

Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca

Lady Rojas-Trempe

Las dos personas entrevistadas son actores del Grupo Teatral Yuyachkani y se encontraban en el Congreso de Teatro Latinoamericano en Kansas, en abril de 1992, donde representaron su obra *Adiós Ayacucho*. En la entrevista hablan sobre los orígenes del grupo, sus etapas y obras escenificadas, sus concepciones acerca del teatro al servicio del cambio nacional, del público, del actor, de los elementos andinos artísticos y de sus publicaciones.

Ana, me gustaría hablar sobre algunos elementos del teatro de Yuyachkani para entenderlo en su perspectiva histórica dentro del contexto peruano, porque el año pasado el grupo cumplió veinte años de existencia. Para empezar ¿cómo se originó el grupo?

CORREA: En la primera etapa del trabajo de Yuyachkani nos planteamos lo que no queríamos hacer. No queríamos hacer un teatro tradicional ni un teatro que se divorciara de la realidad. Yuyachkani empieza con un teatro que debía reflejar lo que pasaba en el Perú en la década de los setenta. El grupo partió de una experiencia juvenil. La mayoría de sus integrantes vienen de un grupo que se llamaba "Diego". Fue un grupo de estudiantes de secundaria que expresó en esos momentos la rebeldía del joven e hizo uno de los mejores teatros juveniles que se han hecho en el país. Los estudiantes fundadores de Yuyachkani descubren que el problema en el Perú no era generacional, no se trataba de que los jóvenes debían reemplazar a los viejos para cambiar el país, sino que era un problema de lucha de clases a partir de las estructuras sociales, políticas y económicas. Este proceso de toma de conciencia y este inicio de militancia los lleva a salirse de "Diego" para fundar un nuevo grupo teatral. Yuyachkani inicialmente tiene como objetivo acercarse a los sectores populares. Lo primero que hace el grupo es publicar un boletín con el nombre *Yuyachkani* que significa estoy pensando, estoy recordando. El grupo antes de hacer una obra empieza a sacar escritos sobre el

teatro, planteamientos sobre la misión que tenía del teatro, la cultura, un teatro al servicio de las luchas populares del país. Como el grupo no tenía nombre la gente comienza a llamar a los miembros del grupo, los del Yuyachkani y se queda con el nombre de este primer boletín.

Creo que el último trabajo que ustedes están haciendo, justamente en conmemoración de los veinte años, es una reflexión sobre su propio trabajo actoral, espectacular y textual también. Me parece que al mismo tiempo hay un enlace con el origen en 1971.

CORREA: Claro, incluso los primeros estudios que el grupo comienza a profundizar son de la obra de Brecht. El grupo inicia un trabajo acompañando la huelga minera de la Cerro de Pasco Corporation en esa época, y las actrices van al Parlamento con las mujeres que han venido en caminatas de sacrificio. Los hombres van a las cárceles a buscar a los dirigentes para hacer una investigación sobre el tema y se monta la primera obra del grupo que es *Puño de cobre* (1972). Es una obra con técnicas modernas de actuación en el sentido de que un actor representa a varios personajes. Con la puesta en escena de esa obra empezamos a recorrer los centros mineros. Esto es el origen de algo muy importante para el grupo, porque significa confrontar nuestro trabajo con un nuevo público que buscamos, no que llega a nosotros. De esta manera entramos en contacto con ese nuevo espectador. A partir de esa experiencia, el grupo va descubriendo que su estética está muy lejana de todo el bagaje cultural del mundo andino. Un andino es rico por su lengua, por sus trajes tradicionales, por sus danzas, por sus fiestas populares, por la tradición antiquísima de miles de años de máscaras.

Lo andino comporta todo un mundo ritual, ¿no es cierto?

CORREA: Claro. Es a partir de este trabajo que el grupo se define como categoría teatral para nosotros.

En Puño de Cobre se manifiesta un militantismo que ustedes no quieren ocultar y creo que es válido dentro del contexto de la situación nacional del Perú. ¿Cómo a partir de ese momento evolucionan en su producción teatral?

