

El teatro comunitario: un lugar de resistencia a la violencia política peruana. El grupo Yuyachkani y su obra *Contraelviento*.

María Emilia Artigas

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 25-06-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 07-08-2019

RESUMEN

Yuyachkani nace como una cultura teatral de grupo, producto de lazos humanos, gestado por una comunidad de artistas, y no por un dramaturgo. De esta forma, la acción escénica excede lo actoral dado que es una orquesta multiforme, una celebración, una comunidad creativa. Este grupo trabaja desde hace cuarenta años estableciendo una diferencia con respecto al resto de las compañías teatrales surgidas en los años '80: mediante la recreación del imaginario andino, la iconografía arguediana, y las alegorías de la violencia política. Su dramaturgia pretendió dar algún tipo de respuesta al contexto de temor, silencio y muerte que circundaban la escena política propia del conflicto armado que enfrentó al grupo Sendero Luminoso y las F.F.A.A del Ejército peruano (1980-2000). El objetivo de este trabajo es analizar la importancia del grupo teatral *Yuyachkani* dentro de la dramaturgia peruana, por medio del análisis literario de la obra *Contraelviento*. Se abordará el problema de la violencia interna en relación a esta obra de 1989 que funciona como evidencia de un panorama mayor en el que la literatura intentó dar cuenta del tema de la memoria traumática.

PALABRAS CLAVE

Yuyachkani; *Contraelviento*; conflicto interno peruano; Sendero Luminoso; memoria

***Community theater: a place of resistance to Peruvian political violence.
The Yuyachkani group and its work Against the wind.***

ABSTRACT

Yuyachkani was born as a group theatrical culture, the product of human ties, developed by a community of artists, and not by a dramatist. In this way, the scenic action exceeds the acting since it is a multiform orchestra, a celebration, a creative community. This group has been working for forty years establishing a difference with respect to the rest of the theater companies that emerged in the 80's: through the recreation of the Andean imaginary, the iconography of Arguedas, and the allegories of political violence. His dramaturgy tried to give some kind of response to the context of fear, silence and death that surrounded

the political scene of the armed conflict that faced Sendero Luminoso and the Armed Forces of the Peruvian Army (1980-2000). The objective of this work is to analyze the importance of the Yuyachkani theater group within the Peruvian dramaturgy, through the literary analysis of the work *Against the wind*. The problem of internal violence will be addressed in relation to this work of 1989 that works as evidence of a larger panorama in which literature tried to account for the issue of traumatic memory.

KEYWORDS

Yuyachkani; *Contraelviento*; Peruvian internal conflict; Sendero Luminoso; memory

Contraelviento es una de las obras que conforma el libro *Dramaturgia Peruana* editado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. La antología explicita la voluntad de generar un archivo, una memoria de las manifestaciones culturales y teatrales que coexistieron en el período de fines de los '80 hasta el 2000. Esas obras aúnan los temas, los tonos dramáticos, los espacios elegidos como escenografía y la carga ideológica mostradas por las alegorías. Funcionan como evidencias de un panorama mayor en el que la literatura intentó dar cuenta de la violencia propia del conflicto interno (1980-2000), junto con las consecuencias visibles del contraste socio-económico que el neocapitalismo imprimió en el país en aquellos años. En ese contexto en el que la modernidad enfatizó la desigualdad, la dramaturgia intentó dar algún tipo de respuesta por medio de obras colectivas irrigadas por un pesimismo inexorable.

Muchas obras se ven atravesadas por el sin sentido y cuestionan las relaciones dentro del seno familiar como formas de señalar el sufrimiento producto de la guerra. Como se explica en el prólogo, la voluntad de mostrarlas se da porque el teatro funciona como una alegoría del desgarro producido por la violencia política, sumado al surgimiento de una competencia deshumanizada impuesta como valor por el neoliberalismo (Castro Urioste: 17). Dentro de ese conjunto de trabajos, la propuesta del grupo cultural "Yuyachkani" establece una diferencia con respecto al resto del corpus: es la única que recrea el imaginario andino, vincula las problemáticas urbanas y la iconografía arguediana y revaloriza la reflexión crítica del historiador Alberto Flores Galindo, quien aparece mencionado en la dedicatoria. Sumado a lo anterior, puede subrayarse que la obra *Contraelviento* es la única que surge como resultado de una cultura de grupo, producto de lazos humanos que exceden lo teatral. Fue gestada por una comunidad de artistas y no por un dramaturgo, lo que redundará en una

producción comunitaria, colectivo. Este trabajo recopilado en la antología muestra una diferencia con la serie en tanto la acción escénica se presenta como orquesta multiforme y posibilidad de celebración o ritual festivo, lo que remite nuevamente a la matriz andina.

