

## **Un teatro de la esperanza**

**Carlos Batalla**

**Bertolt Brecht decía que el mayor talento en el teatro es la voluntad de trabajar en él. Y, sin lugar a dudas, de esa voluntad está hecha el movimiento teatral peruano. Una muestra viva de ello es el grupo «Yuyachkani», que ha celebrado por todo lo alto sus primeros veinticinco años de vida.**

La historia no suele repetir los mismos hechos. Varía, cambia, nunca es la misma; sorprende porque es una caja de Pandora: impredecible hasta el delirio, figurante de sí misma, incontrolable. Mucha de esa interminable cadena precede también las inquietudes, las vivencias, las obras personales de los teatristas en el Perú, y en cualquier parte del mundo. Basta simplemente una vocación, una luz de persistencia y creatividad. De esa estirpe indiscutible son los «Yuyas», hombres y mujeres de teatro que este año celebran sus Bodas de Plata de la mejor manera: actuando, representando, asumiendo cada una de sus historias y personajes, en una fiesta que también es una reflexión y una permanente crítica de nosotros mismos.

### **La fuerza de un movimiento**

La actividad del movimiento teatral en el Perú está marcada por el derrotero de la lucidez y el cuestionamiento creativo de la realidad social y cultural, en sus innumerables variantes. Vista desde el presente, la preponderancia de los grupos ha sido notable, sobre todo desde la década del 80 en que diversas tendencias o líneas de trabajo teatral coincidieron en la necesidad de un nuevo lenguaje, de una nueva forma de hacer más directo el contacto con el público espectador.

En ese contexto crecen los grupos con una fortaleza que venía ya de algunos lustros atrás, desde los años 60, cuando las olas de reivindicación social y política teñían cada acto artístico como una respuesta efectiva desde el plano simbólico.

En los últimos años, la cosecha de obras y figuras importantes en el teatro nacional ha sido posible gracias a la voluntad de varias generaciones regidas por los saberes de la experiencia y la razón.

Enumerar la cantidad de nuevas agrupaciones y voces en el panorama teatral de las últimas décadas, nos llevaría a una lista interminable, pero de la que podemos dar cuenta aproximada si recordamos a algunos grupos: «Yuyachkani», «Cuatrotablas», «Ensayo», «Quinta Rueda», «La Tarumba», «Magüey», «Umbral», «Barricada», «Waytay», «Setiembre», y los juveniles «Pataclau», «Los Tuquitos» o «Geniecillos Dominicales».

Directores y autores -previa experiencia o no en la actuación- como Alonso Alegría, Roberto Angeles, César de María, Alberto Isola, Edgar Saba, Luis Peirano, Ruth Escudero, Alfonso Santistevan o Eduardo Adrianzén, y otros a quienes la memoria no hace justicia, completan un panorama de incuestionable vitalidad.

Entre tantas experiencias grupales como individuales, existe una que bien podríamos considerar paradigmática de toda una corriente del teatro peruano que viene de los sesenta, se afirmó y maduró en los 70 y 80, y que ya hacia fines de esta última década se vio confrontada a cambios profundos en sus referentes sociopolíticos. Estamos hablando de «Yuyachkani», que junto con el paradigma del teatro de grupo asumió el del compromiso social y político del teatro.

Los «yuyas», como cariñosamente se les llama, cumplen este año, como ellos dicen, veinticinco años\* realizando «nuestros sueños». Y la manera como decidieron celebrarlos, y los están celebrando, dice mucho acerca de la vitalidad de este grupo, de su habilidad organizativa y de su capacidad de someterse ellos mismos al bisturí de la autocrítica: reposición cuidadosamente programada de todas sus obras mayores, talleres simultáneos de desmontaje y crítica de éstas -en coordinación con la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe-, prácticas pedagógicas de actuación y uso de máscaras, un seminario internacional de teatro auspiciado por el MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts), y, por si fuera poco, el estreno de dos nuevas obras.

### **El sueño de los «Yuyas»**

Yuyachkani es un caso singular en la historia de nuestro teatro. Larga sería la crónica de cada una de las puestas en escena confrontadas con los distintos momentos que ha vivido el país, pues es desde **Puño de cobre** (1972), relato de las movilizaciones mineras, que nace la asunción de una experiencia de teatro popular y compromiso político -teñida todavía de cierta inclinación a la declamación- como eje del acto creativo. Experiencia que se prolonga y supera en **Allpa Rayku** (Por la Tierra), de 1978, sobre las luchas campesinas por la tierra en el contexto de la reforma agraria, que incorpora ya una profunda meditación en base a elementos culturales andinos.

