



Miguel Rubio Zapata: "No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida"

El director de Yuyachakani reflexiona sobre la memoria y el teatro, a partir de su trabajo

Uno de los grupos teatrales más importantes del país cumple cuarenta y cinco años de acción artística sobre distintos escenarios. Yuyachakani ha sido una voz importante sobre las tablas, las calles y las plazas de nuestro país y distintas partes del mundo para reflejar diversos aspectos de la realidad peruana, en particular, lo ocurrido durante el conflicto armado interno que vivió el país entre 1980 y 2000. Sobre el diálogo entre teatro y memoria, conversamos con el director de la conocida agrupación, para hacer un balance de su trabajo y cuáles son los proyectos que se plantean hacia el futuro

José Alejandro Godoy



La casa de Yuyachkani nos recibe con una gran bandera del Perú en el hall de recibo. En las paredes se encuentran, enmarcados, varios de los recortes de noticias que dan cuenta de la larga trayectoria del elenco que, desde hace cuatro décadas y media, brinda su arte en diversas partes del país y del mundo. Miguel Rubio Zapata, director de la agrupación, sale a recibirnos y nos hace pasar a la sala donde montan sus espectáculos. Allí, en medio de algunos de los elementos con los que vienen trabajando su nueva creación, comenzamos el diálogo.

El nombre del grupo marca un compromiso con la memoria. Yuyachkani significa "estoy recordando". Este nombre es previo al inicio del conflicto armado interno. ¿Cómo se hace patente este deber de recuerdo por parte de ustedes?

Nunca nos imaginamos que el nombre iba a tener tanto significado en la vida del grupo. Nos gustó en principio porque cuando empezamos, en la década de 1970, éramos muy requeridos en barrios. Visitábamos lo que se llamaba "invasiones" y que, a partir de la toma de "El Rescate", se denominaban como "rescatadores" de una exladrillera que quedaba en la cuadra 14 de la avenida Argentina, donde íbamos con frecuencia. Fue muy interesante porque allí se desarrolló un proyecto cultural con música, fotografía, una iniciativa embrionaria de cine y teatro. Y en todos los grupos de la margen izquierda del Río Rímac y de El Agustino – donde comenzamos a trabajar antes de ir a "El Rescate" –, siempre había un relato sobre cómo se había tomado la tierra. Empezaban ellos a crear su teatro porque, obviamente, los temas y las obras de los que queríamos hablar no estaban escritos. Esa configuración inicial fue muy importante para lo que vino después.

Sin embargo, lo que nos plantea el conflicto armado interno y el periodo en el que la CVR nos invita a acompañar las audiencias públicas fue un quiebre al que yo he llamado "la crisis de la representación". Porque en los primeros años, la manera natural de acercarnos a crear teatro era inventando, trabajando con temas y suplantando identidades. Es decir, asumiendo representaciones no solicitadas. Desde que el primer testificante habla con voz propia al mundo y da cuenta de su condición, yo siento que se cancelan una serie de representaciones no solicitadas. Desde allí, se incorpora una voz diferente a Yuyachkani, que es la del actor ciudadano, la del artista que también toma posición frente a su propio proceso y encuentra un lugar. Ya no es más hablar en nombre de la víctima y del afectado. Este proceso para nosotros ha sido determinante porque nos preguntamos más de una vez ¿para qué sirve lo que hacemos y qué sentido tiene? Tomándole la palabra a la historia y al vínculo con estos nuevos espectadores es que el grupo ha podido llegar a los cuarenta y cinco años. Es encontrar un desafío.

A partir de esta voz nueva, ¿cuál es el proceso creativo a partir del cual se hace frente a esta violencia atroz y feroz que vive el país durante veinte años? ¿Cómo canalizan estos eventos en arte? Hacer teatro como el que ustedes realizan era heroico tanto en términos económicos como por las amenazas que se recibían de los distintos actores armados del conflicto.