CASAFRANCA: Si hablamos de *Puño de cobre* podemos decir que es la percepción orgánica de la sociedad, que de pronto va a juntarse con otro criterio fundador de nuestra estética, relacionado con nuestro acercamiento al mundo

andino a recoger no solamente sus formas, sino también conocer su lengua. Empezamos a usar el quechua como no lo habíamos hecho antes.

Eso me parece una riqueza muy significativa porque no hay la pretensión de querer hablar el quechua por sí, sino con una intención artística para que los espectadores del mundo andino entiendan los trabajos que ustedes estaban haciendo.

CASAFRANCA: Sí, hay un acercamiento distinto. La presencia de una pequeña militancia histórica es bastante fuerte. Sin embargo el grupo siempre tuvo una especie de intuición del pacto teatral y puso el acento en los aspectos artísticos y en ese sentido tuvo una actitud meramente teatral. Por ahí se va a cimentar la actitud más allá de lo que podría ser una búsqueda simplemente correspondiente a los esquemas de análisis. Empezamos a cantar en quechua, a tocar instrumentos, a ser mucho más rigurosos en el vestuario y el uso de las máscaras. Felizmente los espectadores han ido acompañándonos y nos han obligado a profundizar mucho más.

¿Y cuáles son las obras de esta primera etapa?

CORREA: Yo creo que aquí habría que hablar de dos momentos en Yuyachkani. En la primera etapa hemos hecho teatro de tiempo completo, por eso buscábamos trabajos en otros lugares para mantener el teatro. Todo el mundo trabajaba durante el día y, a partir de las cinco a las diez de la noche, podíamos juntarnos para el teatro. La característica de esta época es que dimos mucha más importancia al conocimiento mental, al estudio histórico-político de los montajes; es decir, hacíamos una acumulación mucho más fuerte a nivel ideológico que formal, el actor no tenía mucho tiempo para trabajar sus herramientas principales que son su voz y su cuerpo. Los espectáculos de esta primera etapa son: *Puño de cobre*, *La Madre* (1974) e incluso podríamos decir que *Allpa Rayku* (1978) que es un puente de transición hasta *Los hijos de Sandino* (1981). Sacamos esos cuatro espectáculos en esta primera etapa. A mí me preocupa un poco hablar de la militancia como que si dijéramos que cuando dejamos de militar abandonamos . . .

Pero pienso que ha habido una evolución. El trabajo de ahora no es el trabajo militante de hace veinte años.

CORREA: Claro, no está ligado a un partido político. Sin embargo, la militancia por la necesidad de transformar esta sociedad sí enfila adelante. Es

uno de los elementos que están dentro de nuestra mística que ha permitido que el grupo viva y evolucione en estos veinte años.

Respecto a la actitud artística como elemento de la mística ¿cómo se manifiesta en la segunda etapa? Ustedes conciben el teatro como un arma para la transformación social.

CORREA: Claro, recién a partir del año 82 el grupo logra profesionalizarse en el sentido de que logra dedicarse de tiempo completo al teatro. Optamos por seguir sobreviviendo por el teatro. Pero es a partir de *Los músicos ambulantes* (1983) que para nosotros se inicia la segunda etapa, en la cual logramos un equilibrio entre forma y contenido y nos definimos como actores. Entonces decidimos ser los mejores actores. Hicimos teatro popular y dramaturgia con contenido nacional e incorporamos personajes indios que nunca antes habían hablado y que tomaron la palabra en escena. Ello significó que estábamos capacitados artísticamente para representarlos. Es por eso que yo siento que hay una diferencia que tiene mucho que ver con el tiempo completo que le dedicamos al teatro. En esa segunda etapa produjimos en 1984 *Un día en perfecta paz*, el pasacalle *Quinua* y *La madriguera* y en 1985, *Encuentro de zorros* y *Baladas del bien-estar*. Ahora tenemos un espacio en el que nosotros entrenamos, nutriéndonos no sólo de las danzas andinas y de las codificaciones de la cultura nacional, sino también de la cultura occidental y oriental. Recurrimos a las técnicas de las artes marciales, la danza y la voz. Generalmente realizamos la formación del actor por las mañanas y después continuamos con lo que hemos aprendido durante tantos años, a ligarnos permanentemente con la situación del país. En ese sentido ahora hablamos de una acumulación sensible que el actor hace ya no sólo ideológicamente, para ayudarnos de la ciencia, la historia o la antropología, sino además por una acumulación que el actor hace en la práctica misma, entrenando diariamente, trabajando, saliendo a las calles, buscando personajes y observando. Entonces esa acumulación sensible ha desembocado en otra característica del actor profesional, que tiene la responsabilidad revolucionaria de ser bueno, de capacitarse para trabajar.

