

POETIZACIÓN DEL DOCUMENTO EN *SIN TÍTULO - TÉCNICA MIXTA (2004-2018)* DEL GRUPO CULTURAL YUYACHKANI¹

*Poetization of the document in Sin título - técnica mixta (2004-2018) by
the Yuyachkani Cultural Group*

RENZO GONZALO GARCÍA CHIOK
renzo.garcia@pucp.edu.pe

RESUMEN

El presente texto aborda las estrategias a través de las cuales, a lo largo de las diversas revisiones de esta última entre los años 2004 y 2018, la dramaturgia de *Yuyachkani* torna el documento en un material que testimonia poéticamente sobre la violencia política en el Perú a lo largo de su vida republicana, de manera particular durante el conflicto armado interno 1980-2000. Así, este artículo propone observar el material documental desde tres miradas conceptuales: documento expandido, documento activo y documento corporalizado.

Palabras clave: Teatro documental, Teatro político, Teatro de memoria, Teatro peruano, Teatro y violencia política, Memoria cultural

ABSTRACT

This text addresses the strategies through which, throughout the various revisions of the latter between 2004 and 2018, Yuyachkani's dramaturgy turns the document into a material that poetically testifies about political violence in Peru through throughout his republican life, particularly during the internal armed conflict 1980-2000. Thus, this article proposes to observe the documentary material from three conceptual perspectives: expanded document, active document and embodied document.

Keywords: Documentary theatre, Political theatre, Theatre of memory of violence, Peruvian theatre, Theatre and political violence, Cultural memory

¹ Este artículo surge y profundiza en el segundo capítulo de mi tesis de Maestría en *Artes Escénicas Testimonios poéticos desde el cuerpo y el documento: una memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en Sin título - técnica mixta del Grupo Cultural Yuyachkani* (2021).

INTRODUCCIÓN

En el año 2003, la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) confrontó al Perú con su pasado reciente de violencia política, con una cifra de muertos y desaparecidos que superó las sufridas por el país en la guerra con Chile y los posteriores conflictos bélicos del siglo XX (CVR, 2003). Esta confrontación puso en evidencia históricas desigualdades, entre quienes habitan la capital de la república, Lima, y quienes habitan los Andes y la Amazonía peruana.

La reacción mayoritaria de la clase política nacional y los poderes fácticos fue de rechazo, tanto hacia el Informe y los comisionados de la CVR, debido a las denuncias de violaciones de derechos humanos cometidas por los agentes del Estado como parte de la lucha antisubversiva. Desde ese entonces, se vienen dando proclamaciones sobre la necesidad de “olvidar” los hechos ocurridos entre los años 1980-2000, sin mencionar discursos negacionistas o, incluso, reivindicadores del accionar del Estado peruano y sus agentes, discursos que perduran hasta hoy.

A diferencia de la clase política, el teatro independiente peruano hizo suyo el Informe Final. A partir de la entrega y su posterior publicación, surgieron diversas piezas teatrales que representan el período que la CVR nombró como conflicto armado interno 1980-2000 (en adelante, CAI) y reflexionan acerca de la

sociedad peruana a partir de este. Una de estas piezas, indudablemente, es *Sin título - técnica mixta*, del Grupo Cultural *Yuyachkani*, fundado en 1971 en la ciudad de Lima.

Sin título - técnica mixta fue estrenada en el 2004, a un año de la entrega del Informe Final de la CVR, bajo la dirección de Miguel Rubio y con la presencia en el espacio escénico de Ana Correa, Débora Correa, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Augusto Casafranca y Julián Vargas, acompañados de actores/jefes de escena,² los cuales participan en la escenificación realizando diversas tareas.³ Desde su temporada de estreno, la obra ha pasado a formar parte del repertorio de *Yuyachkani*, y participado en diversos festivales nacionales e internacionales.⁴ A partir del año 2015, ha sido reestrenada bajo el nombre *Sin título - técnica mixta (revisado)*, en vista del permanente proceso de revisión y re-exploración en el que

2 Nos referiremos a ellos como “actores” o “actuales”, en tanto los términos “intérprete” o “performer” no resultan precisos para el abordaje actoral planteado por *Sin título - técnica mixta*, marcado por la tensión entre “representar” y “presentar”. Para mayor referencia, ver García (2021), particularmente el capítulo 3.

3 A lo largo de los años de escenificación, estos actores han ido cambiando. Se trata de colaboradores del grupo, quienes han participado de procesos formativos y laboratorios de *Yuyachkani*. En su mayoría, estos han sido alumnos o egresados del Teatro de la Universidad Católica (TUC) o la Especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde Ana Correa y Teresa Ralli se desempeñaron como docentes.

4 En el Sexto Festival UCSUR de Teatro Internacional (Lima, Perú, 2011) y en el Festival Iberoamericano de Artes Escénicas “Mirada” (Santos, Brasil, 2012)

Yuyachkani mantiene sus creaciones. El grupo define la obra de esta manera:

“[un] espectáculo [que] se instala en las fronteras del teatro, las artes visuales y performativas en un espacio a modo de desván o depósito de un Museo de historia antes de ser clasificado, donde confluyen fotos, actores, documentos y objetos. [...]” (Grupo Cultural Yuyachkani, s/f).

La configuración del espacio escénico de *Sin título - técnica mixta*, sin butacas ni graderías, remite al lenguaje del arte de instalación e invita al espectador a desplazarse y decidir desde dónde observa el espectáculo, a recorrer esta suerte de “[...] desván de un museo, una suerte de archivo histórico conformado de fotos, libros, fotocopias de imágenes de hechos históricos, maniqués, vestuarios de diferentes épocas, fragmentos de discursos que marcaron la historia peruana y mucho más, introduce al espectador en un mundo pasado que quiere estar presente, que quiere recordarnos que esa realidad vivida es parte de la historia de todos” (Grupo Cultural Yuyachkani, s/f).

A nivel temático, *Sin título - técnica mixta* aborda y establece un vínculo entre la guerra del Pacífico que enfrentó al Perú con Chile en 1879, y el conflicto armado interno (1980-2000) entre el Estado peruano y las organizaciones subversivas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (en adelante, PCP-SL, Sendero Luminoso o SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). A nivel

formal, la obra presenta secuencias de acciones en las que intervienen personajes y “presencias” referentes a estas dos etapas de la historia del Perú. Dichas secuencias de acciones recibieron el nombre de “folios” en el caso específico de la *Sin título - técnica mixta*, debido a la relación del término con los conceptos de archivo y documentación (Teresa Ralli, 2020, comunicación personal). Cada folio, además, plantea un estilo de actuación particular, desde la representación realista en el hasta el lenguaje de la performance.

Sin título - técnica mixta no es la primera obra de *Yuyachkani* que aborda la violencia política. A lo largo de sus más de 50 años de labor⁵, ha creado varias puestas en escena que abordan la complejidad de la guerra interna desde diversas aproximaciones, tales como *Contrael viento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese valse* (1990), *Retorno* (1996), *Antígona* (2000), *Santiago*, (2000) *Hecho en el Perú - vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002). En ese sentido, el nombre del grupo, que se traduce del quechua como “estoy pensando, estoy recordando”, expone una línea de investigación en constante diálogo con la realidad social, política y cultural del Perú, con su historia, con su memoria. En el actual contexto de posconflicto —en el cual todavía la palabra “memoria” genera controversias y hasta persecución política, y en el que

5 A la fecha de la redacción del presente artículo, *Yuyachkani* ha cumplido 53 años desde su fundación.



Imagen 1. Momento del “folio” titulado “La educación”. Fotografía: Pilar Pedraza (2015).

permanecen voces que pretenden imponer un discurso único y autoritario sobre el CAI— resulta vital mantener vivos los lazos de la ciudadanía con nuestra historia reciente. El teatro es un acontecimiento en que dichos lazos se estrechan, donde la sociedad puede observarse a sí misma, reencontrarse con su pasado.

