La apuesta de Yuyachkani

Dra. Soledad Escalante Beltrán

En 1971 Yuyachkani nació como un grupo cultural que se ha desarrollado y hecho conocido por sus realizaciones teatrales. Sin embargo, el grupo no se limita a producir espectáculos, sino que fundamentalmente estudia las tradiciones del mundo, y especialmente, las de Latinoamérica para reinterpretarlas. De este modo el teatro cumple su función elemental para la sociedad mediante la interpelación crítica de la realidad cívico-política.

En un artículo de 1984, Hugo Salazar y Sebastían Gris ya resaltaban la fundamental labor de renovación del teatro peruano gracias al grupo Yuyachkani, en un texto titulado “*Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional”.* Los autores señalan la fundamental vocación de reformular una identidad nacional, lo cual se muestra como un compromiso esencial para la historia de la agrupación.

El carácter social y de reflexión política, traducido a las tablas es esencial en la labor de la agrupación. Por ello los autores establecen que surge una “posibilidad crítica y develadora de un posible discurso sobre la estructuración/desestructuración de lo nacional” (1984, p.103)

Cabe mencionar, que el año 1984 encierra una perspectiva muy distinta de la realidad nacional de lo que podríamos pensar hoy. Se representaba hace 35 años a la propuesta de Yuyachkani como una original debido a que proponía, por entonces, a la cultura “*chicha*”, como emblema de lo marginal, como la solución a los problemas de una sociedad fragmentada.

El artículo relata una lectura de “*Los músicos ambulantes”,* una reinterpretación de los Músicos de Bremen, pero con elementos de la cultura peruana. La propuesta de lo “*chicha*” supone, en palabras de los autores “la sistemática apropiación de lo popular (…) para un proyecto populista. Los músicos ambulantes de Yuyachkani logra en buena medida salvar ese riesgo al asumirlo desde un compromiso radical” (1984, p. 105) De ello podemos ser testigos gracias al vínculo que posee la agrupación con el desenvolvimiento constructivo de la identidad nacional.

La obra estudiada en el artículo refleja un “diálogo continuo con lo cotidiano de nuestra realidad” (1984, p.108) La lectura que los autores realizan supone un paralelo con el problema de la migración. Ellos apuntan que: “Los cuatro animales que, huyendo de la explotación de sus amos emprenden rumbo a la gran ciudad resumen en sus expectativas y frustraciones, en sus encuentros y desavenencias, buena parte del desarrollo último de nuestra cultura popular (…) (la historia) es apenas pretexto para una reflexión mayor sobre las particularidades de esa cultura y los nuevos vínculos que el fenómeno de la migración establece entre sus diversos elementos. Lo andino, lo costeño, lo selvático, lo negro se individualizan en cada personaje para ofrecer una lograda paráfrasis de la complejidad de nuestra existencia social. La propuesta musical “chicha” será así interpretada como un aporte no excluyente sino sintetizador de un momento particular en la nueva expresión urbana” (*Ib.*)

De este modo, lejos de considerar una historia totalizadora, se hace acento en la diferencia de la pluralidad de una cultura como la peruana. Cabe resaltar el uso de elementos vernaculares como máscaras, música exuberante y “un derroche de energía y humor que, finalmente atentan contra la naturaleza dramática de la puesta empujándola hacia el ámbito de la fiesta popular, sin duda, nuestra más valiosa tradición cultural” (1984, p. 109)

En dicho horizonte, es importante tener en cuenta que la identidad latinoamericana se fundamenta en el contraste dialéctico entre indios y europeos. Ello sale a la luz en la obra Santiago, investigada en un artículo titulado “*Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos. (Reflexiones en torno a la obra de teatro Santiago del grupo cultural Yuyachkani)”* de Raúl Castro Pérez (2003).