Pero, a partir de ese mismo año y teniendo como fondo «Ayacucho 78» -el encuentro internacional de grupos de teatro promovido y organizado por Mario Delgado y «Cuatrotablas», que contó con la presencia del maestro Eugenio Barba y el Odin Teatr-, se iba a producir un cambio significativo en la producción de «Yuyachkani». Como el mismo Miguel Rubio reconoce, ese encuentro marcó un momento decisivo en la reflexión del grupo. Yuyachkani hizo su propio descubrimiento de la teatralidad, de lo específico del teatro en su relación con la política. De esa reflexión nació, en 1983, **Los músicos ambulantes**, una de sus obras mayores y de mayor éxito a través de los años, una festiva y gozosa metáfora de lo

plural, de ese enorme complejo de sincretismo popular, de todas las regiones y todas las sangres que hacen el tejido cultural del país. Dos años después, **Encuentro de Zorros**, de evocación arguediana, explora a través de una confrontación dialéctica las divergencias de un diálogo social y cultural no consumado desde tiempos immemorables, y que esta obra hace teatralmente explícito descubriendo los mecanismos de la violencia que ya se había instalado en la capital. De 1985 es también **Balada del Bien-estar**. Y luego, un largo silencio, hecho seguramente de perplejidad y reflexión, hasta **Contraelviento**, en 1989, que desarrolla en amplitud y hondura la reflexión crítica sobre el carácter de la violencia que sacude al país, y cuyo escenario se ubica ahora en el mundo andino.

**Adiós Ayacucho**, de 1990, continúa esa línea. Pero **No me toquen ese vals**, también de 1990, constituye ya una suerte de audaz ruptura con la producción anterior, que sorprende por su experimentalismo y su exploración de la subjetividad.

Las más recientes puestas, desde ese revitalizante **Yuyachkani en concierto** (1992), así como **Hasta cuándo corazón** (1994) y **Serenata** (1995), prosiguen el camino abierto en la reflexión sobre el individuo y sus problemas de convivencia tanto a nivel social como en el plano individual y de pareja.

La mujer y su propia mirada es otra opción de la agenda flexible que Yuyachkani adopta en uno de sus dos últimos estrenos: **Primera cena** -que dirige Teresa Ralli-, para volver en **Retorno** -dirigida por Miguel Rubio-, el otro estreno, al tema de los desplazados por la violencia y enfrentados a su propio pasado.

Inventar: fabular recreando experiencias particulares, pero sin perder la noción de las múltiples interrelaciones que esas recreaciones tienen con la dimensión histórica y social de un pueblo, es lo que los «yuyas» han hecho a lo largo de estas décadas.

### **Dimensión del teatro**

Desde 1971 en que asumen el término quechua **Yuyachkani** («estoy pensando» o «estoy recordando»), como nombre propio, los «yuyas» han madurado un trabajo que tiene que ver con el proceso social y político del Perú de los últimos treinta años. Movilizaciones, marchas, luchas populares, perfilan y estimulan el trabajo de meditado esclarecimiento del grupo.

Los setenta y los ochenta significaron la demostración de un permanente anhelo de aprender. Y es ahí también que los elementos de la festividades populares cobraron especial relevancia, como en la «sala de máscaras», que se convierte en un espacio de creación y reflexión de las formas de aproximación a una experiencia como la andina que el grupo privilegió permanentemente. Maestros de distintas experiencias pasaron por ese espacio de máscaras, capacitando y concitando el interés de cada uno de los miembros. El paso de Jean Marie Binoche, francés cuya técnica debe mucho a Oriente; o el de Edmundo Torres, influido por los

elementos de «La Comedia del Arte», se conjuga con la presencia de Edwin Loza Huarachi y Silvia Chávez, y del actual encargado Gustavo Boada, que trabajan máscaras tradicionales de distintas regiones del país, incorporando -según las experiencias del maestro- diversas técnicas y tradiciones en el manejo de la máscara como elemento de simbolización.

