dónde la novia se está casando [vestida] de luto , porque se ha hundido el *Huáscar*, de luto porque hemos perdido la guerra [con Chile] [...] Entonces le hago leer [cartas] a la gente, le acerco, la llevo [la foto], me voy hasta donde están las [...] fotos de las [madres y esposas de] policías llorando a sus hijos, a sus esposos. Lo pongo, lo comparo al lado de los policías. Me voy hacia la esquina de la Comisión de la Verdad, donde están las denuncias de desaparecidos, lo pongo al lado de [la foto de] otra madre, como diciendo “esto se repite”, me permite eso [...] de traer lo que está en la pared, acercarlo al espectador. (Correa, 2021, comunicación personal)

A partir de lo señalado por Correa, podemos notar cómo el documento se vuelve activo en su recorrido por el espacio. Por medio de las acciones físicas de los actores y del diálogo que establece con los demás documentos de las paredes con los que entra en contacto, cada documento permite al espectador plantear diversas lecturas, construir nuevas asociaciones de sentidos. Ello podemos observarlo en la siguiente imagen, donde la actriz Ana Correa lleva, hasta una pared con un texto referente al CAI, una fotografía de novios durante la Guerra del Pacífico casándose de con traje de luto.

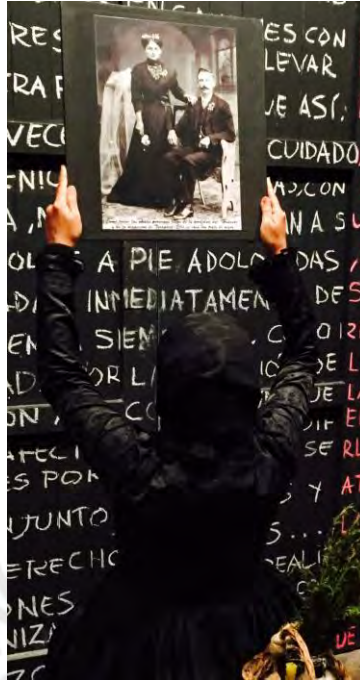


Imagen 34: Ana Correa portando fotografía de novios durante la Guerra con Chile al inicio de *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Fotografía: Miguel Rubio (2018)

En ese sentido, los actores en *Sin título - técnica mixta (revisado)* se colocan en posición de actores-testigo desde el inicio del espectáculo, a la par de los escolares/actores, a diferencia de *Sin título -técnica mixta*, donde los actores se situaban como objeto de observación de los espectadores. Podríamos decir que el documento activo construye así un vínculo más cercano e íntimo entre actor, espectador y documento. Dicha intimidad abre camino para que el documento portado por el actor o la actriz se vuelva un ente activo; permite que se enfatice el aspecto convivial del hecho teatral, es decir, la experiencia compartida entre quien *especta* y quien *poietiza*, tomando prestada la terminología de Dubatti (2016). Es posible afirmar, entonces, que en *Sin título – técnica mixta (revisado)* los documentos activos evidencian al actor como testigo y a la memoria como acto de socialización antes que como el relato de un emisor activo dirigido a un receptor pasivo.

Entonces, podemos afirmar que el documento activo reafirma al rol del espectador como interlocutor. Es el espectador quien, en el encuentro con el documento activo, empieza a integrar y decodificar el discurso que se presenta ante sus sentidos. Es el espectador quien entonces empieza a “hacer” un primer acto de memoria.

Así pues, las memorias de la violencia política y de la guerra del Pacífico, aparentemente disociadas una de la otra, se vinculan a partir del diálogo entre documentos que plantean los propios actores y actrices a través de sus acciones físicas con los documentos. Este diálogo permite que los documentos trasciendan los límites temporales y los hechos específicos a los que hacen referencia. Así, los documentos evidencian el tránsito entre actor múltiple y actor testigo y remarcan la continuidad de la violencia, corrupción y abismos sociales que la obra denuncia.

Por otro lado, la propuesta de la obra de aproximarnos a la memoria por medio del diálogo entre documentos queda evidenciada a lo largo de la escenificación en el propio manejo que hacen los actores, particularmente los escolares, de las tarimas móviles - en ambas versiones -. Así, *Sin título – técnica mixta* invita a observar los documentos históricos desde diversos ángulos y puntos de vista (Correa 2021, comunicación personal).

Cabe destacar, asimismo, que el proceso de revisión dramática también enfatiza la idea de una documentación activa, al plantear un diálogo entre el documento con la realidad política del presente. Por ejemplo, el 18 de julio 2017 se promulga la Ley N° 30610, que modifica el artículo 316 del Código Penal y tipifica el delito de Apología al Terrorismo, con un lenguaje lo suficientemente ambiguo como para, en la práctica, operar como un potencial mecanismo de censura a diversas manifestaciones artísticas que reflexionen sobre la violencia política. Al reestrenarse en 2018, *Sin título - técnica mixta (revisado)*, el mural-organigrama que narra gráficamente la evolución del PCP-SL - desde el ILA (Inicio de la lucha armada) hasta el “tratado de paz” con el régimen de Fujimori - es “censurado” con un gran cintillo, que no cubre ninguna de las imágenes del organigrama, y una nota explicando los motivos de la “censura”.



Imágenes 35 y 36: El organigrama sobre el PCP-SL en 2015, luego “censurado” en 2018.