El autor realiza un estudio sobre el impacto en jóvenes del Perú respecto al contenido de *Santiago*, una obra sobre la conquista española. El estímulo que ello implica no es menor, debido a que el Raúl Castro es consciente del valor del acto que supone la puesta en escena. Nos refiere lo siguiente sobre el teatro: “(es) una práctica ampliamente ejercida por los grupos humanos desde los inicios de la vida en común: hilar relatos sobre sí mismos; (…) crear narrativas que den cuenta de sus orígenes, que expliquen su presente y que ofrezcan proyecciones sobre los cursos de acción colectiva que ansían tener” (2003, p. 117)

En esa misma línea, Castro señala la labor de Yuyachkani en el campo de la identidad nacional y su sentido. En Santiago, se expone la contienda entre lo español y lo indígena. La puesta en escena resalta el sentido de pertenencia mediante el uso de elementos de cultura peruana tradicional. Lo simbólico en lo integral de la narrativa de la performance, supone que el conflicto exterior entre españoles y peruanos se traslada a un conflicto interno en el espectador. Ello es posible gracias al método de inmersión que la agrupación busca desarrollar.

El resultado, de acuerdo a lo investigado por Castro con 500 jóvenes de colegios, universitarios y trabajadores representa el impacto en una formulación del pensamiento acerca de la etnicidad, la pertenencia y el status de los agentes sociales de una sociedad intensamente dinámica y plural.

Una línea transversal de Santiago, que reconocen los jóvenes y que atraviesa otros proyectos de la agrupación, supone la marginación del quechua en el horizonte de un fenómeno de migración. La identidad del migrante es reforzada, contraviniendo su descrédito desde la perspectiva que deriva del colonialismo. Lo marginado es visibilizado para reconocerle.

La agrupación Yuyachkani nos invita a pensar. A pensar lo peruano, y apostar por una identidad de compromiso social que se aleje de la violencia y el terror, para, por otro lado, fomentar la reflexión en el espectador en torno a la esencia que le define.

En quechua, el nombre “Yuyachkani” quiere decir “estoy pensando” o “estoy recordando”. Ello refleja fielmente el quehacer del grupo, debido a que posee un intenso contenido de carácter político y social especialmente enfocado característicamente en dos temas fundamentales de la historia peruana. Nos referimos, por un lado, a la revalorización de las culturas andinas y, por otro lado, a la violencia de la década de terrorismo de Sendero Luminoso y otros grupos subversivos. Es decir, los grandes temas de la agrupación son la identidad nacional y la memoria social.

Ambos temas dan cuenta del perfil que el grupo Yuyachkani posee y su convergencia puede apreciarse en la performance unipersonal de Antígona adaptada por José Watanabe. Gino Luque (2008) en un artículo titulado “*La persistencia de la memoria: Identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*” refiere que la adaptación de una historia muy antigua y de un lugar muy lejano enlaza con una problemática del conflicto armado interno del Perú.

Luque refiere: “La reflexión de Antígona (…) permite repensar la representación de los años de violencia en el Perú y las maneras en que ciertos actores sociales entendieron (y en cierta medida, aún entienden) su rol en el conflicto armado interno y en la reconstrucción de la democracia. (…) (Yuyachkani reflexiona sobre) la violencia política de finales del siglo XX: la responsabilidad ética y política de los sobrevivientes” (2008, p.75)

La puesta unipersonal supone a una actriz haciendo de seis personajes. Lo característico de la adaptación es la purga de cualquier referente, de modo que el caso pareciera ser universalmente identificable. Luque expresa lo siguiente: “la ausencia de referentes concretos, cuya consecuencia no es generar la sensación de que esta historia no sucede en ningún lugar, sino todo lo contrario, que esta historia puede ocurrir en cualquier lugar. Por eso Polinices es <<muerto de todos >>” (2008, p.77)

Podemos Atender a lo expresado por Teresa Ralli en la performance de Antígona en la Creative Writing in Spanish de la Universidad de Nueva York en el 2013. Ella, como representante emblema de la agrupación, refiere que el surgimiento de las obras de mayor impacto social debe evaluarse en virtud del contexto histórico. Los años de la violencia social que el Perú sufría en los 80’s a manos del terrorismo supone un país muy distinto al de hoy, uno no estaba seguro si algún carro estacionado podía súbitamente explotar, o si las torres de luz se salvarían de las detonaciones subversivas. La experiencia social era de una violencia extrema que reducía a nada el valor de la vida.