Hay un antes y un después. Existe una etapa en la primera década de Yuyachkani donde las obras tienen un perfil romántico, idealista, esperanzador. Y creo que eso cambia durante el periodo del conflicto y plantea nuevas preguntas y temas luego del conflicto, que no solo tiene que ver con

los temas que maneja el grupo, sino también con las técnicas de trabajo. Durante el periodo de violencia, estábamos imposibilitados de salir de Lima o viajar al interior, que era lo corriente en el grupo. Se vincula con las máscaras, cómo la danza se incorpora a nuestro entrenamiento, el cuestionamiento de las formas hegemónicas de teatro y pensar en teatralidades que incorporen memorias que estén inscritas en el cuerpo, porque nosotros provenimos de una cultura ágrafa. La literatura dramática solo tiene 500 años de antigüedad en el Perú, hay una deuda con una teatralidad precedente cuyos indicios están vistos en la fiesta tradicional, en las tradiciones, en lo que traen las migraciones, en las fuentes de teatralidad originaria que nos conectan con ese origen. La técnica misma estuvo marcada por eso, por las formas cómo, durante el conflicto armado, tuvimos que reencontrarnos con nuestra condición urbana. Yo le preguntaba a María Rostworowski “¿Cómo este grupo, de limeños pequeños burgueses, que se ponen Yuyachkani porque quieren sentir una identidad andina, viven a 150 metros del mar en Magdalena?” Y María nos decía, con la sabiduría que la caracterizaba: “Es el inconsciente étnico que está en todo”. Yo creo que eso nos llevó a pensar que podíamos enunciar desde esa condición de estar encerrados acá y de mirarnos como creadores.

El grupo entró en conflicto cuando la sociedad estaba polarizada y el debate se reflejó en las obras, en los procesos largos, en la manera como teníamos que simbolizar para resistir. Para alguna crítica de teatro, a una obra nuestra, “Contra El Viento”, le llamaron “peligrosos fuegos artificiales”, sugiriendo que había un coqueteo con la subversión. Por el lado de Sendero, decían que éramos “agentes del imperialismo”. Cuando hemos estado en Europa, hemos recibido amenazas. En Hamburgo tuvimos que desalojar el hotel donde estábamos alojados y el teatro en los días que tuvimos presentaciones, porque había amenazas de bomba. En el libro “El Cuerpo Ausente” he señalado la manera cómo éramos amenazados, tuvimos que tener vigilancia. Era sentirse en una situación complicada de sospecha por un lado y por otro. Esto planteó estrategias de sobrevivencia y que podamos tener maneras de simbolizar. Tuvimos una obra que se llamaba “El Registro Mítico” que no era hablar de un mito sino inventarnos un registro para hablar sobre Sendero. Fue muy duro y muy difícil, pero fue todo un desafío porque el grupo se mantuvo vivo, nunca dejó de crear. Allí comenzó un proceso de mirada a esa condición urbana y una estrategia de dramaturgia fragmentada en base a pedazos, buscando complicidad con el espectador para que él pudiera armar la obra. El espectador era un testigo y un participante, no alguien pasivo.

Yuyachkani recoge elementos del teatro tradicional y callejero, pero también bebe de la literatura escrita. “Rosa Cuchillo”, basada en el relato de Óscar Colchado, muestra muy simbólicamente a Ayacucho entre los mundos de los vivos y los muertos y, a su vez, plantea el tema de la violencia contra la mujer.