Fotografías: Musuk Nolte (2015) Miguel Rubio (2018)

Si bien no contamos con imágenes al respecto, al inicio de la revisión del año 2018 aparece la actriz Silvia Tomotaki, quien interpreta a una de las escolares, sostiene una nota que explica las razones de la “censura” con motivo de la Ley de Apología al Terrorismo y en un contexto de persecución política desde sectores de derecha y ultraderecha al Lugar de la Memoria (LUM). La nota luego es colgada en la pared, como parte del organigrama. Cabe destacar que el cintillo no llega a cubrir las imágenes en la pared, y por lo tanto, atraen la atención del espectador sobre estas, de manera similar a cómo los intentos de censura y las denuncias de apología al terrorismo terminan por dar mayor visibilidad a las obras denunciadas. Observamos también cómo el organigrama, el cintillo y la nota, documentan activamente la manera en que la Ley de Apología, debido a la ambigüedad de su redacción, opera como una Espada de Damocles sobre el arte de memoria, generando autocensuras, amenazando a artistas y limitando los discursos que reflexionan sobre la violencia política y se atreven a ingresar en las zonas grises o indagar en sus causas, como lo hace la obra misma en el folio de “La educación”, que analizamos en el capítulo anterior. Así, pues, el cintillo y la nota se constituyen como documentos activos, a pesar de tratarse de un objeto “construido” y la impresión de un archivo público. En primer lugar, generan una tensión con el material documental del organigrama; y, en segundo lugar, operan como una provocación ante la real persecución al arte y los espacios de memoria por parte de las autoridades.

4.3 El documento corporalizado

Propongo por “documento corporalizado” al estado del documento poético en que los límites entre documentación y el cuerpo del actor se reducen, se vuelven porosos, en el que el significado de uno se ve mediado por el otro. Es una instancia en la cual, como señala Taylor (2015), archivo y repertorio se median mutuamente, donde el cuerpo es reivindicado como vehículo de transmisión de conocimiento, cuestionándose la práctica heredada de la “ciudad letrada” colonial, donde “[las] prácticas no verbales -como la danza, el ritual y la cocina, por nombrar apenas algunas--que sirvieron largo tiempo para preservar el sentido de la identidad comunal y la memoria, no eran consideradas formas válidas de conocimiento” (Taylor, 2015, p. 54). En *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* ello se evidencia de manera más notoria en el último folio de la obra, “Los abismos sociales”, donde los datos objetivos y las prácticas no verbales, comparten una misma presencia física.

Dicho folio presenta a las actrices Ana y Débora Correa, ambas sobre tarimas móviles, vestidas a la manera tradicional de una mujer asháninka y una mujer andina, respectivamente, mientras que los demás actores comparten el espacio con los espectadores, portando linternas encendidas. Lo particular de sus vestuarios es que ambos han sido intervenidos con documentación. Por un lado, el manto de Ana Correa lleva fotografías de Alejandro Balaguer de una comunidad asháninka liberada del cautiverio en manos del PCP-SL así como testimonios de los abusos y crímenes cometidos contra ellos por el movimiento subversivo; por el otro, las prendas de Débora Correa están bordadas con testimonios sobre las Esterilizaciones Forzadas ocurridas durante el gobierno de Alberto Fujimori,⁴¹ a manera de manuscritos. La performance de las actrices inicia con ellas mostrando la información contenida en los vestuarios, sus cuerpos convertidos en soportes para presentar dicha documentación. Los demás actores, todavía portando vestuarios del último personaje que han representado,⁴² van iluminando la documentación con las linternas. Ello lo podemos distinguir en las imágenes a continuación.

⁴¹ Sobre este caso, puede consultarse Ballón (2014)

⁴² Como se aprecia en la imagen, Augusto Casafranca permanece con el vestuario del escriba. Julián Vargas y Rebeca Ralli, sin máscaras, vistiendo los ternos de Montesinos y el funcionario judicial. Teresa Ralli todavía tiene puesto el vestido blanco de la mujer vendada.



Imágenes 37 y 38: Ana y Débora Correa comparten documentación sobre el cautiverio senderista del pueblo asháninka y las esterilizaciones forzadas en el régimen de Alberto Fujimori. Foto: Musuk Nolte (2015)

Los espectadores, entonces, accedemos a la documentación gracias a las acciones físicas de las actrices; mientras que los demás actores resaltan fragmentos de la documentación con las linternas. Así, los documentos entran en un diálogo íntimo tanto con los cuerpos femeninos que los portan y, por medio del cuerpo, con los espectadores que leen los datos y observan las imágenes.

Dicha instancia de mediación entre cuerpo y documento se puede vislumbrar en el folio de “La educación”. Aquí, el organigrama sobre el PCP-SL funcionaba como un marco visual y referencial para Abimael Guzmán/Julián Vargas y mediaba nuestra lectura sobre su secuencia de acciones, pero cuerpo y documento permanecían visiblemente separados: el documento visual y plástico en la pared y el cuerpo del actor sobre el escenario móvil. Archivo y repertorio, para usar la nomenclatura de Taylor, permanecen aún divididos. Sin embargo, la distancia se acorta al momento en que escuchamos y observamos el “Zorba’s dance” de Abimael Guzmán/Julián Vargas o la marcha con la bandera roja de la escolar/Teresa Ralli. Nuestro conocimiento del archivo nos permite leer con mayor

claridad el repertorio propuesto por el actor testigo. Recordemos que, como indica el capítulo 1, archivo y repertorio no son opuestos o excluyentes, sino que dialogan y se median mutuamente.

Por ello, la visualización de los documentos en “Los abismos sociales”, de estos fragmentos del archivo de la violencia, dependen de las acciones físicas de Ana y Débora Correa con sus vestuarios, así como de los actores y actrices portando linternas, que ilumina fragmentos de la documentación, ciertas fotos, ciertos fragmentos de texto. Así, la aproximación del espectador al archivo queda mediada por los cuerpos de actores, así como la lectura de las acciones físicas de las hermanas Correa es mediada por la documentación. La memoria corporal y documentación de la violencia se convierten en unidad de sentido; la lectura de una resulta incompleta sin la lectura de la otra.