En *Sin título - técnica mixta*, el pasado peruano se hace presente no solo en a través de los personajes y presencias que aparecen a lo largo de la obra, sino también mediante el material

documental, el cual se poetiza a partir de la selección dramatúrgica y su relación con el espacio escénico compartido, con actores y actrices, y con los espectadores, quienes se asumen como interlocutores activos. Planteamos que la poetización del documento permite superar el estado de aparente fragmentación y tiene lugar gracias a tres abordajes: expansión, activación y corporalización. Dichos abordajes enfatizan el discurso de *Sin título - técnica mixta* de la memoria cultural del CAI como una multiplicidad de relatos, de memorias disidentes,

las cuales trascienden el ámbito oficial y la memoria cultural hegemónica.

Dichos abordajes son una propuesta propia a través de la cual podemos analizar cómo la dramaturgia de *Yuyachkani* elabora el documento. *Yuyachkani*, cabe destacar, se acerca a la dramaturgia como la “organización de las acciones en el espacio compartido” (Miguel Rubio, 2020, comunicación personal). Esta mirada enfatiza la convivencia de diversos códigos en el escenario antes que la preponderancia de la palabra y el texto. Inclusive, Rubio considera la existencia de “*varias dramaturgias*” (2001, p. 52). Así pues, podemos sostener que en *Sin título - técnica mixta* aparece una dramaturgia del documento.

De acuerdo a Magaly Muguercia, la dramaturgia de *Yuyachkani* está marcada por el cuerpo (del actor o actriz) y la organización del hecho escénico a partir del inconsciente, la intuición y la libre asociación, a partir de las cuales se construyen estructuras dramáticas diferentes a las de la dramaturgia hegemónica (1999). Al respecto, Miguel Rubio en el documental *Persistencia de la memoria* señala que “[lo] que se escribe en el espacio escénico y funciona, eso es lo que es posible; hay que probarlo” (en Cotler, 1998).

La presencia del documento en la dramaturgia de *Yuyachkani* tiene lugar desde las primeras creaciones del grupo. Obras como *Puño de cobre* (1971) o *Allpa Rayku* (1978) pueden considerarse piezas de Teatro-Documento en la

línea de Peter Weiss,⁶ quien define al documento como un “fragmento de la realidad” (2017, p. 4) y codifica, por decirlo de alguna manera, el uso de los documentos como base de la dramaturgia y plantea el Teatro-Documento:

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. (Weiss, 2017, p. 2)

Para Weiss, entonces, el documento proporciona datos objetivos respecto a la realidad que se busca representar en escena.

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. [...] se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual

6 Weiss fue también una influencia en el temprano *Yuyachkani*. Uno de sus primeros actos como grupo fue publicar una revista mimeografiada con textos de Weiss y Brecht (Ralli, en Cotler, 1998). La primera obra del grupo, *Puño de cobre*, busca dar cuenta sobre la masacre de trabajadores mineros de la Cerro de Pasco Corporation en el pueblo de Cobriza en 1971 (Rubio, en Cotler, 1998)

los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 2017, 2)

Los documentos empleados son reales. La única intervención que el dramaturgo hace sobre este es en la selección y organización del material, de manera que permita al espectador ejercer un análisis crítico. Ello no quiere decir que el Teatro-Documento busque necesariamente la objetividad, sino que asume su mirada “partidista”, es decir, que asume y evidencia su postura política.

Por su parte, Ileana Diéguez señala una diferencia en el rol que juega el documento en el Teatro-Documento de Weiss, respecto a aquel que juega en el teatro y performances políticas contemporáneas:

El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramáticos (La Indagación) y teóricos que proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una suerte de pátina poética, entonces representantes simbólicos de la realidad en el entorno de la FICCIÓN. (Diéguez, 2008, p. 21, mayúsculas propias)

Mientras que el material documental en Weiss se convierte en parte del mundo ficcional de la obra teatral, actualmente:

[...] el Teatro-Documento como manifestación de un teatro político,

también introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la “*copia de un fragmento de realidad*”; hoy el documento puede manifestarse como irrupción de lo real produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena. (Diéguez, 2008, p. 22)

En *Yuyachkani*, la documentación de la realidad se hace presente desde obras como *Puño de cobre* y *Allpa Rayku*, puestas en escena con un discurso militante, cercano a las propuestas que hace Weiss sobre el Teatro-Documento. Sin embargo, ya en la década de los noventa, el material personal comienza a ingresar en la dramaturgia del grupo (Muguercia, 1999, pp. 53-56). Es así que la noción de “documento” se va expandiendo: no es solo aquello que tenga valor como dato objetivo sobre una realidad particular, sino aquel material surgido de la realidad y que aporte a la construcción de la dramaturgia, sea que pertenezca al ámbito de lo público o lo privado, sea que brinde un dato objetivo o revele el mundo subjetivo e íntimo de los creadores. En esa línea se encuentra la obra *No me toquen ese valse* (1990).

Por otro lado, la investigación de *Yuyachkani* no solo abarca el material considerado documento por Weiss. Diversas manifestaciones culturales que reflejan o reflexionan sobre la historia nacional: música, danza, artes plásticas, escultura, cerámica, poesía; se hacen presente en sus creaciones, ya sea reproducidas,

referenciadas, citadas, o intervenidas. Es decir, el grupo se nutre de la memoria cultural, memoria depositada en lo que Diana Taylor (2015) llama “archivo” y “repertorio”.

Por “archivo”, Taylor refiere a “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (2015, p. 55). Por su parte, el repertorio:

[...] actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible [...] requiere de presencia [física], la gente participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. (Taylor, 2015, p. 56)

Así, pues estamos ante dos soportes materiales de la memoria cultural cuya relación, no debe ser entendida como de contrarios o binaria (Taylor, 2015, p. 59). Por el contrario, Taylor señala que “[hay] un *continuum* de vías de almacenar y transmitir memoria, que se extienden de lo “archivado” a lo “corporalizado” [...] con toda suerte de formas mediadas y mezcladas entre ambos” (p. 278). De esta manera, se abre camino para la convivencia,

diálogo, tránsito e incluso intervención entre ambas instancias. Como señala José Sánchez, “existe una larga tradición de composición y modificación de las imágenes, que convierte los documentos en representaciones o en relatos contruidos” (2016, p. 146)

Cabe resaltar, finalmente, que archivo y repertorio son “culturalmente específicos” (Taylor, 2015 p. 279). Por ello, la aproximación de *Yuyachkani* a las manifestaciones de la memoria cultural peruana tienen como base comprender “el principio de la fuente” (Rubio, 2020, comunicación personal), evitando la copia superficial o la apropiación. En el proceso creativo, los integrantes del grupo se constituyen en investigadores y testigos de la violencia política y, antes que convertir el dolor de las víctimas en disfrute estético para el espectador, apuestan por interpelarle sobre el papel que este juega en la construcción del sistema social hegemónico, apuestan por formar una “comunidad de testigos” (Taylor, 2015, p. 300) en pos de una memoria activa y, por lo tanto, de la participación en la vida social del país.

En ese sentido, el tratamiento de la memoria cultural en *Sin título - técnica mixta* se apoya en la construcción de un documento poético, es decir, un documento tratado desde una mirada dramática, estética y política, con el fin de ser presentado en la puesta escena y generar nuevas lecturas sobre la relación entre documento y memoria. Dicha construcción incluye representaciones de la realidad como piezas

de arte; así como objetos y documentación que han sido intervenidos para su aparición en la escena. La construcción del documento poético se produce mediante tres vías que permiten trascender la noción objetiva y tradicional de documento. Propongo nombrarlas como documento expandido, documento activo y documento corporalizado. Para ello, analizaré el espacio de instalación que funciona como antesala de la obra, en ambas versiones de esta; el inicio de la puesta en escena propiamente dicha; así como un aspecto particular del folio de “La educación” en *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Finalmente, abordo el folio final de la obra, “Los abismos sociales”.⁷

1.- LA POETIZACIÓN DEL DOCUMENTO

1.1.- EL DOCUMENTO EXPANDIDO

Por documento expandido me refiero a una concepción del documento que trasciende la noción tradicional de Weiss del “fragmento de realidad”. Es decir, plantear al documento como expandido permite valorar registros de la realidad más allá de aquellos redactados por organismos oficiales, investigaciones periodísticas y/o académicas, del archivo que aspira a la calidad de “objetividad”. Por documento expandido nos referimos a representaciones de la realidad cuya esencia supera la pretensión

de objetividad, cuya materialidad trasciende la palabra escrita o los datos cuantitativos, y cuyos productores pueden ser artistas populares, actores de teatro, escultores, pintores, narradores orales, etc. Al referirse a la violencia política, el documento expandido coloca a su creador o creadora en la posición de testigo de la violencia, de constructor de memoria y de actor político. De esta manera, *Sin título - técnica mixta* cuestiona el rol de la “ciudad letrada”,⁸ sus métodos y conceptos, como principal constructora de sentidos sobre la violencia política – inclusive cuando se trata de discursos contrarios a las memorias hegemónicas de los poderes fácticos. La construcción de la memoria cultural, entonces, no se limita a las representaciones simbólicas de la violencia provenientes desde la academia o desde el ámbito artístico “profesional”, sino que abarca una diversidad de voces y cosmovisiones.

El espacio que funciona como “antesala” previa al inicio de *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* es uno de los aspectos de la obra que ha atravesado de manera más evidente el proceso de revisión dramaturgica. Como veremos, la revisión del espacio viene acompañada de una reconceptualización y

7 Los nombres de cada folio han sido compartidos a través de comunicaciones personales con Miguel Rubio, Ana Correa y Teresa Ralli entre los años 2020 y 2021. Estos son: “La guerra con Chile”, “La educación”, “Ayauccho”, “La corrupción” y “Los abismos sociales”.

8 Término acuñado por Ángel Rama (1984). La “ciudad letrada” en Latinoamérica abarcó círculos intelectuales, de origen eclesiástico y criollo, centrados alrededor de las ciudades y que mantenían el ordenamiento colonial, a través del dominio de la letra escrita. En la relación de ciertos ámbitos de la academia y el arte hegemónico con las comunidades afectadas por la violencia política, podemos observar una continuidad con aquella ciudad letrada.



Imágenes 2-4. La antesala en *Sin título - técnica mixta*, basada en la idea de un museo de memoria. Fuente: Registro Yuyachkani (2004).



expansión del material documental presente en él. Ello enfatiza la multiplicidad y dinamismo de las memorias del CAI —entre ellas la memoria cultural— frente a discursos totalizantes que pretenden imponer lecturas únicas, cerradas, estáticas.

En *Sin título - técnica mixta*, es decir, en las revisiones de la obra desde el año 2004 hasta el 2014, la antesala está organizada a manera de un ambiente de un museo de memoria. Tal como se observa en las imágenes a continuación, las paredes están intervenidas con citas, fotos, y pinturas. A ambos lados se observan mostradores, los cuales contienen documentación. Si bien la videograbación del 2004 a la que hemos accedido no incluye público propiamente dicho, son los actores/estudiantes quienes hacen las veces de espectador.

Como se puede apreciar en las imágenes, la disposición museística del espacio coloca los documentos como objetos de observación. Las citas y retratos fotográficos de Manuel Gonzáles Prada y Salomón Lerner Febres los constituyen como las voces autorizadas a través de las cuales analizar los momentos históricos que explora la obra. Así, el espectador interactúa con los documentos desde una posición de contemplación, vinculándose con ellos a través de la mirada y la lectura.

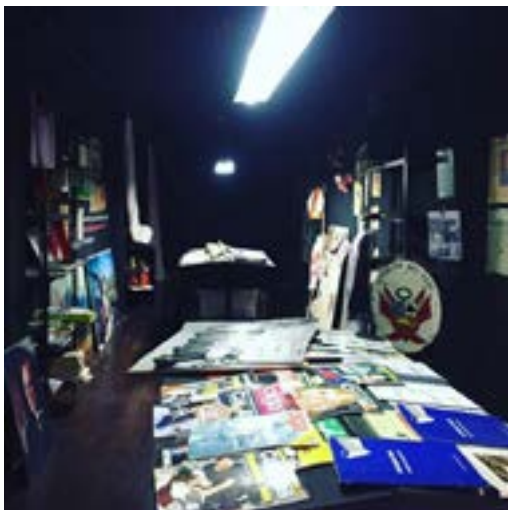


Imagen 5. "Quilca" en *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Fuente: Los yuyas, la página de Yuyachkani [Facebook] (2018).

Si bien la naturaleza de los documentos presentados y su disposición espacial enfatizan el "aspecto" museístico del material y el rol de Lerner Febres y Gonzáles Prada como las autoridades o voceros de la memoria de sus respectivos contextos hacia la revisión del 2011, este espacio ya contenía objetos referentes a la participación del grupo en acciones y movilizaciones contra la impunidad y acompañamiento a familiares de víctimas de la violencia política, particularmente los familiares de las víctimas de las masacres de La Cantuta y Barrios Altos. Es así como se va construyendo el camino hacia el planteamiento de la antesala revisada en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, es decir, en las revisiones de la obra a partir del año 2015.



Imagen 6. Sara Paredes, colaboradora de Yuyachkani, en diálogo con jóvenes espectadores. Fotografía: Miguel Rubio (2018).

Como se observa en la imagen, la antesala es replanteada como un espacio de archivo, un "depósito de memoria" (Rubio, en LoJusto, 2015). El espacio es apodado "Quilca" por los artistas y colaboradores de la obra.⁹ No solo contiene documentación impresa, sino también fotografías, objetos artísticos,

9 El nombre es una referencia a los puestos de venta de libros y revistas en la epónima avenida del centro de Lima, en los cuales se puede adquirir publicaciones no disponibles en el circuito de librerías formales; incluso, material proscrito como los escritos de líderes subversivos.

utilería de acciones e intervenciones públicas de *Yuyachkani* y grabaciones de video. De esta manera, el espacio se aleja de la referencia a lo institucional y oficial que implica la disposición museística y se configura de una manera más democrática como un espacio que da cabida a múltiples discursos, a visiones disidentes. También es un espacio que, en contraste al de las previas revisiones *Sin título - técnica mixta* está marcado por el horror al vacío, en clara referencia a la apabullante cantidad de documentación surgida en torno al CAI. De esta manera, se abre el campo a más figuras, las cuales comparten con Gonzáles Prada o Lerner Febres aquel rol de voz autorizada para enunciar sobre la violencia, la corrupción, la discriminación y la lucha por justicia.

En *Sin título - técnica mixta*, la antesala del museo invitaba a la observación de los documentos y el desplazamiento. Por su parte, “Quilca” de *Sin título - técnica mixta (revisado)* invita a otro tipo de interacción con los documentos. Llama a detenerse, elegir alguna revista o álbum de fotos y leerlo o revisarlo. El contacto que plantea *Sin título - técnica mixta* con el material es, sobre todo, visual, mientras que en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, el contacto involucra también el tacto e incluso el olfato; la relación con el documento involucra, entonces, la propia materialidad de este.

En el espacio también están presentes colaboradores de *Yuyachkani*, a manera de guías, planteando diálogos con los espectadores,

particularmente cuando se trata de grupos de estudiantes. Es así como se va vislumbrando la memoria como acto de selección y revisión, sobre la base de la imposibilidad de conocerlo todo, en tanto revisar cada uno de los materiales resulta imposible en el tiempo disponible para acceder a este espacio. Asimismo, el diálogo verbal que establecen dichos colaboradores continúa preparando al público para asumir el rol de espectador-interlocutor y la configuración del espacio compartido como lugar de pedagogía, debate y compartir. De esta manera, se crea un espacio donde las memorias totalizadoras, maniqueas, y reduccionistas están sujetas al cuestionamiento y, pese a ser hegemónicas, pueden verse a la par de las memorias silenciadas, disidentes, alternativas.

La revisión del espacio va de la mano, también, con una revisión en la documentación presente, y nos permite observar cómo la noción de documentación que propone la obra se expande, se democratiza y supera los límites de lo oficial y lo académico. En *Sin título - técnica mixta* el énfasis está en la documentación más tradicional, con material académico, museístico y periodístico, en las figuras paralelas de Gonzáles Prada y Lerner Febres, quienes serán citados durante la escenificación, quienes dan cuenta de sus respectivos momentos históricos. Por su parte, en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, la documentación no solo se amplía en cantidad sino conceptualmente. Además del nutrido

archivo de revistas e investigaciones, de historia escrita, observamos objetos artísticos, desde objetos y máscaras empleados por el propio *Yuyachkani* a piezas creadas por artistas de las zonas afectadas por la violencia o reproducciones de estas. Como señala Miguel Rubio:

Acá documentamos cómo la sociedad civil [se posiciona ante la violencia política], por ejemplo, esas son máscaras que hemos usado durante el período de la dictadura de Fujimori. Entonces, es como decir “también hubo respuesta”. Y acá, por ejemplo, documentamos también el arte... el arte campesino [...] por ejemplo las tablas de Sarhua que todos conocemos o esta

cerámica de la tradicional familia Tineo de Ayacucho. (Rubio, en LoJusto 2015).

Así pues, observamos en las imágenes la manera en que “Quilca” reivindica otros medios para la transmisión de memorias y conocimientos, más allá de aquellos basados en la palabra escrita. Ello no solo enfatiza la idea de las múltiples memorias (Rubio, en LoJusto, 2015) que sustenta *Sin título - técnica mixta - revisado*, sino que, como señala Ana Correa:

[...] nos metieron la idea del archivo, nos metieron la idea de la Historia escrita, de que lo que es valioso es lo que está escrito, igual que en el teatro hegemónico; y no lo que está pintado, no lo que está dibujado,



Imágenes 7-10. A partir de la idea del depósito de memoria, “Quilca” democratiza y amplía la noción de “documento”. Fuente: Entrevista de LoJusto (2015).

no lo que está bordado, no lo que está tallado [...] teníamos miles de maneras de poder comunicar nuestra vida y nuestra historia: las tablas de Sarhua, y luego aparecen los cajones de San Marcos, que van a ser los retablos [...] (Correa, 2021, comunicación personal).

Entonces, al concebir objetos artísticos de los pueblos originarios y comunidades como vehículos de conocimiento e información, *Yuyachkani* coloca a los artistas populares, comúnmente relegados como “artesanos”, a la par de investigadores y artistas del ámbito letrado, académico o “profesional”. Ello no quiere decir que la documentación escrita o académica sea anulada, sino que creaciones como las tablas de Sarhua de Primitivo Evanán o los retablos y dibujos de Edilberto Jiménez se tornan documentos cargados de una memoria particular y específica de la violencia política, con un valor comparable de las investigaciones de figuras como Carlos Iván Degregori o Gustavo Gorriti o las fotografías de Vera Lentz. La expansión del concepto de documento, entonces, abarca también la materialidad del documento. El documento ya no es solo la palabra impresa, el testimonio oral o la fotografía, sino también la arcilla, la madera, el dibujo, el bordado.

Otro aspecto a tomar en cuenta en la expansión del “documento” es el acto de selección del objeto o pieza artística, producto de la reflexión sobre sus dimensiones como posibilidad de representación, sobre el contexto en el que

fue creado, la historia y vida que encierra dicha pieza. Es decir que, incluso un objeto artístico creado para otro uso, puede devenir documento a través del uso que se le da dentro de la escenificación, similar a lo señalado por Taylor, cuando señala que “[lo] que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis” (2015, p. 56). Ello podemos observarlo en las máscaras incluidas en “Quilca”. Creadas para ser empleadas por actores en *El bus de la fuga* (Yuyachkani, 2008),¹⁰ estas máscaras ahora se tornan documentación, testimonian la historia del grupo; de elementos del repertorio de acciones, pasan a ser parte del archivo de memoria del grupo y la sociedad civil y sus luchas políticas en el posconflicto.

Así, desde la selección de lo que es considerado “material documental”, *Sin título - técnica mixta* evidencia y cuestiona las dinámicas de poder enraizadas en la estructura social peruana, incluso en sus circuitos académicos y artísticos. Dichas dinámicas de poder —basadas a fin de cuenta en factores de clase, raza, lugar de residencia y acceso a la educación formal y/o universitaria— dan lugar a instancias donde la producción de sentido, y por tanto, de construcción de la memoria cultural, ha permanecido bajo el dominio de la “ciudad letrada”, de las instituciones, figuras notables; de sus conceptos y enfoques, mientras que las

10 Intervención de Yuyachkani en el espacio público realizada en 2001. Puede observarse un registro de esta en: <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBFESo>

voces disidentes, las miradas de los testigos directos de la violencia han quedado relegadas a un rol periférico, subalterno, “a relatos no canónicos, a narrativas de la otredad” (Richard, 2007, p. 81). Entonces, la concepción expandida del documento poético, así como la disposición interactiva del espacio escénico contribuyen a la propuesta de la obra respecto a la multiplicidad de las memorias sobre el CAI.

De esta manera, encontramos una memoria cultural que horada la división entre el “centro” académico, oficial, institucional o hegemónico, “profesional”, y la “periferia”, localista, disidente, “artesanal”. La memoria cultural de *Sin título - técnica mixta* equipara el valor de las representaciones simbólicas mediadas por el soporte institucional, amparadas en la investigación académica o artística, con aquellas representaciones provenientes de comunidades e individuos sobrevivientes de la violencia, producto de la experiencia personal y colectiva, inscrita en el cuerpo y la memoria.¹¹

Asimismo, la puesta en escena toma también postura frente a voces que pretenden memorias únicas, como el discurso de la “memoria

salvadora”¹² e invita al espectador a tomar posición frente a aquellos discursos que reducen la violencia política a una mera etapa de terrorismo *sui generis*. En esa línea, “Quilca” va re-moviendo la memoria del espectador respecto a los actores políticos del CAI y sobre figuras como Abimael Guzmán o Alberto Fujimori, a quienes verá representados en durante la obra. Estas figuras y agentes políticos serán sujetos a una mirada que trasciende las representaciones tradicionales de la memoria cultural dominante. *Sin título - técnica mixta* trasciende el reduccionismo de las luchas políticas en torno a la memoria del CAI a una pugna memoria vs. olvido o izquierda vs. derecha, para dar paso a la diversidad de voces; una enorme diversidad que abarca a artistas “profesionales”, a la sociedad civil, a artistas populares, a comunidades sobrevivientes de la violencia.

1.2. EL DOCUMENTO ACTIVO

Líneas arriba nos referimos al documento expandido al reflexionar sobre las condiciones

11 Por mencionar ejemplos de ambas instancias: los objetos culturales albergados por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), en el caso institucional; y en el segundo caso, las representaciones carnales de la masacre de Accoroma y del posterior juicio a los autores materiales, mediatos e intelectuales, ejecutadas por los miembros de AHIDA (Asociación Hijos de Accoroma) en los concursos Quena de Oro de los años 2015 y 2016. Dichas representaciones pueden observarse en: <https://youtu.be/obavTkWdsKk> y <https://youtu.be/V8ZBHWY9QMI>

12 Degregori toma prestado el término acuñado por Stern para referirse al discurso del régimen de Alberto Fujimori - y sus partidarios - según el cual Fujimori, - y, dependiendo de los años, también Vladimiro Montesinos y/o las Fuerzas Armadas - fue el artífice de la derrota del terrorismo, invisibilizando a otros actores como las rondas campesinas. Las víctimas de la violencia son atribuidas mayoritaria - o casi exclusivamente - al terrorismo, mientras que la responsabilidad del Estado peruano y sus agentes es minimizada, negada o justificada. Al respecto, puede leerse Degregori (2012, pp. 191-199). Hacia 2024, este discurso no es exclusivo del fujimorismo, sino que ha sido asumido por diversos movimientos políticos de derecha y extrema derecha, y figuras públicas, como periodistas e incluso artistas, afines ideológicamente al fujimorismo.

de producción y su materialidad en relación a su selección dentro de la puesta en escena. Ahora propongo pensar al documento en *Sin título - técnica mixta*, también, como un “documento activo”, es decir, un documento que asume un carácter poético al establecer diálogos, contrastes, tensiones y nuevos significados al vincularse con otros documentos, a través de la disposición espacial. Pensar al documento como “activo” nos permite trascender la aparente fragmentariedad del material documental presente en la sala teatral de *Sin título - técnica mixta* para aproximarnos a la estructura dramática que lo organiza: mostrar en el espacio escénico, a modo de instalación, la operación natural de la memoria de asociar recuerdos aparentemente inconexos. También nos recuerda, como señala Taylor (2015) que el archivo es mutable, dinámico, vivo.

La activación del documento puede darse a través del acto de selección y composición del material documental dentro de la instalación en el espacio. El material documental también se vuelve activo por medio de la acción del actuante al manipularlo. En este último caso, y a diferencia de lo que veremos en “el documento corporalizado”, los límites entre lo que denominamos documento activo y el cuerpo del actor quedan claros. A pesar de la mediación del documento mediante la acción física, documento y cuerpo pueden leerse independientemente el uno del otro.

Al salir de la antesala —el museo en *Sin título - técnica mixta* o “Quilca” en *Sin título - técnica mixta (revisado)*— e ingresar la sala teatral de la Casa Yuyachkani, los espectadores de la obra se encuentran con un espacio escénico sin graderías, organizada como un museo de memoria en donde se encuentra documentación alusiva al CAI y a la guerra del Pacífico en la forma de objetos, fotografías, pinturas y objetos; así como citas de investigadores de la violencia política como Carlos Iván Degregori y autores literarios como José María Arguedas. Como veremos a continuación, se tratan de documentos activos, en tanto cobran significado a través de su diálogo con otros documentos presentes en el espacio, el diálogo con los espectadores y el diálogo con la realidad política. Este diálogo se construye a través de la relación espacial de los documentos entre sí, de la relación que establecen con actores y espectadores, y, finalmente, con la realidad política del presente.

En *Sin título - técnica mixta*, los actuantes principales ocupan sillas o pequeños cubos ubicados como estatuas, mientras los actores/escolares recorren el espacio, observando los objetos en cada pared de la sala teatral, mientras que en *Sin título - técnica mixta (revisado)*, todo el elenco recorre el espacio individualmente, mostrando imágenes o compartiendo textos con personas específicas del público. Un aspecto que ha continuado a lo largo de las revisiones de la obra es la organización de los documentos en las paredes, la cual no está



Imagen 11. Instalaciones documentales. Fuente: Musuk Nolte (2015).

basada en criterios de coexistencia temporal, sino temáticos. Por ejemplo, como se observa en la imagen, un retrato pintado de Andrés Avelino Cáceres —ubicado en la diagonal derecha superior del actor Julián Vargas— comparte la pared con la fotografía a colores de tres mujeres integrantes de rondas campesinas. En ese sentido, podemos observar, por ejemplo, como se establece un paralelo entre los combatientes de la Campaña de la Breña (1881-1884) y

las rondas campesinas que enfrentan a las organizaciones subversivas durante el CAI.

A primera vista podríamos pensar que la relación documento-espectador planteada en la antesala original de *Sin título - técnica mixta* (2004-2014) se extiende a la sala teatral. Sin embargo, y basado en mi propia experiencia como espectador, puedo afirmar que la disposición y naturaleza de ciertos documentos y objetos en el espacio como libros, revistas,



Imagen 12. Ana Correa (esquina inferior derecha),
al inicio de *Sin título - técnica mixta* (revisado). Fuente: Miguel Rubio (2018).

cuadernos, diarios, permitía al público relacionarse con estos documentos como años después lo permitiría la documentación en “Quilca”.

Por otro lado, en ambas versiones de la puesta en escena, las dimensiones del espacio invitan y posibilitan recorridos no lineales. Miguel Rubio (2020, comunicación personal) señala que, con los años, las reacciones de los espectadores al planteamiento espacial son

variables, dependiendo también de la información con la que cuenta el espectador: algunos, ante la falta de butacas buscan un lugar donde sentarse, otros empiezan a recorrer el espacio deteniéndose a observar cada pared. El recorrido que hacen los espectadores también depende de si se trata de espectadores nuevos o de espectadores recurrentes. “Hay un aprendizaje del espectador” señala Rubio (2020, comunicación personal), el cual se



Imagen 13. Ana Correa portando fotografía de novios durante la Guerra con Chile al inicio de *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Fuente: Miguel Rubio (2018).

puede observar en la creciente confianza con que estos espectadores exploran la sala, los objetos, se plantean diversos recorridos y eligen nuevos lugares desde los cuales observar la obra.

La relación espectador-documento se ve enriquecida y ampliada en *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Los actores, antes situados como parte de las instalaciones —como se nota en la fotografía ubicada líneas arriba— ahora comparten el espacio de la sala con los actores/escolares y con los espectadores. Ello podemos observarlo en la siguiente imagen:

Así, cada actuante, a través de una secuencia de acciones físicas particular, construye un diálogo activo entre documento y espectadores, y entre los propios documentos. El diálogo no se da solamente a nivel de las instalaciones de las paredes, sino en el mismo espacio de la sala teatral. Podemos observar un ejemplo de este momento en palabras de la actriz Ana Correa:

Yo, Ana Correa, vestida de la viuda [de Miguel Grau] —todavía el espectador no sabe por qué estoy vestida así— pero camino con una foto de novios en Tacna dónde la novia se está casando [vestida] de luto, porque se ha hundido el *Huáscar*, de luto porque hemos perdido la guerra [con Chile] [...] Entonces le hago leer [cartas] a la gente, le acerco, la llevo [la foto], me voy hasta donde están las [...] fotos de las [madres y esposas de] policías

llorando a sus hijos, a sus esposos. Lo pongo, lo comparo al lado de los policías. Me voy hacia la esquina de la Comisión de la Verdad, donde están las denuncias de desaparecidos, lo pongo al lado de [la foto de] otra madre, como diciendo “esto se repite”, me permite eso [...] de traer lo que está en la pared, acercarlo al espectador. (Correa, 2021, comunicación personal)

A partir de lo señalado por Correa, podemos notar cómo el documento se vuelve activo en su recorrido por el espacio. Por medio de las acciones físicas de los actores y del diálogo que establece con los demás documentos de las paredes con los que entra en contacto, cada documento permite al espectador plantear diversas lecturas, construir nuevas asociaciones de sentidos. Ello podemos observarlo en la siguiente imagen, donde la actriz Ana Correa lleva una fotografía de novios durante la guerra del Pacífico casándose con traje de luto hasta una pared intervenida con el testimonio de una víctima del CAI escrito en tiza blanca y roja.

En ese sentido, los actantes en *Sin título - técnica mixta (revisado)* se colocan en posición de actores-testigo desde el inicio del espectáculo, a la par de los escolares/actores, a diferencia de *Sin título -técnica mixta*, donde cada miembro del elenco principal se situaba como objeto individual de observación de los espectadores. Podríamos decir que el documento activo construye así un vínculo más cercano e íntimo entre actuante,

espectador y material documental. Dicha intimidad abre camino para que el objeto portado por el actor o la actriz se vuelva un ente activo; permite que se enfatice el aspecto convivial del hecho teatral, es decir, la experiencia compartida entre quien *especta* y quien *poietiza*, tomando prestada la terminología de Dubatti (2016).¹³ Es posible afirmar, entonces, que en *Sin título - técnica mixta (revisado)* los documentos activos evidencian al actor como testigo de su tiempo y a la memoria como acto de socialización antes que como el relato de un emisor activo dirigido a un receptor pasivo.

De esta forma, podemos afirmar que el documento activo reafirma el rol del espectador como interlocutor. Es el espectador quien, en el encuentro con dichos objetos, empieza a integrar y decodificar el discurso que se presenta ante sus sentidos. Es el espectador quien entonces empieza a “hacer” un primer acto de memoria. Asimismo, las memorias de la violencia política y de la guerra del Pacífico, aparentemente disociadas una de la otra, se vinculan a partir del diálogo entre documentos que plantean los propios actantes a través de sus acciones físicas con dicho objeto. Este diálogo permite que cada pieza documental trascienda los límites temporales y los hechos específicos a los que hace referencia. El documento evidencia el tránsito que se da en *Sin*

¹³ Dubatti (2016) señala que el hecho teatral es un acontecimiento producto por tres sub-acontecimientos simultáneos: el convivio, la poiesis y la expectación.

título - técnica mixta entre los dos abordajes de *Yuyachkani* respecto del actor: actor múltiple y actor testigo.¹⁴ y remarcen la continuidad de la violencia, corrupción y abismos sociales que la obra denuncia.

Por otro lado, la propuesta de la puesta en escena de aproximarnos a la memoria por medio del diálogo entre documentos queda

14 “Actor múltiple” y “Actor testigo” son dos abordajes de *Yuyachkani* hacia el trabajo actoral al interior del grupo. Se trata de dos conceptos en tensión, más no mutuamente excluyentes. Ana Correa define al actor múltiple como “ [capaz de] tocar instrumentos, bailar, trabajar con máscaras, [...] que se pudiera salvar por él solo, no por las luces ni por el telón sino por él mismo y su voz [...] un actor integral.” (Correa, en Rojas-Trempe, 1994, p. 163). Por su parte, Miguel Rubio indica que el actor múltiple “refleja [a través del cuerpo] las tensiones de la escena, la dirección, la proyección, las acciones físicas de los personajes, su *gestus* social y [...] va buscando una partitura para el acto [...] es el creador de su propia dramaturgia verbal y corporal. (Rubio, 2001, p. 16). En ese sentido, trasciende al intérprete meramente técnico. Además de creador de un material corporal y vocal propio, también “hace el ejercicio de recopilar o escribir sus propios textos” (Rubio, 2001, p. 12). El rol creador le exige también “reflexionar también sobre la situación del país” (Correa, en Rojas-Trempe, 1994, p. 163). Es decir, se trata de una mirada tanto técnica como ética y política del actor, de un creador de sentido que asume una postura crítica frente a la realidad, que se constituye como sujeto político.

Por su parte, la noción del actor testigo parte del cuestionamiento al interior del grupo “[...] después del Informe Final de la Comisión de la Verdad, el rol de actor como “artista” [es] cuestionado también [...] la idea de la representación de alguien que no pidió, [ser representado.] Entonces, aparece una nueva voz: la voz del actor, del artista, del ciudadano, que enuncia desde su propia condición de creador.” (Rubio, en LoJusto, 2015). Ello lleva a *Yuyachkani* a indagaciones en la figura del actor como testigo (Rubio, 2020, comunicación personal), término antes propuesto por Cornago (2012), y también empleado por *Yuyachkani* para referirse a su actual conceptualización del actor.

evidenciada a lo largo de la escenificación en el propio manejo que hacen los actores, particularmente los escolares, de las tarimas móviles - en ambas versiones -. *Sin título - técnica mixta* invita a observar el material documental desde diversos ángulos y puntos de vista (Correa 2021, comunicación personal).

Cabe destacar, asimismo, que el proceso de revisión dramaturgica también enfatiza la idea de una documentación activa, al plantear un diálogo entre el documento con la realidad política del presente. Por ejemplo, el 18 de julio 2017 se promulgó la Ley 30610, que modifica el artículo 316 del Código Penal y tipifica el delito de Apología al Terrorismo, con un lenguaje lo suficientemente ambiguo como para, en la práctica, operar como un potencial mecanismo de censura a diversas manifestaciones artísticas que reflexionen sobre la violencia política. Al reestrenarse en 2018, *Sin título - técnica mixta (revisado)*, el mural-organigrama que narra gráficamente la evolución del PCP-SL —desde el ILA (Inicio de la lucha armada) hasta el “tratado de paz” con el régimen de Fujimori— es “censurado” con un gran cintillo, que no cubre ninguna de las imágenes del organigrama, y una nota explicando los motivos de la “censura”.

Si bien no contamos con imágenes al respecto, al inicio de la revisión del año 2018 aparece la actriz Silvia Tomotaki, quien interpreta a una las escolares, sosteniendo una nota que explica las razones de la “censura” con motivo



Imágenes 14 y 15. El organigrama sobre el PCP-SL en 2015, luego “censurado” en 2018.
En escena, el actor Julián Vargas. Fuente: Musuk Nolte (2015) Miguel Rubio (2018).

de la Ley de Apología al Terrorismo y en un contexto de persecución política desde sectores de derecha y ultraderecha al Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). La nota luego es colgada en la pared, como parte del organigrama. Cabe destacar que el cintillo no llega a cubrir las imágenes en la pared, y por lo tanto, atraen la atención del espectador sobre estas; de manera similar a cómo los intentos de censura y las denuncias de apología al terrorismo terminan por dar mayor visibilidad a las obras denunciadas. Observamos también cómo el organigrama, el cintillo y la nota documentan activamente la manera en que la Ley de Apología, debido a la ambigüedad de su redacción, opera como una Espada de Damocles sobre el arte de memoria, generando autocensuras, amenazando a artistas y limitando los discursos que reflexionan sobre la violencia política y se atreven a ingresar en las zonas grises o indagar en sus causas, como lo hace la obra misma en el folio de “La educación”, donde aparecen como presencias Abimael Guzmán y una escolar devenida miembro de SL. Así, el cintillo y la nota se constituyen como documentos activos, a pesar de tratarse de un objeto “construido” y la impresión de un archivo público. En primer lugar, generan una tensión con el material documental del organigrama; y, en segundo lugar, operan como una provocación ante la real persecución al arte y los espacios de memoria por parte de las autoridades.

1.3. EL DOCUMENTO CORPORALIZADO

Propongo por “documento corporalizado” al estado del documento poético en que los límites entre documentación y el cuerpo del actor se reducen, se vuelven porosos, en el que el significado de uno se ve mediado por el otro. Es una instancia en la cual, como señala Taylor (2015), archivo y repertorio se median mutuamente, donde el cuerpo es reivindicado como vehículo de transmisión de conocimiento, cuestionándose la práctica heredada de la “ciudad letrada” colonial, donde “[las] prácticas no verbales —como la danza, el ritual y la cocina, por nombrar apenas algunas— que sirvieron largo tiempo para preservar el sentido de la identidad comunal y la memoria, no eran consideradas formas válidas de conocimiento” (Taylor, 2015, p. 54). En *Sin título - técnica mixta* y *Sin título - técnica mixta (revisado)* se evidencia ello de manera más notoria en el último folio de la obra, “Los abismos sociales”, donde los datos objetivos y las prácticas no verbales, comparten una misma presencia física.

Dicho folio presenta a las actrices Ana y Débora Correa, ambas sobre tarimas móviles, vestidas a la manera tradicional de una mujer ashaninka y una mujer andina, respectivamente; mientras que los demás actuantes comparten el espacio con los espectadores, portando linternas encendidas. Lo particular de sus vestuarios es que ambos han sido intervenidos con información y documentación. Por un lado, el manto de Ana Correa lleva fotografías de Alejandro Balaguer de una comunidad ashaninka liberada

del cautiverio en manos del PCP-SL; así como testimonios de los abusos y crímenes cometidos contra la comunidad por el movimiento subversivo. Por el otro, las prendas de Débora Correa están bordadas con testimonios sobre las esterilizaciones forzadas ocurridas durante el gobierno de Alberto Fujimori,¹⁵ a manera de manuscritos. La secuencia de acciones físicas de las actrices inicia con ellas mostrando la información contenida en los vestuarios, sus cuerpos convertidos en soportes para presentar dicha documentación. Los demás actores, todavía portando vestuarios del último personaje que han representado,¹⁶ van iluminando la documentación con las linternas. Ello lo podemos distinguir en las imágenes 16 y 17.

Los espectadores, entonces, accedemos a la documentación gracias a las acciones físicas de las actrices; mientras que los otros actantes resaltan fragmentos de la documentación empleando linternas. La información entra en un diálogo íntimo tanto con los cuerpos femeninos que la portan y, por medio del cuerpo, con los espectadores que leen los datos



Imágenes 16 y 17. Ana y Débora Correa comparten documentación sobre el cautiverio senderista del pueblo ashaninka y las esterilizaciones forzadas en el régimen de Alberto Fujimori, ambos hechos ocurridos en el contexto del CAI. Fuente: Musuk Nolte (2015).

15 Sobre este caso puede consultarse Ballón (2014)

16 Como se aprecia en la imagen, Augusto Casafranca permanece con el vestuario del escriba, con el que cito discursos de Manuel Gonzáles Prada, al final del folio "La guerra con Chile", y Salomón Lerner Febres, previo al folio "Los abismos sociales". Julián Vargas y Rebecca Ralli, sin máscaras, visten los ternos de Vladimiro Montesinos y un funcionario judicial, respectivamente, mientras que Teresa Ralli todavía tiene puesto el vestido blanco de la mujer con los ojos vendados. Estos tres últimos personajes aparecen en el folio titulado "La corrupción"

y observan las imágenes. De esta manera, la visualización de los documentos en "Los abismos sociales" y estos fragmentos del archivo de la violencia dependen de las acciones físicas de Ana y Débora Correa con sus vestuarios; así como de los actores y actrices que iluminan

fragmentos de fragmentos de texto o fotos. La aproximación del espectador al archivo queda mediada por los cuerpos de los demás actantes y la lectura de las acciones físicas de las hermanas Correa es mediada por la documentación. La memoria corporal y documentación de la violencia se convierten en unidad de sentido; la lectura de una resulta incompleta sin la lectura de la otra.

Dicha aproximación, además, demanda que el espectador se asuma como interlocutor activo del espectáculo, volviendo a un estado similar al de la antesala “Quilca” o del inicio de la obra. En folios previos, la interlocución entre documento y espectador ha sido mediada por el desplazamiento en el espacio. Ahora, para acceder a los datos e imágenes, los espectadores deben no solo desplazarse hacia las actrices sino también leer los textos contenidos en los vestuarios, observar detenidamente las fotografías. El documento por sí mismo resulta irrelevante sin las acciones de los espectadores. Nuevamente encontramos que la memoria depende, también, de un ejercicio activo de acercamiento al archivo. Sin embargo, a diferencia de los momentos previos de “Quilca” o al inicio de la puesta en escena, esta aproximación a la documentación es mediada por los cuerpos de las actrices sobre las tarimas y también por la acción de los actores —incluyendo los escolares— portando las linternas. Es decir, la memoria no se sostiene en un mero acceso al archivo, sino que demanda prestar atención a los cuerpos ausentes, los cuerpos de víctimas y sobrevivientes, aquellos

evocados por los testimonios y fotografías en los vestuarios y, sobre todo, por las propias presencias de las actrices. Mediante el soporte que ofrece el cuerpo, el archivo se corporaliza, y, por tanto, se humaniza. De esta manera, la obra reivindica el papel del cuerpo como vehículo de conocimiento, información y contrainformación, en tanto este complejiza y contextualiza en el aquí y ahora los datos provistos por la documentación.

Consideramos que es por ello que la *Sin título - técnica mixta* no cierra en este momento, sino que, luego de los minutos en los que Ana y Débora Correa exponen los documentos, cada una inicia una danza, como observamos en las imágenes que se presentan a continuación, mientras los demás actores iluminan partes del espacio escénico en donde se identifican frases, imágenes y objetos. Las danzas dejan claro que los testimonios a los que acabamos de acceder minutos antes no proceden de víctimas, sino de sobrevivientes, de comunidades enteras con agencia propia, con memorias propias que enfrentan el abandono del Estado y la ausencia de justicia, apuestan por la vida y, en una de las imágenes más potentes de la puesta en escena, eligen la reconciliación a través de un reconocimiento mutuo.

Ambas danzas representadas en escena, como observamos en las próximas imágenes, poe-
tizan el repertorio amazónico y andino, y, por consiguiente, las memorias de ambos pueblos. Repertorio y memorias que vienen siendo



Imagen 18. Ana Correa/Mujer ashaninka danzando. Fuente: Musuk Nolte (2015)
e Imagen 19. Débora Correa/Mujer andina danzando. Fuente: Elsa Estremadoyro (2004).

marginados por el Estado, por sectores de la academia y del medio artístico a lo largo de doscientos años de República. El significado de estas danzas, por lo tanto, se construye también sobre la base del archivo soportado por los cuerpos de las actrices, cuerpos individuales que vienen a metaforizar aquellos de miles de mujeres víctimas de la violencia, el cuerpo colectivo de las víctimas que, como el texto inicial de la obra indica, se repiten en el tiempo con otros rostros.

Por lo tanto, si el archivo presente en los cuerpos describe la violencia y el horror resultado de los abismos sociales, por lo que el repertorio, la memoria corporal, da cuenta la resistencia frente a dichos abismos: autoritarismo, clasismo, racismo. El documento poético cobra corporalidad y la capacidad de reclamar justicia. En resumen, si el teatro es vida que se manifiesta en escena, entonces la documentación ha cobrado vida mediante la evocación de aquellos cuerpos y comunidades a quienes representan, a través de la memoria corporalizada en las danzas.

Así pues, mediante la expansión, la activación y la corporalización, vemos cómo el documento poético construye parte del discurso de memoria de la obra. El documento poético testimonia la multiplicidad de las memorias, la diversidad de materialidad de sus soportes, de su permanente estado de diálogo con otras piezas documentales, otras memorias, y, finalmente de su naturaleza corporal, de acción política.

CONCLUSIONES

A lo largo de sus revisiones, *Sin título - técnica mixta* aborda la memoria del conflicto armado interno 1980-2000 como un campo donde diversos discursos dialogan entre sí o entran en conflicto. Un espacio en donde perduran ciertas memorias hegemónicas; así como memorias oficiales, pero en el que se pueden rastrear memorias disidentes, alternativas, que se adentran en las zonas grises; memorias que rastrean la violencia del CAI a la continuidad histórica de los abismos sociales enquistados en la estructura social del país. El proceso de revisión de la obra, evidenciado en el tratamiento de la documentación, enfatiza la memoria como un campo de lucha política, en tanto la puesta en escena mantiene un constante diálogo con la realidad social del Perú; así como con la memoria cultural del CAI, nutriéndose de aspectos específicos de la memoria tanto hegemónica, como oficial o disidente.

Respecto a la poetización del documento en la puesta en escena, el abordaje desde la dramaturgia y su relación con el espacio compartido y el espectador interlocutor permiten superar la aparente situación de fragmentación y desorganización del material documental en escena para construir una estructura de sentido. Ello se ha alcanzado a través de los abordajes que hemos nombrado como documento expandido, activo, y corporalizado.

El documento expandido ha venido potenciándose a lo largo del proceso de revisión de la

dramaturgia espacial de la obra, dando lugar al espacio denominado “Quilca” de *Sin título - técnica mixta (revisado)*. Pensar el documento como expandido democratiza los archivos de memoria, abriendo paso a las voces de artistas como actores políticos y sus creaciones como registros de la realidad. Así, vemos trastocado el rol hegemónico de la palabra escrita y de la investigación académica o periodística como únicos soportes “objetivos” de la memoria. Al incluir objetos artísticos, *Sin título - técnica mixta* reivindica los medios de transmisión de memoria populares —como las tablas de Sarhua o la cerámica de Quinua— frente a la hegemonía de los soportes de conocimiento oficiales, sean los de la academia como los del Estado.

Asimismo, la concepción del documento activo establece diálogos y tensiones entre las diversas piezas de material documental, a partir de su ubicación en el espacio escénico y, sobre todo, de la acción del actor en el espacio compartido con el espectador. Ello enfatiza la memoria como acto de socialización, la cual demanda un interlocutor dispuesto al diálogo. Al recalcar que el archivo de memoria es mutable, en tanto surgen nuevas miradas e interpretaciones respecto a este, queda claro que la memoria es también cambiante, dinámica. Se cuestiona así, que la noción de la voz hegemónica pertenezca al ámbito político o académico, que plantea una memoria única hacia receptores pasivos, incapaces de cuestionarla y sujetos al escarnio en caso de hacerlo.

Por su parte, el abordaje del documento poético como documento corporalizado nos permite observar la estrecha relación entre archivo y repertorio como soportes de la memoria cultural; así como el rol del cuerpo como vehículo de transmisión de conocimiento, y, por tanto, de memoria. Además, abre el camino para acercarnos al documento, particularmente a las piezas que dan cuenta de la violencia política, no solo como fuentes de información, sino también como huellas de la existencia de los “otros” que permanecen ausentes del debate público incluso a pesar de haber sobrevivido.

A través del análisis de la poetización del documento en *Sin título - técnica mixta*, podemos sostener que la obra construye una memoria que busca trascender los lugares comunes de la memoria cultural hegemónica. Esta memoria cultural se sostiene a través de los abordajes descritos líneas arriba. Frente a una memoria de víctimas pasivas, se plantea aquella de sobrevivientes con capacidad de agencia y resistencia. Frente a la memoria hegemónica que describe a victimarios inhumanos y fanatizados, plantea los orígenes de la violencia política rastreándola hacia las taras del autoritarismo y la discriminación y la violencia presentes en la médula del tejido social del Estado peruano. Frente a una memoria salvadora, contenida en la palabra de actores autorizados —y/o autoritarios—, que pretende impunidad, la puesta en escena plantea la diversidad de memorias, la diversidad de soportes y la memoria como acción política, social y activa de la ciudadanía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballón, A.

2014. *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Fondo Editorial.

Cornago, O.

2012. Alegorías de la actuación: El actor como testigo. *Acotaciones, N° 28, enero-junio* (pp. 51-74). Madrid: Real Academia Superior de Arte Dramático. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/cornago_alegoriasactuacion.pdf

Comisión de la Verdad y Reconciliación

2003. *Informe Final*. Perú. CVR

Cotler, A. (Dir.)

1998. *Persistencia de la memoria* [documental]. <https://youtu.be/BCadkAiopRQ>

Degregori, C.I.

2012. *La década de la antipolítica: Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP.

Diéguez, I.

2008. Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria. En Rubio, Z. M. (2008) *El cuerpo ausente (performance política)* (pp. 19-32). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani

Dubatti, J.

2016. *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro»

García, R.

2021. *Testimonios poéticos desde el cuerpo y el documento: Una memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en Sin título – técnica mixta del Grupo Cultural Yuyachkani*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/20746>

Lo Justo

2015. “Yuyachkani – Sin Título: entrevista a Miguel Rubio”. En: <https://youtu.be/MqGMd7P5aqA>

Muguercia, M.

1999. Perú. Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani. *Teatro CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, 9 (11-12), (pp. 48-57). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. En: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/10/11-12/>

Rama, A.

1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Richard, N.

2007. El regimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rojas-Trempe, L.

1994. Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*, 28 (1), (pp. 159-165). Kansas: The Center of Latin American and Caribbean Studies, The University of Kansas. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043/1018>

Rubio, M. y Ramos, G.

2001. *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Rubio, M.

2008. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Sánchez, J.

2016. *Ética y representación*. México, D.F.: Paso de Gato.

Taylor, D.

2015. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Weiss, P.

2017. Notas sobre el Teatro-Documento. *Revista Conjunto No. 185* (pp. 2-7). La Habana: Casa de las Américas. <http://web.archive.org/web/20210416221751/http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revista-conjunto/185/03PeterWeiss.pdf>

Grupo Cultural Yuyachkani

s/f. *Sin título - técnica mixta (2004)*. <https://yuyachkani.org/repertorio/sin-titulo-tecnica-mixta/>.

2008. *El bus de la fuga* [videograbación]. <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBF Eso>

2004. *Sin título - técnica mixta* [videograbación]. Acceso privado.

2021. *Los yuyas, la página de Yuyachkani* [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>