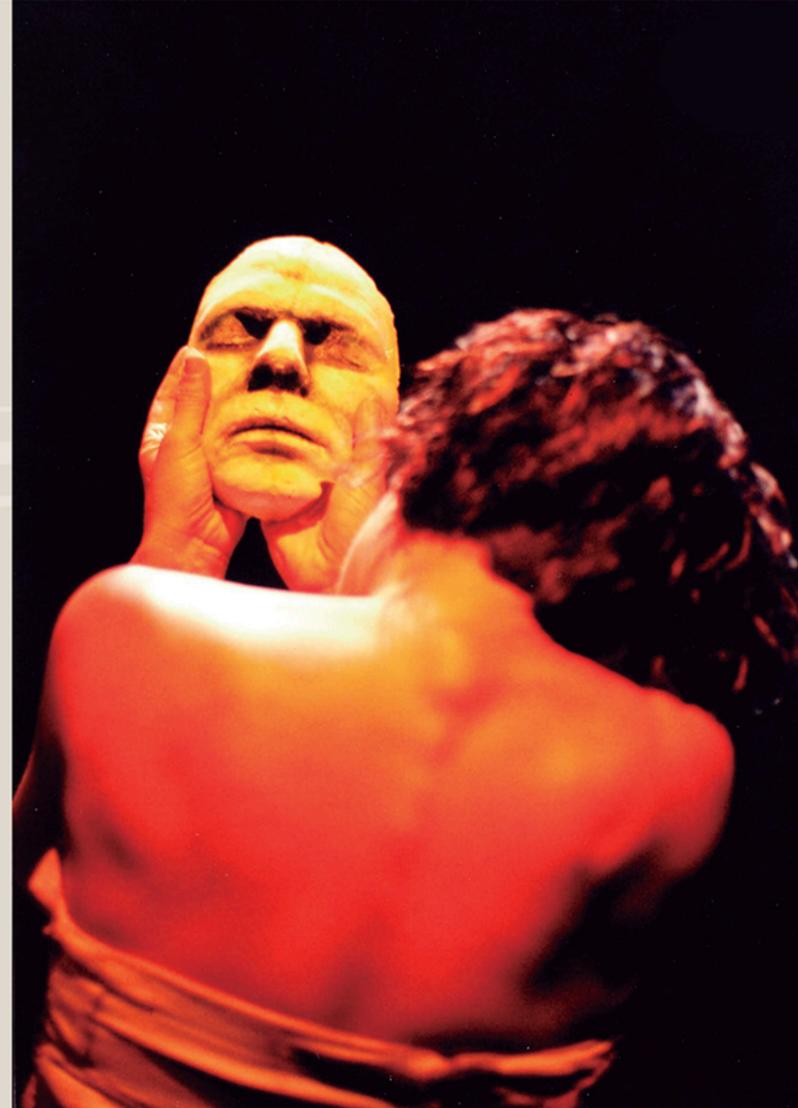
Es cierto. Esta obra fue diseñada para mercados del sur andino. Tomamos la novela y la redujimos a 20 minutos, convertida en una acción escénica. Colocábamos un puesto en un mercado y allí la hacíamos. Efectivamente, esta obra la encarna Ana Correa y se basó mucho en mirar a Mamá Angélica. No tiene la pretensión de representarla, el personaje es un aparecido. Es una obra que pertenece a la ficción, pero dialoga con una realidad lacerante con la que las mujeres del grupo han tenido contacto siempre. Aquí se han hecho talleres de autoestima con mujeres de barrio. Esto se ha sentido tanto en “Rosa Cuchillo” como en Antígona, que tiene como fuente a Sófocles y la complicidad de José Watanabe. Esta obra es una decisión de Teresa Ralli, que vive frente a la residencia del embajador japonés; ella estuvo en el proceso de la toma de rehenes, que fue su fuente para plantear la obra.

Y donde el personaje de Creonte, el rey autoritario que decidía sobre vivos y muertos, nos recordaba al régimen de la década de 1990.

Claro. Yo para visitar a Teresa tenía que tener un salvoconducto. Veíamos llegar algunas veces a Fujimori cuando ya fue el rescate. Está marcada por ese proceso, que está presente en la obra, como material de imagen.

El centro de “Antígona” es la búsqueda de reconciliación entre hermanos que se han matado durante buen tiempo.

Sí. Y también se refiere al derecho del enterramiento, porque los dos mueren y el que se subleva no tiene derecho a ser enterrado y está condenado a estar a merced de los buitres y de los perros. Esta es la lucha de Antígona: el entierro. Es curioso: si esta obra hubiera sido hecha durante pleno conflicto, de repente, la heroína hubiera sido Antígona. Cuando nosotros la hemos hecho, fue Ismene, la hermana. Esto se convertía en una catarsis, porque todos nos



hemos sentido mucho como Ismene, que “no hicimos a tiempo lo que debimos hacer” y era interesante porque veíamos que esta obra no tenía necesidad de “andinizarse”. Mantuvimos los nombres de los personajes pero, por carambola, acudíamos a la realidad concreta. Las imágenes de la obra están construidas narrando en cuerpo lo que veíamos del Perú. El cuerpo iba por un lado y el texto por otro. Esto es lo interesante de un momento como ese, como se conjugan estos elementos. Aquí estuvieron Raida Cóndor, Gisela Ortiz y otros familiares de desaparecidos escuchando el proyecto de Teresa y cómo narra su propia historia. Ellas eran las primeras espectadoras. El compromiso con el teatro de mujeres ha sido siempre un tema en Yuyachkani.

También tenemos una mirada masculina sobre el conflicto. “Adiós Ayacucho”, con Alfonso Cánepa buscando el resto de su cuerpo, nuevamente nos remite al drama de los 15 000 desaparecidos en el Perú, a causa del periodo de violencia.

Lo que es increíble es que esa novela corta de Julio Ortega fue escrita en 1986. Nosotros, desde que la leímos, dijimos “allí hay un potencial dramático”. Esta obra acaba de cumplir 25 años de representación continua. Cada vez que se pone en esta sala, se llena. El público no ha dejado de

pedirla. Hace poco estuvimos en Abancay y fue hermosa la función porque luego hicimos un foro. Como Augusto (Casafranca), el protagonista, es quechua hablante hicimos un conversatorio con la gente. Y uno dijo “yo podría haber sido Alfonso Cánepa”. Otro, desde la cazuela, hablaba con Augusto. Es hermoso cuando un relato toca directamente a un tema y alude a una realidad cercana y conocida, despierta la complicidad del espectador.