Dicha aproximación, además, demanda que el espectador se asuma como interlocutor activo del espectáculo, volviendo a un estado similar al de la antesala o al del inicio de la obra. En folios previos la interlocución ha pasado por el desplazamiento en el espacio. Ahora, para acceder al documento, debe no solo desplazarse hacia las actrices sino también leer los textos contenidos en los vestuarios, observar detenidamente las fotografías. El documento por sí mismo resulta irrelevante sin las acciones de los espectadores. Nuevamente encontramos que la memoria depende, también, de un ejercicio activo de acercamiento al archivo. Sin embargo, a diferencia de los momentos previos de Quilca o el inicio de la obra, esta aproximación al documento está soportada por los cuerpos de las actrices sobre las tarimas y también por la acción de los actores - incluyendo los escolares - portando las linternas. La memoria no se sostiene en un mero acceso al archivo, si es que no se tiene presente a los cuerpos ausentes, los cuerpos de víctimas y sobrevivientes, aquellos evocados por los testimonios y fotografías en los vestuarios y, sobre todo, por las propias presencias de las actrices. Así, mediante el soporte que ofrece el cuerpo, el archivo se corporaliza, y, por tanto, se humaniza. De esta manera, la obra reivindica el papel del cuerpo como vehículo de conocimiento, en tanto este complejiza y contextualiza en el aquí y en el ahora los datos provistos por la documentación.

Consideramos que es por ello que la obra no cierra en este momento, sino que, luego del eslabón en que Ana y Débora Correa exponen los documentos, cada una inicia una danza, como observamos en las imágenes que se presentan a continuación, mientras los demás

actores iluminan partes del espacio donde se identifican frases, imágenes y objetos. Las danzas dejan claro que los testimonios a los que acabamos de acceder minutos antes no proceden de víctimas, sino de sobrevivientes, de comunidades enteras con agencia propia, con memorias propias, que enfrentan el abandono del Estado y la ausencia de justicia, apuestan por la vida y, en una de las imágenes más potentes de la obra, eligen la reconciliación a través de un reconocimiento mutuo.

Ambas danzas representadas en escena, que podemos observar en las próximas imágenes, poetizan el repertorio amazónico y andino, y, por consiguiente, las memorias de ambos pueblos. Repertorio y memorias que vienen siendo marginados por el Estado, por sectores de la academia y del medio artístico a lo largo de doscientos años de República. El significado de estas danzas, por lo tanto, se construye también sobre la base del archivo soportado por los cuerpos de las actrices, cuerpos individuales que vienen a metaforizar aquellos de miles de mujeres víctimas de la violencia, el cuerpo colectivo de las víctimas que, como el texto inicial de la obra indica, se repiten en el tiempo con otros rostros.



Imagen 39: Ana Correa/Mujer asháninka danzando.

Fotografía: Musuk Nolte (2015)



Imagen 40: Débora Correa/Mujer andina danzando.

Fotografía: Elsa Estremadoyro (2004)

Por lo tanto, si el archivo presente en los cuerpos describe la violencia y el horror resultado de los abismos sociales, entonces el repertorio, la memoria corporal, da cuenta la resistencia frente a dichos abismos: autoritarismo, clasismo, racismo. De esta manera, el documento poético cobra corporalidad y la capacidad de reclamar justicia. En resumen, si el teatro es vida que se manifiesta en escena, entonces los documentos han cobrado vida mediante la evocación de aquellos cuerpos y comunidades a quienes representan, por medio de la memoria corporalizada en las danzas.

Así pues, mediante la expansión, la activación y la corporalización, vemos cómo el documento poético construye parte del discurso de memoria de la obra. El documento poético testimonia la multiplicidad de las memorias, la diversidad de materialidad de sus soportes, de su permanente estado de diálogo con otros documentos, otras memorias, y, finalmente de su naturaleza corporal, de acción política.

CONCLUSIONES

La presente tesis ha abordado cómo la dramaturgia espectacular de *Sin título - técnica mixta* construye un discurso sobre la memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000, a lo largo de sus diversas revisiones desde su estreno en 2004 hasta el año 2018. Luego del análisis, podemos sostener que la obra construye una memoria que busca trascender los lugares comunes de la memoria cultural hegemónica. Esta memoria se construye a través una dramaturgia de testimonios poéticos del cuerpo y de una documentación poética que dialoga con dichos testimonios. Así, frente a una memoria de víctimas pasivas plantea aquella de sobrevivientes con capacidad de agencia y resistencia. Frente a la memoria hegemónica de victimarios inhumanos y fanatizados, plantea los orígenes de la violencia política rastreándola hacia las taras del autoritarismo y la discriminación y la violencia presentes en la médula del tejido social del Estado peruano; así como la posibilidad de enfrentar dicha tradición totalitaria. Frente a una memoria salvadora contenida en la palabra de actores autorizados - y autoritarios - que pretende impunidad, la obra plantea la diversidad de memorias, la diversidad de soportes y la memoria como acción política, social y activa de la ciudadanía.

Así, a lo largo de sus revisiones, la obra aborda la memoria del Conflicto Armado Interno 1980-2000 como un campo donde diversos discursos dialogan entre sí o entran en conflicto. Un campo en donde perduran ciertas memorias hegemónicas así como memorias oficiales pero en el que se pueden rastrear memorias disidentes, alternativas, que se adentran en las zonas grises, memorias que rastrean la violencia del CAI a la continuidad histórica de los abismos sociales enquistados en la estructura social del país. El proceso de revisión, por su parte, enfatiza la memoria como un campo de lucha política, en tanto la obra mantiene un constante diálogo con la realidad social del Perú así como con la memoria cultural del CAI, nutriéndose de aspectos específicos de la memoria cultural tanto hegemónica, como oficial o disidente.

