



El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia de la "otredad" (1)

"O Grupo de Teatro Yuyachkani e a imperdoável presença da alteridade"

Boca de cena:

Espaço de Criação e Desenvolvimento para as Artes Cénicas 1 (2011): 39-54
Traducción al portugués de Paulo Atto

Beatriz Rizk

Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami
Miami-Dade College
USA

Perú es uno de los países que llegó a la modernidad presentando por lo menos dos vertientes teatrales enraizadas en culturas diametralmente diferentes: la criolla que tiene su matriz en la colonización española y la andina que refleja las vicisitudes del hombre/ mujer indígenas sobre todo de la sierra, de raigambre incaica aunque, por su puesto, no con carácter exclusivo.(2) Hacemos hincapié en lo de "por lo menos dos" puesto que la gran diversidad de culturas que conviven en el país se ha canalizado de manera práctica a través del uso del castellano y el quechua como lenguas francas, sin por esto dejar a un lado el aymará, a pesar de la oficialidad haber pretendido desde la Colonia hacer del primero el idioma oficial exclusivo. (3) Por otra parte, tal como hemos podido comprobar, a través de festivales y eventos teatrales durante la última década, la impresión que el investigador Luis Ramos-García nos dejara durante su paso por encuentros de teatro a partir de los años ochenta, se hace escueta realidad: "La alternativa opuesta registraba ahora, en y desde las provincias—la probada existencia de un substrato teatral que sobrevivía, más o menos intacto, en las fiestas populares y en el imaginario andino desde la Colonia hasta la época republicana" ("Introducción" xxxviii). No hay duda, entonces, que a pesar de la persecución oficial sistemática que se llevó a cabo contra toda expresión cultural de origen nativo por parte de los españoles, detallada en otra parte (2010), al decir del investigador Teodoro Meneses, "sucumbió el teatro [incaico] visiblemente, pero sobrevivió en lo profundo", fragmentado y sin duda "afectado por la desconexión y la desaparición del primigenio foco cultural" (7). En este sentido, no solamente las formas rituales que tienen que ver con el ciclo agrario siguen vivas, como lo puede constatar cualquier visitante de la sierra peruana, sino que la cosmogonía, la mitología y la misma historia que las nutre y refuerza se hacen

presentes en una dramaturgia que desde la época contemporánea pretende abarcar al hombre / mujer andinos en tanto que ciudadanos del mundo con los mismos derechos que los demás y, lo que es más importante, bajo sus propios términos. Es evidente que ésta es una de las prerrogativas que impulsó a Miguel Rubio, Teresa Ralli y otros compañeros de trabajo a fundar, en 1971, el colectivo de teatro llamado Grupo Cultural Yuyachkani (“estoy pensando”, “estoy recordando”, en quechua) cuyas primeras obras *Puños de cobre* (1972) y *Allpa Rayku (Por la tierra)* (1978-79) daban cuenta de la situación desfavorable tanto de los mineros en el centro del país como de los campesinos, evidentemente de extracción indígena, ante una insuficiente reforma agraria, intentada por el gobierno de tendencia socialista del general Juan Velasco Alvarado (1968-75).

Por otra parte, el contexto del que surge el grupo es uno marcado por grandes transformaciones sociales debido principalmente a las masivas migraciones andinas a las ciudades, que empezaron a darse al mediar el siglo XX, sobre todo a la capital, Lima, lo que tendrá repercusiones insospechadas en el imaginario social del pueblo. Félix Reátegui, en una reseña al libro seminal de José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado*, a veinte años de su publicación, señala lo que pensamos es una visión bastante aguda de lo que estaba sucediendo para la fecha a la que nos referimos:

Fue la historia del agotamiento terminal de un Estado tercamente excluyente y su paso a jubilación por parte de los excluidos. Desde la década del 70 aproximadamente, éstos—la población rural de los Andes, principalmente—deciden no atenerse más a reglas e instituciones que no han sido concebidas para ellos ni adecuados a sus necesidades y comienzan a adoptar formas de asentamiento urbano, de ocupación laboral y de reproducción cultural que se apartan y desafían los patrones de organización instaurados por el Estado desde el siglo XIX. Un Estado que revela todas sus limitaciones y una sociedad que deja de creer en él, constituyen los dos términos de desborde y la crisis anunciados en el título de la obra. (3-4)

El caso es que el migrante trae su cultura consigo y la instala prácticamente en las calles citadinas retando la cultura prevaleciente, e introduciendo elementos que pasarán a formar parte del paisaje urbano hasta convertirse en íconos “de la nueva identidad y del desborde popular” como son la chicha, la carretilla, el ambulante, etc. (Salazar del Alcázar, *Teatro* 42). Resultan, de este modo, patrones culturales que, de manera inversa a lo que ha sido lo habitual, no sólo serán copiados por las clases medias pauperizadas sino hasta por elementos de la pequeña burguesía.(4) Una de las obras más representativas de las primeras migraciones andinas a la ciudad con la que el grupo se dio a conocer fuera de sus fronteras, por ser posiblemente la más viajada, es la

creación colectiva, *Los músicos ambulantes* (1982), bajo la dirección de Miguel Rubio, basada en *Los músicos de Bremen*, de los hermanos Grimm y *Los saltimbanquis*, de Luis Enríquez y Sergio Bardotti. En la pieza, un burro andino, un perro norteño, una gallina de la costa y una gata de la selva se encuentran en el camino rumbo a la ciudad y deciden unir fuerzas, para poder sobrevivir en medio de la indiferente urbe, formando un conjunto musical. Según Ramos-García, la obra "se convertiría en una metáfora que simbolizaba, con renovado optimismo, la utopía de la unidad étnico-racial en la diversidad urbano-marginal" ("Introducción" iii), además de anunciar con bombos y platillos lo que se ha dado en llamar la "cholificación sociológica"(5) de la cultura o "andinización", al quedar "todos finalmente unificados bajo el ritmo chicha con que concluye la obra" (Salazar del Alcázar, *Teatro* 19).

