

“Esa era la idea: que después, como una receta, quedara esta confesión”: Entrevista a Ana Correa del Grupo Cultural Yuyachkani

Elena Guichot Muñoz

Esta entrevista a Ana Correa es sobre *Confesiones*, acción escénica unipersonal en la que ensambla vida, obra e historia. El espectador asiste en directo al proceso de creación de sus personajes, mientras la actriz relata un momento histórico signado por la violencia política peruana. La actriz desarrolla en la entrevista la pedagogía del arte, el itinerario que conduce a la creación de una obra tan original como íntima.

¿Cómo comenzó a estructurarse esta obra? ¿Cómo llegaste a Confesiones?

Yo quería hacer una demostración que se llamaba *El viaje de la presencia al personaje* porque justamente era el tema que está en las dos últimas obras *El último ensayo* y *Con-cierto olvido*, y ahora tiene que ver con la que estamos creando, *Cartas a Chimbote*, en donde Yuyachkani, —como sus integrantes, como las personas— está más presente.

Entonces yo mepecé. Hice una elección de los personajes a partir de un ejercicio que habíamos hecho unos cinco años atrás. Hice una improvisación con varias ropas dentro, y había un personaje encima. Era como una cebolla que se sacaba las capas, pero también se transformó en metáfora de ir quitándote las pieles que tienes hasta quedar tú. Me senté con Miguel a recordar todos los personajes que tenía. Entonces me dijo, “Saca todos en la sala azul”, y los presenté. Presenté a la gallina, a la tía de *Encuentro de zorros*, a ese personaje cómico de *Pukllay* (que fue un trabajo callejero que hicimos), la Ashanika, la profesora. Estaban en las sillas once personajes distintos. Y después finalmente hicimos una selección, y en esa primera selección yo me vestí completamente, a ver si era posible el ejercicio. Y efectivamente, empezaron a aparecer los personajes. Decidimos seleccionar

estos que están porque nos permitía hablar de personajes caracterizados en donde prácticamente yo estoy escondida debajo, hasta ir apareciendo yo, y hasta quedarme yo.

Cuando ya tenía ese trabajo, empezamos a conversar técnicamente de cómo se había logrado ese personaje y en qué momento. Entonces me invitan los del Transit Magdalena Project. El tema del Transit era historias no contadas¹. Entonces le hablo a Julia de esta demostración que estaba preparando con Miguel y me dice: “Ana, si es una demostración que hable de ti, de alguna historia que tú no has contado en el teatro, tráela; si no, prepara algo de ti”. Le dije a Miguel: “Hemos hecho esta demostración y yo quiero llevarla, forzarla, pero el tema es otro”. Entonces Miguel me dice: “A ver, ¿qué no me has contado de cada personaje? La tía, la borracha santera, tú que vienes de familia metodista, evangélica, ¿qué hacías sacando una tía santera²?, de dónde te sale toda esa cosa católica, que tú no tienes, no te he conocido nunca católica”. Entonces le digo: “Pues yo soy católica, mi abuela me raptó cuando era niña, porque fui la primera nieta y me bautizó católica. Y nunca me he sentido mal de comulgar. Nunca me confesé, por esa influencia evangélica de que no te debes confesar delante de ningún hombre, sino frente a Dios”. Miguel sí conoció a mi abuela. Mi abuela era curandera. Incluso curó a Teresa, a varia gente del grupo; les curaba del susto; curaba con huevo. “Y la Paula ¿de dónde se hizo curandera, cómo que católica, si ella era curandera?” Y entonces empecé a contarle: Mi abuela tenía un cuarto; tenía muchos santos. Entonces él me iba cuestionando y tomando nota.

Y luego fuimos a la otra mujer, a la Bernardina³, y recordamos lo difícil que había sido para mí aceptar un cambio en mi estética y cómo la técnica aparece como respuesta a un momento de crisis. Ahí recordamos ese momento que había sido tan difícil. Fue estando yo con las mujeres en Cusco, en Cochacui y la fiesta donde se viste al santo. Se le prepara para la nueva fiesta—no sé si en España hay esa fiesta— pero la cofradía del patrón Santiago va a la iglesia. Abren la urna que estuvo cerrada todo el año; sacan al santo, que aquí se le dice patrón, porque era un patrón que había venido de España. Se le quita la ropa y los mayordomos nuevos traen la nueva ropa. Después de vestirlo se saca al patrón al frente de la iglesia. Se ponen las bancas, el patrón toma sol y la gente se sienta alrededor, al costado, en las gradas. Los niños corren, las mujeres tejen. Se pone comida, cerveza. La cofradía conversa y todo el pueblo sale a ver al santo. Y la gente comenta: “Qué guapo que está. Seguro habrá buena cosecha este año. Mira está contento, hasta está sonriendo”, o de repente dice: “No, está triste. Mira, frunció el ceño. De repente va

a caer granizo, o no va a llover”. La gente va interpretando. Y esa fiesta se llama el Cochacui.