El objetivo de este artículo es analizar la importancia de este grupo dentro de la dramaturgia peruana y cómo desde su trabajo experimental y dramático aborda el problema de la violencia. Asimismo nos interesa estudiar el alcance de la cultura andina como una de las formas en que se metaforiza el tema de la guerra interna en el Perú.

Los contextos

Desde 1980, el pueblo peruano vivió uno de los períodos más violentos y traumáticos de su historia. La guerra interna se desarrolló durante veinte años y marcó la más honda huella tanto en la sociedad como en la historia de la producción teatral peruana. El conflicto se inició en mayo de 1980, cuando Sendero Luminoso célula del Partido Comunista Peruano (PCP-SL), dio inicio a la lucha armada para tomar el poder y combatir revolucionariamente al Estado opresor de las clases más desprotegidas. La estrategia de la “guerra popular” contra el Estado Peruano consistía en crear un nuevo poder en el campo y desde allí avanzar hasta las ciudades, particularmente hacia la urbe criolla, Lima. Posteriormente, en 1984, el grupo guerrillero Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) inició su propia acción subversiva contra el Estado desde las provincias amazónicas. Esto determinó que el conflicto interno afectara principalmente a las poblaciones más humildes y marginadas geográfica, sociocultural y económicamente, es decir, las áreas andinas y selváticas. El Estado peruano intervino para mitigar la violencia con mecanismos tan cruentos como los ejercidos por Sendero Luminoso y MRTA. Al finalizar la guerra interna con la derrota militar de los grupos insurgentes y el encarcelamiento de los líderes de Sendero Luminoso (como Abimael Guzmán), el gobierno provisional creó en junio de 2001 la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), con la finalidad de elaborar un informe sobre la violencia armada. Sin embargo, hasta la fecha muchas de las víctimas no han sido reconocidas en un registro oficial, y quedan secuelas post conflicto en el orden social y cultural.

En medio de esta coyuntura política puede valorarse el trabajo artístico comprometido de muchos autores, músicos, escritores y artistas plásticos. El teatro de esta época abandonó el escenario tradicional e incursionó en espacios alternativos, por ejemplo, sindicatos,

organizaciones culturales o religiosas, juntas vecinales. Estos grupos irrumpieron en nuevos espacios y lograron sumar la participación de aficionados –propuesta que tiene sus orígenes en el teatro campesino–.¹ Los colectivos teatrales más conocidos por su labor comprometida fueron “Cuatro tablas”, “Maguey” y “Yuyachkani”, en quienes nos detendremos en este artículo.

“Yuyachkani” fue creado el 19 de julio de 1971 por los mismos integrantes que hoy siguen trabajando en la investigación y puesta en escena teatral.² Esta voz quechua significa “estoy pensando”, “estoy recordando”, y manifiesta desde el nombre las búsquedas en torno a la memoria íntima y grupal junto con la articulación de dos tiempos: el “estar” propio del presente, y el “recordando” que retrotrae las acciones a las cosmovisiones primitivas. Conformado con espíritu colectivista, sus miembros practican la experiencia del viaje desde la noción de roles no específicos, quienes participan son artistas, músicos, coordinadores –y no directores– e investigadores de manera rotativa, así dejan de lado la estructura de “compañía teatral”. Se consideran actores múltiples, ciudadanos identificados con la cultura andina. De esta manera, piensan el teatro como algo abierto, que no pueda decirse que se inicie o acabe nunca, y muestran una estética que se va haciendo en el proceso escénico de manera ambulatoria y rotativa. En la obra *Contraelviento*, el cuestionamiento relacionado con el temor y la violencia durante los años de la guerra interna encuentra su forma de representación en la cosmovisión andina. La cultura de los orígenes permite repensar el momento de agitación y las preguntas de una generación acosada por la muerte y el silencio.