Analizando el folio de “La educación” podemos señalar que la obra plantea testimonios poéticos contruidos corporalmente por los actores, a partir de secuencias de acciones físicas cargadas de significado. Los actores se encuentran en un estado de constante tensión o tránsito entre el actor múltiple y el actor testigo, es decir entre la representación de un personaje, y la presentación de su mirada como artista y ciudadano respecto a ese

mismo personaje. El proceso de revisión dramatúrgica a lo largo de los catorce años que la obra viene siendo representada, en ciertas instancias, ha llevado al énfasis de dicho tránsito, como lo podemos observar en los casos de Teresa Ralli al momento de cantar el himno nacional, o en la lucha de Ana Correa con la máscara militar.

Específicamente, “La educación” testimonia poéticamente acerca de la relación entre la educación tradicional y la violencia ejercida desde las organizaciones subversivas y las fuerzas armadas contra la población civil. Dicho testimonio señala cómo una educación tradicional basada en el autoritarismo y un nacionalismo militarizado, una educación que mantiene prácticas discriminatorias, racistas y clasistas, es producto y reproductora de una ideología totalitaria, sea esta de izquierda o de derecha. Los individuos y, por lo tanto, las organizaciones nacidas de este sistema educativo reproducen este sistema ideológico inclusive cuando afirman luchar contra el totalitarismo, sea en nombre del pueblo o de la patria. El discurso autoritario se implanta en los cuerpos, como se observa en las secuencias de acciones de las actrices Teresa Ralli y Ana Correa y del actor Julián Vargas.

Sin embargo, el testimonio poético no se limita a representar el autoritarismo y la violencia por medio de secuencias de acciones físicas como el baile de Zorba’s dance de Abimael Guzmán/Julian Vargas, la marcha con la bandera roja de la escolar/Teresa Ralli, o la secuencia de órdenes de la profesora/Ana Correa. En el tránsito entre actor múltiple y actor testigo surge actos de resistencia en que los artistas-ciudadanos pareciesen enfrentar la mecánica totalitaria instalada en sus cuerpos. Estos momentos, no solo testimonian la lucha entre ciudadanía y autoritarismo, sino que, a su vez, humanizan a las figuras representadas: Abimael Guzmán, los militantes senderistas, los profesores tradicionales y los miembros de las fuerzas armadas. Esta humanización no opera como justificación de los crímenes de las organizaciones subversivas y agentes del Estado peruano, sino como testimonio de que dichas figuras no son monstruos que ejercieron una violencia sui generis, sino el resultado de una sociedad erigida sobre la exclusión y el autoritarismo, los cuales deberían ser cuestionados desde el sistema educativo nacional, pero resultan simplemente reproducidos y, por lo tanto, mantenidos en el tiempo, incluso por quienes pretenden una revolución. En ese sentido, los testimonios poéticos en escena se nutren de la memoria cultural hegemónica, como son las representaciones tradicionales de los actores armados del CAI en medios y representaciones artísticas, para trascenderla, cuestionarla y, de esta manera, enriquecerla y complejizarla.

Queda pendiente para futuras investigaciones profundizar de manera detallada en los testimonios poéticos de los demás folios de la obra, pero podemos señalar que el folio de “Ayacucho” habla de la agencia propia de las comunidades y sobrevivientes de la violencia, quienes encuentran en sus tradiciones, cantos, fiestas un medio para reconstruir luego de la barbarie, estableciendo así un paralelo con el folio de “La guerra con Chile”, que concluye con un similar encuentro entre sobrevivientes y la promesa de la reconstrucción nacional. Por su parte, “La corrupción” testimonia poéticamente sobre la construcción de un código corporal, mediático y social de la corrupción que le permite sobrevivir y mantenerse en el tiempo bajo la apariencia de la inocuidad. Finalmente, “Los abismos sociales” testimonia poéticamente sobre la impunidad que enfrentan los sectores más olvidados de la sociedad peruana y la posibilidad de reconciliación entre peruanos a partir de un reconocimiento mutuo.

Considero, además, que el abordaje del cuerpo como constructor de testimonio poético puede aportar otros caminos para un análisis de la puesta en escena y del trabajo del actor, no solamente en otras obras de Yuyachkani. Este abordaje permite observar el discurso político que se encierra dentro de la construcción de la presencia y la composición de la acción física

Respecto a la poetización del documento en escena, considero que el abordaje desde la dramaturgia y su relación con el espacio compartido y el espectador interlocutor permiten superar la aparente situación de fragmentación y desorganización del material documental en escena para construir una estructura de sentido. Ello se ha alcanzado, a mi parecer, a través de los abordajes del documento expandido, activo, y corporalizado.

El documento expandido que ha venido potenciándose a lo largo del proceso de revisión de la dramaturgia espacial de la obra, dando lugar al “Quilca” de *Sin título - técnica mixta (revisado)*, democratiza los archivos de memoria, abriendo paso a las voces de artistas como actores políticos y sus creaciones como registros de la realidad. Así, vemos trastocado el rol hegemónico de la palabra escrita y de la investigación académica o periodística como únicos soportes “objetivos” de la memoria. Al incluir objetos artísticos, Quilca reivindica los medios de transmisión de memoria populares frente a la hegemonía de los soportes de conocimiento occidentales.

Asimismo, la concepción del documento como un documento activo establece diálogos y tensiones con otros materiales documentales a partir de la disposición espacial y, sobre

todo, de la acción del actor en el espacio compartido. Ello enfatiza la memoria como acto de socialización, la cual demanda un interlocutor dispuesto al diálogo. Al recalcar que el archivo de memoria es mutable en tanto surgen nuevas miradas e interpretaciones respecto a este, queda claro que la memoria es también cambiante, dinámica. Se cuestiona así, la noción de la voz hegemónica que plantea una memoria única hacia receptores pasivos, incapaces de cuestionarla.