Esa postura aún a dos tendencias: el trabajo personal del actor y el enriquecimiento mutuo. Siempre se complementan. ¿Cómo ha madurado su concepción sobre el actor?

CORREA: Hasta hace dos años siempre hicimos experiencias colectivas sin embargo, a pesar de que el colectivo había crecido muchísimo sentíamos la necesidad del reto personal, de poder ir solos al escenario o con otro más.

Realmente es importante para nosotros ahora que volvemos a hacer un trabajo colectivo después de todas estas experiencias individuales, que el colectivo ya no sea la masificación sino la manera de aprovechar al máximo a cada individuo. Miguel Rubio, el director de Yuyachkani, ahora habla ya no sólo del actor múltiple sino del actor integral. En nuestros primeros años de profesionalización nos enfrentábamos en canchitas deportivas o arenas y no en teatro con luces o escenografía. En ese momento hablábamos del actor múltiple que necesitaba tocar instrumentos, bailar, trabajar con máscaras, un actor que se pudiera salvar por él solo, no por las luces ni por el telón, sino por él mismo y su voz. Pero ahora hablamos de un actor integral. A lo largo de estos años el movimiento teatral ha crecido en el Perú y se ha desarrollado una serie de técnicas de formación del actor. Hay, si se quiere, una peligrosa tendencia de los jóvenes a ser actores-técnicos. Nosotros pensamos que el actor es aquel que trabaja y avanza con la técnica y la ciencia a su servicio. Un actor debe reflexionar también sobre la situación del país.

CASAFRANCA: Estamos volviendo al principio, al proceso que ha cumplido la reflexión y al papel de la ideología. El crecimiento ha mostrado continuidad, o sea no una ruptura sino una especie de viraje decisivo para afirmar una línea de trabajo que ha ido reconociendo aportes de la cultura universal. Tratamos de hacer un esfuerzo central respetando sus principios, que ponemos a nuestro servicio.

CORREA: Este crecimiento del que habla Augusto es sumamente importante. Miguel Rubio también se refiere a nuestra niñez y a nuestra militancia; todos esos años que hemos pasado al lado de los sectores populares recorriendo pueblos en el país son nuestro fundamento ahora.

Y eso es también lo que les permite montar probablemente los textos y los conflictos dramáticos que conocen a partir de su práctica. Yo creo que ustedes han abierto un camino que tal vez los jóvenes de ahora no conocen porque no tienen esa trayectoria.

CASAFRANCA: A veces la necesidad de ir al público popular nos ha planteado problemas, también a nivel de difusión, o sea, mover bien a la gente supone una dificultad mayor que mover a un pequeño grupo, y es mucho más interesante para el trabajo de difusión y para el encuentro con los sectores populares hacer un trabajo simultáneo, como ocurre en este momento; ahora nosotros estamos en Kansas City y en la próxima semana viajamos; otra parte del grupo va a Alemania y después coincide con que nosotros volvemos y ya no encontramos

a la otra parte que se ha ido a otros lugares, pero ha dejado a otra parte del grupo trabajando en Lima. Se llama el grupo de Lima que hace trabajos para niños. Entonces, tenemos un trabajo activo permanente que se forja y cada uno con experiencias propias enriquece las nuevas propuestas dramatúrgicas.

Dentro del trabajo escenográfico yo he notado que la máscara y la música son aspectos peruanos que entroncan con una tradición dentro de nuestra propia cultura andina precolombina y que ustedes han incorporado al trabajo del espectáculo. Son elementos artísticos que están presentes en todas las obras, ¿qué funciones les dan a estos aspectos?