El grupo, recuerda Ralli, comprendía la importancia de desmontar la sociedad para una re-articulación del orden que no se vuelque a una irracional confrontación sanguinaria. En ese contexto, se presentó el desmontaje de Antígona, quien reflejaba aquella lucha de las tensiones entre las leyes del hombre y las divinas. Aunque la historia tenga 2500 años de antigüedad, Yuyachkani buscaba interpretarla a nuestra actualidad. Tal esfuerzo de compromiso no es único ni desarticulado del programa de la agrupación, sino que, por el contrario, es el método de elección para performar la labor social del teatro.

¿Por qué desmontar a Antígona? La performance del desmontaje de Antígona realizada por Ralli nos invita a pensar qué quiere decir desmontar. Normalmente lo usamos en un sentido de ingeniería o maquinaria, cuando queremos, por ejemplo, desmontar un motor, un reloj o un celular. Desmontar implica la des-estructuración de algo que ya existe. Ralli relata que los últimos años del terrorismo y la violencia interna representaban una vida sumamente dura, en donde, para ella, era importante presentar un desmontaje en la voz de una mujer.

La vida cotidiana se experimentaba con la sensación ansiosa de un ahogo perenne, en donde el futuro se presentaba incierto, y en donde la libertad, justicia e igualdad de una sociedad no era otra cosa que una quimera académica, la utopía de algunos o un sueño metafísico incontrastable con la contundentemente perturbada realidad. Los medios de comunicación se limitaban a mostrar tal violencia, pero la labor del teatro, como en el caso de Yuyachkani, supuso aquel adicional de una reflexión crítica que permita al público tomar conciencia de modo más proactivo.

Queremos dejar establecido que tanto la nación peruana, en su conjunto, por diversa que sea, y con ello, incluido la agrupación social Yuyachkani, rechazan absolutamente las manifestaciones de violencia que se puedan dar en cualquier grado. La construcción de una sociedad democrática no puede pasar sin desmontar las estructuras de dominación y sometimiento que se legitiman con la violencia. De este modo, los peruanos somos categóricamente enemigos y nos contraponemos sólidamente a cualquier terrorismo.

Aclarado esto, debemos mencionar la influencia socialista de uno de sus fundadores.[[1]](#footnote-1) Bajo su interpretación política, al Perú le vendría mejor organizarse con principios que, aunque hayan fracasado en casos totalitaristas, pueda acaso implantarse de algún modo en beneficio de una verdadera comunidad. Tal es la perspectiva que transmite Miguel Rubio, uno de los fundadores del grupo. En la entrevista *Yuyachkani: ¿Veinte años no es nada?* de Salazar y Larco (1991) se nos aproxima, de primera mano, a la personalidad detrás de la dirección del grupo.

Los autores refieren que las empresas en el Perú solían no durar mucho, y en especial, cuando se trataba de teatro, pero Yuyachkani supone algo más que entretenimiento artesanal: implica un impacto en la cultura de la identidad nacional. La entrevista transmite el método que expresa lo anterior: en palabras de Rubio: “el teatro es un hecho vivo y lo que importa es potenciar la vida en escena; y para potenciar esa vida uno tiene que dirigirse con todo, no sólo con la cabeza. (…) uno tiene que crear condiciones para que esa vida fluya y perdure en la vida del espectador” (1991, s/p.)

Rubio relata su aproximación al Apra y su ruptura con ella. Refiere que la sociología le ayudó a tener una mejor compresión del teatro peruano, yendo más allá del mero entretenimiento, para considerar a lo humano en su integralidad. Participó inicialmente con Teresa Ralli en el grupo Yego, para luego, formar Yuyachkani, junto a otros participantes. El contexto de tal fundación supone un Perú en los años del militarismo de Velasco, en la década de los 70.

Por entonces, ellos se veían muy influenciados por las ideas de Bertolt Brecht y el carácter social político de su quehacer se terminó de determinar como un rechazo al gobierno con los sucesos de la masacre de Cobriza. En 1971, luego del golpe de estado de Velasco Alvarado con tanques y paracaidistas en el Palacio de Gobierno, se buscó desarollar una concepción nacionalista de justicia social de las clases que merecían reivindicación, los indios, lo pobres, los colonizados. Sin embargo, en un pueblo perdido del interior del Perú una revuelta campesina se salió de control y el gobierno sólo atinó a silenciarlos con violencia y autoritarismo. Cobriza es una mina en el departamento más pobre del Perú, Huancavelica. El ejemplo de esta caso refleja el problema fundamental de todo Latinoamérica: este pueblo vivía en la miseria alrededor de una minera que explotaba los recursos, contaminaba los alrededores y se beneficiaba de todas las materias primarias.