Cuando yo fui al Cochacui con mis compañeros, ¡plum!, me apartaron los caballeros, sin decirme nada. Yo entendí que tenía que estar con las mujeres, y descubrí en las mujeres un oficio, una perfección en el limpiar, ornamentar y empoderar. Porque yo vi ese día cómo a ese santo de yesos, con una ropita ya usada, que está guardado un año hasta de costado, lo desnudaron. Quedó la coraza con la que llegó en el 1500 y tantos, porque Santiago era el patrón de Cusco, hasta 1950, que hubo un terremoto y entra el Taitacha, que en realidad es la última versión del Pachacamac, el dios de los terremotos, el dios de las profundidades; acá hay una mezcla tremenda. Con algodones nos permitieron limpiar el rostro, las manos, el cuerpo, y ahí vi al patrón, como llegó, con dos ángeles en las rodillas. Y por eso entendí que las señoras levantaban a los niños para que le besaran las rodillas.

Entonces, cuando regreso con la experiencia a contarle a Miguel, me dice: “¿Qué hiciste? ¿Cómo dialogas eso que hiciste allá con lo que tú haces acá?” Y empezó una pelea cada día, porque en el montaje Miguel me iba quitando cosas, y sentí que me quedaba sin nada. Y Miguel me decía, “habita el espacio, huele, mira, escucha, barre”. Y me tiraba la basura, y me decía, “Barre eso”. Entonces fue rehacer todo. La mujer que yo había preparado estaba basada en las señoras con las que yo había hablado. Y de repente la obra, la realidad del proceso, decide que esa iglesita no quedaba en el barrio de Santiago de Cusco, que era de la altura de un pueblito que estaba desapareciendo por la guerra, y que allí ya habíamos averiguado nosotros que donde caía el rayo, dios Iyapa, ahí se hacía un santuario inca, y encima habían construido una iglesia en las alturas. Entonces Miguel me dijo, “En las alturas no te sirve esa ropa”. ¡Me quitó la ropa! La mujer que yo había estado construyendo no era. Me subí al tercer piso a buscar ropa. Tenía una ropa que me había comprado en Sicuani, entre Cusco y Puno, con la que yo ya había hecho una acción de una mujer que vendía anticucho. Y a partir de ahí ya no era una señora fuerte como la que yo estaba construyendo; era una señora mayor.

En esa obra fui tomando conciencia, porque mientras pasaba lo que pasaba yo solo sentía odio, rabia, y decía, “Me está destruyendo todo mi trabajo”, y fui construyendo sin darme cuenta. Incluso estrenamos y yo con un dolor tremendo, no entendiendo, hasta que entendí. Entonces me permitió darme cuenta, decirle todo lo que no le había dicho, buscar mis cuadernos, revisar de nuevo, y darme cuenta de cómo yo lo había tomado a modo personal; estaba mezclado lo mío, mi manera de ser, mi vehemencia, con el personaje.

Y así fuimos pasando a cada personaje, y fuimos conversando. Yo tengo la costumbre de escribir; tengo mis cuadernos de las obras, y de esta tengo casi tres cuadernos, porque el proceso duró dos años y medio. Entonces me era interesante conversar con Miguel y buscar el cuaderno, y buscar lo que yo había escrito, dibujado. Y pasé del llanto a la risa, porque Miguel es muy sarcástico. Entonces finalmente entramos en un proceso de reírnos, de entender.