Por su parte, el abordaje del documento poético como documento corporalizado nos permite observar la estrecha relación entre archivo y repertorio como soportes de la memoria cultural, así como el rol del cuerpo como vehículo de transmisión de conocimiento, y, por tanto, de memoria. Además, abre el camino para acercarnos al documento, particularmente a los documentos que dan cuenta de la violencia política, no solo como fuentes de información, sino también como huellas de la existencia de los “otros” que permanecen ausentes incluso a pesar de haber sobrevivido.

Hace más de quince años, me acerqué a *Sin título - técnica mixta* con la curiosidad del estudiante que asiste al trabajo de una maestra y de un grupo fundamental en la historia del teatro peruano. La presente investigación no solo me ha permitido reencontrarme con una de las obras fundacionales en mi camino como artista y ciudadano, sino también preguntarme sobre los posibles caminos y lenguajes escénicos que podemos plantear para construir un teatro político, no solo de memoria, capaz de trascender la anécdota tópica, o la ambientación decorativa, y adentrarse en los pendientes históricos de nuestra sociedad. Considero que el camino puede encontrarse en la investigación desde lo colectivo, desde una mirada igualitaria, más no romantizadora ni paternalista, en las memorias y teatralidades provenientes de comunidades y poblaciones que todavía no acceden a la plena ciudadanía; forjándose así un teatro verdaderamente peruano, un teatro abierto a nuevas posibilidades dramáticas, éticas y políticas, un teatro cuestionador de las relaciones de poder desiguales y los abismos sociales que perduran en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- A'ness, F. (2004). "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru". En *Theatre Journal*, Vol. 56, No. 3, *Latin American Theatre* (Oct. 2004) (pp. 395-414). Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Recuperado en: <https://www.jstor.org/stable/25069466?seq=1>
- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Vicerrectorado de Investigación.
- Agüero, J.C. (2015). *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos
- Asencios, D. (2016). *La ciudad acorralada: Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arce, H. (2012). "Yuyachkani: El espacio de la presencia.". En *A6. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*. Año 6, n° 6, agosto 2012 (pp. 100-111). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Recuperado en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arquitectura/article/view/22304>
- Ballón, A. (2014) *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Fondo Editorial.
- Betancourt, E. D. (2004). "Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo". Recuperado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Catania, A. (2012). "Teatro de la memoria". En Seda, L. *Teatro contra el olvido*. (pp. 131-139). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur.
- Conejero, A. (11-13 de diciembre 2016). "Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo". *Teatro y memoria - curso de actualización en dramaturgia*

y teatro político. Goethe Institut Perú y Centro Cultural Universidad del Pacífico. Llevado a cabo en Lima, Perú.

Cornago, O. (2012). "Alegorías de la actuación: El actor como testigo". En *Acotaciones*, N° 28, enero-junio 2012 (pp. 51-74). Madrid: Real Academia Superior de Arte Dramático. Recuperado en:
http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/cornago_alegoriasactuacion.pdf

Cotler, A. [director] (1998). *Persistencia de la memoria* [documental]. Recuperado en:
<https://youtu.be/BCadkAiopRQ>

Cyberia, Grupo de Investigación (2014). "Memoria oficial y otras memorias: la disputa por los sentidos del pasado". Recuperado en:
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/cpaz/article/view/7391/9115>

Degregori, C.C.I. (2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969 1979 . Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Degregori, C.C.I. (2011). *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.

Degregori, C.C.I. (2012). *La década de la antipolítica: Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Diéguez, I. (2008). "Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria". En Rubio, Z. M. (2008) *El cuerpo ausente (performance política)* (pp. 19-32). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani

Dubatti, J. (2016). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro»

Erll, A. (2008). " Cultural Memory Studies: An Introduction". En Erll, A. & Nünning, A. (2008) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 1-15) Berlin: Walter de Gruyter.

- Erll, A. (2008). "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory". En Erll, A. & Nünning, A. (2008) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.
- Féral, J. , & Córdoba, A. M. (2004). *Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Gavilán, L. (2012). *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gonzales, L. (15 de noviembre de 2015). "Yuyachkani presenta 'Sin título...' [Fotos]". Recuperado en: <https://peru21.pe/cultura/yuyachkani-presenta-titulo-fotos-204253-noticia/?foto=4>
- Jelín, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kent, D. (s/f). "Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»". Recuperado en: https://www.academia.edu/36575689/Estudiar_el_acontecimiento_teatral_una_experiencia_entre_la_resonancia_y_la_repercusion
- Kent, D. (2019). "El "respectador" ante la liminalidad de la experiencia teatral". En Dubatti, J. [ed.] *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 165-180). Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».
- Lerner, F. S. (2003). Discurso de presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Recuperado en: https://www.cverdad.org.pe/ingles/informacion/discursos/en_ceremonias05.php
- Lo Justo (2015). "Yuyachkani – Sin Título: entrevista a Miguel Rubio". Recuperado en: <https://youtu.be/MqGMd7P5aqA>
- Lora, L. (2018). *Yuyachkani en la posmodernidad: visibilización y resistencia*.
- Lores, E. (2 de junio de 2018). "'Sin título, técnica mixta': nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani". *El Comercio*. Recuperado en:

<https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557-noticia/>

Mao, T. (1968). “Una sola chispa puede incendiar la pradera”. En *Obras escogidas de Mao Tse-tung*. Recuperado en:

<https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/SS30s.html>

Muguercia, M. (1999). “Perú. Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani”. En *Teatro CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana / AÑO 9 / NÚMERO 11-12* (pp. 48-57). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado en:

<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/10/11-12/>

Ñiquen, A. (2015). “Yuyachkani: "Un presente sin memoria nos condena a un futuro empobrecido"”. Recuperado en:

<https://redaccion.lamula.pe/2015/11/16/yuyachkani-un-presente-sin-memoria-nos-condena-a-un-futuro-empobrecido/albertoniquen/>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Rojas-Trempe, L. (1994). “Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca”. En *Latin American Theatre Review Vol 28. No. 1: Fall 1994* (pp. 159-165). Kansas: The Center of Latin American and Caribbean Studies, The University of Kansas. Recuperado en:

<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043/1018>

Rubio, C. M. (1984). “Las fuerzas armadas, la política y la doctrina de la contrainsurgencia”. En *Revista Quehacer N° 31. Sendero: Entre Mao y Mariátegui*. Lima: DESCO

Rubio, Z. M., & In Ramos, G. L. A. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

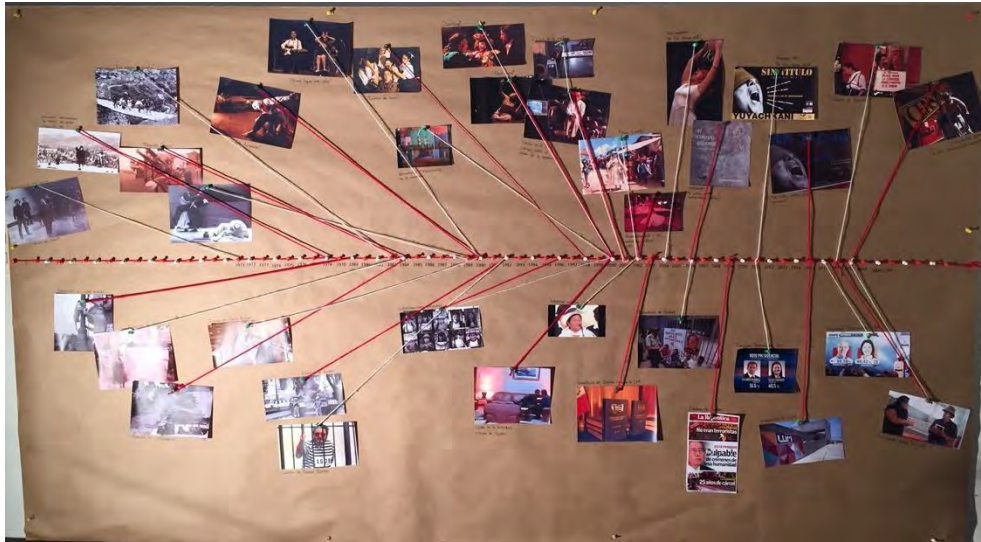
Rubio, Z. M. (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

- Rubio, Z. M. (2013) “El teatro y nuestra América”. En *Revista Cena n. 13*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recuperado en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/43514>
- Salazar, A. H. (1990). *Teatro y violencia: Una aproximación al teatro peruano de los '80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral.
- Sánchez, J. (2009). “Dosier «Scanner». Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas”. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre 2009, Núm. 35* (pp. 327-335). Recuperado en: <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>
- Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Seydel, U. (2014). “La constitución de la memoria cultural”. En *Revista Acta Poética Vol. 35, Núm 2* (pp. 187-214). Ciudad de México: Centro de Poética Instituto de Investigaciones Filológicas. Recuperado en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/451>
- Soldiersrecords (2013) *Luminosa trinchera de combate* [videograbación]. Recuperado en: <https://youtu.be/biDWUJef8IQ>
- Stern, S. (2018). “La verdad del artista: el dilema post-Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias”. En Milton, C.E. [ed.] *El arte desde el pasado peruano fracturado* (pp. 293-319). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Teatro Club (2016). “Sin título | Técnica Mixta (Revisado) [Cartelera]”. Recuperado en: <https://youtu.be/saFOxL9ieI4>
- Todorov, T. (2013). “Los usos de la memoria”. En *MemOria. Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos. N° 10, Mayo 2013*. Lima: IDEHPUCP. Recuperado en: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Todorov.pdf>

- Uceda, R. (2004). *Muerte en el Pentagonito: los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Weiss, P. (2017). *Notas sobre el Teatro-Documento*. En *Revista Conjunto No. 185* (pp. 2-7). La Habana: Casa de las Américas. Recuperado en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>
- Yuyachkani, Grupo Cultural (2001). *El bus de la fuga* [videograbación]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBFESo>
- Yuyachkani, Grupo Cultural (2004). *Sin título – técnica mixta* [videograbación]. Acceso privado.
- Yuyachkani, Grupo Cultural (2021). *Los yuyas, la página de Yuyachkani* [Página de Facebook]. Recuperado en: <https://www.facebook.com/grupo-yuyachkani/>

ANEXOS

Anexo 1 - Línea de tiempo



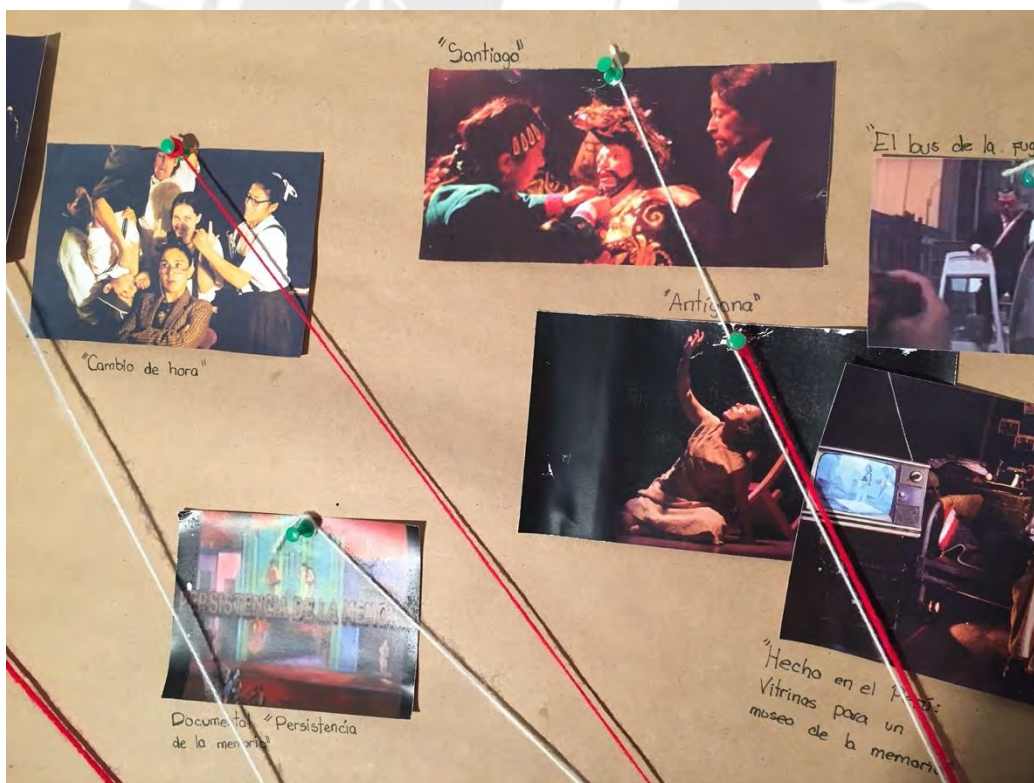
Vista general: Línea de tiempo 1971-2021



Hitos: Fundación de Yuyachkani y *Puño de cobre* (1971), Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho '78 (1978), *Los músicos ambulantes* (1983), *Pasacalle Quinua* (1984), *Contrael viento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990)



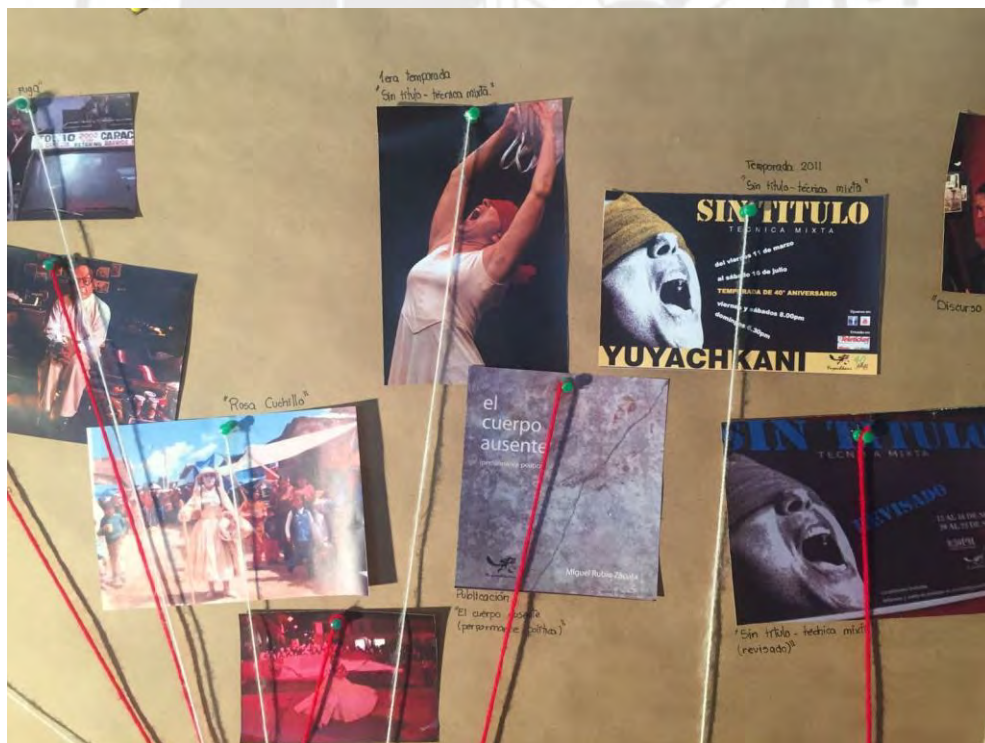
Hitos: *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese valsee* (1990), *Cambio de hora* (1998), Documental *Persistencia de la memoria* (1998)



Hitos: *Cambio de hora* (1998), Documental *Persistencia de la memoria* (1998), *Santiago* (2000), *Antigona* (2000)



Hitos: *Santiago* (2000), *Antígona* (2000), *El bus de la fuga* (2001), *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002)



Hitos: *Rosa Cuchillo* (2002), *Acompañamiento a las Audiencias Públicas de la CVR* (2002), *Estreno de Sin título - técnica mixta* (2004), *Publicación de El cuerpo ausente (performance política)* (2006), *Temporada 2011 de Sin título - técnica mixta* (2011)