El masivo desplazamiento interno de la población, se amplió considerablemente durante la década de los ochenta debido al conflicto bélico que se desencadenó cuando en Ayacucho se lanzó la ofensiva general del movimiento insurgente de tendencia maoísta, conocido como Sendero Luminoso, al iniciarse la misma. Reciclando las teorías del influyente pensador José Carlos Mariátegui, y llevando a las últimas consecuencias su aparejamiento de las comunidades indígenas con el pensamiento socialista-marxista (6), varios profesores universitarios, liderados por Abimael Guzmán (el "Presidente Gonzalo"), se lanzaron a una guerra sangrienta y sin resquicio aparente, en contra de toda institución o individuo que se les pusiera por delante, sin distinciones étnicas o ideológicas. Tanto Guzmán como sus seguidores más próximos habían sido miembros del partido comunista antes de convertirse en movimiento hacia 1969. Pero la verdadera ruptura con la izquierda tradicional peruana no se dio sino hasta 1982 cuando se inició la "guerra total" contra cualquier intento de sistema que pudiera parecerse a una "democracia burguesa" (Hinojosa 78), incluyendo los segmentos moderados de la izquierda, a quienes los rebeldes encontraban "insuficientes" y, en el peor de los casos, "revisionistas", lo que constituía un "peligro mayor" para la evolución de la "guerra del pueblo" (Rénique 318). En este sentido, y como establece Steve Stern, en su extensa colección de ensayos sobre el movimiento, "Sendero Luminoso se impuso como una fuerza 'contra' la historia, incluyendo la historia de la Izquierda" (262). (7)

El cambio de la sociedad peruana vendría entonces también por la fuerza, de la sierra a la capital, en una avanzada bélica sin precedentes auspiciada aparentemente por el elemento indígena. Aunque dicho sea de paso y hablando desde una perspectiva histórica, según no pocos estudiosos de la vida política del país, si algo impulsó la ola de violencia fue, en primera instancia, las expectativas de cambio generadas por los abortados esfuerzos del gobierno de izquierda del mencionado general Velasco Alvarado y, en

segundo lugar, la actitud de las administraciones siguientes, del general Francisco Morales Bermúdez (1975-80) y el segundo período en el poder de Fernando Belaúnde Terry (1980-85), que volvieron, de manera por demás abierta, a favorecer a las clases privilegiadas agravando el descontento general y terminando con las pocas esperanzas que pudieran haber sobrevivido a los intentos igualadores de Velasco. Es en los intersticios insalvables dejados por el sistema que el Sendero Luminoso se establece como una vanguardia poderosa, cuya ideología se apoyaba en la actitud de "arrasar para poblar", como, de hecho, trató de hacer.

La represalia militar no se hizo esperar y durante el período de 1983 a 1985 se llevó a cabo una "guerra sucia" que competiría en violencia con sus colegas del Cono Sur unos años antes. Los ajusticiamientos, las desapariciones y las masacres se convirtieron en la orden del día y en algunas regiones, incluyendo Ayacucho, sus desmanes bien se pueden equiparar con los de la insurgencia armada, como quedó documentado en los archivos de la Comisión de la Verdad. El caso es que en pleno gobierno del aprista Alan García (1985-90) y a raíz en parte de la eventualidad bélica que vivía el país (para muchos, de hecho, llegó a parecer inminente la toma de Lima por los insurgentes), la economía peruana colapsó prácticamente hacia 1988.

Esta situación desesperada se capta en varias obras de la época del grupo Yuyachkani. Entre ellas, la obra de creación colectiva *Contraelviento* (1989) marca el momento histórico en que la población indígena de la sierra se encontraba en la disyuntiva de emigrar a otras ciudades (según datos recogidos para la fecha algunas familias llegaron a desplazarse hasta cuatro veces entre 1983 y 1984 (Coral Cordero 355)), o pasar a ser carne de cañón en manos de las fuerzas represivas del Estado, o enfrentar activamente los avances de Sendero Luminoso por medio de las "rondas".(8) El concepto de la "autogestión" de esta gran parte de la población que quedó, en muchas instancias, atrapada entre dos fuegos, empezó a considerarse como una alternativa viable al conflicto armado y de ahí quizás el título de la pieza. Según el director Rubio, el significado del mismo encierra el "ir contra la corriente del pesimismo y la desesperanza, la necesidad de afirmar una utopía contraria [...], aprender a volar en sentido contrario" (*Notas* 82).

De proporciones épicas por su alcance, *Contraelviento* al tiempo que se refiere a una masacre de campesinos perpetrada en Soccos (9) abarca, a través de la odisea de Coya quien va en busca de su hermana Huaco, separadas por las circunstancias históricas, y de unos granos de maíz que poseen poderes mágicos ("semillas de la vida"), la visión cíclica del mundo incaico. Se hace evidente, más allá y a pesar de toda doctrina e ideología importadas durante los últimos quinientos años, que es a través de su propia historia, su propia mitología, en donde hay que buscar apoyo para seguir adelante en estos

momentos tan críticos de su existencia. De nuevo, debido a la violencia generalizada en todo el país, parece cumplirse un ciclo en la historia de este pueblo que apunta hacia el Apocalipsis pero en el que sobrevive la esperanza aliada con el pensamiento utópico andino.(10) Según el citado crítico Salazar del Alcázar:

Apoyándose en la aparente inocuidad del discurso mítico arcaico de *Contraelviento*, Yuyachkani apela a un complejo juego de equivalencias donde el discurso mítico se troca en metáfora y elipsis de la historia presente. El combate ritual de sus héroes míticos se incrusta en el áspero presente de un país convulsionado y que, como en la historia teatral, apuesta a la utopía y a la esperanza. Otra vez el mito que se vuelve a fundir con la historia. (*"Contraelviento"* 44)

En cuanto a la esencia de Coya y de Huaco, los personajes de *Contraelviento*, nos dice Rubio:

"Coya" es nuestro personaje que mira hacia adentro, la que mira para ver y se confronta con su hermana "Huaco", la que no duerme, esas oposiciones se complementan en una mirada con ángulos distintos, ambas necesitan de su contrario. La mirada hacia adentro es como el viaje que hace el árbol a través de sus raíces para crecer hacia afuera. (*Notas* 83)

Con respecto al montaje de la obra, el grupo hace acopio de un sin número de elementos y artefactos indígenas en la escenificación de la pieza. Magaly Muguercia nos deja un lúcido testimonio de la misma que vale la pena traer aquí:

El despliegue de imaginería andino-mestiza era exuberante: la China Diabla, los pishtacos-legendarios vampiros andinos que toman la grasa de sus víctimas—; la virgen, el diablo, el arcángel, el huaco ["una vasija de la cultura mochica con forma humana y la boca desmesuradamente abierta"] como máscara. El popular equeco andino—una estatuilla en forma de vendedor ambulante cargado de vituallas—se transformó en un dios de gran volumen, que deambulaba por el escenario, de su abigarrada carga ahora formaba parte la foto de un desaparecido. (60)

Llama la atención que la protagonista sea mujer, ilustrando, como han señalado varios investigadores, la presencia fundamental de la mujer peruana en la instancia bélica que sufrió el país durante las últimas décadas. En realidad, a pesar de haber participado siempre en casi todo conflicto armado, nunca antes la mujer había tenido un rol tan definitivo y multi-funcional para el desarrollo de la vida política peruana (ver Coral Cordero). También es una afirmación de la fuerte presencia femenina en el grupo que nos dará más

adelante obras como *Antígona* (2000), actuada por Teresa Ralli, con texto de José Watanabe y *Rosa Cuchillo* (2002), interpretada por Ana Correa, ambas bajo la dirección de Rubio, que cubren los mismos años que la obra que nos concierne aquí. Basada la primera en los testimonios orales de las mismas víctimas (sobre todo madres y hermanas de los desaparecidos) de las fuerzas represivas del Estado, por encima y en razón del texto griego, la pieza apunta a la reconstrucción de una identidad cultural en un sitio geográfico específico y en medio de un conflicto bélico, trascendiendo su especificidad para convertirse en un paradigma universal de resistencia pasiva.(11) Por su parte, el conflicto de *Antígona*, debido a la orden de Creonte de dejar al hermano de la misma, Polinico, sin entierro, cobra especial significado en el mundo andino pues se asocia con la creencia milenaria según la cual el muerto que queda desenterrado pasa a nivel de bestia, de ente no-humano, pues no tiene posibilidad de resucitar. Esta medida, como castigo expiatorio y ejemplar, la utilizaron con creces en la región tanto los representantes de las hegemonías incaicas como la colonial. La segunda obra, *Rosa Cuchillo*, es una recreación del texto homónimo de Oscar Colchado Lucio en la que se inserta la historia de Angélica Mendoza (Mamá Angélica) quien aun después de muerta sigue buscando a su hijo secuestrado y desaparecido en 1983 (Rubio, *El cuerpo ausente* 71).

En este mundo andino en el que deambular es una característica de los habitantes del mismo, desde épocas inmemoriales, los espíritus y los muertos también circulan por el área. El mito del Inkarrí nos habla de los esfuerzos que hacen los muertos para recuperar sus huesos, y ser enterrados enteros, para poder renacer. Según la mitología andina, la leyenda del Inkarrí surge a raíz de la ejecución del último inca libre Atahualpa, el 29 de agosto de 1533, en manos de Francisco Pizarro. Pasado por el garrote (una especie de estrangulación por medio de un garrote con cadenas o cuerdas), algunas versiones señalan que su cuerpo fue desmembrado y sepultado en diferentes partes del país; la cabeza supuestamente fue enterrada debajo del actual palacio presidencial en Lima, mientras que sus brazos quedaron en Cusco y sus piernas en Ayacucho. El cuerpo del Inca irá creciendo debajo de la tierra hasta reunirse con su cabeza y ese día regresará al mundo de los vivos e impondrá el viejo orden interrumpido por la violenta llegada de los españoles y la armonía reinará sobre la tierra.(12) Este es el mito que evoca Julio Ortega en su cuento *Adiós Ayacucho*, adaptado y dirigido por Miguel Rubio, con el grupo Yuyachkani, en 1990. Para Rubio fue esclarecedor el impacto que les produjo en un principio el relato de Ortega:

La narración de Ortega condensaba un período en el que las imágenes de la televisión y las primeras planas de los diarios nos saturaban con el macabro descubrimiento de tumbas clandestinas, producto de las continuas matanzas producidas por la guerra sucia. Leer un texto que vadeaba los fondos del dolor con el recurso de la ironía nos conmovió. (*El cuerpo ausente* 89-90)

La obra se montó con un solo actor, Augusto Casafranca, escindido en dos personajes, el presente / ausente Alfonso Cánepa, dirigente campesino aniquilado por las fuerzas del orden y un Q'olla, personaje de origen milenario, miembro de una comparsa de danzantes "cusqueños que van a Paucartambo" y que usa una máscara blanca en la que sólo se le ven los ojos.(13) Este personaje servirá de intermediario entre la historia particular del campesino ayacuchano y el mundo físico, espiritual y mítico que lo rodea. Ana Correa se unió a la obra enfatizando a través de la ejecución de diferentes instrumentos musicales los estados de ánimo del personaje al tiempo que lo complementa como mudo testigo-mujer (madre, hermana, hija, compañera...) de los acontecimientos. (14) Desde el principio sabemos que el protagonista Cánepa es un "desaparecido" cuyo cuerpo, en ausencia, representado por su ropa rodeada de cirios, está siendo velado en medio del escenario. Las "velaciones de ropa" de los desaparecidos son un ritual acostumbrado para los habitantes de la región que "unen de esta forma elementos de su sensibilidad cultural y sus tradiciones con respecto a la muerte de un ser querido" (Muñoz 454). Trasladado al escenario, es de un impacto visual impresionante. Por su parte, la investigadora Hortensia Muñoz comenta al respecto de esta tradición: Especialmente en las zonas rurales de la sierra andina, después de enterrar a una persona, se acostumbra regresar al hogar y poner las ropas del muerto sobre una mesa o directamente sobre el piso y velarla por cinco u ocho días, depende de la región. El ritual se termina al lavar (o en algunos lugares quemar) las ropas. (466)

El caso es que Cánepa, acusado de terrorista, fue descuartizado y abandonado por la policía en una fosa común y algunos de sus restos fueron recogidos en una bolsa de plástico:

Cánepa: Me estuve muriendo un largo rato, o debo haber estado ya muerto, Cuando me cubrieron de rocas y paja brava y me entretuve pensando en mi condición de peruano crédulo. [...] Empecé a deslizarme, a escabullirme, a rodar un poco y a levantarme por fin, junto a un árbol caído y quemado que encontré en el camino. Empecé a subir despacio esa ladera y ya desde la cima vi abajo el pueblo, oscuro y rojo. (Rubio, *El cuerpo ausente* 101-102)

Su viaje fantasmal lo llevará primero a su pueblo, en la carreta de un lechero, y después a Lima, "escondido" en un camión, a cuya Plaza de Armas se dirige a reclamar sus huesos. Termina en la catedral enfrente del catafalco en donde yacen los despojos mortales de Francisco Pizarro. Más allá de la vida, y a través del último viaje que emprende el hombre, el de la muerte, se re-encuentran conquistador y conquistado y aún en estas circunstancias el indio parece estar en desventaja, sin sus huesos. Pero hay otras razones para estar ahí; la primera es que según algunas de las versiones del Inkarrí en la mitología andina, como dijimos antes, la cabeza del indio se encuentra justamente en el "Palacio de Lima" y permanece viva esperando recuperar su cuerpo para realizar su resurrección y hasta que eso no suceda no hay posibilidad de reivindicación dando, de este modo, un conato de esperanza a los que todavía anhelan ver la luz al final del túnel. La segunda razón es entregar una carta de agravios al Presidente, la que en esta instancia sabemos que no será leída, pero que, sin duda, anuncia la avalancha de documentos y testimonios que, de hecho, vendrá después. Aun ante la relativa indiferencia con que la oficialidad ha recibido los resultados de la Comisión de la Verdad (Walker 28), el testimonio individual de Cánepa, como de muchos otros, a la postre contará.

Con respecto al contexto directo de la obra, o sea la situación del campesinado en Ayacucho, una de las comunidades más pobres del país, y lugar en donde, como dijimos, se inicia la acción militar del movimiento guerrillero Sendero Luminoso, la suerte de Cánepa no puede ser más previsible. Visto el movimiento armado, por el Estado, en un principio básicamente como una muestra de la perenne insurgencia indígena, este segmento de la población fue atacado de manera brutal por las fuerzas del orden, tanto por parte del ejército como de la policía. Casi está por demás decir que no pocas veces se ha tendido a confundir (y no sólo en el Perú sino también en otros países de la regional) las organizaciones e iniciativas indígenas con la subversión. Posiblemente esto se deba a la reclamación que, desde siempre, han hecho las comunidades indígenas por alcanzar autonomía propia, lo que ha sonado en los oídos hegemónicos sempiternamente a amenaza contra la soberanía nacional, aunque estos reclamos no se hayan estipulado nunca en términos secesionistas sino como pedidos de reivindicación cultural, territorial y económica (Stavenhagen 428). El caso es que la asonada castrense, en contra de la población indígena, alcanzaba en el momento histórico de la obra uno de sus momentos más encarnizados. Ser campesino indígena era simplemente ser sospechoso de simpatizar con la guerrilla y muchos terminaron sus vidas de manera trágica como el Cánepa de nuestra historia, o emigraban a la ciudad en busca de protección en el anonimato de la multitud. La socióloga María I.