Con toda esa conversación, que duró un par de días con Miguel, me fui al Transit, y lo que hice fue una gran improvisación; abrí mi corazón. Lo que hice allá fue dividir; fue lo único nuevo que apareció. Puse un *masking tape* en el piso; le puse una puerta y me senté al costado. Antes no había esta separación, porque era la actriz actuando como una demostración muy lúcida y sistematizada de la técnica aplicada. Pero yo sentía que no podía estar en el mismo espacio, y le puse la alfombra de Peter Brook, y cada vez que yo entro acá entro en estado de representación, y aquí yo voy a aguantar en un costadito, escondidita. Y esa función Julia Varley me la tradujo, porque el público era fundamentalmente mujeres de muchas partes. Entonces me iba dando tiempo Julia de ir estructurando lo que iba diciendo, y me iba calmando porque había momentos en que yo lloraba mucho; las tres o cinco primeras eran de mucho llanto.

Y regreso y Miguel me dice: “Retomamos, ¿cuándo?” Estábamos en otra obra; ya pasa un año y viene el Odin, Julia, y le dice Miguel: “¿qué te pareció?” Y dice Julia: “Estupendo lo que han trabajado con Ana. Solo que el nombre no va —el viaje de la presencia— para todo lo que ha hecho Ana”. “Y ¿qué has contado?”, dice Miguel. “¡Lo que descubrí contigo, lo que te conté!” Y entonces nos íbamos a Ayacucho y Eugenio le dice a Miguel: “Lo que han hecho vosotros dos es otra cosa. No es una demostración; es una acción, un espectáculo”. Y entonces me programan para Ayacucho. Felizmente yo había grabado la voz de la función en el Odin. Lo transcribí todito y empecé a mirarlo, a ver mis cuadernos. Lo hice para 3.000 jóvenes de teatro de Colombia, de Chile, de Ayacucho, mis exalumnos, todos sentados en el suelo, y yo creo que ahí la obra dio un salto. Lo ordené mejor; lo empaté. Fue una emoción increíble. Lo vieron mis compañeros por primera vez. Y ya de ahí empezamos a trabajarlo. Yo tenía mucho miedo de abrirlo más allá de encuentros. He ido a varias Magdalenas, y lo he presentado ahí, pero las Magdalenas son un útero, donde el 80 por ciento son mujeres, donde las cosas se dicen pero hay una protección. Hasta el año pasado en que Miguel me dice: “Ana, quiero ver cómo está, cómo ha crecido en estos encuentros”. Lo ajusta; quita algunas cosas, y me dice: “Ya está. Hay que estrenarlo”.

El proceso ha sido largo; son cinco años, dándose una o dos veces al año, cuidándola como un bebé, hasta abril que se estrenó. Desde entonces lo hago en los laboratorios, y esta ida a Colombia ha sido una prueba importante, porque estaba abierto al público. Yo no le llamaría espectáculo, pero tampoco es una demostración. Creo que es una acción escénica testimonial. Para el estreno aparece el nombre *Confesiones*; el poema es un poema del programa de *Talabot* del Odin Theatre, donde estaba ese poema que nos gustó mucho. Entonces Miguel me sugiere, lo revisamos, y dijimos sí, y se lo dimos a la enfermera loca que abre la obra, toma la presión, quiere sanar a la gente. Esta enfermera es tradicional, de Paucartambo, pero la hicimos aparecer en la peor época de la violencia donde Yuyachkani hace un espectáculo llamado *Pukllay Jugamos*, donde invitábamos a los espectadores a jugar, pero todos éramos doctores, y los hacíamos entrar primero a los consultorios, y les medíamos el miedo. Les medíamos las contracciones —“¡esa es la bomba de hace tres días!”— y le dábamos recetas, y los metíamos al teatro a jugar, como una terapia. Ayudó mucho. Le pusimos al poema un signo de médico, salud, y la que lo entrega es la enfermera, y seguramente la gente lo guarda en el bolsillo y luego lo encuentra en la casa. El público entra conmigo y comienza y no tienen tiempo de leer. Esa era la idea: que después, como una receta, quedara esta confesión. Y ese más o menos es el proceso de esta obra.

Supongo que lo más difícil es pasar de esa presencia honesta, desnuda, a la parte de personaje.

Claro, ahí ya después, cuando hemos hecho el montaje con Miguel el año pasado nos dimos cuenta de que hay una trenza. Hay una estructura del testimonio trenzado en donde está el testimonio mío como mujer, como hija, como nieta, como esposa, como madre. Está mi testimonio como actriz, pero con mi grupo, porque de todos estos personajes ninguno es de un unipersonal. Todos han nacido con mi grupo, por eso hablo mirando el escenario y pintando. Cuando hablo de cada mujer, lleno el escenario de todos mis compañeros y las imágenes que usábamos. Yo siento que cuando entro está pintado; está sostenido por esto. Y la otra trenza es lo que iba pasando políticamente, que lo hemos afinado con Miguel, porque nos fuimos dando cuenta de lo que iba pasando mientras me sucedía todo esto, y finalmente reflexionando con Miguel, me escribe el último texto: “Después de un largo camino recorrido ha habido un mutuo aprendizaje de mí hacia mis personajes y de mis personajes a mí, y cabría preguntarse quién ha acompañado a quién, yo a mis personajes o mis personajes a mí. En todo caso, siempre una vez más la realidad y la

ficción se volvieron a cruzar en este espacio en que se mezcla el arte con la vida”. Todo se fue como juntando, y ese último que me hace Miguel yo siento que engloba todo.

Por eso desde que comienzo hablo del viaje, porque la propuesta era el viaje de la presencia al personaje. Y lo que a mí me daba línea era el viaje a otros estados de conciencia: yo de niña frente al viaje de mi papá, los viajes de Yuyachkani que me llevaron a conocer a la santera.... Todo fueron viajes; todos están unidos por un viaje. Entonces si yo no hubiera empezado esa búsqueda, Miguel no hubiera dicho, “después de un largo camino recorrido...”. Siento que todo fue necesario, y dentro de ese proceso las Magdalenas fueron necesarias, y ese Transit de historias no contadas; lo que yo vi allí fue un aliento tremendo.

Vi un espectáculo de una chica de la India⁴, que es considerada como una diosa. Su maestro canta, danza y cuenta las historias sagradas, y ella fue aprendiendo contra la costumbre, pues el maestro entrenó a la niña mujer. Y cuando entramos el espacio tiene como un separador de ambiente; está el ambiente como cerrado; hay un círculo no sé si de tierra, pero era roja. Ella está sentada.... nos mira, nos mira, nos mira, y de repente se para y abre, y aparecen unos dibujos preciosos, y de repente empieza a cantar, y se acerca, y empieza a señalar. Ella estaba contando historias ancestrales con esos dibujos, y yo sentía que nos estaba develando los secretos no solamente de ella, sino de sus abuelos, porque a veces uno se avergüenza de los abuelos, sobre todo aquí en el Perú con los inmigrantes. Los abuelos hablan el castellano, aunque su lengua sea el quechua, pero se acepta más un norteamericano que habla mal el castellano que a un inmigrante indígena. El racismo no lo soporta. Pero es doloroso; pasas por la herida, y la herida es dolorosa, pero si no la abres no la puedes curar. Entonces yo siento que empiezo a curar cosas que nunca dije, y me doy cuenta de que todo estaba mezclado, que todo sobrevivía allí. Es un proceso, y no es un proceso aislado de Yuyachkani, porque Yuyachkani en los últimos cinco años, en *El último ensayo*, partimos de nosotros, y acabamos burlándonos de nosotros mismos, pero nos gana el espectáculo. Tiene las tres cosas: la verdad, el espectáculo y el sarcasmo, y ya no solamente de nosotros sino también del país, de lo establecido, de los signos. Y luego viene *Con-cierto olvido*, en donde nosotros estamos de verdad atrás, en ningún caso representando, pero en estado de alerta y de armonía con el otro.

Creo que en el teatro no se habla tanto de los procesos que pasa una mujer a todas las edades. En Confesiones se escucha de verdad la voz de la mujer.

Los personajes nacen en la creación colectiva, pero son mujeres porque yo soy mujer. Y si veo la historia plagada de mujeres —la mamá, la abuela, la presencia de la mujer en el teatro y en la vida— entonces eso también me gusta. Si bien hay hombres alrededor, no tienen el peso, la presencia del hombre en otras vidas.... Yo todavía no lo he abierto a mujeres de barrio; voy a tratar de hacerlo, de ver qué otras lecturas hay con ellas. Ese matiz se lo ha dado el Magdalena, el haberlo confirmado en esos encuentros úteros de proyección. Hay una rueda en donde cada una cuenta un proyecto y lo dice en voz alta, pero ese decirlo te crea un compromiso también. Nadie te comenta nada, pero ese estar en círculo, que todas te miren con cariño y que tú te atrevas a decirlo en voz alta, es como traer un sueño o un proyecto que está en tu cabeza, pasarlo por el corazón y decirlo. Siento que este trabajo ha transitado por ahí y que ha generado un resultado distinto, como otros de directoras y actrices que salen de esos encuentros.

La gente joven muy conmovida, que comprende cosas del teatro, compañeras de mi edad sorprendidas por la sinceridad. Luego una vez vinieron unas amigas de mi promoción y estaban fascinadas con la maestra, porque se reconocieron en las maestras, y se sintieron liberadas, y dijeron: “Tú tenías que decirlo, tanto maltrato a tu alma se tenía que develar”. Me han pasado cosas bien interesantes. Un chico que la vio en Colombia, que estuvo de escolar en *Sin título técnica mixta*, me dijo que él entendió la Ashanika. Él se sintió emocionado de entender cómo había surgido la Ashanika, que no había sido una búsqueda estética, pareciera como que se hizo una composición mental, y entonces cuando supo todo el proceso, toda la realidad, todo lo que duró, dos años, de hablar con las Ashanikas, de ir comprándome las cosas, colgarlo, bajarlo, hablar... entonces sintió que eso había sido construido en un proceso y que cada foto tenía la verdad de Vera Lentz, y ahora que no tenía que estar iluminando los rostros vio los rostros, y fue como volver a ver cosas.

¿Crees que hay una nueva corriente “confesional” en el teatro?

Gente de teatro que descubre una vertiente, creo que va a tejer más. Va a darle espacio a la persona también, aunque ahora con el *Facebook* hay como un mostrar todo, aunque sea a través de las pantallas. Pero, ¿qué verdad es la que debes compartir o no? ¿Cuándo debes compartir un secreto? ¿Mientras las cosas maduran y pasan por un proceso?

Me llama la atención la confesión de la mujer. Creo que todas nos sentimos identificadas en algún momento.

Confesiones no existiría si yo no hubiese estado en el proceso de creación colectiva, cada mujer que se creó ahí. Es muy difícil que todo ese universo de esas mujeres sea escrito por una sola persona pensando, escribiendo o investigando... todo el proceso ha hecho posible que incluso en la creación colectiva se pueda buscar un sentido, y un entender para la vida, para mejor vivir, porque finalmente yo con *Confesiones* quiero vivir mejor, crear mejor. Quiero estar más clara en mis procesos.

Quizás es lo que dice Eugenio Barba de la creación en grupo: que la labor que se hace es abrir preguntas, no darte respuestas, ni tampoco presentar nuevas alternativas como las únicas. Fuimos militantes de izquierda, y creíamos en eso, pero después nos dimos cuenta que no, cuando vimos caer cada grupo político que hemos visto caer a lo largo de estos últimos 43 años, hemos visto desaparecer muchísimas organizaciones sindicales, partidarias, hemos visto transformarse dirigentes de izquierda en derecha, hemos visto todo...incendiarlos en bomberos, bomberos en incendiarios, gente que creías en ellos como honestos y eran unos corruptos... Gente de izquierda que pensabas que era estupenda y que violaban a sus hijos y maltrataban a las mujeres. Todo se ha derrumbado en estos años. El arte más bien abre preguntas y posibles puertas o caminos hacia conectar el arte con la sanación. Definitivamente, yo creo ahora que el arte combate la pobreza, que puede fortalecer identidad, autoestima, y que incluso el proceso creativo de una obra de arte, sus ejercicios, pueden servir para la vida. Si no existiese el arte estaríamos condenados. Han sobrevivido grupos como Yuyachkani y el arte popular. Mira lo que hacen los retablistas, los escultores que dan testimonio de la vida en sus retablos, en sus esculturas. Sacar el miedo y ponerlo ahí, poner memoria y que sobreviva, si bien efímeramente —porque la obra tiende a desaparecer— cumplirá su acompañamiento a determinados sectores y después desaparecerá.

Universidad de Sevilla

Notas

¹ El festival se titula *Stories to Be Told: Historias para ser contadas*, y tuvo lugar en el año 2007. <http://www.themagdalenaproject.org/es/node/627>

² Personaje de *Encuentro de zorros*.

³ Personaje de la obra *Santiago*.

⁴ Parvathy Bau. La pieza se llama *RADHA BHAV*.