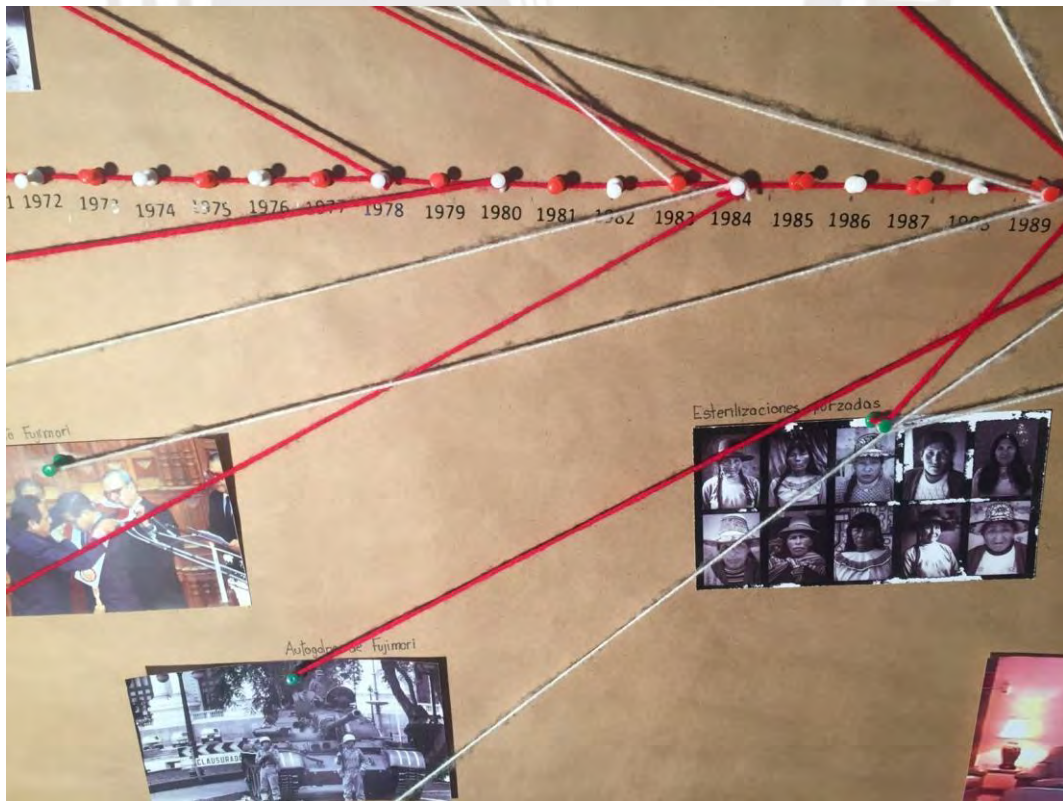
Hitos: Temporada 2011 de *Sin título - técnica mixta* (2011), *Sin título - técnica mixta (revisado)* (2015) *Discurso de promoción* (2017), Temporada 2018 *Sin título - técnica mixta (revisado)* (2018)



Hitos: Inicio de la "lucha armada" (1980), Fundación de ANFASEP (1984), Masacre de Lucanamarca (1984) Elección de Alberto Fujimori (1990)



Hitos: Autogolpe de Alberto Fujimori (1992), Captura de Abimael Guzmán (1992)



Hito: Esterilizaciones forzadas (1996-2000)



Hitos: Caída de la dictadura fujimorista y huida de Fujimori (2000), Audiencias Públicas de la CVR (2002), Presentación del Informe Final de la CVR (2003), Extradición de Fujimori (2006), Condena de Fujimori (2009)



Hitos: Condena de Fujimori (2009), Elecciones Presidenciales (2011), Inauguración del LUM (2015), Elecciones Presidenciales (2016), Persecución política al LUM (2017-2018)

Anexo 2 - Guía de entrevistas para director y actrices

GENERAL	ACTOR	DRAMATURGIA	ESPACIO	ESPECTADOR	DOCUMENTO
<p>¿Qué entiendes por memoria?</p> <p>¿Cómo se hace presente tu experiencia del CAI en la obra?</p> <p>¿Tu experiencia durante el acompañamiento a las Audiencias Públicas CVR?</p> <p>¿Qué experiencias encontraron un lugar en <i>Sin título - técnica mixta</i>?</p>	<p>¿A partir de qué surge la noción de Actor Múltiple de Yuyachani? (¿Y cómo ha ido mutando?)</p> <p>Hoy, ¿qué lo identifica respecto a un aprendizaje, por ejemplo, de un taller de danza o de Lecoq?</p> <p>¿Cómo llegan a la noción de actor como testigo?</p>	<p>¿A qué llamas dramaturgia? ¿Cómo ha mutado/cambiado/ tu mirada al respecto?</p> <p>¿Cómo es que entran las festividades andinas en el proceso de <i>Sin título - técnica mixta</i>?</p> <p>¿Cómo han enfrentado la llamada crisis de la representación?</p> <p>¿Hubo alguna otra crisis que consideras se hizo presente en el proceso de <i>Sin título - técnica mixta</i>? (las técnicas siempre son respuestas a las crisis)</p> <p>¿A qué llamas presencia/personaje?</p> <p>¿Qué es un eslabón? ¿Durante la investigación surgieron eslabones que no llegaron a la escenificación?</p>	<p>¿Qué es el espacio compartido?</p> <p>¿Qué exploraciones los llevaron a pasar de las vitrinas de <i>Hecho en el Perú</i> a los carromatos de <i>Sin título - técnica mixta</i>?</p> <p>¿Cómo ha venido mutando tu mirada sobre el espacio compartido?</p>	<p>¿Qué es espectador para ti?</p> <p>¿Cómo va surgiendo la idea del espectador en movimiento?</p>	<p>¿Qué es documento para ti?</p> <p>¿Cómo ha ido evolucionando el rol del documento en la puesta en escena?</p>

Anexo 3- Guía de observación de personajes/presencias en *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)*

OBJETIVOS: 1 – Identificar las acciones físicas que realiza el personaje/presencia
2 – Identificar referencias a la memoria cultural del Conflicto Armado Interno durante la secuencia de acciones del personaje/presencia

Nombre/Rol: Identidad y rol social del personaje/presencia dentro de la historia peruana

Intérprete: Actor o actriz que representa el personaje/presencia

Vestuario: Vestuario y objetos que emplea el personaje/presencia

Folio(s): Folios en los que aparece el personaje/presencia

Acciones físicas: Descripción de las acciones físicas que realiza el personaje/presencia durante su aparición en escena

Relaciones: Relaciones que establece el personaje/presencia con los otros cuerpos presentes en escena, sean otros personajes/presencias o espectadores

Revisiones: Variaciones observadas entre una revisión de la obra y otra