Siempre al filo del abismo, el grupo «Yuyachkani» asumió los vaivenes de un proceso complejo y contradictorio como el peruano. Desde una opción consciente por la lectura del mundo andino, se enrumbo hacia un camino abierto de lectura de los demonios velados de lo urbano, que poco a poco han ido cobrando actualidad en el amplio imaginario colectivo del grupo.

Por eso resulta relevante destacar en el programa de celebración del aniversario la implementación del XVI Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) que dirige el teatrista argentino Oswaldo Dragún. Con él, los «yuyas» demostraron que el trabajo teatral significa manejar todos los recursos de la escena. Una serie de desmontajes, ante un público de teatristas extranjeros y peruanos participantes del taller, en los que paso a paso siguieron críticamente el proceso inverso de la puesta en escena, es a todas luces un logro difícil de emular. Pedagogía, creatividad, ética, visión de futuro, fue lo que lograron los «yuyas» en esta verdadera prueba de rigor.

Sobrevivir en el teatro a la hecatombe económica, política y social que marcó los últimos decenios del país, y todo ello asumiendo los retos de la representación, sabiendo que de alguna forma hay un público -en el caso de Yuyachkani de sentimiento popular- que se nutre de sus fuentes en un acto de reciprocidad, es algo que debemos reconocer como una victoria de la imaginación, como la prueba final de que aún podemos aguardar el futuro con confianza. Ese es el testimonio de los «yuyas» que redondea dos décadas y media de autocrítica, imaginación y sueños.

----

\* No sólo Yuyachkani cumple veinticinco años. También lo cumple Cuatrotablas, cuyo aporte al movimiento teatral es sin duda significativo, pero que por razones de espacio, y de oportunidad -no ha previsto celebraciones especiales que faciliten un recuento de su quehacer teatral- no podemos tratar aquí.

## **Miguel Rubio: Un cuarto de siglo**

- **¿Qué significa para «Yuyachkani» cumplir 25 años de trabajo?** - La sensación que tengo es doble. Por un lado, lo que dice nuestro lema: veinticinco años realizando nuestros sueños. Nosotros pertenecemos a una generación que luchó por la utopía y que planteó como lucha fundamental hacer que los sueños se hagan realidad, en el sentido de que hemos aspirado a hacer un teatro para un aquí y un ahora; un teatro que sirva, que reflexione sobre el Perú; un teatro pensado desde aquí para un público nuevo. Eso de alguna manera se ha cumplido. Hemos logrado formar un grupo que hasta hoy se mantiene. Hemos viajado por el Perú, por Latinoamérica, varias veces por Europa; tenemos una casa, estamos construyendo un teatro. Pero al mismo tiempo siento que estamos a la mitad de una tarea. Tengo una sensación de grandes vacíos. Cada uno de los integrantes de «Yuyachkani» sabemos de nuestras carencias, sabemos qué nos falta. ¿Cuál es esa tarea pendiente? Creo que es crear más espacios para el teatro. Si algo ha hecho Yuyachkani es incursionar en el terreno de la invención de un teatro, y remarco eso de la invención, porque cuando haces teatro como cualquier actividad social, o inventas uno o sigues patrones que ya están establecidos.

- **Tu grupo de alguna forma representa también a los artistas confrontados con la violencia política extrema de dos decenios. ¿Qué tipo de lectura aceptas para Yuyachkani confrontado con esa realidad?**

- Fue un momento muy difícil para nosotros porque, para comenzar, la base de nuestra propuesta teatral tenía que ver con una relación muy dinámica con el público popular, que era uno nuevo que creció en los setenta y que en los ochenta continuaba su desarrollo. Había un diálogo muy estrecho con ese público. ¿Qué pasó? Esa época de violencia donde no se pudo hacer muchas funciones en los barrios populares y los viajes al interior estuvieron restringidos, significó dos cosas: por un lado, trabajar más en nuestra sala y dirigirnos a otro público, uno que iba al teatro en general. Un público más amplio. Y, por otro lado, pensar en Lima. Esa etapa de violencia nos motivó a mirar cómo ella, la violencia, estaba también a nuestro lado. Producto de eso nacen **Contraelviento, Adios Ayacucho, No me toquen ese vals**, espectáculos la mayoría pensados desde Lima.