Cerca de cinco mil trabajadores protestaron por beneficios laborales tardíos por negligencia de la empresa minera. Pablo Inza Basilio, líder de los mineros pedía mejoras de condiciones laborales y salariales. Las protestas no tardaron en ponerse violentas, y los policías y militares, acorralados, reaccionaron del peor modo, iniciando una ráfaga de metralletas contra familias de trabajadores. La indignación de los pobladores se volcó en mayor violencia y el resultado fue una masacre atroz. Los militares no se contentaron con repeler a los revoltosos, sino que persiguieron a cada uno de ellos, sin estimar que entre ellos había familiares inocentes de los trabajadores. El gobierno ocultó y silenció los hechos, de modo que el conteo de muertos es incierto. Aquellos refugiados en el local de mineros no fueron perdonados y luego de una larga jornada, se habían apagado las voces de protesta en el rincón más lejano de la “civilización” peruana.

Estos hechos serían determinantes para que Rubio defina su oposición al llamado “gobierno reformista burgués” de Velasco y es en ese horizonte que nació Yuyachkani. El director refiere que estaban muy comprometidos entonces por las luchas sindicales y en ese sentido coincidían con las ideas de algunos grupos de izquierda, especialmente con Vanguardia Revolucionaria. En ese sentido, el grupo estaba inspirado por pelear desde el teatro, desde una posición cultural para que la política les abra un espacio que empate con las necesidades de movimientos populares y sindicatos de trabajadores.

Pasados los años de la dictadura de Velasco y pasados los años del terrorismo, en la década de los 90, Rubio afirma: “Ha permanecido la columna vertebral de nuestro pensamiento ideológico: no hemos abandonado el norte socialista. Nosotros seguimos apostando a que esa utopía es posible. Estamos conscientes de que lo que ha fracaso en Europa del Este han sido modelos del socialismo, pero queremos pensar que no ha fracasado el proyecto” (1991, s/p)

Los lazos del grupo Yuyachkani con el compromiso de lucha social no violenta reflejan el carácter de comunidad que supone una relación que trasciende el espectáculo. Sus obras por los años iniciales se convertían en asambleas, de modo que, en cuanto movimiento popular peruano, se buscaba la revolución de la comprensión de lo peruano mediante los registros míticos y simbólicos.

En ese sentido, Rubio señala, en virtud de la esencia de Yuyachkani: “(hemos explorado) la historia del teatro más antiguo, con el teatro griego, con el teatro prehispánico, con la teatralidad popular; hemos sacado todo lo que teníamos con la simbolización que el teatro nos permitía, con nuestras máscaras, con nuestra fiesta, con nuestro dolor, con nuestro canto, para dar nuestro testimonio” (1991, s/p)

Por ello, Rubio concluye, que, a pesar de todas las dificultades y posibilidades, el grupo Yuyachkani se resume en una sencilla idea: apostar por el Perú, es decir, que mediante el teatro se transforme la sociedad peruana de un modo crítico y humanitario con el compromiso social que dicha tarea presupone.

Referencias:

* Ralli, Teresa. *Performance "Antígona", del grupo teatral peruano Yuyachkani*. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=wrdXVlj99jE&t=842s>

* Salazar, Hugo y Larco, Juan. *Yuyachkani: ¿Veinte años no es nada?* En: Quehacer Nº 74. Nov – Dic 1991.
* Castro Pérez, Raúl. *Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos (Reflexiones en torno a la obra de teatro Santiago del grupo cultural Yuyachkani)*. En: Anthropolgica, Año XXI, Nº 21, 2003. Fondo Ed. PUCP, p. 117.
* Luque, Gino. *La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanbe y el grupo Yuyachkani.*  En: Memoria, Nº 4, 2008, p.75.
* Salazar, Hugo y Gris, Sebastián. *Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional*. En: Socialismo y participación. Nº 28, Dic, 1984.

1. Esta aclaración está orientada específicamente al gran número de peruanos que sostiene que hay una relación necesaria entre compartir ideas socialistas y ser, de plano, un terrorista. [↑](#footnote-ref-1)