La historia de Alfonso Cánepa no es solo un relato sobre desaparecidos, sino también supone una visión sobre la migración del campo a la ciudad y una síntesis de la peruanidad. El nunca encuentra sus huesos y termina colocándose los de Francisco Pizarro.

Esta es una decisión política. Lo tiene claro desde el principio cuando dice “vine a Lima a recuperar mi cadáver. Así comenzaría mi discurso cuando llegase a esa ciudad”. Él dice “voy a ir a la Plaza de Armas y buscar al Presidente, que es el responsable de encontrar las partes de mis huesos que me faltan para darme sepultura”. Ahí hay todo un rollo sobre la unidad mínima de la muerte. La obra habla del derecho al enterramiento del cuerpo entero y no como se mutila el cuerpo. Nosotros hicimos una adaptación para el teatro e incorporamos otro personaje, que es un Capac Colla de la fiesta de Paucartambo que se encuentra con el espíritu de Cánepa y le presta el cuerpo para que pueda hablar. Esta obra nos plantea un gran problema porque el personaje es un muerto que habla. ¿Cómo representas a un muerto? ¿Cómo lo corporalizas? ¿Cómo le das una voz?

Sobre todo, tomando en cuenta que es un descuartizado.

Él viaja a Lima con lo poco que tiene en un camión. Esta es una obra que viene de la literatura. Y lo que hicimos fue un registro escenográfico semejante a los velatorios de los cuerpos ausentes en Ayacucho, Huancavelica y Junín. Y a partir de allí es que ese espíritu cobra vida y se intercambian los cuerpos. Recuerdo el día que el presidente Paniagua firmó el decreto que creó la Comisión de la Verdad, estaba Alfonso Cánepa en Palacio de Justicia, en una representación de la obra. La ficción y la realidad se juntaban en el mismo evento. La obra dice que va a la Plaza de Armas y entra a la Catedral y allí estaba él junto a los familiares de las víctimas. La realidad y la acción se encuentran. No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida.

Una obra muy distinta, que trata sobre otra migración y una celebración de la diversidad, es “Los Músicos Ambulantes”. Es una pieza que ahora cobra otro significado. Estamos ante un país que comienza a reconocer su diversidad étnica, religiosa, sexual. Esta obra tiene más de treinta años. ¿Qué sentido le encontraron en 1982 y cuál tiene ahora?

Es la obra que más nos ha enseñado sobre el oficio. Es la más sencilla, la que tiene menos pretensiones, se construyó en muy poco tiempo y se completó con el espectador. Al inicio, se estrenó hasta terminar la primera parte, cuando



los personajes llegan a la ciudad y se pelean. Los actores salían al público, para tener una correlación de fuerzas favorable a cada uno y allí construir un final. Encontramos que los espectadores apostaban por la convivencia y la aceptación de las diferencias. Pero fue un juego. Nunca lo tomamos tan en serio, pensamos que era un juguete cómico del momento. Dijimos que íbamos a hacer una obra sencilla como esta para luego hacer una obra seria, que era "Encuentro de Zorros", dedicada a José María Arguedas. Resulta que la obra sencilla fue la que nos enseñó más sobre el Perú, el oficio, la diversidad y la solidaridad. Es un retrato del mismo grupo: si nos mantenemos cuarenta y cinco años juntos es porque aprendimos a convivir y respetar nuestras diferencias. Nosotros alentamos nuestra diversidad: hay unipersonales, hay trabajos de corto reparto, hay desmontajes. Esa es la enseñanza que nos da "Los Músicos Ambulantes". Además, completa, la tercera migración. Aquí es una migración feliz; la segunda, cuando comienza el conflicto armado a asonar, es "Encuentro de Zorros"; y la tercera, es "Adios Ayacucho". Las tres obras dan cuenta un proceso de marginalidad y violencia.

Que sintetiza el siglo XX peruano.

De alguna manera, sí.

Mencionaba el tema del compromiso. En su caso, con una voz muy fuerte, tanto en las audiencias públicas de la CVR, las protestas contra el régimen de Alberto Fujimori o frente al retorno del fujimorismo al poder. Ustedes, a diferencia de otros artistas, han sido muy explícitos en su posición política.

Yo pienso que el teatro, como toda actividad humana, es político. En nuestro caso, es manifiesto, no lo ocultamos.