Ha sido una etapa complicada, porque nosotros teníamos una relación con la realidad que ha sido una virtud y una limitación a la vez. Era como un enganche directo; a través de una obra de Yuyachkani se podía conocer lo que estaba sucediendo. Y al tocar el tema de la violencia vimos que había una serie de dificultades, que podíamos dar a través del teatro una visión muy simplista de la realidad. Eso fue también muy importante porque nos permitió encontrar lo que es la autonomía de la obra teatral. Había que crear un universo escénico que aludiese a la realidad, pero que tuviese un valor en sí mismo. Teníamos la obligación y la necesidad de pensar esos asuntos.

**- ¿Qué representó para ustedes el MOTIN (Movimiento de Teatro Independiente)?, ¿qué retos se plantearon con él?**

- MOTIN significó dejar de pensar el teatro peruano en función de Lima. Las muestras de teatro comenzaron en el 74, con Sara Joffré; MOTIN organiza esa tendencia que veía como motivación de trabajo lo peruano, el campo popular, incorporando elementos de las culturas tradicionales al teatro. Fue un eje articulador, porque se confrataban las obras, y eso nos hacía conscientes de que éramos un movimiento.

¿Qué es lo que ha pasado? Ha habido, creo, un desgaste del discurso. No hubo una renovación de conjunto como movimiento. La situación interna del país hizo quebrar a muchos grupos que eran parte activa de esta dinámica. Así la propuesta se dispersó, y es el momento que hoy se vive.

Ahora hay un resurgimiento del teatro pero a través de formas más inmediatas; es decir, ya no el grupo como un modo de producción, sino el grupo como una referencia del pasado. Los jóvenes se juntan para hacer teatro, un proyecto que tiene fecha de principio y final; no les interesa hacer un grupo que tenga un rollo detrás, que quiera compartir, trabajar e investigar. Lo digo sin ningún ánimo de menosprecio, pero esa es la forma que les ha tocado vivir a los jóvenes; ellos sienten que esa es la forma que deben asumir. Hay un resurgimiento de las iniciativas individuales antes que de las colectivas. Yo tengo una necesidad individual y convoco a alguien a que se sume a mi necesidad individual; le pago, le digo éstas son las condiciones, y acaba cuando termina. Esa es la dinámica ahora.

Hay una onda que espero que sea temporal, y que entiendo. Nosotros teníamos posición frente a todo. Mi generación tenía la película completa. Yo creo que ese discurso saturó a los jóvenes; a ellos no les interesa, y tienen todo el derecho a escribir su propia historia. Lo que a mí me parece mal es que esa crítica se haya llevado de encuentro al pensamiento crítico. No hay mucho interés, ni mucha voluntad hacia el pensamiento crítico, que es algo importante en nuestra moderna tradición teatral, si podemos hablar de una modernidad en los treinta o treinta y cinco últimos años en el Perú.

**- Mario Delgado piensa impulsar como presidente de MOTIN un encuentro internacional de teatro en Ayacucho, en 1998, veinte años después de ese famoso encuentro del 78. ¿Qué significará para «Yuyachkani» volver luego de dos décadas a esa ciudad?**

- Pienso que «Ayacucho 78» fue un momento muy importante en la historia del teatro moderno peruano. Permitted crear puentes entre grupos que no se conocían. Creo que eso abrió mucho horizonte a varios grupos. A mí francamente lo que más me motivaría de un «Ayacucho 98» sería la nostalgia. Voy a participar seguramente. Yo soy muy consciente de mi historia, me interesa estimular la memoria, recordar siempre cuáles son mis fuentes, de dónde

vengo. Reconozco que «Ayacucho 78» fue una fuente importantísima para «Yuyachkani»: la gente que conoció, los maestros que encontró, lo que pasó después, fue un momento decisivo para mí y para el grupo. Fue el instante en que optamos por ser profesionales del teatro, porque hasta entonces éramos un grupo prácticamente político que usaba el teatro como una manera de educación política. Después del 78 nos planteamos el teatro como oficio.

No sé qué cosa tendríamos que provocar para que ese «Ayacucho 98» sea importante. Yo no creo que este sea el momento de masificar, de crear un gran movimiento, no lo veo así. Yo veo más la necesidad de que cada núcleo de trabajo fortalezca su propio centro, saber en qué está cada grupo. Pienso que si cada grupo llega a un encuentro sabiendo quién es, es decir, no buscando una luz en la mancha, ese encuentro será más productivo.