Como bien explica Alberto Villagómez, a principios de los ´70, por medio del Teatro Popular y Universitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se organizaron festivales que convocaron a varios elencos teatrales en el auditorio Bertolt Brecht de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de esa Casa de Altos Estudios. Esto fue el inicio para que a nivel nacional se organizaran diversos grupos teatrales universitarios y

¹ El Teatro Campesino (1969) recibe influencia del teatro obrero de Bertold Brecht y de las tendencias maoístas a las que su creador, Victor Zavala Cataño, adscribe. Su creación corresponde a un momento en el que el país vivía un contexto de conflicto agrario por la posesión de las tierras de la población campesina, la mayoría de las organizaciones políticas exigían una rápida reforma agraria.

² Los datos que se mencionan sobre el grupo teatral “Yuyachkani” fueron recopilados del documental *Persistencia de la memoria* de Andrés Cotler de 1996 y de la entrevista a Teresa Ralli y Pepe Bárcenas en el programa *Wantan night* de 2015.

populares. De esta manera, la vanguardia estudiantil asumió el teatro como un medio propicio para difundir sus proclamas y tener una significativa presencia política. En Lima, en donde se gestó un clima artístico de teatro alternativo, se observó la extraña convivencia entre los grupos más experimentales y contra-hegemónicos con el teatro comercial u oficial. El hecho de producir obras de acuerdo con sus objetivos ideológicos, estéticos y políticos también favoreció el estudio e investigación de problemas de las agendas culturales peruanas y, de esta forma, se generó una revisión de la cultura andina. Cabe agregar que los contenidos de las primeras obras no tienen en común la representación de las clases sociales originarias de los actores ni tampoco una relación directa entre sus contextos sociales ni las problemáticas referidas a las minorías oprimidas (Valenzuela Marroquín 2011). Pero el teatro fue, sin dudas, un medio de reproducción, reflexión y problematización vital. En dicho contexto, “Yuyachkani” vehiculizó la información e intentó recorrer el país para dar cuenta de esos saberes y espectáculos lejos de la capital, en donde afloraban pero también se constreñía la circulación de ciertas obras. Así, el teatro para estos artistas funcionaba como una forma de crear consciencia acerca del presente y del origen.

El pasado como respuesta al presente: la cuestión andina

Un tema recurrente en el teatro peruano son los episodios de la historia patria cuya coyuntura dramática es la violencia política. Puede observarse que ciertos hechos o personajes históricos aparecen en la escena teatral ya sea para brindar una revisión crítica de la historia oficial – mostrando de ese modo que el teatro puede ser una forma de dar cuenta del pasado desde una versión menos estandarizada y maniquea–, o también pueden aparecer esos conflictos históricos de manera más elaborada, cifrando metáforas o alegorías que permiten una reflexión crítica del presente de su enunciación por medio de las similitudes con lo anterior. Tal es el caso de la obra *Contraelviento*, en la que se hace mención explícita a la ola de violencia padecida por el pueblo de Puno pero, utilizándose paralelamente, elementos propios de la cosmovisión andina antigua para simbolizar los perfiles de los agentes de la guerra interna. Aparecen, de este modo, símbolos propios de la cultura ancestral como los animales, los demonios, los músicos ambulantes y el uso de ciertos instrumentos, la itinerancia como forma de adentrarse en lo real y un explícito homenaje a Arguedas. La figura de este autor, como define Cornejo Polar, pone de manifiesto la conciencia portadora de todo un