Decir que "el teatro no es político y solamente entretiene, es un divertimento" también es una actitud política. No quiero juzgar las decisiones de mis colegas, sino quiero hablar de nuestra propia opción. La misma tiene que ver con nuestro impulso inicial. Nosotros no nos formamos en ninguna escuela de arte porque consideramos que el teatro era una reacción inmediata a lo que pasaba en nuestro contexto y teníamos que escribir las obras sobre aquello que queríamos ocuparnos porque no estaba escrito. Pero nunca pensamos que el teatro fuera establecido, puesto de una manera determinada o escrito para ser guardado en un libro. Desde el principio, la clave fue entender que el teatro no es un género literario, sino que es una convivencia que se completa con los espectadores. No existe teatro sin espectador, existe porque hay un hecho concreto en el momento, tiene inicio y final. Este no es un teatro, es un local, no hay actores y espectadores en interacción. Este espectador al que nos dirigimos estaba en las plazas, los sindicatos, el movimiento campesino, los parques y las calles. Ese público nos ha formado. El estudio y la formación autodidacta han venido después. No es que despreciemos la formación académica, pero primero fue la calle y el activismo. Fue hacer un teatro que se conecte con el presente. El tiempo nos da la razón en esto porque la calle, los movimientos sociales se han metido a la escena, se han expandido y el teatro se ve cuestionado.

Las audiencias públicas a nosotros nos cuestionaron de raíz. Ese periodo que acompañamos a la CVR fue fundamental para el grupo. La gente en las marchas se apropia de fuentes que pueden venir de lo escénico: los zancos, las banderas, las máscaras, el maquillaje, el mimo, la performance. Tú no puedes dejar de dialogar con ello. Esa impronta se siente, a tal punto que siento a veces que las butacas no nos sirven. Tenemos este espectáculo "Sin Título / Técnica Mixta"

hecho en homenaje a la entrega del Informe Final de la CVR, que lo hicimos a espacio abierto. Actores y espectadores compartíamos un lugar que era como el depósito de un museo de la memoria. Esa escucha ha sido fundamental para hacer lo que hacemos.

Pensando en "Sin Título", en el hecho que ya tenemos un Lugar de la Memoria, que tenemos manifestaciones públicas potentes como "Ni Una Menos", se plantea la necesidad de recordar. Llegamos al Bicentenario con un país que busca encontrarse y hallar su identidad. Cuarenta y cinco años después, ¿qué le dice Yuyachkani a los ciudadanos nuevos que están en esta búsqueda?

Elizabeth Jelín lo plantea claramente cuando se pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de memoria? Es una interrogante que, a mi juicio, debemos hacer siempre. Al hablar de memoria, podemos volver a victimizar nuevamente al afectado. Se ve la memoria literal y no generar una memoria ejemplar, para usar un término de Todorov. Ver desde el presente, sin quedarnos en el dolor. Es un tema que como grupo nos hemos planteado, sobre todo, al revisar "Sin Título". Había un fuerte acento en el dolor y dejábamos la organización, por ejemplo, no aludíamos a la agencia política de las mujeres. Esos elementos se han corregido para poner estos aspectos que nos hacían falta. Hablamos ahora de memoria compartida, que tiene que ver con el texto del autor, del actor, del director y todos los que están en el proceso creativo, desde allí hay una enunciación individual, colectiva, ciudadana, histórica y comunitaria. Es una memoria que necesita del otro. En el teatro tradicional, uno construye un personaje a partir de la memoria emotiva, es buscar un momento en tu vida personal donde sientas lo que debe sentir el personaje. La memoria necesita al otro, está en permanente construcción y eso es lo que nos proponemos en las obras que hacemos. No proponemos



como dramaturgia contar un cuento frente al espectador, sino organizar un evento, una convivencia. Si tú me preguntas que es la dramaturgia para Yuyachkani es la organización de la acción en el espacio compartido, construido con el otro, donde el espectador puede completar con su imagen, de manera creativa, lo que la escena le propone. No es alguien a quien le das una sola versión.

Para nosotros "Sin Título" es una obra madre, porque nos da tanto y nos deja preguntas, no necesariamente buscando una respuesta. Nosotros estamos ahora en un proceso de inventar algo que conversar con "Sin Título", no es una segunda parte pero si constituye un díptico. Trabaja sobre esos mismos principios de reunión, de memoria, de mirar a otros lados de la historia que no están suficientemente visibilizados. Para encontrar este lugar con el espectador y es mejor que estemos en el mismo espacio. La obra como una convivencia.