Remy, activista en pro de las organizaciones indígenas, repara en esta triste característica de la realidad peruana:

Un indio (y si de Ayacucho, mucho peor) era identificado como un verdadero o potencial miembro del Sendero Luminoso. En este contexto el ejército atacó y ocupó centros de población campesina. El miedo y la desconfianza hacia el "otro" llevaba a cualquier soldado al ver a un indio puna usando poncho a sospechar que tenía escondida armas debajo del poncho y disparaba primero y averiguaba después. (124)

Por otra parte, el trabajo actoral del grupo Yuyachkani siempre se ha descollado por estar basado en el trabajo corporal. Aquí, una vez más, es a través del cuerpo del actor Casafranca, "como soporte e instrumento de acción que objetiva la elaboración estética [...] que hace *visible* los cuerpos ausentes de un ethos colectivo", recuperando metafóricamente "tantos rostros borrados" (Diéguez 22). En realidad, bastante próximo al "performance político", esta obra marca asimismo el derrotero que seguirá el grupo a través de una serie de piezas que, como bien indica la citada investigadora Ileana Diéguez, "entran y salen del arte" trascendiendo "la dimensión estética cuando se activan para los propios creadores roles de participación ciudadana" (22).(15)

En la década de los noventa bajo el fujimorismo (Alberto Fujimori ocupó la silla presidencial desde 1990 hasta el año 2000 en que fue obligado a renunciar dando paso a la elección de su adversario político Alejandro Toledo [2001-2006]), se dio fin teóricamente a la lucha armada contra la subversión, en especial el Sendero Luminoso, al caer el "Presidente Gonzalo" y una gran parte de los líderes del movimiento armado, pero también introdujo, o mejor dicho se recrudeció, otro elemento muy propio de las "democracias neoliberalistas" que se extendían por todo el continente: la corrupción que alcanzó hasta los más altos niveles gubernamentales. Así que si, por una parte, se llevó a cabo el reverso bastante relativo de la situación para muchos habitantes de la sierra al posibilitar el regreso a sus comunidades originales, por el otro, trajo consigo el escepticismo general ante la impunidad con la que se arropaban los círculos hegemónicos a la luz de los atropellos legales que tenían lugar en la cúpula del poder de manera asidua. Tanto una perspectiva como la otra se dieron cita en el teatro.

Hay pues una dramaturgia de la vuelta hacia la sierra de sus pobladores de la que fueron desalojados por el hambre o por la violencia. La obra *Retorno* (1996), de nuevo bajo la dirección de Rubio, del grupo ilustra esta instancia. Dos hombres se encuentran en un cruce de caminos desolado, cuyos únicos elementos visibles son una cruz enorme de madera que se levanta en uno de los costados y un montón de piedras en el suelo. Aparentemente, hace tiempo que están allí a la espera no se sabe qué, ni de

quién. Las primeras frases de la pieza, musitadas por uno de los individuos: "Muchas veces he estado en este camino... a lo lejos todavía tengo el recuerdo... ahora sólo la vida va a saber si este camino va o viene...", nos da la pauta de la ambigüedad del contexto en que se afianza la acción de la obra. Tampoco hace falta cavilar mucho para reconocer la huella de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. De manera similar al mano a mano entre el Estragón y el Vladimir beckettianos, estos dos hombres juegan, se debaten, defecan, espantan a la "muerte" con "carajos" bien pronunciados y se desesperan. Mas si la simbología cristiana estaba evocada en la obra del autor irlandés, aquí, con la cruz literalmente a cuestas, se hace evidente, aunque las alusiones al "padre" que les enseñó "a caminar", pero "no a esperar", se pueden asociar tanto a la esencia superior divina como a la carnal de sus progenitores y hasta a la mitología local de la que se nutren, como vimos, algunas de las obras anteriores del grupo.

Estos náufragos, en plena sierra, que miran al aire a ver si viene alguna misión a rescatarlos, también se sienten "condenados", aunque tienen plena conciencia de que por el infierno ya pasaron y lograron escapar del mismo. Por otra parte, a diferencia de la citada obra europea, el contexto histórico / social de la pieza se establece de manera real, sobre todo, cuando uno de los personajes, cargando la cruz sobre sus espaldas, recorre un camino que tiene poco que ver con el Gólgota, como él mismo advierte:

Campanas danzando
un manto sangrando
un campo de veras
alguien que va y viene
hombres caminando
una mujer que huye con una gallina a cuestas
una ventana que se abre
una puerta que se cierra
un vidrio que se rompe
helicópteros causando remolinos
cruces en todos los caminos
una piedra que se rompe
perros que ladran
dos ficus que conversan
un retablo gigante
dos sauces que cantan
un pájaro que vuela.

Es el camino de los desplazados por la guerra que estaban regresando a sus comunidades amparados por programas oficiales. "Migración a la inversa", nos

dice Magaly Muguercia, “promovida por el gobierno con pragmatismo, sin tomar en cuenta el trastorno cultural que este movimiento de reconstitución conlleva” (63). No obstante, al final de la obra, en vez de seguir esperando indefinidamente con renovada fe, como se sugiere en Beckett, hay aquí un intento de subversión de métodos: los personajes tumban la cruz, le echan agua y finalmente le prenden fuego. Dicho sea de paso, no hay desasosiego en esta renuncia simbólica a lo que ha sido el soporte tradicional espiritual de las masas oprimidas, desde que el cristianismo hizo su aparición en el continente latinoamericano, sino un llamado de aliento hacia la iniciativa individual, como lo demuestran las últimas palabras en la obra de uno de estos sobrevivientes: “qué importa saber si vamos o venimos ... sino qué vamos a hacer cuando llegemos...”.

Otra es la lectura de *Santiago* (2000), en la que el grupo regresa a la religiosidad popular y al origen del sincretismo religioso que tuvo lugar en la Conquista, teniendo en cuenta que detrás de las divinidades cristianas y su liturgia se camuflaron los ritos de origen indígena con relativo éxito. Por tanto, no se trata de un teatro en blanco y negro (o mejor dicho blanco e indígena) sino una visión de carácter heterogénea que da al traste, de paso, con el falso concepto de un mestizaje homogéneo. Aquí se trata de la representación de una realidad híbrida que habla de transnacionalismos y de sincretismos simbólicos que problematiza cualquier lectura simplista o estereotipificada. En una iglesia de un pueblo al parecer desolado por la violencia civil tres personajes: el mayordomo de origen hispánico, su empleada mestiza y el aparente cuidandero del templo, un indígena, se preparan para sacar la estatua del santo patrón del lugar: Santiago Apóstol, para festejar después de mucho tiempo la fiesta patronal. El conflicto de la obra está representado por la posición de los tres ante lo que significa, en el tiempo presente, la gigantesca estatua del apóstol con caballo y todo, a cuya intervención divina se le acredita el triunfo de los españoles sobre los moros en España y por asociación de todos los infieles incluyendo los “indios” en América. Es evidente que el grupo está haciendo hincapié en comportamientos humanos que en cualquier caso y en este contexto son atávicos pues indudablemente la obra representa ese pasado que no termina de irse, el de la colonización, pues no sólo forma parte de la historia sino lo que es más importante, de una identidad cultural. Por otro lado, están reconociendo que hay un presente indígena, que por más desasociado que esté de sus gloriosos antepasados, sigue ahí a la vista de todo el mundo. Y, en este sentido, quizás no haya nada más apropiado que las fiestas populares para resaltar el papel que la “memoria”—tanto la

individual como la colectiva—desempeña en la construcción de la(s) historia(s) y de la(s) identidad(es).

La entrada del neoliberalismo que se identifica con las últimas décadas del siglo XX, como mencionamos antes, trajo consigo la globalización de la que ningún país de la región podría haberse sustraído. No hay duda que la confrontación entre lo global y la singularidad histórica empieza a producir discursos que si, por un lado, están señalando lo tendencial y contradictorio de toda identidad forjada desde arriba, por precepto como en gran parte ha acontecido a lo largo del continente, se van insertando en una cultura “otra”, con símbolos y modelos que vienen de afuera, con que se va tensionando lo propio pues es obvio que las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales. El sentido, por ejemplo, de que toda decisión política surge de un núcleo central doméstico, a través de disposiciones nacionales, está siendo mediatizado por fuerzas que vienen de afuera. De ahí que la pregunta casi retórica sería, ¿Cuál puede ser el verdadero poder que emana la rama ejecutiva de una nación en un mundo manejado por el mercado y la globalización? Ante esta disyuntiva, se ha dado paso, en gran medida, a un proceso de despolitización que, a su vez, propicia, de manera hasta contradictoria, una mayor participación por parte del individuo. “Despolitizado” no quiere decir “a-político”; es evidente que aunque muchas de las propuestas escénicas que se dan en América Latina ya no siguen el viejo esquema derecha–izquierda de la práctica política, en el que se situaba todo discurso contra-hegemónico, sí siguen siendo absolutamente cuestionadoras pero contra “otros” centros hegemónicos que ni necesaria ni reconociblemente están situados dentro del territorio nacional. En este sentido, los cambios que ha efectuado la globalización, aunque no ha entrado por medios “políticos”, teniendo en cuenta los tres campos principales por los que se ha insertado—el mercado, la informática y la media—sí ha afectado la visión política del individuo, en la manera como encara la vida cotidiana y sobre todo como se posiciona él, o ella, ante la invasión o la aceptación de modelos extranjerizantes. No hay que olvidar que el “nuevo orden de las cosas” es uno en el que, en muchas instancias, ante el asedio al que las culturas están siendo sometidas, la globalización y su reacción, la regionalización (o “localización”), son parte de un mismo proceso. Por otro lado, no hay duda que al comenzar el nuevo milenio América Latina, en mayor o menor grado como el resto del mundo, ha hecho su entrada definitiva en el mercado internacional. Un habitante de las grandes urbes latinoamericanas no difiere de sus contemporáneos, de cualquier ciudad del primer mundo, en cuanto a su participación en “el mercado global de los mensajes y símbolos cuya gramática latente pertenece a la hegemonía norteamericana sobre lo imaginario de gran parte de la humanidad” (Brunner 41).

¿Es este proceso de aculturación el que empieza a insinuarse en América Latina? Algunos observadores lo afirman categóricamente (J. J. Vásquez 1996), y es evidente que algunos grupos como el Yuyachkani han respondido al desafío que sugiere la pregunta. *Serenata* (1995), otra obra de creación colectiva, parecería que se dirige hacia esa dirección. En la pieza, una pareja, utilizando dos camas como única utilería, se enfrenta a la realidad de una vida, en apariencia, vacía aunque inquietantemente llena de imágenes sacadas de la cultura popular norteamericana (las series televisivas como *I Love Lucy*, el cine mudo, etc.) que van distorsionando su percepción de la misma. Sin embargo, también a través de las citas textuales, de los gestos, de los pequeños detalles que llenan la vida diaria, se empieza a filtrar otra realidad que habla de una esencia más profunda que la que se percibe superficialmente, en la que entra a jugar un papel relevante las divergencias entre el dominio público y el privado. En este sentido, *Serenata* puede muy bien ser el resultado de la tensión entre estos dos dominios, o quizás de la re-organización de los mismos bajo otros campos: el del dominio público, cuya hegemonía parece residir en los discursos globalizantes de los medios de comunicación, que buscan borrar fronteras étnicas y raciales, entre otras, uniformizando gustos y expectativas, según los modelos impuestos por Estados Unidos, y el del privado, en el que la necesidad parece consolidarse en un pensamiento crítico y hasta utópico, de sello propio, que compita con el primero en el campo de lo cultural, lo social y, sobre todo, lo político.

Ahora, por el camino de la regionalización (localización) que puede muy bien ser la otra cara de la moneda de la globalización, y mas allá del compromiso con la realidad circundante, pero con el énfasis puesto en el individuo colocado en un mundo convertido en encrucijadas sin salida y no necesariamente como representante de una colectividad, sobresale la obra *No me toquen ese valse* al empezar la década de los noventa. Los personajes, Amanda y Abelardo, regresan en espíritu a lo que, aparentemente, fuera el escenario de los mejores momentos de sus vidas, un café en ruinas en el que presentaban un repertorio de canciones populares inspiradas en la poesía de León Felipe, Jorge Manrique y Shakespeare, entre otros. A través de ellas, en esta "representación", estática por cierto (ella está supeditada a una silla de ruedas y él parapetado detrás de tambores y batería) y partiendo de la exclusiva capacidad escénica de los actores Rebeca Ralli y Julián Vargas, la obra se desarrolla oscilando entre lo real y lo irreal, lo esperpéntico y lo alucinante, creándose una atmósfera cargada de momentos mágicos que logra envolver a los espectadores por igual. Siendo una parábola de la situación del individuo en medio de dos frentes de combate o, como el mismo grupo señala en el programa de la obra, "una visión expresionista de la violencia, de la falta de comunicación, la opresión y el mundo de lo falso"; la pieza representa una

ruptura en la trayectoria de un discurso modernista, elaborado a lo largo de veinte años, con el que participaron con la mira puesta en la lucha de clases para alcanzar mejoras sociales. Quizás la clave de este nuevo camino que se abrió en el trabajo colectivo del grupo, la encontraremos en las palabras del mismo Rubio quien indicó, en una ocasión al comentar la obra, que "la palabra es un acto del cuerpo [...] lo que no pasaba antes" (1993), cuando el contenido se concentraba en la acción casi épica de todos los personajes / actores en escena cual vehículo de un mensaje que se trataba de transmitir. A partir de la última década se va acentuando más un discurso localista que va hurgando en los anales de la historia y profundizando en las imágenes que la comunidad ha forjado de sí misma para reflexionar en su particularidad con el posible fin de rescatar aquello que la hace diferente de las demás en obras como *Hecho en el Perú: Vitrinas para un Museo de la Memoria* (2001) y *Sin título* (2004), ambas creación colectiva y de nuevo bajo la dirección de Rubio. En cuanto al formato de las mismas, tanto en la una como en la otra el grupo experimenta con la idea de la historia, y del material histórico, como exhibición; la primera consta de cinco vitrinas en las que están expuestos, cual un *Reality Show*, varios prototipos del "ser peruano" en su "hábitat natural", según los "horizontes de expectativas" del "otro" el que queda afuera y la segunda es un verdadero compendio de formas teatrales en la que se hace una revisión de la historia del país con el énfasis puesto en la guerra del Pacífico (1879-1883) que "sigue siendo una herida muy fuerte entre los peruanos" (Rubio *El cuerpo ausente* 172).

Para concluir, nos detendremos en una de sus piezas más recientes que con el sugestivo título de *El último ensayo*, creación colectiva, y bajo la dirección de Rubio, tuvimos la oportunidad de ver en 2008. Yuyachkani nos propuso esta vez una mirada autorreflexiva que no solamente tiene que ver con ellos mismos, en el contexto de la trayectoria de sus propias producciones artísticas, sino con el devenir histórico en el que están atrapados como ciudadanos del momento presente. Desde el inicio de la obra se van proyectando en la pared de fondo una secuencia de fotografías de "líderes", empezando con el Che Guevara, seguida por figuras nacionales como el mencionado Mariátegui, a los que les suceden personajes como Hugo Chávez y Raúl Reyes, el asesinado jefe de las FARC, hasta culminar con George Bush, entre otros. Se hace evidente el carácter cíclico de la historia que estamos "presenciando" y que, de pronto, se va "convirtiendo en una pesadilla", como dirá luego uno de los personajes, si tenemos en cuenta que todos estos "líderes" pretendían, y algunos pretenden todavía, lo mismo; o sea, en principio, cambiar el mundo

“democratizándolo” (son los métodos los que varían). Un sentido de lo absurdo parecería que se va apoderando también de los personajes / actores que están representando / ensayando, aparentemente por última vez, una obra inconclusa, o interrumpida por las pequeñas batallas cotidianas que se libran entre ellos mismos, cual microcosmos de ese “afuera” al que, en última instancia, ya tal parece de manera definitiva, no pueden acceder. De pronto, nos invade el presentimiento que la tragedia del “ser peruano” consiste en esa dicotomía que se resuelve en criollo vs. indígena / litoral vs. sierra, con todas sus variaciones de rigor, que se impone ante cualquier representación de una “realidad” unívoca, o lo que pasa por serla. Después de tres décadas de intentar asumir esa múltiple identidad y darle cabida, tanto en el devenir histórico como en los espectáculos artísticos, como hemos visto a lo largo de este ensayo, a ese sempiterno “otro” (el elemento indígena / cholo / serrano, o como se lo quiera denominar), este “último ensayo” parece caer en el predicamento de lo imposible de la tarea. Una de las razones es, sin duda, por ser también, ya en plena era de la globalización, un paradigma cultural que se desliza; una imagen que se desvanece ante la representación cada vez más fetichizada, falseada por una mirada “progresista” oficial de carácter nacionalista aunque con fines pragmáticos, por no decir folklorizante y hasta turística. En este sentido, la imagen, anquilosada y caduca, de una Yma Súmac, prodigio nacional del canto, ataviada con un vistoso atuendo incaico, se presta para ilustrar ese doble juego de ser un “otro”, pero ya desprovisto de su condición de ser y estar, para convertirse en un “parecer”. De ahí a su “mitificación” hay un paso, el que el grupo parece dar justamente para llevar a cabo su deconstrucción. De hecho, no solo aparece estratificada, al igual que las imágenes turísticas más populares del Perú como la de las ruinas de Machu-Picchu que la acompañan en la escena, reflejadas también en la pared, sino puesta en un jaula, revirtiendo la mirada del “otro”, del que está afuera, como ya lo hicieran en la mencionada antes *Hecho en Perú*, de la que ésta puede ser, asimismo, un epílogo metafórico. Yma Súmac, en esta ocasión, cargando con sus años y condecorada al máximo, desciende de la jaula / vitrina, para dar entrevistas, sólo que lo hace en inglés al tiempo que es traducida simultáneamente al quechua (por un “nativo”). En esta nuestra época globalizada, en la que también, de paso, se celebra la multiculturalidad, tal parece podemos prescindir de lenguas “intermedias” (léase el español) dándose la preferencia a las “culturas” de los sempiternos polos opuestos. En cuanto a los actores, se la juegan en el escenario, desproveyéndose de toda máscara para interpretarse a ellos mismos. Por otra parte, la diestra coreografía grupal cobra a veces visos de personaje colectivo. La música, como en otras obras, es un elemento fundamental—fuera de la interpretación en vivo que da cuenta del adiestramiento profesional al que ha estado sometido el



equipo en cuanto al uso de los varios instrumentos musicales que tocan—; aquí se asoman los aires andinos, sin faltar el conato de banda municipal tocando el himno nacional, los valeses peruanos y hasta los boleros. Para aquellos que han seguido la trayectoria del grupo, no sólo encontrarán reminiscencias de *Hecho en Perú*, sino de otras obras que hicieron impacto en su momento como la también citada antes *No me toquen ese valse*, precisamente por el uso de la música como señalamiento crítico. Como compendio de todas estas obras, este *último ensayo* apunta a lo que presentimos es una posición clave en estos momentos críticos de la historia, tal como cuestiona un personaje: “¿se puede hacer un monumento a una silla de ruedas?”. Lo que no sólo apunta a la caducidad de todo discurso ideológico a ultranza, sino al problema de la representación en las artes escénicas de una “realidad” que ya sabemos de manera inexorable que no llega ni siquiera a ser el “doble del original sino siempre la copia” inacabada del mismo, como asegura otro personaje. No hay duda que el grupo Yuyachkani seguirá hurgando genealógicamente en su realidad y nos deparará obras en las que su incesante cuestionamiento de toda premisa dada como inamovible continuará como lo promete el evocativo título de su última incursión escénica, *Con-cierto olvido* (2010), que esperamos presenciar en esa nueva edición del Festival de Teatro Latinoamericano de Bahía en el que justamente se está celebrando la trayectoria del pionero grupo peruano.

© **Beatriz Rizk**