pueblo. Mostrarlo es una forma de descubrir el país que ellos mismos no conocían. Asimismo las figuras de los arcángeles, demonios y particularmente la del equeco propio de la cultura altiplánica, obliga a los actores y al público a acceder a un mundo otro, que muchos desconocían y que se vuelve visible por medio del teatro. “Yuyachkani” es, como lo expresa el director del grupo Miguel Rubio, teatro de la memoria y celebración de formas ancestrales. Es una propuesta dialógica entre los sueños y las esperanzas, ejerciendo el pensamiento crítico con un espíritu de tribu. Parecería entonces que el uso del registro mítico permitía hablar de la violencia en el mismo momento en que ella ocurría. Esto significó para el grupo vivir en la zozobra y haber sido sospechado por ambos sectores involucrados de la guerra interna. Pero, precisamente, el hecho de recurrir a la cosmovisión antigua garantizó dar cuenta de esa situación sin que su referencia a la violencia fuera alevosa u obscena. *Contraelviento* se nutre, de este modo, de tres fuentes que, como explica el director, conviven como alegorías de la violencia y la cosmovisión andina. La primera es la figura de la mujer sobreviviente de la masacre de Socos en la ciudad de Huamanga, en la que miembros de la Guardia Civil –la mayoría pertenecientes al grupo policial de lucha contrasubversiva– irrumpieron en medio de un festejo de casamiento y asesinaron a más de treinta campesinos. Por otro lado, la fiesta de la Candelaria originaria de la localidad de Puno y, por último, el personaje del pishtaco, figura de la tradición serrana considerado un hombre que degüella a sus víctimas para sacarles y vender la grasa, para luego comer su carne. Esta figura, en otras formas de la leyenda, entierra con vida a los humanos para fecundar la tierra o dar solidez a las construcciones. En los tres casos se remite a figuras ancestrales que personifican la violencia, los vejámenes y el terror del tiempo durante conflicto armado.

Asimismo, aparece en la obra el equeco considerado por la cultura andina como aquel que concede dádivas. En este texto concretamente se lo ve funcionando como una suerte de narrador o personaje que introduce la acción dramática: es el portavoz de la historia que se va a contar. De este modo, desde el inicio, el relato se estructura a partir de la presencia de elementos andinos. Sumado a este personaje emblemático aparecen los zorros, la triada de arcángel, diabla y diablo mayor, el sabio antiguo Yachaq, quien adelanta el enfrentamiento de estos animales, la mosca azul vaticinadora de la muerte, el canto ceremonial quechua conocido como “Hanaq Pacha”, danzantes de tijeras, entre otros. De ahí que pueda subrayarse la importancia del grupo “Yuyachkani” en tanto revaloriza la

cultura andina: el pasado estaba al alcance de sus estudios y creaciones artísticas pero, en medio de la violencia de los años '80 y '90, hubo que revisarlo y posicionarse para resemantizarlo como posibilidad de pensar, escribir, actuar sobre el presente.

Una particularidad de este grupo –en diálogo con la matriz cultural antes señalada– es la itinerancia de las puestas escénicas que les permitían concebir las obras, no como una situación iniciada y acabada en cada puesta, sino como una celebración actualizada en distintos puntos del país. Estas ceremonias eran –son aún– una prolongación entre los actores y el pueblo espectador: una vez terminado el teatro dichas actuaciones devenían fiestas comunitarias. Como señala Dubatti, existe la dimensión del teatro-acontecimiento como transmisión cultural que se mantiene vivo “como institución, como biopolítica, como convención e invención, como poética (en su triple dimensión: estructura, trabajo, concepción), a través del entramado rizomático de la historia” (36). El teatro entonces es pensado como prolongación en el imaginario pero también como experiencia real, en tanto los actores y músicos continuaban su labor después de la obra. Una vez acabada la representación no queda la sensación de duelo, de pérdida, de finitud, porque la propuesta del grupo es la ampliación espacio-temporal del hecho artístico para que la conciencia siguiera más allá de la situación escénica en sí misma. Si para Arguedas el Perú era un espacio en el que todas las lenguas debían ser respetadas, el teatro para “Yuyachkani” es una prolongación de voces que encuentran su representación y respeto en él. Un cronotopo donde los problemas de los orígenes podían resurgir en el presente actualizándose en cada puesta en escena/festividad.