CORREA: Mira, desde el origen del grupo la música se utilizó como un código dramático dentro del espectáculo y conforme avanzamos en los espectáculos estamos mucho más conscientes de su necesidad, tanto así que cuando hablamos del actor múltiple hablamos también del actor que baila, canta e interpreta instrumentos. Entonces, nos hemos planteado desde hace años la necesidad de que el actor aprenda instrumentos tradicionales peruanos pero también occidentales de viento y metal. La mayoría de nosotros toca cinco, seis o siete instrumentos; hacemos intercambio con maestros con los cuales tenemos un trabajo de dos o tres meses, montamos un nuevo repertorio, hacemos que los músicos profesionales nos den apoyo, y luego salimos adelante esperando otra vez un encuentro. Quizá esa ha sido la característica de cómo hemos ido formando a la gente del grupo teatral. En grandes encuentros muy cortos nos planteábamos seguir trabajando solos después. Y a nivel de la máscara, bueno, desde *Puño de cobre*, se dan las máscaras.

¿Cómo se da el proceso de apropiación de los signos andinos?

CORREA: Te voy a explicar con un ejemplo de la última obra. Para que las máscaras no puedan ser superficiales tienes que meterte adentro, enmascararte. El personaje Coya de *Adiós Ayacucho* es un personaje vestido tradicionalmente, porque si no nuestro público no lo reconoce; si él está sólo con la máscara encima, puede ser un guerrillero o un asaltante de camino, puede ser muchos personajes. Pero tiene otro sentido enmascarado así, la ropa y la música definen al personaje. Al principio tienes que acercarte con respeto y valoración a esos signos andinos. Entonces hay muchísimas cosas que estamos aprendiendo de la cultura popular, o sea que definitivamente es nuestra fuente fundamental de aprendizaje de todos los elementos de la teatralidad de la cultura nacional.

Háblenme del trabajo pedagógico de los talleres y de la producción teatral.

CORREA: Desde hace cuatro años venimos ya realizando el Proyecto Escuela con talleres con niños, mujeres, jóvenes y teatristas tanto en Lima como en el campo. Damos talleres de máscaras, de capacitación de actores, de promotores de educación popular, se dan espectáculos y funciones; ahora queremos abrirlo al cine, la música y la danza, pero necesitamos piso de madera. Mientras tanto estaba trabajándose la obra *No me toquen ese vals* y representábamos *Baladas del bien-estar*.

Creo que las obras de los últimos años se orientan hacia el trabajo actoral de dos personas como en Adiós Ayacucho (1990) y No me toquen ese vals (1990).

CORREA: Sí el balance del trabajo es de dos también en *Baladas del bien-estar*. Quizás hacer cosas juntos y movilizarnos por el país en guerra va a ser mucho más difícil, pero es posible todavía ir a las capitales de provincias y de departamentos para presentarnos.

¿Qué pasa con la producción escrita de textos dramáticos, textos reflexivos y también sobre la ausencia de algunos textos escritos? Sé que últimamente han publicado cuatro obras.

CORREA: Bueno, está la publicación para *Eco* y luego la *Obra del Niño* la tenemos publicada pero en un cuento. Después está *Encuentro de Zorros* (1985) publicada en *Conjunto* de la Casa de las Américas, y luego en este momento estamos por sacar en edición una cinta de *Los Músicos Ambulantes*, pero para eso se está haciendo un guión de esta obra que cumple diez años y que todavía no tiene libreto, y luego es verdad que *Contrael viento* (1989) no está publicado. Desde el año 83 estamos sacando lo que llamamos la "Memoria Anual" que sirve como un archivo interno. Cada uno de nosotros es responsable de presentar y escribir una memoria de todo lo que hizo en el año como crónica de los talleres y de las actividades en que participó. Ahora tenemos once memorias y se han publicado ya cinco ejemplares que están en la biblioteca del grupo.

Los felicito por su trabajo artístico que ha contribuido, sin duda, a dar a conocer la situación peruana así como sus esperanzas por ser un país libre.

The University of Ottawa