Una de las cuestiones que articula esa cosmovisión del pasado y la realidad de la violencia interna son las figuras de los zorros. Estos animales no tienen voz propia en la obra, pero Machula hace referencia a la madre de estos, quien recibe la profecía del sabio Yachaq. Machula retoma un diálogo de hace 2500 años en el que se cuenta cómo los dos animales devoraron el mundo para que nazca un nuevo “Pachacútec”. El único hombre sobreviviente los empujó en la laguna, desde ese momento se teme su aparición. Entonces existe un zorro temido y otro que, con la ayuda de los dioses, intentará juntarse con su hermano para lograr un cambio en el mundo. “Yuyachkani” retoma esa historia como metáfora de la violencia vivida en la década de los '80, momento en el que el mundo parecía dado vuelta, en peligro constante y amenazado por dos fuerzas: el zorro blanco y el zorro negro. Esta referencia a Arguedas aparece relatada

por un personaje, pero es interesante recordar que en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la aparición de estos animales es muy teatral, de hecho, como señala De Llano, los zorros aparecen como personajes de dos diálogos y la presentación gráfica remite directamente al género dramático, es decir, nombre del personaje, dos puntos y parlamento (79). De esta forma, en la novela se anula la intromisión de cualquier tipo de voz narrativa, cosa que en la obra teatral se da de otra manera: el padre de Coya relata la historia y cierra esa narración con un gesto que evidencia fe en el futuro: tranquiliza a su otra hija y menciona los futuros maíces posibilitadores de la regeneración de la vida.

La reflexión del grupo al gestar la obra consistió en preguntarse qué se dirían actualmente los zorros en Lima. Bajo este primer cuestionamiento resemantizaron a los animales en *Contraelviento* respetando la cosmovisión andina pero como un síntoma de lo real: los zorros arguedianos fueron ideados bajo el asedio de la muerte supeditando el lenguaje a lo que ellos querían transmitir en el escenario. Si bien no aparecen los zorros dialogando, se relata ese posible diálogo; su presencia es muy marcada por el uso del vestuario y las máscaras. Cabe señalar que la simple mención de los zorros significa algo más en la cultura andina: ellos funcionan como símbolos representativos, como evocación y homenaje. El lenguaje arcaico parece responder los cuestionamientos de manera más acabada, cuestionamientos ante los cuales el lenguaje moderno quedó mustio. La respuesta a la pregunta que originó la obra parece quedar contestada: se dirían lo mismo que hace 2500 años porque la historia es cíclica y el hombre parece obstinado en seguir trastornando las fuerzas de la naturaleza con la brutalidad entre hermanos. Los zorros, de esta manera, traspasan el tiempo real de la obra y de la escritura.

Otra de las cuestiones que articula esa cosmovisión del pasado y la actualidad es la danza. Se hace manifiesta más firmemente en la escena III: la acotación escénica inicial da cuenta de que tanto Coya como el Arcángel y la China se moverán constantemente mientras dure ese parlamento. El hecho de bailar presenta otra temporalidad: Coya quiere danzar para olvidar sus penas y sus enemigos lo hacen para distraerla, engañarla, desorientarla pero lo que la escena parece plantear es la esencia del baile en sí mismo. Es una forma de afincarse en un presente, dado que la repetición del movimiento renueva simbólicamente el pasado pero en el ahora. De esta manera, el artilugio del baile arcaico, que por momentos es funcional a los verdugos de la protagonista, demuestra que la historia también es danza y que es imposible olvidar la violencia del pasado porque

ésta se renueva incesantemente, funciona casi como un ritual actualizado. También danzando se manifiestan apenados los familiares que buscan a Coya y se lamentan por los padecimientos. Los músicos/actores hacen presente la cosmovisión andina con instrumentos del altiplano y con voces quechuas que si bien tienen una traducción en el texto literario, en la puesta en escena se cantan en su idioma original. En este sentido, podíamos pensar que la poíesis teatral es justamente aquello que no se hace texto, lo incapturable surgido del acontecimiento, lo que no puede ser escrito: aquello que la danza y los cantos quechuas remiten en el momento y aquello imposible de ser fijado por la letra. La obra plantea una relación tanto festiva como tensa con los agentes activos de la guerra; sólo por medio de los elementos mágicos con tendencia al barroco de escenografía y vestuario, permitirá un sincretismo y reconocimiento indirecto de los participantes del conflicto. En virtud de esa yuxtaposición de elementos y temporalidades, la obra generó diferentes formas de acogimiento del público; por ejemplo, ciertos diarios de ideología senderista vieron en ella una crítica y cierto temor en relación a la lucha de clase entablada por el grupo de izquierda (Encinas Carranza 2007).³ Otros simplemente vislumbraron un homenaje al pasado mítico.

La violencia

Contraelviento se estrenó en 1989, período en el cual los peruanos parecían acostumbrados a vivir bajo los mandatos de la violencia. Como manifiestan los integrantes del grupo, en dicho contexto, los cuestionamientos giraban en torno a qué función cumplía el teatro, cómo podía simbolizarse lo vivido si sólo reinaba el silencio y el terror. Ese cambio radical de las experiencias diarias, el arrebató, la dificultad, el enfrentamiento, eran factores de difícil abordaje. Por tal razón, la obra no se cifra en ninguna complejidad sino más bien intenta dar cuenta de la violencia registrada desde una matriz andina. El nudo argumental se condensa alrededor de los personajes de Huaco y Colla, dos entes míticos femeninos que recorren la geografía solitaria de Puno y comprueban que los "pueblos están vacíos" y las tierras sin cultivar. Esta situación se explica por el éxodo de sus habitantes rurales hacia las ciudades, huyendo de la violencia. Esta agresión es de naturaleza doble: por un lado, de los grupos alzados en armas considerados subversivos y, por el otro, del ejército. El éxodo funciona como forma de huida, inestabilidad, estado que los actores

³ Así lo demuestra *El diario*, y la reseña escrita por Matilde Luna, el 24 de mayo de 1989.

reproducen moviéndose y caminando por el espacio escénico constantemente, salvo cuando acuestan a Coya para que diga sus presagios. Puede pensarse entonces que en un momento de grave agitación social se recurre a formas del teatro del pasado, buscando respuestas en lo que ya pasó. Sin embargo, el teatro como cuerpo y los cuerpos mismos de los actores dan cuenta de esa agitación intraducible al lenguaje verbal, por medio de sus deambulaciones y danzas, por medio de un ritual vital.

El contexto de la obra confirma que “El mundo está enfermo” y se comprende esa transformación en términos de la cosmogonía andina. En dicha situación, la familia de Coya y Huaco se ve desestabilizada por la violencia de factores externos (diablos y arcángeles malignos) y, a pesar de las condiciones en las que les toca vivir, se fortalece el concepto de colectividad reencontrándose con las semillas de las nuevas generaciones. Dentro de esa familia, una de las hermanas es raptada y ultrajada mientras que la otra jura cobrar venganza. Esa dupla tiene consonancia con las hermanas míticas: una quiere la paz y la otra busca cambiar las cosas.

Dice la primera alocución del personaje de Coya relatando un sueño profético: “Y allí, en medio de ellos estábamos nosotros, sin saber qué hacer, al descubierto...zumbaban los machetes y las hachas, los cuchillos y piedras filudas, como en una danza, buscando qué cortar” (27). La destrucción en este pasaje es pensada orgánicamente, como una danza, como un hecho al que hacer frente y cuyo origen se remonta al pasado. Para Coya, la violencia está en el hecho de ver juntas la cordillera y el mar, esa es su primera explicación. La oposición arriba/abajo, tan importante en la cultura quechua, aquí se ve subvertida por el temor, pues esas coordenadas que organizaban el universo se ven subvertidas. A Coya le cuesta imaginar y ver el mundo en tales circunstancias; por momentos parece loca, se encuentra enferma, en trance o recibiendo una profecía onírica. Su cuerpo suele estar recostado, el eje vertebrante de su universo se ve trastocado por ese nuevo orden que promete acabar con todo. La importancia de la cosmogonía andina remite a un tiempo histórico pero también sirve para pensar la violencia como una matriz atemporal dentro del Perú. Como señala Antonio Cornejo Polar –a raíz de la muerte de Atahualpa en manos de Pizarro–, las muertes son perpetuas porque hay muertes históricas e infinitas; y la violencia no parece un hecho único y definitivo, sino un “fallecimiento tan prolongado (vallejianamente dicho: “pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo”) que encierra el devenir cinco veces secular de un vasto pueblo oprimido” (65). Por eso, esta obra no sólo

cuenta el padecimiento de Coya, al mismo tiempo abre un espacio simbólico en el cual el dramatismo es un emblema de infinitos sufrimientos históricos, que en el contexto de la guerra interna sacuden y hacen resurgir los resabios de la Conquista y de los ultrajes anteriores.

Las situaciones de engaño y agravio a la protagonista funcionan como dispositivos de estimulación haciendo que la violencia se corporeice en el escenario y, por ende, en la subjetividad del espectador. Aunque no se hable del conflicto armado explícitamente, las reminiscencias del dolor y la agresión se vuelven visibles, palpables, sensibles. El público, entonces, internaliza esa estimulación dejando aflorar sus propios duelos y cuestionamientos sobre la violencia. Jorge Dubatti habla del “teatro de los muertos”, en tanto este tipo de puesta en escena designa el dispositivo poético de la memoria y experiencia de todo un pueblo que padeció el mismo mal, ve en los personajes a sus deudos pero también a los actores muertos y las muertes históricas y repetidas.⁴ Como una red semántica unificadora del imaginario colectivo en un ritual de pérdida y actualización del dolor, pero también de autorreflexión que evidencia lo silenciado en ese momento y lo silenciado a lo largo de cientos de años.

Coda

Se puede observar que, para dar cuenta del enfrentamiento al que somete la guerra, no se puede trabajar sólo desde lo político o policial sino que los actores recurrieron a la memoria histórica, a las cosmovisiones del pasado e incluso a las imágenes de los zorros de José María Arguedas. Esa distancia temporal permite cuestionar la violencia sin caer en la obscenidad de exponerla como tema y nada más. “Yuyachkani” autolegitima la conciencia andina como respuesta a la realidad inmediata. No importa qué público construye la obra en cuestión, porque la representatividad social del grupo a lo largo de tantos años ha cobrado diferentes aristas, pero también ha conformado un público único que puede verlos y disfrutar de sus puestas en escena año tras año. Si la palabra es cuerpo, es un cuerpo que cobra significado según el contexto de producción y recepción; en este caso, el grupo “Yuyachkani” tiene algo en común con su objeto referido: al igual que el mundo andino, perdura, da respuesta, simboliza más allá de lo que la palabra pueda representar.

⁴ Aunque Dubatti trabaja sobre el corpus de teatro argentino de la posdictadura, es evidente la homología que existe en todos los campos latinoamericanos en donde se ejerció la violencia de Estado.

Bibliografía

- Castro Urioste, José (1999). "Introducción". En *Dramaturgia peruana*. Lima: CELACP, 7-20.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: CELACP.
- De Llano, Aymará (1998). "El discurso. autobiográfico. El «borde» entre la escritura y la vida en El zorro de arriba y el zorro de abajo". En *José María Arguedas: re-escrituras y relecturas*. Bs. As.: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 70-87.
- Dubatti, Jorge (2014). "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino". *EL UMBRAL-Revista de artes escénicas de Tucumán*, N° 2, 31-54.
https://issuu.com/iaae/docs/el_umbral_02-_revista_de_artes_esc
- Encinas Carranza, Percy (2007). "Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno". *Revista Ajos & Zafiros*, N° 8/9, Lima, 101-120.
- Valenzuela Marroquín, Manuel (2011). "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales". *Revista Alteridades*. Vol. 21, N°41, 161-174.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172011000100015
- Valenzuela Marroquín, Manuel (2012). "Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares". *Revista Pacarina del Sur*. Año 4, N°14, enero-marzo.
<http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/625-violencia-politica-y-teatro-en-el-peru-de-los-80-el-teatro-producido-por-sendero-luminoso-y-el-movimiento-de-artistas-populares?>
- Villagómez, Alberto (2016). "La violencia política en el teatro peruano". *Revista Pacarina del Sur*. Año 8, N°29. <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro>
- Yuyachkani (1999) [1989]. "*Contraelviento*". En *Dramaturgia peruana*. Lima: CELACP, 21-42.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons