

SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO

CUADERNO DE TRABAJO N° 57

SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: TEATRO, PERFORMANCE Y LAS DRAMATURGIAS AUSENTES

Carla Dameane Pereira de Souza

Septiembre 2020

SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA
CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO

DEPARTAMENTO
ACADÉMICO DE
CIENCIAS SOCIALES



PUCP

DEPARTAMENTO
ACADÉMICO DE
CIENCIAS SOCIALES



PUCP

CUADERNO DE TRABAJO N° 57

SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: TEATRO, PERFORMANCE Y LAS DRAMATURGIAS AUSENTES

Autora:

Carla Dameane Pereira de Souza

*Profesora en la Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Investigadora afiliada al Departamento
Académico de Ciencias Sociales (PUCP) agosto 2018-2019*

Septiembre 2020

Autora

Carla Dameane Pereira de Souza

Editado por la Pontificia Universidad Católica del Perú
Departamento Académico de Ciencias Sociales, 2020
Av. Universitaria 1801, Lima 32 – Perú
Teléfono: (51-1) 626-2000 anexo 4300
dptoccss@pucp.edu.pe

**“SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: TEATRO,
PERFORMANCE Y LAS DRAMATURGIAS
AUSENTES”**

Lima, Departamento Académico de Ciencias Sociales, 2020

Diseño y diagramación: Elit León Atauqui
Calle Santa Francisca Romana 395, Lima
Teléfono: 657-1260
Correo electrónico: elit.leon@gmail.com

Primera edición digital, septiembre 2020

ISBN: 978-612-48321-0-9

Publicación disponible en: <http://departamento.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/>

| | |
|--|-----|
| PROLOGO | 6 |
| I. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRUPO AYACUCHO Y EL ODIN TEATRET: ORÍGENES, DIÁLOGOS Y PERSPECTIVAS | 16 |
| II. INSCREVER O ACONTECIMENTO, TRANSMITIR A RECORDAÇÃO: ESPAÇOS RECORDANTES DE AYACUCHO..... | 38 |
| III. SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: LO ÉTICO COMO CONDUCTOR DE LA MIRADA ESTÉTICA EN CARNAVAL (2018), DE MIGUEL ÁNGEL VALLEJO SAMESHIMA..... | 60 |
| IV. KIMVN TEATRO DOCUMENTAL: A CENA COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA | 81 |
| V. RITUALIDADES EN ESCENA: LA PRESENCIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN CARTAS DE CHIMBOTE (2015), DE YUYACHKANI, Y LA TEORIZACIÓN DEL WANKA MODERNO | 95 |
| VI. DE LA CONTINUIDAD DE RASU-ÑITI: UN RELATO SOBRE EL APRENDIZAJE DE LA DANZA DE LAS TIJERAS AYACUCHANA EN LIMA DESDE LA INMERSIÓN CULTURAL | 116 |

Prologo

SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: TEATRO, PERFORMANCE Y LAS DRAMATURGIAS AUSENTES

ANDEAN INDIVIDUALS ON STAGE: THEATER, PERFORMANCE AND ABSENT DRAMATURGIES.

Los textos que se encuentran reunidos en este Cuaderno de Trabajo son el resultado alcanzado durante la investigación postdoctoral en Lima y posteriormente, en la etapa final en Brasil. El proyecto “Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes”, fue llevado a cabo entre agosto de 2018 y agosto de 2019, como investigadora afiliada al Departamento Académico de Ciencias Sociales, de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). En este periodo me desenvolví en la línea de investigación Performance y Antropología de lo sensorial, con la colaboración y supervisión de la Dra. María Eugenia Ulfe.

Este proyecto de estudios, cabe señalar, integra mi proyecto institucional¹ que tiene el mismo título “Sujeitos andinos en cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes”² y que desarrollo en el Instituto de Letras de la Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil, dónde me desempeño como docente e investigadora. El proyecto que se presentó para llevar a cabo la investigación se justificó en la necesidad de realizar, en el ámbito de los estudios sobre teatro, performance y dramaturgias producidas en Latinoamérica, un mapeo de producciones contemporáneas y una reflexión sobre ellas, a través de un recorte geográfico que comprende cuatro países que se ubican en la región andina: Perú, Bolivia, Chile y Colombia. Sobre estas producciones, se pretendía señalar de qué forma se da la escenificación de los sujetos andinos³, como eje temático, locus enunciativo y estrategia de resistencia cultural y activismo político.

1 Proyecto institucional es el proyecto de investigación que los docentes desarrollan en la institución a la que están vinculados tiempo completo (dedicación exclusiva).

2 El título en portugués es: “Sujeitos Andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes”. El período para desarrollo de este proyecto es del agosto del 2018 al agosto del 2021.

3 Conforme expliqué en otra publicación, “Chamo de “sujeitos andinos” aqueles indivíduos remanescentes do *Tawantinsuyo* inca na América Latina, que vivem dentro do contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes, uma macrorregião dentro do continente americano. Esse termo, já utilizado pela crítica, relaciona-se à concepção do andino como “uma entidade geográfica” que, como nos explica Juan Ossio (1983), relaciona-se à cultura, a alguns conceitos e formas de comportamento (cosmogonia) dos povos que vivem nessa região” (SOUZA, 2017, p. 17).

El proyecto desarrollado durante el postdoctorado, amplió la dimensión de las discusiones y temas del mismo, aunque de forma limitada. Ello debido a que la ausencia de financiamiento para la investigación, al no obtener una beca de estudios, restringió la posibilidad de realizar los viajes y las estancias en Bolivia y en Colombia, a fin de concretizar el mapeo de modo más amplio. Sin embargo, la estancia en Lima, proporcionó las condiciones de localizar y dialogar con grupos provenientes de Bolivia, Chile y Colombia, para que, a través del contacto con sus dramaturgias, pudiese establecer relaciones entre las temáticas que se destacan en la agenda política de esos cuatro países.

Durante la estancia en el Perú participé del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018, que se realizó entre 21 de octubre y el 04 de noviembre de 2018⁴. Esta edición rindió homenaje a Mario Delgado Vásquez; fallecido fundador y director del grupo de teatro peruano Cuatrotablas; quien, a cada diez años estaba a cargo de organizar los encuentros Ayacucho, desde el Encuentro Ayacucho de 1978. Participar de este Encuentro fue importante para percibir la relación que existe entre la fundación de los grupos de teatro peruanos Cuatrotablas y Yuyachkani, en el año de 1971, y la primera edición del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, en 1978. Esa relación se constituye la génesis de un pensamiento sobre lo que son los teatros de grupo y cómo se da su práctica, a partir de entonces, considerando la creación colectiva⁵. Este evento puede ser considerado como consecuencia de un movimiento en el interior de las Artes Escénicas que se generaba en este contexto, partiendo de un nivel global hasta un nivel local, regional (América Latina / Perú / región andina) a inicios de la segunda mitad del siglo XX. En este momento, la creación colectiva reemplazaba paulatinamente la anterior dependencia que muchos grupos aún mantenían con la creación de autor en el teatro.

En dialogo con la epistemología de los conocimientos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), denomino “dramaturgias ausentes” acontecimientos sociales dramáticos, marcados por la teatralidad o susceptibles de producir una partitura escénica (así como son los textos dramáticos, a partir de los cuales se

4 La primera parte del Encuentro se realizó en Lima, Carapongo, entre el 21 y el 28 de octubre y la segunda parte en la ciudad de Huamanga, Ayacucho, del 29 de octubre al 04 de noviembre.

5 Conforme Sara Rojo (2016, p. 57), “criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor”. La investigadora aún resalta que “dificilmente essa prática poderia ser produzida por uma companhia que não tenha um trabalho conjunto prévio, pois ela se define por seu caráter democrático e não hierárquico”.

adaptan los montajes) que pueden volverse visibles y generar una epistemología de esa perspectiva.

Como participante del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, pude percibir como este encuentro visibiliza dramaturgias ausentes, tanto por las prácticas teatrales que son presentadas en las demostraciones de los grupos que trabajan a partir de la investigación en el ámbito de la antropología teatral, como por el modo en que, al llevarnos a Ayacucho, nos puso delante de un espacio de producción de saberes y teatralidades no hegemónicas.

Durante el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, pude conocer y establecer contacto con diversos grupos de teatro del Perú, de otros países de Latinoamérica y del mundo. Gracias a ello establecí contacto con Edgar Darío González, del Teatro Runa de Bolivia, y a través de él con la dramaturgia-creación colectiva de la obra *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño* (1976). En el Encuentro, Darío González realizó el lanzamiento de la edición de 2014 del texto dramático, recuperando en su exposición la historia de su grupo atravesada por la historia de la Bolivia de la década de los 1970. También fue importante aproximarme al grupo Teatro Itinerante del Sol, de Colombia, quienes me obsequiaron un ejemplar de la publicación de sus textos dramáticos, celebrando los 30 años de trayectoria, cumplidos en 2012. Asimismo, participé de los talleres dados por la fundadora del grupo, Beatriz Camargo. Esto fue un hecho decisivo para que sus dramaturgias hicieran parte del “mapeo” ya que, tanto en los textos dramáticos del grupo cuanto como en su práctica, están presentes aspectos cosmogónicos relacionados a la religiosidad y a los imaginarios de las civilizaciones andinas, conocimientos y dramaturgias ausentes.

El conjunto de dramaturgias del grupo Teatro Itinerante del Sol, de Colombia y el texto dramático, *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño* (1976) del grupo Teatro Runa, pasaron a componer una lista de dramaturgias con las cuales ya trabajaba, caso de *Camilo* (2016), del Teatro La Candelaria de Colombia y *Cartas de Chimbote* (2016), del Grupo Cultural Yuyachkani, todas ellas creaciones colectivas. A esas dramaturgias se suma, aún, el texto dramático *Carnaval* (2018) de Miguel Ángel Vallejo Sameshima (el cual me fue concedido por el dramaturgo) y su montaje, con dirección de Mirella Quispe y Renzo García, estrenada por la Asociación de Artistas Aficionados en Lima y el conjunto de textos (procesos de trabajo, textos dramáticos, partituras musicales y fotografías) relacionados al repertorio de obras de la Compañía Multidisciplinaria *KIMVN Teatro Documental*, de Chile, publicado por Paula González Seguel, gestora y directora del grupo.

En *Dramaturgias de la Resistencia. Teatro Documental KIMVN Marry Xipantv*, se encuentran los materiales recopilados a lo largo de los diez años de práctica artística del KIMVN, compañía multidisciplinar y autónoma que, actualmente, con otros grupos de teatro⁶, en Chile, se dedican a procesos creativos atravesados por cuestiones políticas e históricas relacionadas al pasado y al presente de los *Mapuche*. Además del acceso a las dramaturgias, logré ir al Chile y conocer más de cerca al trabajo del grupo. Durante ese viaje conocí Paula González Seguel, miembro fundadora y directora del KIMVN Teatro, durante un evento sobre el nuevo montaje del KIMVN, *Trewa Estado-Nación o el espectro de la traición*⁷. En esta ocasión, ella también me motivó a conocer el *Mahuidache*⁸, lugar en el que tuve el honor de conocer la actriz *mapuche* Elsa Quinchaleo.

Este conjunto de dramaturgias con las cuales sigo trabajando, hicieron parte de la asignatura ofrecida en el semestre 2019-1, “Seminario de problemas y temas emergentes de los Estudios Literarios I” de la Maestría en Literatura (Literatura Peruana y Latinoamericana), que impartí como profesora visitante, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Esa oportunidad se destaca dentro de las actividades realizadas durante las investigaciones de posdoctorado, una vez que se consolidó un espacio para el debate sobre el concepto de dramaturgias ausentes y de los textos seleccionados, con los alumnos de posgrado de esta facultad. El conjunto de los textos seleccionados también hicieron parte del programa de trabajo de la disciplina LETE 52, *Expressões contemporâneas da americanidade*, ofrecida a los estudiantes del Programa de Pós-graduação en Literatura e Cultura no 2019.2, en el Instituto de Letras de la Universidade Federal da Bahia, como posibilidad de presentar los resultados de la pesquisa realizada en el exterior, atribuyendo discusiones actuales para el área de estudios – Performance, Artes Escénicas,

6 Me refiero, por ejemplo, a los Grupos Teatro a lo *Mapuche*, al Colectivo *Epew* y la Compañía de Artes Escénicas *Tufachi Rupu Ngetuaiñ*.

7 La obra estrenó en finales de marzo de 2019. El debate “Detrás de la Escena *Trewa Estado-Nación o el espectro de la traición*, una conversación sobre la investigación tras el proceso creativo de la obra” fue moderado por Jorge Letelier, del Círculo de Críticos de Arte, y se realizó en el Teatro UC día 09 de abril.

8 El Centro Ceremonial de los Pueblos Originarios *Mahuidache*, se ubica en el Barrio El Bosque. Este espacio de encuentro y ambiente de memoria posee más de veinte años y su existencia y mantenimiento es resultado de una iniciativa de la Asociación Indígena *Petu Moguelein Mahuidache* que se organizó en 1998 para legalmente recuperar el terreno que antes estaba abandonado. En la actualidad, el espacio también posee el apoyo institucional del barrio El Bosque. Allí se realizan actividades eventuales, tales como cursos, ferias y, en los dos primeros domingos de cada mes, el parque abre sus puertas para que las personas puedan conocer el Centro, la comunidad que lo frecuenta y disfrutar el tradicional *Asado al Palo*, un tipo de churrasco de carne de cerdo, de las Sopas y las *Sopaipillas*, un pastelito hecho con la masa del zapallo y que se come acompañado de un tipo de sauce al estilo vinagreta.

Literaturas, Estudios Decoloniales, en especial sobre el concepto de dramaturgias ausentes.

Las limitaciones ocasionadas por la ausencia de financiamiento a la investigación, sobre todo la posibilidad de subsidiar viajes para fuera del Perú, restringieron el contacto con un número más extenso de grupos de teatro de la región, como ya se ha mencionado, pero la estancia en Lima me permitió acercarme de otras cuestiones relacionadas a las dramaturgias ausentes, de modo que la colecta de materiales realizada en el contexto de inmersión favorece la producción de conocimientos sobre temáticas relacionadas, por ejemplo, a las fiestas andinas. En febrero pude ir al Puno, participar de la Festividad de la Virgen de la Candelaria 2019 y a fines de febrero y el inicio de marzo viajé para Huamanga-Ayacucho y a Huancayo-Junín, logrando observar cuestiones inherentes a los Carnavales. Por último, como resultado del proyecto de estudios, tuve la oportunidad de observar, inicialmente, procesos de transmisión de la Danza de las Tijeras ayacuchana como un saber y, posteriormente, aprender este saber y, practicarlo, sometiéndome en una inmersión cultural junto a los practicantes hombres y mujeres de la Danza de las Tijeras ayacuchana en Lima.

Partiendo de la idea de continuidad, es decir, de la transmisión que son propias a los *Danzaq* y *Warmi Danzaq*, mi objetivo desde la inmersión cultural en el aprendizaje y practica de la Danza de las Tijeras ayacuchana, en Lima, fue considerar el proceso histórico peruano de migraciones internas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Las preguntas propuestas fueron ¿de qué manera la Danza de las Tijeras se revela como una práctica artística y una performance ritual que resiste a los contactos culturales y se mantiene como expresión sagrada de la identidad andina? Para ello, incursioné en la *búsqueda de referencias* textuales relacionadas a la Danza de las Tijeras como por ejemplo, su relación con el *Taki Onqoy*, pero también conviví con sus practicantes y aprendí con ellos; sobre todo con mi maestro Qaqa Ñiti de Puquio – Roberto Saira Llana, Director Danzaq de la Escuela Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú; los caminos para tornarme una *Warmi Danzaq*, lo que se consolida con la realización del *Pachatinkay* que es la consagración de un nuevo vestuario de un *Danzaq* o de una *Warmi Danzaq*. En mi caso, fue la primera vez que dancé con mi vestuario confeccionado para *Nina Sonqo de Ayacucho* (Corazón de Fuego o Corazón Flameante), el nombre que me dio mi Maestro.

Considero la formación inicial en la Danza de las Tijeras uno de los grandes resultados del desarrollo del proyecto, aunque esta formación no estaba señalada como una de las actividades programadas. La posibilidad de transmitir el aprendizaje

en Brasil es también una forma de difundir este arte, la Danza de las Tijeras como un saber, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁹, un arte sofisticado que posee sacralidad y devoción.

De modo general, la idea propuesta de mapear y analizar el teatro, la performance y los textos dramáticos y espectaculares producidos en el Perú, Bolivia, Chile y Colombia, a fin de verificar como el sujeto andino aparece como sujeto de la representación y locus enunciativo, se cumplió parcialmente. Ello, debido a que, como ya señalé, por motivos económicos no se logró cumplir con el cronograma de trabajo previsto ni las estancias con grupos de teatro de Bolivia y Colombia, para así profundizar mis estudios de los idiomas quechua y aimara en estos otros contextos de inmersión. Sin embargo, la participación en eventos como en el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018 y en otras actividades académicas y de formación en el área de las Artes Escénicas (III Laboratorio de Creación Feminista da Asociación Cultural Trenzar que tuvo como producto final la performance “Bazurizada”; el taller “Actor-Director en la Creación Colectiva”, conducido por Miguel Rubio Zapata-Yuyachkani; en el taller ¿Qué te Agota de tu Experiencia en la Ciudad?, en la Facultad de Artes Escénicas (PUCP); y en el Laboratorio Abierto – Encuentro Pedagógico con Yuyachkani, realizado en la Casa Yuyachkani del 01 al 08 de agosto en Lima) fueron fundamentales para el establecimiento de conexiones y la construcción de aprendizajes en el área de la Antropología Visual, asociada a la Antropología Teatral y a la Performance.

El proyecto postdoctoral fue desarrollado en las condiciones mencionadas previamente. Dicha investigación me permitió realizar una actualización de los estudios sobre teatro, performance y dramaturgias textuales y espectaculares, en el ámbito de Latinoamérica, con un recorte regional y temático inéditos – sujetos andinos en escena, en conformidad con este proyecto de investigación institucional, se pudo dar continuidad a mis investigaciones sobre Estudios de la Performance y Estudios Andinos, proporcionando un mayor expertise crítico sobre esta temática. Considero que el desarrollo de la propuesta de investigación postdoctoral incrementó la calidad y excelencia a mi desempeño en la extensión universitaria, en los cursos de grado y posgrado. Cabe destacar, por último, la importancia de llevar este proyecto en Lima, que tiene como uno de los resultados la difusión de prácticas ancestrales, como es el caso de la Danza de las Tijeras, de la cual recibí una formación básica. Sin embargo, sigo practicando y perfeccionando mis saberes como *Warmi Danzaq*, junto a este proyecto institucional, y deseo dar continuidad a

9 La *Danza de las Tijeras* fue considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 16 de noviembre de 2010.

la transmisión de este saber a través de eventos y otras publicaciones, en diálogo con los practicantes de la Danza de las Tijeras del Perú.

Las etapas metodológicas para el desarrollo del proyecto de investigación realizado en la Pontificia Universidad Católica de Perú se estructuró, en la práctica, en las siguientes actividades: encuentros con la profesora colaboradora, María Eugenia Ulfe; búsqueda de referencias teóricas en la Biblioteca de Ciencias Sociales; encuentro con la profesora Patricia Henríquez Puentes que me recibió en la Universidad de Concepción (UDEC), en Chile; encuentro de investigación teórica y práctica con el Grupo Cultural Yuyachkani (Lima/Perú); participación como espectadora en producciones teatrales y performáticas (fiestas, rituales, performances, funciones teatrales, espectáculos de danza, protestas) en Lima, Ayacucho y Puno (Perú); y en Santiago, en Chile; análisis de textos dramáticos específicos sobre el tema de la investigación; elaboración de ensayos y artículos; profesora visitante durante el semestre 2019-1 a cargo del curso “Seminario de problemas y temas emergentes de los Estudios Literarios I” de la Maestría en Literatura (Literatura Peruana y Latinoamericana), en la Unidad de Posgrado da Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM); participación en el *Taller de Enseñanza Básica de la Danza de las Tijeras en la Escuela Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú* (seis meses), que culminó con la realización del *Pachatinkay* en el 14 de julio de 2019.

La investigación tuvo como resultados principales la actualización y la expansión del conocimiento y profundización del trabajo teórico y crítico. Partiendo de mi perfeccionamiento personal, incluye estudiantes, asesorados de investigación, alumnos en cursos de grado y posgrado y otros docentes, por medio de la divulgación de la investigación, realizada a través de eventos académicos y publicaciones. El incentivo y el incremento de la continuidad de las investigaciones sobre los Estudios de la Performance y de los Estudios Andinos realizados en el Brasil, en el Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) y en otras Instituciones de Enseñanza.

Los textos que componen este Cuaderno de trabajo son producto de lo que se generó a lo largo del período de investigación. Son textos que fueron escritos para su publicación en periódicos, como artículos, ensayos o como capítulos de libros en las áreas de Letras y Artes Escénicas. Otros son textos que resultan de ponencias presentadas en Congresos Académicos, en los cuales participé durante mi estancia en Lima. La compilación y publicación de estos textos se vislumbra como un hecho más de este período tan rico de inmersión y aprendizaje vivido en Lima, como investigadora afiliada a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Para finalizar, me gustaría agradecer al Departamento de Ciencias Sociales, en especial a la Dra. María Eugenia Ulfe, por su apoyo durante este período de estudios. Asimismo, agradezco también a los maestros y maestras del Grupo Cultural Yuyachkani: Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Miguel Rubio Zapata, Rebeca Ralli y Teresa Ralli. También a Milagros Obando y Socorro Naveda, a Bruno Ortiz y Shirley Paucara, al dramaturgo Miguel Ángel Vallejo Sameshima, a la Compañía Multidisciplinaria KIMVN Teatro de Chile, y a la Dra. Patricia Henríquez Puentes de la Universidad de Concepción (UDEC). Al Dr. Rufino Gonzalo Espino Relucé de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y al Dr. Rômulo Monte Alto de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sumado a ello, agradezco a mis compañeros de la Escuela de la Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú, especialmente, a mi Maestro Qaqa Ñiti de Puquio – Roberto Saira Llana. Al Maestro Violinista Felipe Llamoca y al Maestro Arpista Adito de Puquio que me acompañaron en mi Pachatinkay. A todos los *Danzaq* y *Warmi Danzaq*, músicos violinistas y arpistas que siguen fomentando y transmitiendo con amor y fe a la Danza de las Tijeras. Por último, agradezco con mucho amor a mi familia: mi madre Jesuína Pereira dos Reis, mi tía Zeferina, Magno, Aécio, Maíra, Antonio, Sallon, Lílian y a Otelino de Sousa Pereira (*in memoriam*) e Clemente de Souza Pereira (*in memoriam*).

REFERENCIAS

- DELGADO VASQUÉZ, Mario
2018 **Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho.** Huamanga, Ayacucho.
- DEL SOL, Teatro Itinerante
2012 **Teatro Itinerante del Sol Treinta Años.** Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- GONZÁLEZ, Edgar Darío
2014 **Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño.** La Paz, Bolivia: Ediciones Runa.
- GONZÁLEZ SEGUEL, Paula (Compiladora)
2018 **Dramaturgias de la Resistencia. Teatro Documental KIMVN Marry Xipantv.** 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: CIIR. Centro de Estudios Interculturales e Indígenas.
- MONTOYA, Rodrigo. "Prólogo". In: NÚÑEZ REBAZA, Lucy.
1990 **Los Dansaq.** Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura. p. 06-11.
- NÚÑEZ REBAZA, Lucy
1990 **Los Dansaq.** Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura.
- QUIJANO, Aníbal
2019 Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. In: **Perú Indígena.** 13(29), 1992. p. 11-20. Disponible en: <<https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>>. Accedido el 18 nov.
- ROJO, Sara
2016 **Teatro Latino-americano en diálogo: produção e visibilidade.** Belo Horizonte: Javali.
- SCHECHNER, Richard
2012 "¿Qué es la representación?"; "El Ritual"; "El Juego". En: **Estudios de la Representación. Una introducción.** Traducción de Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica. p. 58-204.
- SANTOS, Boaventura de Sousa
2017 **Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio.** Madrid: Ediciones Morata.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira de
2017 **A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani.** Belo Horizonte, Editora UFMG.

TAYLOR, Diana.

2015 **Performance**. 1ª ed. 1ª reimp. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

VALLEJO SAMESHIMA, Miguel. Ángel

2018 **Carnaval**. Texto dramático no publicado. Disponibilizado por el dramaturgo. Lima.

I. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRUPO AYACUCHO Y EL ODIN TEATRET: ORÍGENES, DIÁLOGOS Y PERSPECTIVAS¹⁰

Resumen: Este ensayo recupera la memoria y dialoga sobre el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho. Para ello, señala las características de sus orígenes, su relación fundacional con el Odin Teatret y la relación de éste con grupos de Latinoamérica, de forma muy particular, con el Grupo Cultural Yuyachkani de Perú y con el Grupo Contadores de Mentira, de Brasil. El ensayo aborda este evento como un espectáculo mítico en cuya importancia se puede vislumbrar la tradición de los teatros de grupos que participaron en la edición del encuentro de 1978 y los encuentros artísticos que a lo largo de esos años fomentaron una proficua producción de conocimientos y experiencias sobre el hacer teatral.

Palabras-Clave: Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho. Odin Teatret. Tercer Teatro. Yuyachkani. Contadores de Mentira.

Ayacucho International Meeting of Group Theater and the Odin Teatret: origin, dialogues and perspectives

Abstract: This essay revives and transmits the remembrance of the XIII Ayacucho International Meeting of Group Theater. To that end, the essay highlights the characteristics of the event's origin, its founding relation with the Odin Teatret and the relation between the Odin Teatret and Latin-American groups, especially the Yuyachkani Peruvian Cultural Group and the Contadores de Mentira, from Brazil. The essay approaches the event as a mythical happening in whose importance we might glimpse the tradition of the group theaters that have been taking part in it since 1978 and the dialogues that, throughout these years, have been fostering a prolific production of knowledge and experiences concerning the theatrical practice.

Keywords: Ayacucho International Meeting of Group Theater. Odin Teatret. Third Theater. Yuyachkani. Contadores de Mentira.

10 Una versión de este artículo está publicada en el periódico. *Telondefondo*. Revista de Crítica y Teoría Teatral. N. 29. p. 88-102. Disponible en: < <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6516> >. Accedido el 25 de junio de 2020.

Mr. Peanut en el Teatro Municipal de Huamanga

Me gustaría comenzar este ensayo recordando una escena muy representativa de lo que fue el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho¹¹ que se realizó entre el 21 de octubre y el 4 de noviembre del 2018¹². Dicha edición rindió homenaje a Mario Delgado Vásquez, fallecido fundador y director del grupo de teatro peruano Cuatrotablas, quien, cada diez años, se encargó de la organización del Encuentro en Ayacucho desde 1978. La escena recordada ocurrió en el Teatro Municipal de Huamanga, en Ayacucho-Perú. En la inauguración oficial del Encuentro, el alcalde de la ciudad Salomón Hugo Aedo Mendoza, se arrodilla a los pies de Mr. Peanut (Julia Varley) y le promete, al lado de Eugenio Barba, garantizar la tradición del Encuentro en los próximos años. Esta escena transita entre lo real y lo simbólico atravesado por la presencia de Mr. Peanut, quien reclama una acción política institucional para fomentar una política cultural local que facilite la sobrevivencia de uno de los encuentros para teatros de grupo más importantes de Latinoamérica que, a su vez, marca la trayectoria de los colectivos teatrales fundados en el inicio de la segunda mitad del siglo XX y que se caracterizan por su permanente diálogo con el Odin Teatret.

Homenajeados en la celebración de apertura, Julia Varley y Eugenio Barba, quienes representaban el Odin Teatret en esta edición del evento, demandaron públicamente al alcalde su compromiso con este encuentro que reúne diferentes teatros de grupo, actores e investigadores teatrales que hacen de este espacio un lugar para compartir sus obras, sus procesos escénicos y/o dramáticos, sus experimentos y sus afectos entre ellos mismos y con el público. Como investigadora teatral, tuve la oportunidad de participar del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y acompañar las principales discusiones que se generaron acerca de la existencia de este evento, sus orígenes y perspectivas conducidas por los participantes, especialmente, por Varley y Barba, los cuales mantienen una relación estrecha con los teatros de grupo del Perú y de Latinoamérica, así que este continente ha sido un territorio de intervención del Odin Teatret desde finales de la década de los 60 hasta el presente.

11 El Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho hace parte de una Red que se constituye desde el año 1976, con el I Encuentro que se realizó en Belgrado (Antigua Yugoslavia). En Ayacucho el encuentro se ha realizado a cada diez años (el III en 1978, el IX, en 1998, el XI, en 2008 y el XIII, en 2018). Las demás ediciones se realizaron en 1977, el II en Bérgamo, Italia; en 1979, el IV en Madrid, España; en 1981, el V en Zacatecas, México; en 1986, el VI en Bahía Blanca, Brasil; en 1987 el VII en Cuzco, Perú; en 1988, el VIII en Huampani, Lima Perú; en 1999 el X en Humahuaca, Argentina; en 2011, el XII en Lima, Perú.

12 La primera parte del Encuentro fue realizada en Lima, Carapongo, entre el 21 y el 28 de octubre y la segunda parte en la ciudad de Huamanga, Ayacucho, del 29 de octubre al 04 de noviembre.

En este ensayo pretendo recuperar la memoria del último Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, señalando algunas características de sus orígenes, su relación con el Odin Teatret y de éste mismo con los teatros de grupo de nuestro continente, de forma muy particular con el Grupo Cultural Yuyachkani, del Perú, y con el Grupo brasileño Contadores de Mentira. Finalmente, presentaré una reflexión sobre este encuentro como un acontecimiento mítico en cuya valoración se observa la importancia de los teatros de grupo que forjan tal evento, es decir, el de ser una fuente inagotable de intercambios, de saberes sobre el arte y la cultura del actor relacionados intrínsecamente con la antropología teatral y el teatro que se realiza en las comunidades participantes. La metodología del ensayo se fundamenta tanto en pesquisas bibliográficas y documentales sobre el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho como en mi propia experiencia como sujeto implicado, es decir, a partir de los registros que pude realizar mientras participaba en este encuentro. Con todo lo relatado, pretendo tejer una narrativa que refleje la importancia de este evento desde su fundación hasta el momento actual en el que los participantes y creadores fundadores dejan como herencia a las nuevas generaciones la semilla y el germen de una tradición que necesita ser cultivada y permanentemente renovada.

El Mito y el Maestro

La relación entre la fundación de los grupos de teatro peruanos Cuatrotablas y Yuyachkani en el año de 1971 y la primera edición del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, en 1978, se establece de forma orgánica. Este evento puede ser considerado como una consecuencia de un movimiento en el interior de las Artes Escénicas que se gestó desde un nivel global hasta alcanzar un nivel local (América Latina / Perú) a principios de la segunda mitad del siglo XX. En este momento, la creación colectiva va reemplazar paulatinamente la anterior dependencia que muchos grupos aun mantenían con la creación autoral en el teatro.



Imagen 1

Afiche del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018.

La creación colectiva, según Sara Rojo (2016: 57), es “un sistema de trabajo que envuelve un proceso de construcción do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor”. Rojo además señala que “difícilmente essa prática poderia ser produzida por uma companhia que não tenha um trabalho conjunto prévio, pois ela se define por seu caráter democrático e não hierárquico” (2016: 57). Si por un lado, en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, esta nueva manera de crear en la sala de ensayo tenía en los Estados Unidos de América grupos como el Living Theatre, el Performance Group, el Bread and Puppet, el San Francisco Mime Troupe, el Teatro Campesino y en Europa Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Los Cárteros y Els Joglars ya la experimentaban (Muguercia Arias, 2018: 175), por otro lado, en Latinoamérica los jóvenes que en aquel entonces hacían teatro con sus grupos emprendían también un camino hacia la creación colectiva. Pero, según las consideraciones de Magali Muguercia Arias (2018: 175), esa forma de creación podía ser más claramente “político-brechtiana” sucesora del “teatro de autor” o se orientaba hacia una “tendencia ritual-antropológica”. Lo que Muguercia Arias denomina como “creación colectiva militante”, se trata de espectáculos que narraban “con imágenes y canciones la historia del subconsciente enajenado y de sus habitantes desposeídos, desde la Conquista hasta el día de hoy” (Muguercia Arias, 2018:176). Sin embargo, para la autora una creación colectiva político-brechtiana y una de tendencia ritual-antropológica podrían estar combinadas o relacionadas estrechamente, ya que, “con el tiempo,

los artistas se desplazan de uno a otro registro. Lo común, en cualquier variante, es el ethos político y una mística grupal que hace apelación directa al espectador. A este lo quiere entrenar para que haga revolución” (Muguercia Arias, 2018:176). En este contexto, en el año de 1971 surgen los grupos Cuatrotablas y el Yuyachkani en un Perú que atravesaba un período fundamental en su historia política, bajo un gobierno reformista, popular y nacional, el de Juan Velasco Alvarado¹³.

Los nuevos artistas son herederos de los bravos teatros independientes de otros tiempos; pero en años de revolución, muchos de ellos optan por la creación colectiva militante. Les están llegando ecos desde Colombia y Argentina, y desde Cuba. Todos conocen a Brecht. Pero uno de ellos, Mario Delgado, se ha encontrado, además con Jerzy Grotowski. En el Festival de Manizales de 1969, el joven director tiene un encuentro con el maestro polaco que lo marca para siempre. (Muguercia Arias, 2018:198).

Si bien el acercamiento a Grotowski va a influenciar la trayectoria de Cuatrotablas y la pedagogía de Mario Delgado Vasquéz como director de ese grupo, a través del “maestro polaco” no solo Cuatrotablas, como también Yuyachkani va acercarse y profundizar en las experiencias de Eugenio Barba y del Odin Teatret. Desde ese momento, los referidos grupos desarrollarán su creación colectiva, pero a partir de orientaciones que parten del cuerpo y de las investigaciones sobre el pensamiento y la actuación. Aquí dos ideas centrales de Barba, la de “Tercer Teatro” y la “Antropología Teatral” van a atravesar el proceso expresivo y/o teatral de estos dos grupos y la manera como se asimilarán a lo que, partiendo de la experiencia del Odin Teatre y de sus experiencias locales, atravesadas por una herencia ancestral, iba a caracterizarlos como teatros de grupo.

En 1976, en el Encuentro Internacional de Investigación Teatral organizado por Eugenio Barba y que tuvo lugar en Belgrado, él propuso en un texto que se convierte en manifiesto, la concepción del Tercer Teatro¹⁴. De forma muy breve, quiero señalar fragmentos de este manifiesto de gran calado y que ayudan a la construcción de

13 Para informaciones más detalladas sobre este período y las reformas de Velasco Alvarado, conferir los estudios de Nercesian, Inés. “La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975): intelectuales y política. Una aproximación”. En: *e-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 2017, 15 (Abril-Junio). Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496454144002>>. Consultado el 12 de enero de 2018. E Bizot, Judith. *La Reforma de la Educación en Perú. Estudio preparado para el Servicio Internacional de Informaciones y de Estudios sobre las Innovaciones Educativas (IERS)*. Editorial de la Unesco: Paris, 1976. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001379/137910so.pdf>> Consultado el 10 de enero de 2018.

14 Como base documental de la investigación, estoy utilizando la traducción del texto al castellano, hecha por Lluís Masgrau y publicado en el libro *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires, Catálogos, 1997, pp. 203-205

una tradición de teatros de grupo que se formaban en Latinoamérica. Barba expone que:

El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el *training* o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar. En toda Europa, en América del Sur, en América del Norte, en Australia, en Japón, jóvenes se reúnen y forman grupos teatrales que se obstinan en resistir, islas sin contacto entre sí. (Barba, 1997: 203-205).

En este momento, en su texto, Barba consideraba la existencia de los movimientos teatrales que sucedían alrededor del mundo, cuyos grupos se ubicaban al margen y desconectados con relación a una agenda de intercambios sobre la labor teatral, el *trainingy*, esencialmente, partícipes de una agenda cultural no hegemónica. Los intercambios entre estos grupos podrían generar el perfeccionamiento del trabajo pedagógico y el fortalecimiento de las redes colaborativas entrelazadas a los afectos, ya que la noción de teatro de grupo presupone la valoración de la colectividad de los sujetos implicados en la devoción y fascino que conlleva el hacer teatral localizados, cada uno de ellos, en sus regiones geopolíticas y geoculturales.

Mario Delgado Vásquez se dirigió hasta Belgrado (1976) con su grupo, para participar de este Encuentro, hecho que los hará ser reconocidos como hacedores de teatro de grupo en Perú, integrantes de un movimiento que dialoga con la idea del Tercer Teatro. En tal contexto, el director de Cuatrotablas va a plantear que en 1978 dicho Encuentro se realizara en Ayacucho, destacando desde Latinoamérica la posibilidad de un contacto entre las diversas islas teatrales que formaban el Tercer Teatro. Este contacto perduró a lo largo de 40 años, de aquel entonces hasta hoy y constituye una historia común, más concretamente, un mito. Esto sucede porque Mario Delgado Vásquez no solo piensa en los grupos teatrales repartidos por el mundo como islas, espacios únicos que necesitan un dialogo, comunicarse. Al proponer que el encuentro se realizara en Ayacucho, se pone de relieve una reflexión de Vásquez sobre su lugar de enunciación. El director de Cuatrotablas

pensaba en el Perú como nación y como espacio geográfico en el que la sociedad y la dinámica social plasmada en regiones que se contrastaban en términos de desarrollo económico también se dividían, así mismo, en islas. Ayacucho, así, surge en el mapa teatral como este territorio donde la intervención del Encuentro va a fundar un mito. Vásquez nos explica que cuando su grupo propuso la realización del citado Encuentro en el Perú, estaban seguros de que Lima, su capital, no sería una ciudad atractiva “para un evento de carácter pedagógico en el cual lo fundamental era el intercambio entre culturas” (Delgado Vásquez, 2018, Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho). Para él, este evento debería realizarse a contramano de una imagen hegemónica, en un lugar “sin teatro”. Según Delgado Vásquez:

Ayacucho había sido una de las realidades que más nos había golpeado allá por 1973 cuando recorríamos casi todo el territorio nacional, de sur a norte y de este a oeste. Ayacucho con sus más de treinta iglesias “era un lugar abandonado por Dios”, era de una pobreza llevada con apabullante dignidad, en cada familia había un charango y el que menos era un potencial artista. Dos eventos los animaban todo el año: los carnavales y la solemne semana santa. Paganismo y religión. ¿No eran éstas las señales de un teatro originario?... Demasiado aculturados, demasiado europeos para describirlo en esos tiempos aurales de nuestros inicios, éramos muy jóvenes. No obstante nuestra intuición y las intensas discusiones con los estudiantes de la prestigiosísima Universidad San Cristóbal de Huamanga, nos daban coraje. Era allí donde debíamos iniciar nuestro laboratorio. Allí en esta ciudad “Sin teatro” que deberíamos iniciar nuestro proceso de profesionalización teatral.

Ayacucho era pues el territorio propicio para nuestra gran revolución teatral. Y lo justificaban además, el ser Ayacucho el eje geopolítico de la nación desde la gesta libertadora y el haber sido el escenario de consolidación de la libertad de América del yugo extranjero. Ayacucho, era el lugar de confluencias de culturas de todas las regiones del Perú desde los albores de la humanidad y además, cuna de la última gran expresión cultural de Perú antes de la expansión incaica, los Wari, misteriosa cultura, que habla de grandes artistas ceramistas y quien sabe más... Premonitoriamente, también en este territorio se estaba gestando la más grande confrontación ideológica armada contra la naciente e incipiente nación, desde la llamada gesta libertadora. Confrontación del grupo terrorista Sendero Luminoso, que ha dejado profundas heridas en nuestro inconsciente colectivo y que costará años cicatrizar. Y es pues

en este contexto, lleno de tan significativas paradojas, que Cuatrotablas propone hacerse cargo, con intuición visionaria y continuar en adelante con la realización del Tercer Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, Encuentro Ayacucho 78. (Delgado Vasquéz, 2018, Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho).

La extensa cita del director de Cuatrotablas y organizador del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho en sus tres versiones (1978, 1998 y 2008) se justifica porque en ella encontramos lo que puede transformar u ofrecer un cariz a este evento como mito. Resulta ser un mito, pues se impulsa por medio de una necesidad fundacional, la de señalar en la historia algo anterior a ella, es decir, la existencia y la práctica teatral en Latinoamérica celebrándola en su territorio y en este lugar que no había sido espacio aún para el teatro, es decir, para el Teatro Occidental, pero sí, desde su génesis, había sido espacio para sus ritos y para la performance política de sujetos que allí inscribieron su historia y la historia del Perú¹⁵.

En la edición del Encuentro en 2018, el mito se renueva. Además de la participación de Julia Varley y Eugenio Barba, como representantes del Odin Teatret, quienes estuvieron en la edición de 1978, también estuvieron presentes representando a esa generación: Isso Miura, de Japón, el maestro de Danza Butó; Edgar Darío González, del Teatro Runa de Bolivia; Raúl Osorio del Centro de Investigación y Creación teatral /CICRET, de Chile, además de los grupos peruanos que participaron de aquel encuentro mítico, es decir, Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey Teatro y Vichama Teatro. Organizado por Bruno Ortiz y Shirley Paucara, quienes salvaguardaron el formato de los encuentros previos en su programación, fueron ofrecidos a los participantes Talleres, Banquetes Teatrales (consisten en la presentación de demostraciones, fragmentos de obras u obras de repertorio), presentación de libros y mercado de publicaciones teatrales y dramaturgias, conversaciones sobre gestión teatral y, en la ciudad de Huamanga, especialmente, hubo Pasacalles, Funciones y el Encuentro de Mujeres, reuniones del “The Magdalena Project” conducidas por Julia Varley junto a las participantes del Encuentro y el *Qunakuy*.

15 Me refiero a la resistencia de los Chankas, una etnia que estaba asentada en el territorio ayacuchano, frente al avance de los Incas; al hecho de que las últimas batallas por la Independencia del Perú también ocurrieron allí, en la Pampa de Quinua y, por último, al reciente Conflicto Armado Interno vivido por el Perú, entre 1980 y el 2000. El Conflicto tiene su origen en Ayacucho, cuando el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso da inicio a su guerrilla y esta se intensifica cuando el gobierno peruano establece estado de emergencia en Ayacucho, dejándolo a los mandos de las Fuerzas Armadas.

En Lima, Varley y Barba participaron de una conversación que llevó el título “Clínica de Dialogo: plenaria para dirimir sobre el rumbo al Encuentro Ayacucho 2018” en la que todos los participantes sentados en un círculo fuimos invitados a reflexionar sobre el sentido del Encuentro Ayacucho. Bruno Ortiz expuso consideraciones que transmitían la necesidad de que el Encuentro Ayacucho tuviera una continuidad, siendo realizado en un período más y secuencial que el anterior, de diez años, considerando la permanencia temporal de algunos grupos de teatro en la actualidad y también de los comúnmente llamados teatreros.

Barba, tomando como base la primera experiencia en Ayacucho, mencionó que, en las ediciones del Encuentro Ayacucho realizadas en otras ciudades, fue expresivo su carácter pedagógico. Los actores, siempre entregados en las presentaciones en público sobre un escenario, debían presentarse frente a sus colegas y sus maestros, dialogando y actualizando sus conocimientos y experimentos *in situ*. Sin lugar para el aplauso, Barba menciona estos encuentros como un espacio para el intercambio, para el aprendizaje y la autocrítica. Sobre su continuidad, él comenta que

(...) la persona, los grupos que vinieron a este (...) Encuentro se dieron cuenta de la grande fuerza, energía, alimentación profesional, técnica, también energía espiritual, de un espíritu que al final da un sentido para la vida de cada uno de nosotros, y por eso los encuentros han continuado. (Barba, 2018, Carapongo, Lima)¹⁶.

Es indudable que los encuentros son espacios generadores de fructuosos diálogos entre los participantes que, a partir de las diferencias estéticas que traen desde su práctica tienen el interés de perfeccionar entrenamientos y consolidar lazos de aprendizaje y amistades. Los grupos se encontraban porque las personas que integraban los grupos tenían intereses profesionales comunes, pero Barba destaca que, además de eso, los participantes también “se querían”. La conversación llega a una reflexión sobre el hecho de que después de la muerte de Mario Delgado Vásquez, en el 2016, el Encuentro Ayacucho 2018, que no estaba programando, había sido llevado a cabo gracias a la amistad y los buenos sentimientos de los organizadores quienes lo gestaron para ofrecerle al Maestro. Barba también presenta la dinámica que estaba por detrás de la organización de los Encuentros anteriores, el hecho de que ellos, como generaciones fundadoras, elegían nuevos grupos para entregarles su experiencia y sabiduría. Con eso, otra reflexión germina que es sobre el Encuentro ser un espacio de contacto de generaciones y formación

16 Transcripción del audio cuya reproducción en este texto fue autorizada por Julia Varley.

de las identidades de los grupos de teatro. A eso Julia Varley llamó la atención relacionando la importancia del Encuentro Ayacucho con el mito:

Ayer estábamos en el Teatro La Plaza para hacer una Master Clase, entonces no estábamos aquí, y a un cierto momento alguien preguntó que pensábamos de los grupos jóvenes y pensé en la importancia del mito para mantener un grupo vivo. Es como si... La historia es una cosa, la historia cuenta de lo que ha pasado, pero el mito es algo que uno necesita para dar coraje, para poder continuar cuando es difícil y creo que lo que hay en Ayacucho es un mito, es un mito para muchos grupos. (...) En la historia, si pienso en todo lo que ha pasado en el 78 en el 88 (...) todos han sido muy muy diferentes, los encuentros, desde pequeños a enormes, desde (...). Y si pienso en Mario (nunca me he peleado tanto durante los encuentros en Ayacucho, con Mario, porque siempre ha habido problemas en ordenes), pero en el mito es claro (...) ahí se queda el grande amor que uno tiene para Mario y lo que ha creado con esta necesidad de encontrarse. Durante un Encuentro en el 98 me acuerdo que hice, a las seis de la mañana, un encuentro con mujeres, y hablaba de Magdalena y había muchas mujeres que lloraban y (...) (no puedo hablar, no puedo hablar), y (...) pensé en cómo es necesario crear estos encuentros pero que siempre hay que tener alguien que tiene una necesidad profunda. (Varley, 2018, Carapongo, Lima)¹⁷.

La necesidad profunda y motivación que llevaron a Mario Delgado Vásquez a organizar el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 han quedado en la historia y la celebración de los 40 años de este encuentro en su homenaje fue una tarea que además de celebrar su amor por el teatro de grupo, también celebró la vida. Pienso en su vida y en las vidas de los que, presentes en este encuentro desde su primera edición o los que estábamos por primera vez, participamos de una romería en el Cementerio para rendirle homenajes y agradecimientos. Pese a que no hemos podido cantar en el Cementerio la canción que Julia Varley preparó, con la ayuda de los representantes de los países presentes que le brindaban con el trecho de una canción de su país (canciones en portugués, en español, en italiano, en coreano y en japonés), la canción quedó registrada en nuestros corazones como un mantra hecho para darle gracias a un maestro, Mario Delgado Vásquez, y celebrándolo, celebrábamos también el mito que fundó en la historia del Teatro Latinoamericano.

17 Transcripción del audio cuya reproducción en este texto fue autorizada por Julia Varley.

El Encuentro no termina cuando se acaba

En la sesión anterior, traté de exponer los orígenes del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 y cómo los participantes de su última edición, en 2018, conducidos por Julia Varley y Eugenio Barba, tomamos conciencia de lo que significa hacer parte de este evento que más de ser un espacio pedagógico, es también un ambiente de afectos, amistades que siguen hasta la posteridad. Si la realización del Encuentro en el 2018 es prueba del gran amor para Mario Delgado Vásquez, su fundador, otros diálogos entre grupos de distintas generaciones van dibujándose a través de la sinergia de personas, de voluntades y del trabajo estético.

Miguel Rubio Zapata, (2011: 181), en su libro *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*, ofrece dos capítulos al lector, en los cuales el Odin Teatret va ser tema para recuerdos relacionados a las celebraciones de sus trigésimo y cuadragésimo cumpleaños. En “Sobre Islas y Bosques” Rubio Zapata menciona la primera impresión que tuvo sobre el grupo dinamarqués, ya que, como hemos mencionado al principio del ensayo, la creación colectiva militante orientada e inspirada en las izquierdas latinoamericanas caracterizaba a Yuyachkani en el inicio de su labor teatral. Por esa razón, Rubio Zapata veía con desconfianza a los foráneos:

En todo este tiempo el teatro latinoamericano tuvo de manera preponderante una actitud en torno a si mismo, era el momento de reivindicar posibilidades de un genuino teatro con mucha curiosidad por saber y explorar qué había en América Latina prehispánica, qué transformaciones se sucedieron. Los españoles trajeron un tipo de teatro, y antes, ¿qué había? La presencia del Odin era como la de los nuevos españoles. ¿Qué son? – me preguntaba – ¿anunciadores de una nueva religión? Su actitud mística me incomodaba (Rubio Zapata, 2011: 183)

No solo en él, Rubio Zapata nos cuenta que también los ayacuchanos veían a los actores del Odin Teatret con sorpresa y curiosidad. Narra una escena de la que fue testigo, cuando Tage Larsen, haciendo piruetas con Roberta Carrieri causa espanto en un niño y asemeja esa sorpresa a la suya. La curiosidad se descortina cuando Rubio Zapata se acerca al actor “vestido de negro, con sombrero y corbata roja” (Rubio Zapata, 2011: 183), y le pregunta “Y tú, ¿qué personaje representa?” (Rubio Zapata, 2011: 183) siendo cordialmente contestado con “Soy yo mismo” (Rubio Zapata, 2011: 183). Al verse desconcertado, pero sin enterarse de las intenciones estéticas del Odin Teatret y creyéndolos locos, tardó un tiempo, según el director, para que pudiera reflexionar acerca de lo que había pasado en aquella

mañana: “con el tiempo quizás puedo haber entendido que Tage estaba trabajando sobre la frontera de su presencia extra-cotidiana, o quizás la presencia que no representa” (Rubio Zapata, 2011: 183).

En sus casi 50 años de Teatro de Grupo, Yuyachkani tiene un repertorio de obras que sostiene en sus variadas estéticas y temáticas el recorrido histórico por lo que ha pasado. Al pensar sobre esta trayectoria, pienso en el tiempo que transcurrió desde aquel 1978, en Ayacucho, donde “comenzó, un nuevo momento para Yuyachkani y creo, también para muchos de los que estuvimos allí” (Rubio Zapata, 2011: 184). Es a partir de *Allpa Rayku*, montaje de 1978, que Yuyachkani empieza a pensar e investigar sobre las teatralidades presentes en las comunidades y en las fiestas tradicionales espaciadas por el Perú. La complejidad de las formas de representaciones coreográficas prehispánicas y coloniales fue, para Rubio Zapata, responsable por las indagaciones que le van a surgir sobre “otras formas de teatralidad provenientes del ritual, la danza, la fiesta, el juego, y el intercambio de roles, presentes en las múltiples expresiones escénicas existentes en aquellos eventos donde la comunidad juega y simboliza” (Rubio Zapata, 2011: 216). Estos cuestionamientos tenían que ver con el hecho de que en estas teatralidades la idea de presencia, concepto clave para el director, era contundente.

El concepto de presencia, con el que tuvo el contacto, quizás, a partir de aquél encuentro con Tage Larsen, se relaciona a un modo de estar y habitar un espacio, sin que haya la separación entre las funciones que el sujeto puede cumplir como actor, danzante, o músico. Este concepto se refiere también al hecho de que, aunque el sujeto no esté representando, no abdica, por esa razón, los mecanismos de representación (Dieguez Caballero, 2011: 09). La perspectiva de hacerse presente en la escena se ha vuelto un hilo invisible que, en la trayectoria de Yuyachkani, señala “el sentido de la técnica en que se han orientado nuestros actores desde el inicio” (Rubio Zapata, 2011: 160). Y este inicio se da, posiblemente, en el Encuentro Ayacucho de 1978. Es más, allí un diálogo de amistad e intercambios con el Ondin Teatret va a inspirar a los Yuyachkani como hacedores y creadores teatrales que son y grandes maestros que se tornaron.

Aun sobre las memorias de Rubio Zapata sobre el Encuentro de 1978, me gustaría destacar la mención que hace sobre el *Qunakuy* que allí se realizó. El *Qunakuy* se constituye como un intercambio artístico en comunidades. Los grupos participantes del Encuentro presentan demostraciones o funciones breves y la comunidad anfitriona, por su vez, muestra su forma de presentar y representar. Es una actividad que se ha realizado en todos los Encuentros Ayacucho:

El Encuentro Ayacucho, a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza. La central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo. Ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de comunicación que van más allá de las palabras; lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que, hay que reconocerlo, caímos muchos de lo que llevábamos al pueblo las “ideas correctas”. Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos. (Rubio Zapata, 2011:184-185).

En el Encuentro Ayacucho de 2018 el *Qunakuy* se realizó en la Comunidad de Culluchaca (Centro Poblado de San Antonio de Culluchaca) Huanta. Allí fuimos recibidos por los pobladores, especialmente por los jóvenes que estaban listos para brindarnos con sus presentaciones. La primera presentación fue un montaje que seguía el estilo dramático. Había escenario, personajes y una historia con inicio, desarrollo y desenlace. Este drama daba testimonio de una historia real, la del actual alcalde que, en la década de 1980, durante el Conflicto Armado Interno del Perú (1980-2000), tuvo que huirse para sobrevivir a la violencia política, tras su padre, el alcalde en aquella época, ser asesinado.

La violencia vivida por los pobladores fue representada siguiendo una dramaturgia autoral, ya que era evidente la existencia de un guion y tuvimos la información de que los estudiantes fueron asistidos por el Profesor Raúl Minaya Cruz, del Colegio Secundario. La sorpresa estaba en el modo como la comunidad, que también era el público de la puesta en escena, se divertían con lo que veían, como representación de una memoria traumática. Memoria que los jóvenes actores tradujeron para la escena con todas sus complejidades: la convivencia en el campo en el momento anterior al conflicto, los primeros hechos de violencia, los enfrentamientos brutales, la muerte personificada conviviendo entre ellos, la fosa común llena de cuerpos, la emigración y el regreso de los afectados al final del conflicto. Los cuerpos bajo la fosa común representada eran de los de jóvenes que hacen parte de una generación consciente de que los hechos vividos por sus familiares no deben repetirse y divertirse con la escenificación de esa memoria quizá, es una forma de manifestar que pudieron superar aquellos sucesos, reconstruir el pueblo y rehacer la vida en comunidad.



Imagen 2

Qunakuy en la Comunidad de Culluchaca. Puesta en escena presentada por estudiantes secundarios.
Fotografía: Carla Dameane.

A secuencia de la puesta en escena, los grupos participantes del Encuentro presentaron fragmentos de sus obras y demostraciones y, luego, otros jóvenes de la comunidad se presentaron, bailaron el Carnaval y reinscribieron en el espacio compartido (Rubio Zapata, 2018), una dramaturgia ausente esa que es parte de su ancestralidad, que aprendieron a través de la transmisión familiar y comunitaria.

Mi planteamiento de dramaturgia ausente se orienta por la “la epistemología de los conocimientos ausentes” de Boaventura de Sousa Santos, para quien, esta epistemología es el cimiento de una sociología de las ausencias, capaz de “identificar las anteojeas que limitan la interpretación y la evaluación” (Santos, 2017: 203) en las ciencias modernas. Siguiendo el pensamiento de Santos, considero las dramaturgias ausentes aquellas que están en el marco de la epistemología de los conocimientos ausentes, “no son prácticas ignorantes, son más bien prácticas de conocimientos rivales, alternativos” (Santos, 2017: 203). Son dramaturgias ausentes que siempre han estado presentes en otras formas de teatralidades.



Imagen 3
Qunakuy en la Comunidad de Culluchaca.
Fotografía: Carla Dameane.

Los Carnavales andinos pueden ser considerados acontecimientos sociales dramáticos, marcados por la teatralidad y pasibles de generar una partitura escénica (tal como son los textos dramáticos a partir de los cuales se adaptan los montajes) que las pueda visibilizar y generar una epistemología de la visión. En este sentido, los *Qunakuy* se revelan una fuente de intercambios que, desde las distintas perspectivas de representación y de presencia traen el eje central de la idea de Antropología Teatral, definida como “un estudio sobre el actor y para el actor. Es una ciencia que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a “palpar” el proceso creativo y cuando, durante este, el actor incrementa su libertad (Barba, 2018: 29). En relación al *Qunakuy* y su relevancia como laboratorio de intercambios y relaciones entre el teatro en la comunidad y el teatro de grupos está en cómo estos grupos pueden observar las tradiciones y un modo de hacer teatro que es propio a la génesis teatral latinoamericana/peruana y cómo ellas pueden hacer parte de su formación artística, así como las comunidades anfitrionas pueden ser afectadas por otras teatralidades que se encuentran en un marco de existencia ya consolidada en la tradición teatral hegemónica. El dialogo con las teatralidades no hegemónicas está presente en el actual teatro que hacen algunos grupos peruanos locales, como el Yuyachkani y en la estética del grupo brasileño Contadores de Mentira, con relación a las tradiciones populares brasileñas.

Con más de dos décadas de experiencia como teatro de grupo y un repertorio de obras que ya fueron presentadas en inúmeros festivales, los Contadores

de Mentira, residentes en la ciudad de Suzano, São Paulo, llaman a su teatro “celebración” pues percibieron, a lo largo de sus años de práctica, el modo como las manifestaciones populares de bendiciones, ritos religiosos y bailes orientales los envolvían y se hacían presentes en escena. Así comprendieron que había “uma dramaturgia em nosso corpo” (Pereira, 2015:12).

El encuentro de los Contadores de Mentira con el Odin Teatret se da a través del *Ofício e Raízes*, un proyecto o mejor:

Uma atitude do grupo Contadores de Mentira que pretende dialogar com grupos resistentes ao redor do mundo, sobretudo na América Latina, que possuam identidade histórica, que alimentam movimentos culturais ou que caminhem no contra fluxo do rio. A imagem é a de tribos que atravessa o rio para encontrar outras tribos. (Pereira, 2015: 182).

Todo empieza cuando en 2014 el grupo realiza un intercambio con la Terreira da Tribo, la residencia del grupo Ói Nós Aquí Traveiz, en la ciudad de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Fue allí donde *Ofício e Raízes* se gestó como una idea que luego fue llevada a cabo cuando organizaron en el mismo 2014 el “Ofício e Raízes 1 Intercâmbio entre Contadores de Mentira e Odin Teatret, de Holstebro, Dinamarca em Suzano”. Durante el encuentro fueron realizados seminarios, de Varley y Barba, la presentación de funciones – *Ave, Maria*, del Odin Teatret, dirigido por Barba, *Estrelas*, espectáculo unipersonal de Marilyn Nunes, dirigido por Varley y producido por el Nordisk Teaterlaboratorium y también la presentación de *Curra-Temperos sobre Medeia*, dos Contadores de Mentiras. Ese contexto de intercambio es también el inicio de un diálogo sobre los saberes que involucran el arte del actor (Pereira 2015:182).

Daniele Santana (2015), actriz creadora del grupo Contadores de Mentira expone que fue durante este encuentro en que pudo dialogar con Varley de las inquietaciones que tenía sobre su hacer teatral. Las reflexiones presentadas tenían que ver con la noción de partitura como “ponto de encontro entre atriz e diretor” (Varley in: Santana, 2015: 22). Santana nos cuenta que leyó por primera vez esta frase en el libro *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*, de Varley y que, en el contexto del intercambio en Suzano pudo ampliarla en forma de pregunta: “perguntei qual seria o ponto de conexão entre o que a atriz e o ator tinham como criação individual e o que o diretor ou diretora teria como criação coletiva” (Santana, 2015:22). Varley, según Santana (2015, p. 22) había repetido lo mismo, es decir, la partitura para ella sigue siendo el punto de encuentro que une el actor o la actriz que piensa a partir de acciones y con ellas construye algo a partir de la intervención del director o directora.



Imagen 4¹⁸

Vanessa de Oliveira, Samuel Vital, Michael Meyson, Narany Mireya, Julia Varley, Cleiton Pereira, Eugenio Barba e Daniele Santana – Teatro Contadores de Mentira. *Ofício e Raízes 1 Intercâmbio entre Contadores de Mentira e Odin Teatret, de Holstebro, Dinamarca em Suzano*. Fotografia de Matheus Borges.

Para los Contadores de Mentira, las partituras ocupan gran importancia como herramienta creativa. En sus procesos, conforme nos comenta Santana, “partimos de imagens, frases, palabras, músicas, sensações, sentimentos para criarmos nossas partituras” (2015: 22), así es que el actor creador ofrece las acciones siendo estas conducidas por el director y, finalmente, cumplen el rol de “uma base material de segurança, sobre a qual conquistamos a liberdade com a disciplina de conhecer e estudar minuciosamente cada etapa da construção de nosso corpo” (2015: 24). Basándome en eso comprendo de modo más tangible que el diálogo con la pedagogía teatral del Odin Teatret es algo presente en la metodología de trabajo de los Contadores de Mentira que estuvieron en el Encuentro Ayacucho 2018, presentando su espectáculo *Curra-Temperos sobre Medeia*. Daniele Santana hizo una demostración de trabajo en una reunión de mujeres ya que es la representante de su grupo en el “The Magdalena Project” y esa relación de intercambio y también amistad nos reafirma la importancia y la necesidad de los encuentros en los cuales las distintas generaciones pueden experimentar/mostrar y renovar sus procesos.

18 Gentilmente cedida por los actores del Grupo Contadores de Mentira para componer este texto.

Recuerdos a la posteridad: una canción de despedida

La metodología de trabajo del Odin Teatret, a partir de la noción de partituras es presente también en los actuales seminarios dictados por Barba y Varley en los cuales el trabajo con el “pensar por acciones” y la improvisación son el eje principal en la exploración pedagógica. El Banquete Teatral de Varley y Barba, presentado en 27 de octubre en la Residencia Artística Los Cielos de Carapongo tuvo como principal objetivo,

(...) definir los diferentes niveles de dramaturgia en el trabajo sobre un espectáculo de teatro, y los aspectos básicos de la antropología teatral, tocando los siguientes temas:

- Elaboración de la dramaturgia del actor a nivel orgánico o dinámico (acciones físicas y vocales)
- Relación entre la partitura dinámica y la estructura narrativa.
- Relación entre la dramaturgia total del director y la del texto.
- Relación entre dramaturgia del director, la del escritor y la del actor.
- Técnicas cotidianas y extra cotidianas.
- Diferencia entre movimiento y acción.
- Inmovilidad estática y dinámica.
- La energía en el espacio y energía en el tiempo.
- La técnica del montaje para directores.
- La percepción del director y la percepción del espectador¹⁹.

En este Banquete que tenía el formato de un seminario, Barba condujo las demostraciones de Varley y nos presentó cuestiones muy propias a la creación de partituras, a partir de variados estímulos, y de la relación entre actor/actriz – director/directora en este proceso. Con eso señalaron la actualidad de estos experimentos en el interior de los procesos creativos, revitalizando los principios de la Antropología Teatral y del trabajo colaborativo entre los grupos de teatro. Para Varley, este tipo de intercambio favorece la posibilidad de los actores jóvenes en ir además de sus límites, conducidos por un maestro:

19 Consultado el 06 de enero de 2019: <<https://odinteatret.dk/calendar/pensar-por-acciones-encuentro-ayacucho/>>

Como um jovem pode hoje encontrar um mestre ou uma situação que exija ir além dos limites conhecidos e empenhar-se ao máximo? Grupos de teatro já propiciaram esse contexto antes e talvez uma rede faça isso agora. Na era tecnológica, talvez o teatro seja anacrônico, mas quero defendê-lo precisamente porque mantém a necessidade de um conhecimento incorporado, que é alcançado por meio da disciplina e autoaprendizado. Cada vez que estou na América Latina, tenho a confirmação que muitos grupos de teatro de lá ainda compartilham dessa necessidade. Precisamos pertencer e agir, fazer parte da sociedade e ser autônomos para construir nossa própria história. As respostas a essas necessidades podem ser chamadas por nomes diferentes: conjuntos, grupos e redes (Varley, 2015: 186).

Podemos añadir que también los encuentros responden a esas necesidades, retomando la idea de la importancia de los grupos en la formación de sus actores y de una tradición de proyectos y actitudes que fomenten la posibilidad y la continuidad de los diálogos, partiendo siempre de las necesidades hacia el mito y hasta el próximo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho.

En el Encuentro Ayacucho del 2018 nos despedimos de Varley y Barba cantando. En el almuerzo de despedida estaba sentada al lado de los actores del grupo Contadores de Mentira cuando nos acercó la actriz creadora y docente de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), Rocío Antero Cabrera²⁰ quien nos invitó a que le acompañásemos y con ella cantásemos una canción que había compuesto en homenaje al Encuentro y a Julia Varley y Eugenio Barba, que se iban de viaje aquel día. Me incorporé al grupo y juntos cantamos la canción que celebró este Encuentro con sonrisas y la esperanza de que vuelva a repetirse pronto.

Vamos cantando, vamos soñando
en un mundo ideal
donde el teatro sane
y los miedos pueda transformar (bis)

En el Encuentro Ayacucho
mito que es realidad

20 A quien le agradezco por autorizarme a reproducir la canción que compuso en homenaje al Encuentro Ayacucho 2018 y a Julia Varley y Eugenio Barba.

padres y hermanos del teatro
sueñan el mundo cambiar

Vamos cantando, vamos soñando
lo podemos lograr
en cada pueblo, hay una piedra
levantará una ciudad (bis)

Somos un corazón
Fuerte y transformador

(Rocío Antero Cabrera, 31 de octubre, Ayacucho, Perú).

Referencias

- Barba, E.
2017 *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Traducción de Rina Skeel. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático (ENSAD).
- Barba, Eugenio
1997 "Tercer Teatro". En: Barba E. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. (pp. 203-205). Buenos Aires, Catálogos. [en línea]. Consultado el 08 de diciembre del 2018. <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_THIRD_TEATRE_SP.pdf>.
- Barba, E; Varley, J.
2018 "Pensar por acciones - Encuentro Ayacucho". EN: *XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*. [en línea]. Consultado el 06 de enero de 2019. <<https://odinteatret.dk/calendar/pensar-por-acciones-encuentro-ayacucho/>>.
- Delgado Vasqu ez, M.
2018 *Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*. Huamanga, Ayacucho.
- Diéguez, I.
2011 "Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin Título Técnica Mixta". En: Grupo Cultural Yuyachkani. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mano. (pp. 9-12). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Muguercia Arias, M.
2018 *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Pereira, C.
2015 *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos*. Suzano, SP: Editora Ilustra.
- Rujo, S.
2016 *Teatro Latino-americano em diálogo: produ o e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali.
- Rubio Zapata, M.
2018 *Discurso de Promoción*. Yuyachkani. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio Zapata, M.
2011 *R ices y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Santana, D.

2015 “A partitura é o ponto de encontro entre atriz e diretor” (Julia Varley)”. En: Pereira, C. *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos.* (p. 22-25). Suzano, SP: Editora Ilustra.

SANTOS, B. de Sousa.

2017 *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio.* Madrid: Ediciones Morata.

VARLEY, J.

“Conjuntos, grupos, redes. Tradução do Italiano por Patricia Furtado Mendonça. In; Pereira, C. *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos.* (pp. 186). Suzano, SP: Editora Ilustra.

II. INSCREVER O ACONTECIMENTO, TRANSMITIR A RECORDAÇÃO: ESPAÇOS RECORDANTES DE AYACUCHO²¹

Inscribe the event, transmit the memory: Ayacucho's remembering spaces

Resumo: Neste artigo recupera-se a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nos espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Toma-se como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história, e os estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e cenários de perda. Baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende, no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

Palavras-chave: Espaços recordantes; dramaturgias ausentes; Ayacucho.

Abstract: This article recovers my passage through two remembering and remembered spaces, in Ayacucho, from which to formulate a reflection about the missing dramaturgies and its relationship with memory, with the events that closes in the spaces and, once inscribed, affects its transmission and affectability. It is taken as provocative theoretical inputs the considerations of Aleida Assmann (2011) and Pierre Nora (1993), about cultural memory and its relationship with the history and studies of Ileana Diéguez (2017) about image, memory and loss scenarios. It starts from a reflection about the spaces of memory, places and environments of memory dialoguing with examples presented from the research in immersion

21 Una versión de este artículo está publicada en el periódico *Caligrama*: Revista de Estudios Românicos. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). V. 25, n. 1. Janeiro a Abril de 2020. p. 67-94. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/15855>>. Accedido el 29 de junio de 2020.

context. It also starts from two specific cases - the Cuclluchaca community in Huanta and the Santuario de la Memoria La Hoyada , both in Ayacucho, in order to highlight how these two spaces potentiate the missing dramaturgies that, parallel to what is meant in the scope of studies of the Performing Arts, about dramaturgies, which allow the events inscribed there unfold into theatricalities that amplify the dimension of the real events and the scenes that are remembered there reverberate their remembering *locus*.

Keywords: Remembering spaces; missing dramaturgies; Ayacucho.

1 Primeiras aproximações

Gosto de pensar nas reflexões de Aleida Assmann (2011), quando ao falar da “memória dos locais”, explora a condição “sugestiva e cômoda” dessa expressão. Ela nos chama atenção ao fato de que se trata de “um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (ASSMANN, 2011, p. 317). Considerando a possibilidade de pensar no espaço como potência para a criação de linguagens artísticas, no espaço como esse lugar do qual nos recordamos, mas também que compreende a própria recordação como sua, e partindo do ponto de vista da criação teatral ou de performances, sinto-me à vontade para inferir que nestes espaços recordantes podemos vislumbrar dramaturgias ausentes.

Na esteira da epistemologia dos conhecimentos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), denomino dramaturgias ausentes acontecimentos sociais dramáticos marcados pela teatralidade ou passíveis de produzir uma partitura cênica (assim como são os textos dramáticos, a partir dos quais se adaptam as montagens) que possam torná-las visíveis e gerar uma epistemologia dessa perspectiva. Essas dramaturgias geram conhecimentos ou mostram experiências e formas de vida ocultadas pelo projeto de modernidade eurocêntrica que tem início com a invasão de nossos territórios e continuidade com a consolidação do capitalismo global. A colonialidade do poder²² que nos atravessa como indivíduos latino-americanos

22 A partir da teorização de Anibal Quijano (1992, p. 12), a colonialidade do poder se dá por meio da estrutura colonial do poder, com a invasão do território hoje conhecido como América Latina. Esta estrutura, segundo o autor “produziu as discriminações sociais que posteriormente foram codificadas como ‘raciais’, ‘antropológicas’ ou ‘nacionais’, segundo os momentos, os agentes e as populações implicadas. Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus, foram inclusive assumidas como categorias (de pretensão ‘científica’ e ‘objetiva’) de significação a-histórica, quer dizer, como fenômenos naturais e não da história do poder. Tal estrutura de poder foi e ainda é o marco dentro do qual operam as outras relações sociais, de tipo classista ou estamental. Em efeito, si se observam as linhas principais da exploração e da dominação social a escala global, as linhas matrizes do poder atual, sua distribuição de recursos e de trabalho entre a população do mundo, é impossível não ver que a vasta maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados, são exatamente os membros das ‘raças’, das ‘etnias’, ou das ‘nações’ em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, a partir da conquista da América em diante” (QUIJANO, 1992, p. 12). Tradução nossa.

Do texto fonte: “produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, étnicas, ‘antropológicas’ o ‘nacionales’, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión ‘científica’ y ‘objetiva’) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrizes del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las ‘razas’, de las ‘etnias’, o de las ‘naciones’ en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante” (QUIJANO, 1992, p. 12).

não foi capaz de anular as diferenças que compõem as nossas subjetividades. Desse modo, reivindico à natureza acadêmica deste artigo um diálogo horizontal em relação aos sujeitos que estão compreendidos no tema de estudo, de modo a se considerar a imersão cultural que possibilita as reflexões aqui propostas e que alinha o artigo no bojo de uma práxis intelectual aberta aos riscos da afetação.

Neste artigo, recupero a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nestes espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Tomo como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história; estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e os cenários da perda. Este trabalho baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

2. O que me conta o Razhuillca?

Sobre “La guerra”, um dos capítulos de seu livro *Carta al teniente Shogún*, Lurgio Gavilán, descreve a seguinte passagem:

O que eu posso te mostrar sobre a guerra, tenente Shogún?

Talvez nada. Um pouco. O que vivemos na guerra. Aquilo que se tenta calar. Penso que talvez recordando podemos mostrar aos nossos filhos que não é o caminho e que não deveria voltar nunca.

Hoje, desde minha casa em Ayacucho, observo cada manhã a montanha de Razhuillca onde você me capturou em março de 1985. A partir de então passaram-se muitos anos e uma guerra fratricida. Ainda continuo vivo e os

meus conterrâneos também [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65, tradução nossa)²³.

A carta aberta que Gavilán escreve destinada ao tenente que poupou a sua vida trata-se de um testemunho sobre a sua vivência antes, durante e depois dos anos de Conflito Armado Interno (1980-2000) – doravante CAI vividos pelo Peru. São memórias tão profundas e sensíveis quanto aquelas que se conhece por meio de *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2014), texto que o tornou célebre por relatar, igualmente, sua experiência de vida ao longo do CAI. Lurgio Gavilán passou, durante sua infância e adolescência, pelas bases do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso. Resgatado pelo tenente Shongún, passou a integrar as Forças Armadas Oficiais do Peru para, depois, incursionar na ordem dos franciscanos e, finalmente, tornar-se antropólogo, acadêmico e escritor. Sua literatura revela, como é o caso de sua última publicação, a relação intrínseca dos acontecimentos desse evento histórico com o espaço, com os caminhos que o levaram a viver e experimentar a guerra, desbravando territórios e neles camuflando-se de tal modo a tornar-se um mesmo corpo que com o espaço se recorda de memórias comuns. Depois da guerra, conforme conta na citação apresentada, a recordação se faz em mão dupla: a montanha de Razhuillca onde Lurgio foi capturado é o foco matinal de sua observação, recordação marcada pela data pujante: um março de 1985 como um passado presente. O corpo do sujeito é o local da recordação, mas também o corpo da montanha o é.

Para Pierre Nora (1993), memória e história estão sempre em uma relação de tensionamento com relação à abordagem dos acontecimentos. Desde a perspectiva dos estudos dos lugares na França, no final do século XX, ele comenta que há

de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição de memória. O tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. (NORA, 1993, p. 12).

23 ¿Qué te puedo enseñar yo de la guerra, teniente Shogún?

¿Quizá nada! Un poco. Lo que vivimos en la guerra. Lo que se intenta callar. Pienso que quizá recordando podemos mostrar a nuestros hijos que no es el camino y que no debería volver nunca.

Hoy, desde mi casa en Ayacucho, observo cada mañana la montaña de Razhuillca donde me capturaste en marzo de 1985. Desde entonces han pasado muchos años y una guerra fratricida. Aún sigo vivo y mis paisanos también. [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65).

Ora, se pensamos no contexto posterior ao CAI e nas discussões inerentes às batalhas pela memória, que tem início durante o processo de constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru-CVR, passando pela entrega de seu relatório final e seus desdobramentos que, como consequência, incide na construção de Lugares de Memória²⁴, podemos situar o debate aqui também como um tensionamento no qual observamos a necessidade manifestada por parte do Estado e de outras organizações pela criação desses lugares de memória mais ou menos no sentido em que os considera Nora:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o mais velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio, sinais de reconhecimento e pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 12-13).

Em momento posterior ao CAI, junto às medidas de reparações aos afetados, a criação de lugares e monumentos em relação aos acontecimentos históricos valeu-se de justificativas associadas à inclusão social, com a finalidade de garantir espaço para representações dos afetados pela violência. Podemos exemplificar o LUM – “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”, que fica em Lima, localizado no bairro de Miraflores como um projeto de Lugar de Memória que dialoga

24 Sugiro ao leitor consultar as pesquisas realizadas sobre este tema por Tamia Portugal Teillier (2015). A autora menciona em nota (2015, p. 82), por exemplo a página *web* “Mapeo de Espacios de Memoria del Movimiento Ciudadano Para que No Se Repita” ([acesse](#)), plataforma muito importante pois nos fornece o acesso a uma lista e localização bastante ampla de lugares de memória construídos antes e depois da CVR- Peru (cf. TEILLIER, 2015, p. 82).

com o que propõe Nora, sobretudo pelo esforço desse espaço, construído na capital do país, em manter-se como referência principal ao CAI como um acontecimento do passado recente. O LUM sedia inúmeros eventos e organiza exposições e atividades de outras naturezas como feiras e sessões de cinema, assumindo assim a responsabilidade em manter o diálogo com a sociedade aberto e direcionado a pensar em questões do presente associadas a esse acontecimento exemplar, pelo modo como afetou e afeta de distintas maneiras todos os peruanos. Porém, antes do LUM, a ANFASEP – “Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú” –, fundou entre 2004 e 2005 o seu “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’”. Tamia Portugal Teillier considera a ANFASEP como um “lugar da memória não material” (PORTUGAL TILLIER, 2015, p. 114)²⁵: Segundo ela,

a organização evoca a longa e perseverante procura de reconhecimento e justiça para familiares de desaparecidos; é a organização mais antiga, e a representatividade que adquiriu sua presidente honorária, Angélica Mendonza Arcarza, “Mamá Angélica”, é simbólica para a memória da primeira década do conflito armado interno.

Este lugar da memória não material encarna-se em seu local. Nele se reatualiza o laço entre as sócias; relembra-se o passado, e sobretudo, estendem-se as redes para encontrar o reconhecimento que não se encontra em seu contexto social mais próximo (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114, tradução nossa).²⁶

O “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP conserva a autenticidade dos objetos que expõe. Composto por três ambientes, no primeiro deles temos o contato direto com peças de roupas, documentos históricos, artesanato, objetos que acompanhados por suas narrativas apresentam a precariedade desses “restos” de acontecimentos violentos. No segundo ambiente, o museu recria um quarto de tortura, uma espécie de cela diante da qual o visitante do museu é surpreendido pela cena que ali está sendo protagonizada por dois bonecos em tamanho natural. Também neste espaço, encontramos uma réplica de um processo

25 “lugar de la memoria no material” (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114). Tradução nossa.

26 “la organización evoca la larga y perseverante búsqueda de reconocimiento y justicia por familiares de desaparecidos; es la organización más antigua, y la representatividad que adquirió su presidenta honoraria, Angélica Mendoza de Arcarza, “Mamá Angélica”, es simbólica para la memoria de la primera década del conflicto armado interno. Este lugar de la memoria no material se encarna en su local. En él se reactualiza el lazo entre las socias; se rememora el pasado, y sobre todo, se extienden redes para encontrar el reconocimiento que no se encuentra en su contexto social más cercano”. (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114).

de exumação. Por último, o museu apresenta ao visitante o mural de associadas e associados. Trata-se de um exercício de reconhecimento das pessoas – em sua maioria mulheres, que desde 1983 construíram uma história de luta pela justiça e resistência em relação ao não esquecimento, por parte da sociedade civil, de suas reivindicações.

Em frente ao Museu, está o “Parque de la Memoria”, também gerido pela Associação, onde se encontra o monumento “El Tótem de la memoria”, uma escultura na qual reside a intertemporalidade do CAI que no passado, no presente e no futuro se representa por imagens visuais que aludem a violência durante o conflito, o período de reconstituição dos acontecimentos e escrita da história, com o trabalho investigativo e documental realizado pela CVR-Peru e, por último, o futuro no qual as armas dão lugar ao florescimento de uma planta. A ideia da reconciliação se faz presente através das imagens das mãos entrelaçadas. O monumento contrasta com a fachada do Museu. Colorida, tem vários murais pintados que informam aos que por ali transitam a história encerrada naquele lugar de memória. A ANFASEP gere, ainda, um Santuário no interior do Museu considerado pela associação como um lugar de “contemplação e recordação” (ANFASEP)²⁷.

Baseio-me novamente em Nora, em sua reflexão sobre os lugares de memória. No caso do “Museo de la Memoria” da ANFASEP e de outros lugares de memória a ela anexos, considero esses lugares como espaços em que a memória íntima dos familiares das vítimas e afetados pela violência podem estar juntos, cumprindo, por exemplo, com um ritual que não puderam realizar, o funerário, e, além disso, atribuindo a estes locais a qualidade de ambientes de memória.

Sobre os ambientes de memória, estou considerando os estudos de Pierre Nora (1984), nos quais os ambientes de memória (*milieux de mémoire*) são todos aqueles espaços que se nutrem de repertórios de memória sem necessariamente estar arquivados e preservados em museus ou bibliotecas, que são lugares de memória mais comumente reconhecidos (*lieux de mémoire*). Também considero as investigações de Leda Maria Martins (2003), sobre o tema, principalmente quando diz que

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos *lugares de memória* (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se

27 “contemplación y de recuerdo” (ANFASEP). Tradução nossa.

transmite pelos *ambientes de memória (milieux de mémoire)*, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (MARTINS, 2003, p. 69).

Cabe assinalar, considerando o “Museo de la Memoria” da ANFASEP e outros lugares de memória a ela associados, que esses são ambientes de memória alimentados pela performance da recordação das mães e dos familiares com os quais os desaparecidos tiveram seu último contato. Essas pessoas transformam os lugares em ambientes ao reproduzirem em seu comportamento repertórios que transmitem a persistência da memória e da dor.

3. “La Hoyada” em dia de finados: no lugar dos mortos, a celebração das vidas em luta

Dialogando com Ilena Diéguez (2017), que tece considerações importantes sobre o trabalho das famílias de desaparecidos no México, penso com ela que a complexidade da perda e da dor desses familiares devem ser considerados “fora deste instalado marco respectivo ao luto” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24, tradução nossa)²⁸ e que, partindo de uma práxis política “tem-se insistido no poder transformador da dor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25, tradução nossa)²⁹. Na impossibilidade de concretização de um trabalho de luto, mediante a incerteza da morte e da garantia de poder enterrar os familiares, surge com a ANFASEP um trabalho sobre a dor que permanece condicionando um trabalho de luta na esfera política. Desse modo, a dimensão dada aos lugares de memória, geridos pela ANFASEP, dão visibilidade e potência aos acontecimentos que transformaram os lugares. Atravessados pela violência, também aludindo a Diéguez, referindo-se à experiência da violência no Chile, estes lugares em Ayacucho podem ser considerados “cenários de perda” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa)³⁰. Para ela:

Os restos de relatos que esperam ser olhados e lidos nos muros, pisos e nos cantos de múltiplos espaços da realidade chilena, revelam tensões, irresoluções e lutos que fazem com que as feridas ainda supurem demasiados

28 “fuera de este instalado marco respectivo al duelo” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24).

29 “se ha insistido en el poder transformador del dolor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25).

30 “escenarios de pérdida” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

rumores. Ou incendeiem o palimpsesto da memória. Certos espaços guardam o rumor de vozes e corpos que já não estão. São um arquivo que mostram bem a sociedade fantasmal de nosso presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa).³¹

Considerando a experiência do trabalho que realiza ANFASEP, durante e após o CAI, podemos aqui mencionar a relação estreita dessas pessoas atravessadas pela dor com os cenários da perda, isto é, com esses lugares/arquivos onde se inscrevem de alguma forma os corpos desaparecidos de seus familiares. Em seu testemunho, Mama Angélica conta como seu filho, Arquímedes Ascarza, foi sequestrado e narra sobre a sua peregrinação, junto a outras mães, por vários recintos da região, a procura de seus filhos. Ela menciona “Paracuti”, “Infernillo”, “Qachqarumi” e o “Rio Lambras”. Na época dos massacres que assolavam Ayacucho, esses lugares foram transformados em cemitérios clandestinos ou simplesmente, lugares onde os cadáveres eram deixados para serem devorados por animais. Em seu testemunho, ela narra:

Então, depois, eu fui ao posto. Não sei com que cara eu havia chegado ali, porque ali no posto os policiais me deram um comprimidinho. E depois, trazendo-me, acompanhando-me, eles tiraram, um por um, os cadáveres, para que pudéssemos reconhecê-los, para eu reconhecer. Mas não encontrei o meu filho ali. E passando isso assim, nós já temos caminhado, todas as senhoras. Aqui, em Paracuti, já é sabido. Em Infernillo, já é sabido. Em Qachqarumi encontrei, aquí em Santa Bárbara, no río Lambras, encontrei muitas almas aos montões. Ali, em Paracuti, eu cheguei a entrar até o fundo de um grande fosso. E então havia um buraco encurvado, desta forma. Ali me agachei porque estavam saindo quantidades de moscas. “Então, de repente, aí dentro meteram vivo o meu filho” dizendo isso, comecei a chamar pelo nome do meu filho com força. “Arquímedes! Está aqui?” dizendo. (ASCARZA, 2002, tradução nossa).³²

31 Los restos de relatos que esperan ser mirados y leídos en los muros, pisos y rincones de múltiples espacios de la realidad chilena, develan tensiones, irresoluciones y duelos que hacen que las heridas aún supuren demasiados rumores. O incendien el palimpsesto de la memoria. Ciertos espacios guardan el rumor de voces y cuerpos que ya no están. Son un archivo que bien muestra la sociedad fantasmal de nuestro presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

32 “Entonces, después, me fui al puesto. No sé con qué cara habré llegado allí, porque allí en el puesto los policías me dieron su pastillita. Y después, trayéndome, acompañándome ellos, sacaron, uno por uno, los cadáveres, para que podamos reconocerlos, para yo reconocer. Pero no encontré allí a mi hijo. Y pasando esto así, nosotras hemos andado ya todas las señoras. Acá, en Paracuti, ya es sabido. En Infernillo, ya es sabido. En Qachqarumi encontré, acá en Santa Bárbara, en el río Lambras, encontré muchas almas en montones. Allí, a Paracuti, yo llegué a entrar hasta el fondo del zanjón. Y entonces había habido un hueco abovedado, de esta forma. Allí me agaché porque estaban saliendo cantidad de moscardones. “Entonces, de repente, ahí dentro lo metieron vivo a mi hijo” diciendo esto, comencé a llamar por el nombre de mi hijo con fuerza. “¡Arquímedes! ¿Estás acá?” diciendo.” (ASCARZA, 2002).

Esses espaços afetados pelo horror tornam-se espaços recordantes, cenários da perda pela forma como os acontecimentos que ali se inscrevem, fazem deles espaços de uma cena, se não a do crime, a do abandono dos corpos, a da indiferença pela matéria última que comprova a nossa existência como seres humanos. Destaco, assim, a potência do testemunho de Mama Angélica em referência a esses lugares de incursão das mães a procura por seus filhos e a forma como o lugar chamado de “La Hoyada”, hoje “Santuario de la Memoria La Hoyada”, imagetivamente alcança a dimensão de um arquivo fantasmal, de uma dramaturgia ausente que, associada a sua permanente ocupação pelos familiares, dá visibilidade aos acontecimentos ali inscritos.

Segundo as informações da página *web* do “Santuario de la Memoria La Hoyada”, a existência desse lugar esteve condicionada à instalação do Centro Principal de Operações Militares – Cuartel General N.º 51, conhecido como “Los Cabitos”: “o Quartel converteu-se no principal centro clandestino de detenção ilegal, sequestro, tortura execução extrajudicial e desaparecimento forçado de pessoas de todo o estado” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa)³³ e, posteriormente, “em 1985, o General Wilfrido Mori Orzo, chefe político militar de Ayacucho, ordenou a construção de um forno, para a incineração dos cadáveres enterrados no Quartel desde 1983, no setor denominado ‘La Hoyada’ (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa)³⁴.

Com mais de sete hectares, cujo nome remete a um espaço de particularidade geográfica plana capaz de dificultar a sua localização, o terreno encontra-se hoje marcado pelas intervenções das equipes de antropólogos forenses dedicadas às exumações. Foi promovido à categoria de Santuário e se tornou um espaço recordante que compreende os acontecimentos e a matéria orgânica dos que por ali passaram para serem torturados, assassinados, enterrados, queimados.

Minha visita a Ayacucho, coincidindo com o dia dois de novembro, foi condicionada pela minha participação no “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”. Entre uma atividade e outra no contexto da programação

33 “el Cuartel se convirtió en el principal centro clandestino de detención ilegal, secuestro, tortura, ejecución extrajudicial y desaparición forzada de personas de todo el departamento” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

34 “en 1985, el General Wilfredo Mori Orzo, jefe político-militar de Ayacucho, ordenó la construcción de un horno, para la incineración de los cadáveres enterrados en el Cuartel desde 1983, en el sector denominado ‘La Hoyada’”. (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

do Encontro, aproveitei meus dias em Huamanga para conhecer o “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP e nas visitas realizadas fui informada de que uma missa pelo dia dos finados seria realizada no local de “La Hoyada”. Foi neste contexto que pude conhecer o espaço, chegando com bastante antecedência, e participar da missa, rezada em quéchua, para os mortos ainda não identificados, que seguem estando ali, ainda desaparecidos para suas famílias, e para aqueles que já foram identificados, porém estiveram sepultados neste lugar por décadas. Durante a missa pude escutar a canção das mães da ANFASEP ¿Hasta cuándo tu silencio? e que também deu título ao reconhecido livro de testemunhos *¿Hasta Cuándo tu Silencio? Testimonios de dolor y coraje*, publicado por essa organização em 2007, com a finalidade de registrar o seu histórico de lutas e intervenção política pelos direitos humanos, além de difundir as histórias pessoais das mães e familiares. Eu escutei essa canção pela primeira vez em visita ao LUM, subindo a rampa do edifício, do primeiro para o segundo andar. Essa era a música ambiente e me lembro de ter ficado um tempo tentando compreender o que dizia. Nunca pensei que ouviria essa música sendo cantada pelas mães da ANFASEP, muito menos que isso aconteceria em “La Hoyada”.

Imagem 1:

“Santuario de la Memoria La Hoyada”.
Huamanga, Ayacucho, Peru. 02 de
novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 2:

“Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga,
Ayacucho, Peru. 02 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

“La Hoyada” é um espaço recordante e um cenário da perda. Os responsáveis pelos acontecimentos que ali foram desencadeados também podem recordá-los, mas não na magnitude desse local que, se considerarmos as reflexões de Assmann sobre os locais das gerações, está “sufocado sob o fluxo da modernização, e também da volta à sua força simbólica” (ASSMANN, 2011, p. 321-322)³⁵. Isso porque, segundo a autora, os locais de geração estavam associados às histórias familiares, às gêneses e ao arcaico: “a magia do local está associada a algo suspeito; o ser humano arcaico, o antigo colono, não é um ser que se autodetermina, mas que deixa poderes alheios influenciarem seu destino” (ASSMANN, 2011, p. 321). Esse condicionamento e vínculo do homem com a terra como lugar sagrado, vista de forma suspeitosa pelo colonizador, é destituído com a modernidade e “a América moderna não apenas se separa de seu passado, mas sim, em suma, de uma consciência da tradição, típica para a velha Europa, por um lado, e para os índios, por outro, cujas culturas são vinculadas aos locais e cultivam o contato com os mortos” (ASSMANN, 2011, p. 321). Se este terreno é o lugar do horror, onde funcionava uma máquina genocida, este lugar passa a ser reivindicado pelas famílias e organizações defensoras dos Direitos Humanos como um espaço sagrado em sua dimensão mais íntima.

Imagem 3:

“Santuario de la Memoria La Hoyada”.
Huamanga, Ayacucho, Peru. Missa pelo
dia dos Mortos. 02 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 4:

“Santuario de la Memoria La Hoyada”.
Huamanga, Ayacucho, Peru. Missa pelo
dia dos Mortos. 02 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

35 Esta reflexão é realizada por ASSMANN, 2011, p. 321-322 ao analisar o romance *Ceremony*, de Leslie Marmon Silkos.

O “Santuario de la Memoria La Hoyada”, como um espaço recordante, é o meio pelo qual os familiares se contatam com seus mortos. Potencializando a força espiritual desse solo, a incursão dos familiares que ali frequentam incorpora a esse espaço uma particularidade sacra. Ele se torna um santuário, um lugar onde se performatiza um encontro não consolidado, um ritual não cumprido, uma incerteza em tramitação. Principalmente, se performatiza a dor como agenciamento da luta. A ocupação desse espaço pelos familiares agrega a ele novas inscrições fazendo surgir dali uma dramaturgia que se vale da inscrição anterior, o acontecimento violento, e de uma nova inscrição, a presença viva de seus familiares em permanente vigília.

Imagem 5:

“Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru. Missa pelo dia dos Mortos. 02 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

4. *Qunakuy* em Cuclluchaca

Eugenio Barba diz que

o teatro se revela como resíduo arqueológico. Neste resíduo arqueológico, que tem perdido sua imediata utilidade, injetam-se de vez em quando valores diferentes. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura na qual vivemos. Podemos, pelo contrário, procurar nele nossos próprios valores.

(BARBA, 2017, p. 53, tradução nossa).³⁶

Atendendo a esta reflexão, percebo que os resíduos arqueológicos que fazem do teatro ser o que é, em determinadas circunstâncias, são resultados das pesquisas dos atores criadores em relação ao que, em sua cultura, pode ser importante para sua formação, porém que, às vezes, já está perdido ou ausente de seu campo de visão. Os atores criadores, como arqueólogos, tentam identificar os resíduos materiais de sua cultura para criar sua própria linguagem estética, com os valores das culturas as quais pertence e com a soma de outros valores oriundos de outras culturas. No caminho desse debate, também durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”, fui afetada pelo modo como outro cenário de perda, dessa vez em Huanta, Ayacucho, revelou-se como espaço recordante por meio da inscrição cênica do *Qunakuy* que ali se realizou.

O *Qunakuy*, palavra quéchua que pode ser traduzida como um “encontro para intercâmbio”, no contexto dos Encontros de Teatro de Grupo Ayacucho constituem-se como uma troca artística realizada nas comunidades. Os grupos e artistas participantes do encontro visitam a comunidade para ali apresentar demonstrações, ações cênicas de curta duração, e por sua vez, a comunidade anfitriã também se apresenta, revelando os gestos de criação e expressão³⁷ próprios de sua cultura de representação e performance teatral. Miguel Rubio Zapata, diretor fundador do Grupo Cultural Yuyachkani e participante do Encontro Ayacucho desde a sua primeira edição, ressalta o caráter integrador do *Qunakuy* como uma atividade

36 “el teatro se revela como residuo arqueológico. En este residuo arqueológico, que ha perdido su inmediata utilidad, se inyectan de vez en cuándo valores diferentes. Podemos adoptar los valores del espíritu del tiempo y de la cultura en la cual vivimos. Podemos, por el contrario, buscar en él nuestros valores”. (BARBA, 2017, p. 53).

37 Para Ramón Griffero (2011, p. 30), os gestos de expressão estão associados ao “uso cultural da teatralidade, em atos individuais ou manifestações populares” (tradução nossa), enquanto os gestos de criação manifestam-se “através da aprendizagem e desenvolvimento de uma linguagem artística” (tradução nossa). No texto fonte: “uso cultural de la teatralidad, en actos individuales o en manifestaciones populares” e “a través del aprendizaje y desarrollo de un lenguaje artístico” (GRIFFERO, 2011, p. 30)

de troca e aprendizagem por permitir que os artistas possam conhecer estilos e teatralidades distintas. Recuperando a experiência do Encontro realizado em 1978, ele comenta:

O Encontro Ayacucho, apesar de todas as objeções e rechaços, havia criado fios condutores de uma corrente invisível que sentíamos com muita força. A central de energia vinha do infatigável trabalho do Odin nas ruas, nas comunidades camponesas e mercados, propiciando trocas artísticas ao modo do intercâmbio de trabalho. Eles chegavam a um lugar previamente estabelecido, apresentavam seu trabalho e depois a comunidade lhe respondia também com um trabalho artístico. Nestes encontros verbalizava-se pouco, isto potencializava outros níveis de comunicação que vão mais além das palavras; o assombroso era ver o nível de resposta que se estabelecia ao colocar-se o grupo de igual para igual com a comunidade, propondo o intercâmbio como base antes que a doutrina ou o paternalismo no qual, é preciso reconhecê-lo, caímos muitos dos que levávamos às cidades as “ideias corretas”. Esta é uma lição pela qual me sinto agradecido porque foi muito útil para repensar nossos estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185, tradução nossa).³⁸

Nesta edição do Encontro Ayacucho, ocorrida entre os dias 21 de outubro a 4 de novembro de 2018, o *Qunakuy* se realizou na comunidade de Cuclluchaca³⁹, Huanta. Ali fomos recebidos pelos anfitriões, especialmente pelos jovens que estavam prontos para oferecer suas apresentações e conosco dialogar. A primeira apresentação foi uma montagem teatral que seguia uma estrutura dramática. Construíram um cenário, delimitaram os personagens e um tema com início, desenvolvimento e desenlace foi encenado de forma exitosa. A peça teatral dava testemunho à história do atual prefeito da comunidade que, na década de 1980, teve que fugir de Cuclluchaca para sobreviver à violência depois que o seu pai, que naquele contexto era o prefeito, foi assassinado.

38 El Encuentro Ayacucho, a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza. La central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo. Ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de comunicación que van más allá de las palabras; lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que, hay que reconocerlo, caímos muchos de lo que llevábamos al pueblo las “ideas correctas”. Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185).

39 Centro Poblado de San Antonio de Cuclluchaca.

Imagem 6:

Qunakuy em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 7:

Qunakuy em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 de novembro de 2018



Fonte: Arquivo pessoal.

A violência vivida pelos moradores foi encenada seguindo uma dramaturgia, uma vez que era possível vislumbrar a marcação das ações dos personagens, os seus diálogos e o modo como as ações se davam pelo pressuposto de que queriam tornar visíveis situações vividas no passado recente. Tivemos a informação de que os estudantes que participaram da encenação contaram com a ajuda do Professor Raúl Minaya Cruz, do Colégio Secundário. Os demais moradores que acompanhavam o evento divertiam-se com a apresentação teatral. A memória sobre o passado recente havia, pois, se tornado a matéria orgânica de uma criação coletiva, se considerarmos o modo como os jovens traduziram para a cena todas as complexidades do CAI como um evento macropolítico, porém, na perspectiva micropolítica, dos moradores de Cuclluchaca que o vivenciaram.

As cenas recordadas e levadas ao espaço público, uma vez que foram encenadas na Praça, reconstituíram ali toda a circularidade dessa memória que recorda: o momento anterior ao conflito, os acontecimentos violentos que envolveram os moradores, a morte como uma presença física (personificada) acompanhando os eventos, os assassinatos e a ocultação de cadáveres, a abertura e depois a descoberta de fossas clandestinas, a emigração e a volta dos afetados e, por último, a possibilidade de reconciliação.

Imagem 8:

Qunakuy em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

Imagem 9:

Qunakuy em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 de novembro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

Se por um lado, causou riso nos moradores assistir aos jovens representarem essa memória recente de violência e perdas, por outro, a imagem da fossa clandestina com corpos vivos que também se divertem durante a apresentação nos leva a pensar que o exercício da recordação compartilhada com e neste espaço recordante é uma forma de lidar com a possibilidade de superação comum na qual todos que se reconhecem partícipes dessa memória sabem sobre o seu dever em não deixá-la inerte; ao contrário, tornam-na visível nesse cenário da perda que é o espaço do convívio cotidiano e onde a conexão com os moradores que morreram durante do CAI se faz possível, recordando-os.

Após a apresentação da montagem, deu-se prosseguimento ao carnaval de Cuclluchaqa. Outros jovens dedicados a compartilhar sua música e dança, reinscreveram nesse espaço compartilhado⁴⁰ uma dramaturgia ausente que parte da transmissão oral dos saberes de seus ancestrais em relação às celebrações da vida e dessa conexão especial que estabelecem com o espaço ao lançarem seu corpo festivo sobre ele, como parte dele.

40 Referência à recente definição de dramaturgia de Miguel Rubio Zapata (2018). Trata-se da dramaturgia “entendida como a organização da ação em um espaço compartilhado” (tradução nossa). Do texto fonte: “es la dramaturgia “entendida como la organización de la acción en el espacio compartido”.



Fonte: Arquivo pessoal.

5 Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas tendem a seguir em desenvolvimento, a fim de delimitar as estratégias que, sendo parte de uma práxis política, são as que dimensionam a amplitude visual e imagética que pode alcançar um cenário de perda que se constitui espaço recordante. Penso na qualidade de afetação dos cenários de perda, como espaços recordantes em permanente transformação que se dá, tanto no que se refere ao modo como o tempo afeta esses espaços em sua estrutura quanto pelo modo em que, pensando com Diéguez (2017, p. 29) “a tensão entre o que tem sido um “lugar de barbárie” e busca ser assimilado como “lugar de cultura”, nos traz de volta à legendária polêmica em torno aos limites do visível, que é também os limites do dizível e do representável” (Tradução nossa)⁴².

No caso dos dois exemplos mencionados neste artigo temos um “lugar de barbárie”, o “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Penso que não seja objetivo da ANFASEP sua assimilação como um “lugar de cultura” através da institucionalização desse espaço para a transmissão de informação ou saber histórico e cultural, mas

41 Na foto a mensagem de boas-vindas em quéchua significa: “Com todo meu coração te recebemos porque te queremos”.

42 “la tensión entre lo que ha sido un “lugar de barbarie” y busca ser asimilado como “lugar de cultura”, nos regresa a la legendaria polémica en torno a los límites de lo mirable, que es también los límites de lo decible y de lo representable” Diéguez (2017, p. 29).

pela necessidade de que seja ressignificado como um lugar sagrado por conta da relação com seus mortos dentro de uma agenda política de reivindicação por justiça, reparação, reconhecimento e identificação dos desaparecidos⁴³.

A comunidade de Cuccluchaqa é um local de geração, onde “uma força especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradora com a história de famílias” (ASSMANN, 2011, p. 320). Ambos espaços, pelo modo como estão atravessados pelas inscrições de eventos violentos, constituem-se no nosso entender potentes suportes para outras inscrições, entre elas a cênica, considerando a relação dessa com uma performance política – a práxis da ANFASEP em seu movimento de ocupação e ressignificação de La Hoyada como santuário, ou com o teatro – no caso, a montagem dos estudantes do Colégio Secundário de Cuclluchaca apresentada durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho”.

Ramón Griffero, em sua teorização do conceito de dramaturgia do espaço, considera o espaço como “formato para a construção de linguagens cênicas e, portanto, de autorias” (GRIFFERO, 2011, p. 170, tradução nossa)⁴⁴, estando no acontecimento cênico a escritura que conjuga texto e espaço. Espaços recordantes condicionam a visibilidade de dramaturgias ausentes. Eles são índices autorais de uma enunciação ampla e localizada, se consideramos que o texto está para a autoria tal como o acontecimento. Os espaços recordantes e recordados neste texto são formatos a partir do qual se cria uma linguagem, se demonstra e se performatiza uma ação política ou cênica, uma ação política e cênica que é capaz de nos afetar tanto pela sua relação com a referencialidade quanto pelo seu alcance estético.

43 No Peru tem-se a Ley nº 30470 de procura pelas pessoas desaparecidas durante o período de violência 1980-2000, publicada em de 22 de junho de 2016 e em 08 de setembro de 2018 publicou-se o decreto legislativo nº 1398 para a criação de um Banco de dados genéticos para facilitar a procura e identificação de pessoas desaparecidas no Peru.

44 “formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorías” (GRIFFERO, 2011, p. 170).

Referências

ASSMANN, Aleida.

2011 *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural.* Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp.

BARBA, Eugenio.

2017 *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral.* Traducción de Rina Skeel. Lima: Ensad – Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

DIÉGUEZ, Ileana.

2017 De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida. *In: DIÉGUEZ, Ileana; FARÍAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (Compiladores). Poéticas del Dolor: Hacer un trabajo de muerte un trabajo de Mirada.* Santiago de Chile: Oxímoron, p. 11-36.

EL PERUANO.

2019 Diario Oficial del Perú. Decreto Legislativo que crea el banco de datos genéticos. Lima. 08 set. 2018. Disponível em: <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/decreto-legislativo-que-crea-el-banco-de-datos-geneticos-par-decreto-legislativo-n-1398-1689445-1>. Acesso em: 25 de set.

GAVILÁN, Lurgio.

2019 *Carta al teniente Shogún.* Lima: Editorial Debate.

GRIFFERO, Ramón.

2011 *La dramaturgia del espacio.* Gobierno de Chile: Ediciones Frontera Sur.

RUBIO ZAPATA, Miguel.

2018 *Discurso de Promoción.* Yuyachkani. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima.

RUBIO ZAPATA, Miguel.

2011 *Raíces y semillas.* Maestros y caminos del teatro en América Latina. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

MARTINS, Leda Maria.

2003 Performances do tempo e da memória: os Congados. *O Percevejo.* Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. ano 11. p. 68-83.

NORA, Pierre.

1984 *Les lieux de mémoire: La République.* Paris: Gallimard, v. I.

NORA, Pierre.

2019 Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-*

Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763> . Acesso em: 25 set.

PORTUGAL TEILLIER, Tamia.

2015 Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú. *In*: DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL TEILLIER, Tamia; SALAZAR BORJA, Gabriel; SULCA, Renzo Aroni. *No hay mañana sin ayer*: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), p. 70-236.

QUIJANO, Aníbal.

2019 Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. *Perú Indígena*. v. 13, n. 29, 1992. p. 11-20. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf> .Acesso em: 18 jul.

SANTOS, Boaventura de Sousa.

2017 *Justicia entre Saberes*: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio. Madrid: Ediciones Morata.

SANTUARIO de la memoria Blog “La Hoyada”.

2019 “La historia de “La Hoyada”. Ayacucho, Peru. Disponível em: <http://santuario.lahoyada.info/el-santuario-la-hoyada/historia-de-la-hoyada>. Acesso em: 25 set.

SOTO. Heeder.

2007 *¿Hasta Cuándo tu Silencio?* Testimonios de dolor y coraje. Ayacucho: ANFASEP.

ASCARZA, Angélica Mendoza De.

2019 *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. *Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga*. 1 Vídeo. LUM, 2002. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>. Acesso em: 27 set.

ASCARZA, Angélica Mendoza De.

2019 *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. LUM, 2002. Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/Castellano%20testimonio%20de%20Ang%C3%A9lica%20Mendoza%20Huamanga.pdf>. Acesso em: 27 set. (Transcrição Traduzida ao Castelhanao).

EL MUSEO de la memoria “para que no se repita”.

2019 *ANFASEP*. Ayacucho, Peru, ©2016. Disponível em: <http://anfasep.org.pe/museo-de-la-memoria/>. Acesso em: 27 de set.

III. SUJETOS ANDINOS EN ESCENA: LO ÉTICO COMO CONDUCTOR DE LA MIRADA ESTÉTICA EN *CARNAVAL* (2018), DE MIGUEL ÁNGEL VALLEJO SAMESHIMA⁴⁵

Andean subjects on stage: the ethnicity as a guide of the aesthetic perspective in *Carnaval* (2018), by Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Resumen: A partir del texto dramático *Carnaval* (2018), de Miguel Ángel Vallejo Sameshima y su puesta en escena, con dirección de Mirella Quispe y Renzo García, estrenado por la Asociación de Artistas Aficionados, pretendo elaborar una reflexión que a través de la concepción festivo/ritualista de los carnavales andinos señale de qué manera en el texto dramático y en la puesta en escena se hacen presentes liminalidades características de estos eventos y de otros escritos del dramaturgo, a que consideramos como etnográficos y que tienen relación con la dramaturgia textual y espectacular de la obra. Para ello, los principales subsidios teóricos que se utilizará son: Victor Turner (2015), Jorge Dubatti (2017), Ramón Griffero (2011), Miguel Rubio Zapata (2011), Victor Turner (2015) e Ileana Diéguez (2017). Se hará el análisis de la dramaturgia textual y espectacular y se asociará el carácter dramático de la obra con el carácter dramático social del Conflicto Armado Interno, vivido por el Perú entre los años de 1980 a 2000, a fin de reflexionar sobre cómo se hace visible en esta dramaturgia el tiempo cíclico de los carnavales en convergencia con el tiempo cíclico de la memoria de los personajes fantasmas, cuerpos ausentes que habitan nuestro presente y el teatro en forma de recuerdo.

Palabras-clave: Dramaturgia peruana; Teatro peruano; Miguel Ángel Vallejo Sameshima; Etnografía; Conflicto Armado Interno en el Perú.

Abstract: Stemming from the dramatic text *Carnaval* (2018), by Miguel Ángel Vallejo Sameshima, and its staging, directed by Mirella Quispe and Renzo García, performed by Asociación de Artistas Aficionados (the Association of Fond Artists), I seek to construct a reflection which, by means of the festive/ritualistic conception of the Andean carnival, indicates how one can find, in the dramatic text and the performance text, liminalities typical of these events and of other writings by this

45 Este artículo es resultado de la ponencia presentada en el Seminario Internacional Experiencia y Experimentación Antropológica: Metodologías cualitativas y audiovisuales para hacer etnografía hoy, realizado no campus da Pontificia Universidad Católica del Perú de 22 a 30 de noviembre de 2018. Organizado por la Maestría en Antropología Visual.

playwright, which we consider ethnographic. To that end, the main theoretic bases that will be used are, namely: Victor Turner (2015), Jorge Dubatti (2017), Ramón Griffero (2011), Miguel Rubio Zapata (2011), Victor Turner (2015) and Ileana Diéguez (2017). I will conduct an interpretive analysis of the textual and spectacle dramaturgy linking the dramatic nature of the work with the social dramatic nature of the Internal Armed Conflict in Peru, between 1980 and 2000, in order to think about how one can identify the cyclical time of carnivals in convergence with the cyclical time of the memory of the ghost characters, absent bodies that inhabit the present and the theater in the form of reminiscences.

Keywords: Peruvian dramaturgy; Peruvian theater; Miguel Ángel Vallejo Sameshima; Ethnography; Peruvian Internal Armed Conflict.

Primeras reflexiones

Situado en el ámbito de los estudios andinos, mi actual proyecto de investigación “Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes”, plantea mapear producciones artísticas contemporáneas producidas en la región andina (especialmente en el Perú, Bolivia, Chile y Colombia) y analizarlas con la ayuda de herramientas de la Antropología. Aunque mi área de formación es Letras y mis investigaciones en el posgrado (maestría y doctorado) han sido realizadas en el campo teórico de los Estudios Literarios, en el análisis expuesto de obras teatrales la presencia de la performance y de las cosmogonías andinas tuvieron un papel destacable. De este modo, he recurrido a determinados aportes bibliográficos antropológicos y, en esta fase de mis estudios, haber elegido la línea de Performance y Antropología de lo Sensorial para facilitar el desarrollo de mi actual investigación, refuerza y justifica el presente trabajo ante la posibilidad de ampliar mis reflexiones.

Victor Turner, en su libro *Do Ritual ao Teatro. A seriedade humana de brincar*⁴⁶ (2015, p. 128), presenta su proceso de investigación en Antropología a partir de las etnografías realizadas en África. Metodológicamente, él cuestiona el hecho de que no siempre monografías y películas antropológicas logran transportar de forma exitosa a los lectores y espectadores hacia el eje orgánico de la cultura sobre la cual se investiga, aunque, pueden ser exitosos en su descripción. Para dicho cuestionamiento, Turner defiende la escenificación como metodología y nos dice

46 Las traducciones de Turner fueron hechas a partir de la Edición Brasileira de este libro.

que “[...] escenificar una etnografía es apoderarse de datos, en su completitud, en la plenitud de su acción-significado”⁴⁷ (2015, p. 130) y aún “si la Antropología quiere tornarse una verdadera ciencia de la acción humana, debe considerarla con tanta seriedad cuanto considera las estructuras que a veces representan las cáscaras exhaustas de la acción extirpada de sus motivaciones”⁴⁸ (2015, p.130).

Las cosmogonías y sujetos andinos (considerando bajo estos términos a individuos de cualquier género, edad o clase que traen en su identidad lo andino como diferencia étnica) son el eje orgánico que pretendo identificar e interpretar siempre y cuando estén representados o cuando participen en el teatro y en performances o, incluso, en eventos sociales atravesados por el lenguaje de la performance en su sentido procesual, es decir, en acontecimientos como fiestas, protestas y otros sucesos en los cuales el drama y la teatralidad se encuentran presentes. Por esta razón, he elegido como teoría orientadora para este trabajo, la epistemología de los conocimientos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), para quien, esta epistemología es el cimiento de una sociología de las ausencias, capaz de “identificar las anteojeras que limitan la interpretación y la evaluación” (2017, p. 203) en las ciencias modernas. Para mí, reflexionando desde este marco teórico, las dramaturgias ausentes tratan de acontecimientos sociales dramáticos, marcados por la teatralidad o pasibles de generar una partitura escénica (tal como son los textos dramáticos a partir de los cuales se adaptan los montajes) que las pueda visibilizar y generar una epistemología de esa perspectiva.

Siguiendo el pensamiento de Santos, considero las dramaturgias ausentes a aquellas que están en el marco de la epistemología de los conocimientos ausentes, “no son prácticas ignorantes, son más bien prácticas de conocimientos rivales, alternativos” (2017, p. 203). Son conocimientos que, aunque sean opuestos a los conocimientos de la ciencia moderna, son, igualmente, complementares a ella:

Por muy opuestas que sean estas dos entidades epistémicas se implican mutuamente, puesto que no existe una sin la otra. En efecto, ambas son parte de una misma constelación cultural que hoy comienza a dar señales de cerramiento y agotamiento. O, en otras palabras, el sentido común es tan moderno como la propia ciencia moderna. (Santos, 2017, p. 203)

47 “[...] encenar uma etnografia é se apoderar dos dados, em sua completude, na plenitude de sua ação-significado”. (Turner, 2015, p. 130).

48 “Se a antropologia quiser se tornar uma verdadeira ciência da ação humana, deve considerá-la com tanta seriedade quanto as estruturas que as vezes representam as cascas exaustas da ação extirpada de suas motivações. (Turner, 2015, p. 130).

Recuperando esta cita, en este artículo voy a reflexionar sobre la intersección entre las dramaturgias ausentes y las dramaturgias “visibles” tal como las considero: textos escritos, partiendo de un género literario dramático firmado por un dramaturgo o de un texto dramático creado de forma colectiva por un grupo o colectivo teatral, una dramaturgia que parte de la concepción del teatro-matriz, es decir, “*a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación*” (DUBATTI, 2017, p. 17). A partir del texto dramático, *Carnaval* (2018)⁴⁹, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima, y su puesta en escena, con dirección de Mirella Quispe y Renzo García, estrenado por la Asociación de Artistas Aficionados, pretendo elaborar una reflexión que parta de la concepción festivo/ritualista de los Carnavales Andinos. Además, intentaré asociar el carácter dramático de la obra con el carácter dramático social del Conflicto Armado Interno, vivido por el Perú entre los años 1980 y 2000, a fin de reflexionar sobre cómo se hace visible en esta dramaturgia el tiempo cíclico de los Carnavales en convergencia con el tiempo cíclico de la memoria de los personajes fantasmas, cuerpos ausentes que habitan nuestro presente y el teatro en forma de recuerdo.

Etnografía y escenificación

Patrice Pavis (1998) en su *Diccionario del Teatro*, define la dramaturgia en relación a una teoría de la representatividad del mundo. Me llama la atención que el referido teórico considere como objetivo final de la dramaturgia la representación del mundo “tanto si aspira a un realismo mimético como si se aparta de la mimesis limitándose a configurar un universo autónomo” (1998, p. 149). Discurriendo acerca de lo expuesto sobre el carácter inventivo de este género literario, pienso que en ese trazo representativo imaginario acoge una potencia de todo lo que, en las dramaturgias ausentes se enfatiza por abrir las grietas de la realidad a un universo autónomo, donde el mito, la subversión del orden social conducen la experiencia estética y tienen en lo étnico su principal característica. En este caso estoy pensando, sobre todo, en las características de eventos sociales constituidos por la teatralidad que, vinculados al pasado que antecede el periodo de la violencia colonial en los territorios que hoy constituyen nuestro continente, estaban marcados por la liminalidad, concepto sobre el cual Jorge Dubatti (2017) hizo una reciente relectura para pensarlo como manifestación en el teatro-matriz:

49 Perú. Ministerio de la Cultura. (22/11/2017). Ganadora de la Mención Honrosa – Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana 2017. Lima. Información recuperada de: <<http://cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/ministerio-de-cultura-entrega-los-premios-nueva-dramaturgia-peruana-2017>>.

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, poiesis corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas—el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático—, no corresponde al teatro. (Dubatti, 2017, p. 22)

Al mismo tiempo, para el investigador:

No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción no ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de este contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética; representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/ otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio etc. En su plano más abarcador, dramático/no-dramático. Como se desprende de esta definición general, no seguimos el concepto de liminalidad tal como lo señala Ileana Diéguez (2007, 2014) en su Escenarios liminales – a partir de Turner –, sino que, partiendo de su reflexión, y basándonos en sus investigaciones instauradoras, le damos otra dimensión más amplia y abarcadora, ligada a la manifestación de la liminalidad en el teatro-matriz. (Dubatti, 2017, p. 23).

La revisión del concepto de liminalidad que realiza Dubatti nos ayuda a reflexionar sobre de qué manera, como hemos plateado en nuestras reflexiones iniciales, las dramaturgias ausentes se hacen visibles en dramaturgias propias del teatro-matriz, a través de la liminalidad. Los eventos constituidos por teatralidades social y poética producidos en Latinoamérica, los que anteceden a la modernidad y los que se generan con el impacto de la colonización se configuran como liminales por su relación con los ritos y con la construcción de un imaginario visual que da forma a sus cosmovisiones.

Para Ramón Griffero (2011, p. 30) existe una diferencia entre los gestos de expresión y los gestos de creación en cuanto al tema de la teatralidad, “*el uso cultural de la teatralidad, en actos individuales o en manifestaciones populares*” (2011, p. 30) está asociado a los gestos de expresión mientras la creación es “*el gesto de manifestarse a través del aprendizaje y desarrollo de un lenguaje artístico*” (2011, p. 30). Su enfoque teórico diferencia la expresión social de la cultura, de la creación artística, cuestión interesante, si queremos identificar las conexiones que se pueden establecer entre rito, teatralidad y performance, atravesadas por la

liminalidad, todas ellas caracterizadas por los gestos de expresión, pero sin excluir que en ellos haya también gestos de creación. Griffero resume dicha problemática de la siguiente manera:

Un rito de Bali, como una danza religiosa africana, que no es ficción para sus ejecutores, desde nuestro lugar de percepción la adscribimos a una teatralidad, ya que no hacemos convención de esa fe ni reconocemos sus códigos. La religiosidad, ni los ritos iniciáticos o folclóricos son, para sus contextos y participantes originales, experiencias escénicas, no obstante que para nosotros revistan la forma de espectáculo. El sacerdote ortodoxo no usa vestuario, ni los llamados de oración emitidos desde los minaretes son cantos operáticos, ni las diabladas a la Virgen son gestos escénicos, son gestos rituales para nuestras ficciones escénicas. Aspiramos, sí, que el acto escénico adquiera la veracidad emotiva de una ritualidad. (Griffero, 2011, p. 54)

Sobre esa cuestión, también reflexiona Miguel Rubio Zapata (2011), al exponer una aproximación entre las formas teatrales latino-americanas pre-hispánicas y el teatro producido en el oriente (China, Japón e India). Él se refiere a estos gestos de expresión como formas dramáticas y señala que las civilizaciones que habitaban el continente latinoamericano, antes del violento contacto cultural, desarrollaron su propio imaginario y estética escénica, es decir, en otras palabras, practicaban y creaban desde la perspectiva de lo que se puede entender como teatro, a lo mejor, pensando con Dubatti (2017, p. 30), como un teatro liminal “*es decir, el teatro fronterizo con el no-teatro, distinto al teatro convencionalizado por la Modernidad*”.

Al considerar el teatro como una construcción cultural, tal como Dubatti (2001, p. 04), Rubio Zapata (2011, p. 19) entiende que había un teatro en la América pre-hispánica “*generado en contextos rituales, celebraciones juegos, danza, enmascaramiento*”. Inspirado por esas formas dramatúrgicas que siguen vivas en el Perú, el director del Grupo Cultural Yuyachkani considera sus aspectos definatorios a partir de su lenguaje expresivo y creativo, en relación con la cual él y sus compañeros buscan reconocerlas y practicarlas por ser parte de la ancestralidad que los caracteriza como un grupo de teatro peruano y latino-americano “*que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio*” (Rubio Zapata, 2011, p. 19).

En las obras del Grupo Cultural Yuyachkani encontramos un ejemplo de teatro en el que las dramaturgias ausentes son visibilizadas a partir de procesos de creación teatral que considero también como procesos etnográficos. En la medida

en que las dramaturgias ausentes, referentes a estas teatralidades liminales, son llevadas a escena sin la necesidad de un texto dramático previo, es decir, son creaciones colectivas basadas en la performance, es posible trabajar con la idea de que las dramaturgias ausentes son llevadas a la escena por un “Etnodramaturgo”, quien “*no está muy preocupado con la estructura del guion (que sería en sí mismo un movimiento definitivo de la etnografía para la literatura), pero sí con la finalidad del guion en relación a los hechos descritos y a los análisis y procesos del grupo*”⁵⁰ (Turner, 2015, p. 142). El proceso creativo en este tipo de montaje orientada por la creación colectiva puede ser considerado también como un conjunto de etnografías reunidas, como es posible vislumbrar en *Hecho en el Perú Vitriñas para un Museo de la Memoria* (2000), *Sin Título Técnica Mixta* (2004) y, por último, *Discurso de Promoción* de (2017)⁵¹. Estos montajes se alimentan de la performance art y de las artes plásticas, lo que permite crear para los espectadores un espacio de reflexión donde los lazos entre lo representacional y lo anti representacional se manifiestan juntos, así como el cuerpo y el pensamiento en plena acción. En ellos, las acciones-significados de los procesos creativos son experimentados, siendo el espectador participante y sujeto fundamental del engranaje escénico visual.

Si para Turner (2015, p. 145), es natural que “*una antropología de la performance debería estar caminando al encuentro de actores dramáticos que buscan algún apoyo teórico en la antropología*”⁵², como teórica literaria que no solo analiza obras teatrales pero que también coordina y actúa como performer, en un Colectivo de Brasil, pienso que las herramientas de la Antropología son necesarias para conocer los procesos de trabajos dramáticos, teatrales y performáticos en los cuales cuerpos y dramaturgias ausentes de procedencia andina son convocados o estén presentes, así como son necesarios para iniciar o auxiliar en los procesos de creación. En el caso de este trabajo, metodológicamente, el camino elegido fue el de dialogar con el dramaturgo Miguel Ángel Vallejo Sameshima y analizar la etnografía que se sumerge en el montaje *Carnaval* (2018), resaltando esa mirada hacia lo étnico, el modo como la creación da lugar a la escenificación de sujetos, cosmogonías y problemáticas de su entorno cultural y político.

50 “(...) *não está muito preocupado com a estrutura do roteiro (que seria em si próprio um movimento definitivo da etnografia para a literatura) e sim com a fidelidade do roteiro aos fatos descritos e À análise antropológica das estruturas e processos do grupo*”. (Turner, 2015, p. 142).

51 La referencia al Grupo Cultural Yuyachkani se da porque fue por medio de mis investigaciones sobre el grupo que empecé a desarrollar un diálogo más estrecho con las teorías de la performance y la Antropología teatral.

52 “(...) *uma antropologia da performance devesse estar caminhando ao encontro de atores dramáticos que buscam algum apoio teórico da antropologia*”. (Turner, 2015, p. 145).

El carnaval antes y después

Carnaval es un montaje teatral con una duración de 65 minutos, desarrollada y representada en un único acto. El tiempo de la historia, según Vallejo Sameshima, (2018, p. 2) se sitúa a “mediados de la década de 1980 / etéreo”⁵³. Así que, el tiempo en el que se desarrolla el drama “es en mediados de la década de 1980” pero también es etéreo por su relación con la acción principal de este drama: el recordar. El drama sucede en “una casa-tienda en un pequeño pueblo andino del Perú” (2018, p. 2), que podría ser cualquiera de los pueblos afectados por la violencia⁵⁴ del Conflicto Armado Interno (1980-2000). El espectador que se dispone a asistir esta obra recibe algunas pistas sobre el drama y sus características principales:

Carnaval nos trae la historia de dos hombres, César y Fano, los últimos sobrevivientes de un pueblo de los Andes azotados por el Conflicto Armado Interno. Ellos juegan a las cartas y beben mientras esperan una inminente incursión en su pueblo, quizá la última. Instalados en la bodega de don César, ambos recuerdan días felices, días de carnaval, de fiesta, y comunidad. Ahora en cambio todo es silencio y sombras. Poco a poco sus recuerdos van cobrando forma, van desvelando historias, desconocidas hasta por ellos, historias que los unen y sumen en la misma tragedia, en la misma culpa por las decisiones que debieron tomar para sobrevivir al horror. (Programa de Mano, Folk. Asociación de Artistas Aficionados. Lima, agosto de 2018)

Además de la sinopsis de la obra que acompaña el Programa de Mano, también la foto de divulgación interpela al espectador al presentarnos a los personajes – Fano, cliente de Don César que es el dueño de la casa-tienda; Raquel esposa de Fano, Carlos, hijo de Don César y Melita, niña, hija de Carlos. Juntos en una foto que podría ser el retrato de una familia, los cinco están con sus rostros marcados

53 Tuve la oportunidad de asistir a una función de *Carnaval* (2018) en el recinto: Lugar de la memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social – LUM en el 2018, temporada 21, 22, 28 e 29 de septiembre del 2018. Asistí una función más de *Carnaval* en la Alianza Francesa de Lima, día 10 de agosto del 2019.

54 A partir de las reflexiones de Rocío Silva Santisteban, (2008, p. 76-77), nuestra elección por utilizar el término afectado por la violencia y no víctima. Silva Santisteban explica: “Ante los testimonios y su interpelación el lector debe escapar de la lógica falsaria de la romantización o de la victimización del testificante, aún más si los propios protagonistas de los testimonios niegan abiertamente la victimización en la medida que es una forma de autoconmiseración que no permite para sí mismos el poder de la interpretación. Ese es el motivo principal por el cual algunas dirigentas de las diferentes asociaciones de familiares de desaparecidos, como es el caso de Angélica Mendoza de Ascarza, presidenta de la Asociación Nacional de Familiares de Detenidos, Secuestrados y Desaparecidos del Perú, Anfasep, se autodenominan «afectados» y no «víctimas» de la violencia que es la nomenclatura que en todo momento usa la CVR. Esta diferencia deja en claro la lógica de muchos de los testificantes al marcar su posibilidad de agencia”. (Silva Santisteban, 2008, p. 76-77).

por una inquietante solemnidad – casi melancolía – que se contrasta al talco y a las serpentinas coloridas que adornan a sus cuellos y que son símbolos de la alegría característica de los carnavales⁵⁵.

En una entrevista concedida a José Antonio Japa Rojas, periodista del Lamula.pe, antes del estreno de *Carnaval*, en el 2018, cuando indagado sobre el por qué haber nombrado la obra con este título, Vallejo Sameshima contesta que “*Los hechos clave de la historia se desarrollan durante la fiesta de carnaval del pueblo, pero también quise que aparezca la dinámica del carnaval, donde todo se mezcla, y el contraste entre la celebración y la muerte*”⁵⁶. El contraste entre la celebración y la muerte en el texto dramático y en la puesta en escena se resalta por la circularidad de los sucesos y su relación con la imposibilidad de la celebración del carnaval frente a una problemática que es consecuencia del contexto histórico que es el fondo del drama – las desapariciones forzadas y la cuenta pendiente de la sociedad y del Estado Peruano con los cuerpos ausentes que, a los quince años de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, alcanzó una cantidad de 20.329 personas, según una lista - **Base del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade)** - divulgada en el 2018 por La Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Según el informe divulgado en la página del LUM,

*El Ministerio precisó que “desconoce o es incierto el paradero de 13.764 personas”, mientras que de “5.700 personas se conoce el paradero, pero no se tiene certeza legal de su muerte”. De los 20.329 desaparecidos, solo los restos de 865 personas han sido hallados y restituidos a sus familiares para su sepultura. Esto convierte a Perú en el segundo país con más desaparecidos de América Latina, después de Guatemala*⁵⁷.

Algunos meses posteriores a la divulgación de esta lista, en conformidad con la Ley n° 30470 de búsqueda de personas desaparecidas durante el período de violencia 1980-200, de 22 de junio de 2016, se publica en el 08 de septiembre de 2018 el decreto

55 La foto mencionada circuló en el programa de Mano de la obra, temporada del 09 al 01 de septiembre de 2018 en el Teatro de la Asociación de Artistas Aficionados.

56 Japa Rojas J. A. (18/07/2018). Miguel Ángel Vallejo Sameshima: “Creo que el teatro cuenta siempre historias de familia” Respecto al estreno de su obra “Carnaval”, que se estrena el 9 de agosto en la AAA. Lamula.pe. Lima. Recuperado de <<https://poramoralarte.lamula.pe/2018/07/18/miguel-angel-vallejo-sameshima-creo-que-el-teatro-cuenta-siempre-historias-de-familia/poramoralarte/>>.

57 Lugar de la memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social – LUM. (24/04/2018). Presentan lista del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade). Lima. Recuperado de <<https://lum.cultura.pe/noticias/presentan-lista-del-registro-nacional-de-personas-desaparecidas-y-sitios-de-entierro-renade>>.

legislativo n°1398 que crea el Banco de datos genéticos para la búsqueda de personas desaparecidas en el Perú. Acciones como las mencionadas tornan más efectivas las reparaciones hacia las secuelas dejadas por este periodo conflictivo que ha marcado de forma tan intensa a los peruanos, de manera general, y a los afectos directamente por la violencia, de forma particular, pensando sobre todo en aquellos sobrevivientes cuyo cotidiano está marcado por la pérdida de sus familiares desaparecidos y el dolor que les acompaña desde el momento en que se dio esa pérdida.

Cuento aquí con los planteamientos de Ileana Diéguez (2017, p. 21-22), que, al reflexionar sobre los casos de las desapariciones forzadas en México, considera que las familias que salen en búsqueda de sus desaparecidos no buscan solo por justicia⁵⁸, sino por dar fin al no saber dónde están sus familiares, lo que la lleva a pensar sobre la imposibilidad de conclusión del duelo. Considerando la dinámica actual, precisamente el caso de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, en el 2014, Diéguez señala, a partir de reflexiones de Jean Allouch (2006), que para los padres y madres que pierden a sus hijos en una situación de desaparición el duelo se instala porque, además de ser un familiar querido, en esos casos el cuerpo de la persona desaparecida como el cuerpo de aquel que la engendra o con el cual compartió convivio fraternizo están implicados. Es así que la investigadora va reivindicar la necesidad de *“repensar, desmontar y proponer nuevas miradas a los estudios tradicionales en torno al duelo”* (2017, p. 23), y va plantear la utilización de los términos *“pérdida”* y *“dolor”* en lugar de muerte y duelo, *“bajo la circunstancia de una pérdida que compromete la realidad corporal y la existencia misma de los vivos, se desarrolla un vínculo de búsqueda – persecución dice Allouch- no solo de los vivos hacia los muertos, sino de los muertos hacia los vivos (...)”* (2017, p. 24)⁵⁹.

El dialogo que establezco con Diéguez, se relaciona no solo por la posibilidad de acercar los contextos de desapariciones de personas en México, en el momento actual, con el contexto de desapariciones de personas durante el pasado reciente del Conflicto Armado Interno, en las últimas décadas del siglo XX, es también por observar que se trata de una cuestión pendiente de solución en los dos casos, considerando que la tarea de identificar el destino de esas personas sigue como

58 *“Cuando las familiares que en México buscan a sus hijos, dicen que no buscan justicia, hay en esta expresión el conocimiento que otorga la experiencia, el saber que en este país la justicia es una abstracción teórica y que toca a ellos imaginar un ámbito posible de acciones concretas contra tanto dolor”*. (Diéguez, 2017, p. 21-22).

59 Las reflexiones de Diéguez (2017) también parten del trabajo de Mario Vergara. Según informaciones de Diéguez, Vergara es *“fundador del Comité de Búsqueda de Fosas Clandestinas en Iguala, integrante del Movimiento Nacional por Nuestros Desaparecidos, de la Red de Enlaces Nacionales y de las Brigadas Nacionales de Búsqueda de Personas Desaparecidas. Mario busca a su hermano Tomas Vergara, desaparecido en Huitzuco, Guerrero, el 5 de julio de 2012”*. (Diéguez, 2017, p. 22).

una pauta compleja y constantemente reivindicada por las familias. En el caso del Perú el tema ocupa en las representaciones teatrales, como es el caso de *Carnaval*, un lugar de protesta, denuncia y recuerdo.

Miguel Ángel Vallejo Sameshima es un joven escritor nacido en Lima, bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, dedicado al periodismo y a la edición de periódicos. Ha publicado novelas y libros de cuentos para niños, entre otros títulos⁶⁰. Anterior a *Carnaval* (2018), en 2015 publica *Vallejo Urreta. Historias de una familia peruana*, una compilación de crónicas en la que nos ofrece una especie de etnografía personal de su familia, partiendo de testimonios de veinte familiares suyos y que, según él, fueron recompilados de forma desprendida, sin la pretensión de ser una entrevista periodista pero que adquiere en la tesitura de lo que se narra los detalles de un reportaje; una biografía colectiva desprendida de la objetividad en asegurar una verdad. El narrador deja al lector la orientación de que “*Creo que ninguno conocía todas las historias que aparecen aquí y, de seguro, habrá numerosos desacuerdos en cuanto a las opiniones vertidas.*” (Vallejo Sameshima, 2015, p. 13). Con eso la narración fluye y nos hace íntimos de los personajes reales que nos son presentados, cada uno de ellos, debidamente ubicados en una genealogía atravesada por la experiencia de la migración interna, tan común en el Perú a lo largo del siglo XX, y más intensa en la segunda mitad de este siglo.

60 Entre sus principales trabajos no citados en el cuerpo del trabajo están la saga de La elefanta Flor: *La elefanta Flor busca su hogar*, Lima, Ediciones Altazor, 2011, *La elefanta Flor conoce a la elefanta Phula*, Lima, Ediciones Altazor, 2012. *La elefanta Flor y los deseos de Coltán*, Lima, Ediciones Altazor, 2013. Los relatos *Móviles en difuminado*, Lima, 2003 y *Monstruos de ayer, hoy y uno de mañana*, Lima, Ediciones Altazor, 2014. La novela *La muerte no tiene ojos*, Lima, Ediciones Altazor, 2016. El cómic *Ribeyrito, historias sin plumas* (con ilustraciones de Uilmer Fashé), Lima, Ediciones Altazor, 2014.



Imagen 1. Función de *Carnaval*, (2018). Foto de Luis Felipe.

En el primer plan, a la izquierda Fano (Manuel Durand), a la derecha Don Cesar (Pepe Itirrizaga). En el segundo plan a la izquierda Raquel (Pilar Ochoa), en el centro Melita (Mehida Monzón) y a la derecha Carlos (Raúl Durand).

Fue en una conversación a través de e-mails que Vallejo Sameshima me hizo conocer esta publicación y en ella pude encontrar huellas de lo que, como material matriz en relación a *Carnaval* alcanza, partiendo del texto dramático, la virtualidad escénica y visual de situaciones narradas, vivenciadas por sus parientes. Entre ellas está la situación a partir de la cual emerge la dramaturgia de *Carnaval* como tal, es decir, al traer el relato sobre la vivencia de sus familiares en Mizca, una ciudad pequeña de la provincia de Daniel Alcides Carrión, en Cerro de Pasco que, en la década de 1980, según el narrador, carecía de electricidad y agua potable. Es a partir del relato de su abuela, Nemesia Urreta “Nimicha, Mama Nimi, o la Mamita” (Vallejo Sameshima, 2015, p. 19), sumado a otras informaciones, que el narrador nos transmite, en esta crónica familiar, el Conflicto Armado Interno del Perú como un acontecimiento que va a intervenir en el orden de la cotidianidad de las personas. A pesar de la prohibición de su abuela, de hablar sobre este asunto, el narrador no la obedece, con la finalidad de “graficar” esta realidad:

Ayudar a las Fuerzas Armadas podía convertirte en un enemigo de la revolución de Sendero, lo que en ocasiones costaba la vida. Por el otro

lado, alimentar a los terroristas podía ser castigado severamente por agentes del Estado, que confundían ese apoyo forzado con simpatía. En Mizca hubo detenciones extrajudiciales y asesinatos no investigados hasta hoy, ni siquiera por la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional. Y es que el gobierno de Fernando Belaúnde no supo controlar a la subversión y decretó estados de emergencia en casi todo el territorio nacional, con lo cual delegó funciones a las Fuerzas Armadas, que cometieron abusos en una política que incrementó la violencia. Con todo el atraso y el miedo, la situación en Mizca no fue de las peores en el Perú, como testifican las masacres en Ayacucho, Huancavelica, Junín o Madre de Dios. (Vallejo Sameshima, 2015, p. 64-65)

Por temor, delante de la situación en la que se encontraban, Nemesia recurre a la migración y se establece en Huánuco con una de sus hijas, la Mélida. Ella busca allí sobrevivencia en el comercio local y viaja cada vez menos a Mizca, pueblo ya abandonado, donde el abuelo César o “papá César” quedaba solo en su tienda con su cliente Fano, “chupando” y conversando. Esa es la situación a partir de la cual se despliega el drama de la obra. Inspirado confieso de la “imagen tétrica de un pueblo vacío con mi abuelo y su amigo como habitantes casi fantasmales, tan parecido al Comala de Pedro Páramo en la ficción de Juan Rulfo” (Vallejo Sameshima, 2015, p. 66), su abuelo César y su cliente Fano serán en *Carnaval* los dos sujetos que, chupando y conversando en una noche de carnaval, serán perseguidos por sus fantasmas, familiares muertos vivos que con ellos comparten el mismo tiempo y el mismo espacio, incluso las mismas inquietaciones acerca del destino que tocó a cada uno.

Preguntas y respuestas

Teniendo en cuenta a Juan Ossio (2018, p. 39) y su propuesta de que tiempo y espacio son realidades inseparables en lo que se refiere al mundo andino, esta convergencia espacio temporal que se comprende en el termo *Pacha*, considero que en el texto dramático y en la configuración escenográfica de *Carnaval*, esta es la disposición en la que los personajes se encuentran: en el mismo espacio y en el mismo tiempo, aunque la experiencia que cada uno tiene con el tiempo pasado, el tiempo del recuerdo, sea distinto y se conecta a la circularidad que es propia a la noción de *Pacha* y que se relaciona también con la activación de la memoria, el recordar un hecho sucedido en el presente.

La radio que “*suen a voluntad propia, capta diferentes emisoras*” (Vallejo Sameshima, 2018, p. 2), en este sentido, es un conector inter-temporal e inter-espacial que, tanto en el texto dramático cuanto en la puesta en escena, ejecuta esos movimientos en el *Pacha* haciendo conexiones aleatorias que tienen relación con dar informes, comunicar la hora y notificar sobre sucesos importantes en el transcurso histórico del Conflicto Armado Interno, como fue el mensaje a la nación del ministro de economía Juan Carlos Hurtado Miller, que en el 8 de agosto de 1990, al anunciar a los peruanos sobre el inicio de un ajuste económico que se caracterizaba por la inestabilidad del valor de la moneda nacional dijo la recordada frase “Qué Dios nos ayude”. Es también la radio que marca la musicalidad de las escenas, al tocar por su propia voluntad una variedad de géneros andinos, como *haynos* y *carnavales*, a veces de modo en que se puede escuchar y bailar, otras veces, de forma desordenada, acelerada o sufriendo la interferencia de otros ritmos de la actualidad, como el reguetón.



Imagen 2. Función de *Carnaval*, (2018). Foto de Luis Felipe.

En el primer plan, a la izquierda Fano (Manuel Durand, a la derecha Don Cesar (Pepe Itirrizaga). En el segundo plan a la izquierda Raquel (Pilar Ochoa), en el centro Melita (Mehida Monzón) y a la derecha Carlos (Raúl Durand).

Al final de la obra podemos considerar que todos los personajes son “fantasmas” y que la trama está en el proceso de revelación a través del cual Don César y Fano, inicialmente, sujetos que recuerdan a sus familiares afectados fatalmente por la violencia, también son ellos mismos sujetos de la recordación del alguien, o del mismo *Pacha*, que en sus movimientos repite una y otra vez el trauma de lo vivido en aquella noche entera, el marco temporal que, como espectadores de la puesta en escena y lectores del texto dramático, podemos tener como hilo narrativo que trae una serie de intertextualidades con las crónicas de Vallejo Sameshima acerca de su familia: desde la mención directa al nombre de Don César y su cliente Fano, así como a Carlos, hijo de Don César, hasta semejanzas en la caracterización de los personajes – Raquel, esposa de Fano, es una mujer emprendedora, que cuida de los negocios de la familia, vendiendo la producción de la chácara en ciudades vecinas, tal como la Señora Nemesia, abuela del dramaturgo. También en la obra hay la reproducción de una escena familiar.

En *Vallejo Urreta. Historias de una familia peruana*, sobre el abuelo César:

Es muy revelador también un recuerdo de su nieta Mélida Julissa: “Él nos engreía. Cuando mamá o mis hermanos me regalaban algo, como un par de aretes o de zapatos, lo iba a buscar a la chacra donde él estaba trabajando y se los mostraba, mira mis aretes, y él aplaudía, miraba, me abrazaba, me decía ¡pero qué bonitos! ¡Préstame tus aretes! ¡Quiero ponérmelos!, y nos poníamos a jugar”. (Vallejo Sameshima, 2015, p. 97).

En el texto dramático y espectacular la escena que involucra a los aretes de *Mélida* es extraída de las crónicas y traducida a la visualidad, extendiéndole a ella una dimensión aún más dramática. En la obra teatral, es Don César el sujeto recordante del hecho pasado, pero, Melita, su nieta, participa de la acción recordada reviviéndola con su abuelo.

CÉSAR (mientras revisa el interior del ropero sin que FANO pueda verlo)
Unas semanas antes del carnaval, una noche, la Melita entró a la casa, corriendo, corriendo por la emoción, parecía que iba a caerse, y me decía, “papá César, mira mis aretes nuevos, me ha enviado con encomienda mi abuelita de Lima, no te voy a prestar”, escondiéndolos en sus manitos, y yo me aguantaba la risa porque eran aretes viejos que su abuela, mi mujer, usó desde niña. (Se cruza con la mirada de Fantasma Melita, le habla a ella, interactúan). ¿Te acuerdas cuando intentaste ponértelos y no pudiste? Como casi nunca usabas aretes, los huecos de tus orejitas chiquitos se habían hecho. Yo jugaba a que quería quitártelos, te decía:

CÉSAR y FANTASMA MELITA al mismo tiempo

“¡Qué bonitos tus aretes, a mí me quedan mejor, préstamelos!”

CÉSAR (mira a FANTASMA MELITA)

Y te fuiste corriendo, feliz.

FANO (que acaba de terminar de limpiar la mesa, rebusca en los estantes y mira las galletas):

¿Cuánto está la Soda Victoria?

CÉSAR (sostiene una caja que ocultaba dentro del ropero mientras le habla a FANTASMA MELITA)

Yo te seguí por la chacra, entre los paltos, de noche, carcajeándome, y corrimos hasta salirnos para el río, por el caminito en bajada, allá por donde lo habían matado al señor Baldeón. Por suerte había luna llena y se veía todito, pero yo me cansé rápido y me asusté porque, ¿qué pasaba si te rodabas y te caías al río?

FANO

Quinientos intis cuestan galletas, ¿no? Dame dos paquetes. Y una gaseosa, esa que es naranjita.

CÉSAR (guarda la caja sin abrirla)

Estaba agitado y empecé a toser, entonces te paraste, me esperaste y me dijiste:

CÉSAR y FANTASMA MELITA al mismo tiempo

“Papá César, no te preocupes, te voy a prestar; uno para ti y el otro para mí, ¿ya?, los aretes van a ser de los dos, tú usas el izquierdo y yo el derecho” (CÉSAR muestra al público un solo arete, que estaba al lado de la caja). (Vallejo Sameshima, 2018, p. 28-29)

La interacción íntima entre los personajes culmina en el cierre de la escena cuando Don César nos muestra el arete que su nieta le había prestado, lo que de ella quedó como un recuerdo material y afectivo. Retomando a las reflexiones de Diéguez (2017, p. 22), sobre la tarea dolorosa de los que buscan a sus familiares desaparecidos y que se valen de lo que de ellos quedan, imágenes y restos, tal como los aretes de Melita, también el casco que Don César ofrece a Fano en una apuesta en su juego de cartas es una imagen y un resto de un desaparecido. Este Casco, según Don César,

Un joven me dejó en prenda. Nunca pudo venir a recogerlo. Nadie sabe dónde está, o sea, no va a volver por él... Te juego el casco contra mil intis. Baratito te lo dejo. Siente: casco duro, firme, recio, que puedes revender, contra billetitos que cada día valen menos. Si no aceptas, puedes irte solo. (Vallejo Sameshima, 2018, p. 15)

El casco es también lo que “resta” de alguien, un minero desconocido que, libremente asociado por Fano a Carlos, hijo de Don César, desencadena una interacción entre padre e hijo, que a lo largo de la obra – texto dramático y espectacular, se va revelando conflictiva, pero también cariñosa. Se trata de una interacción en que uno revela mucho de sí mismo para el otro, sin saber que se escuchan. Al final, Carlos se sorprende y se emociona al saber que su papá había guardado una caja, que es “*algo de Carlos*” (Vallejo Sameshima, 2018, p. 43). En la inminencia de huir de la tienda, antes que lleguen los soldados, la preocupación de Don César es proteger esa caja en la que se encuentran las cosas importantes de su hijo “*¡Aquí (señalando la caja) guardo escritos que él copiaba! Poemas, decía. Él pensaba que yo no lo conocía, que le hablaba por fastidiar, pero mis consejos eran porque iba viendo cómo pensaba, que por eso podía meterse en problemas. ¿Por eso lo mataron?*” (Vallejo Sameshima, 2018, p. 45).

Los escritos copiados por Carlos pueden ser aquellos que aparecen en el texto dramático y espectacular, a modo de cita. Son trechos de poemas de Alejandro Romualdo, Manuel Scorza, José María Arguedas, Javier Heraud, Oswaldo Reynoso, César Vallejo, (Vallejo Sameshima, 2018, p. 11, 13, 25, 43, 46, 49). La descubierta de Carlos sobre el gesto de su papá le hace resignarse frente a los conflictos que tenían, pues revela su personalidad protectora. En esta misma caja, iba a guardar el arete de Melita.

En el marco temporal del drama, cuando amanece hay la incursión de los soldados en el pueblo y la mañana da luz a los desenlaces: es cuando Melita puede concluir su narrativa sobre lo que le pasó, a diferencia de Raquel y Carlos que lo hacen en un solo relato. Es también cuando amanece el momento en que Don César consigue relatar lo que a ellos les pasó:

CÉSAR

(Le habla a FANO) Durante carnaval te dije para ir a buscar a Carlos y a Raquel... Tú insistías en no buscarlos, querías que nos escapemos, que vayamos al cerro. Con vergüenza estabas, algo querías decirme... Nos pusimos a tomar... Discutimos... Pero ellos llegaron acá con el Sol, ahora me acuerdo. Radio estaba prendida. Borrachos estábamos

cuando nos despertaron... El Ruso entró primero con su fusil en mano. Saludó amargo, «así que me has estado engañando todo este tiempo, terruquito..., bien que eras del grupo de Luis... A ver, qué escondes en tu choza», dijo, y te miró, “encima te reúnes con este zonzó mirón, seguro que también es terruco... Se jodieron, pues”, siguió diciendo. Después dijo algo del Carlos y que yo debía saber... Por la ventana vi a la Melita echada en la chacra, sus ojitos bien cerrados, su pechito no se movía... Entonces miraron lo que había en la caja... “¡Pura mariconada de terrucos, carajo! ¡Uno viene aquí a defender a la patria y aprende que no se puede confiar en nadie!”, dijo el Ruso. Luego hicieron lo que habían venido a hacer... Por eso nunca pudimos buscarlos.

FANO

No recuerdo la última vez que vi la luz del día.

(Vallejo Sameshima, 2018, p. 50).

Fano con su frase de cierre, nos ubica en el *Pacha* en que nos encontramos los vivos buscando a los desaparecidos, muertos, mientras ellos también a nosotros nos buscan y nos persiguen, si no, ¿por qué los dos personajes no logran liberarse de esta triste noche de carnaval en la que no logran celebrar con plenitud, debido al riesgo permanente de una situación de conflicto y ya traumatizados por la pérdida de sus familiares? ¿Será este recuerdo el inicio y el cierre de un movimiento que se repite por la imposibilidad de respuestas para las preguntas que aparecen a lo largo de la puesta en escena y del texto dramático como una especie de coro enunciado por los personajes fantasmas? Estoy hablando de las preguntas: “FANTASMAS ¿Quién nos mató? (Vallejo Sameshima, 2018, p. 24 y 25). También: FANTASMA RAQUEL ¿Quién puede saber dónde estamos? (Vallejo Sameshima, p. 31); FANTASMA MELITA ¿Quién puede saber dónde estamos? (p. 33). Y: FANTASMAS ¿Quién sabe dónde estamos? (Vallejo Sameshima, p. 43); FANO, CÉSAR y FANTASMA “¿Dónde estamos? ¿Quién nos mató?” (p. 52).

Estas son preguntas actuales y pendientes no solo para los sobrevivientes del Conflicto Armado Interno del Perú, sino también para sobrevivientes y afectados por la violencia en otros países de nuestro continente que sobrevivieron a periodos marcados por conflictos internos, regímenes autoritarios o los dos. Frente a la necesidad de llevar a cabo un trabajo sobre la muerte, o sobre la pérdida de estas personas, los vivos encuentran motivaciones para seguir con sus vidas en las acciones conjuntas que involucran la solidaridad cuando la pérdida es lo que tienen en común: las imágenes de sus familiares, los restos, lo que queda como una

conexión que no se limita a un solo tiempo y espacio. Pero, para acceder a esa conexión, pienso con Diéguez (2017, p. 24), ser necesario abrir los ojos para ver a los muertos y “*también abrir los ojos ante la transformación del dolor en acción, como lo han hecho los familiares, a los que ya no podemos seguir mirando bajo la noción de víctimas*”.

Despegados de la noción de víctimas los personajes Don César y Fano, afectados por la violencia, tienen su conciencia atravesada por cuestiones que les ubican dentro de la trama como sujetos sociales marcados por su condición migrante, campesina, de pobres que iban a los Carnavales como asistentes, en el caso de Fano (Vallejo Sameshima, 2018, p. 10), o en el caso de Don César, que ha tenido sus días de gloria, como mayordomo (Vallejo Sameshima, 2018, p. 8-9). Delante de la situación vivida en *Carnaval* alcanza relieve lo que los torna afines. No hermanos, son amigos que se reconocen con sus diferencias, de forma más orgánica, en el dolor de la pérdida y la culpa, una especie de responsabilidad social y afectiva con relación a lo que pasó a sus familiares y que tiene que ver con chismes, con peleas chicas o con la lucha misma por la sobrevivencia. Ese dolor, así como los fantasmas de sus parientes, los acompaña.

Palabras finales

A modo de conclusión, cabe señalar que el texto dramático y la puesta en escena *Carnaval* están atravesados por la liminalidad por los rasgos que parten de esa referencialidad directa a una dramaturgia ausente, los carnavales que se repiten cada año de forma diferente con el fin de celebrar y actualizar los vínculos de los sujetos con sus lugares de origen o lugares habitados. También la liminalidad está presente cuando Vallejo Sameshima actualiza, revive su historia familiar entretejida en el drama y por la referencialidad concreta a una cuestión actual de importancia social y política, como es la búsqueda por los desaparecidos del periodo de violencia en el Perú (1980-2000). Consideramos, igualmente, el hecho de que la radio, ese instrumento de comunicación, que ya decimos, tiene un rol de conector inter-temporal e inter-espacial, en la última escena de la obra puede notificar a los espectadores, según instrucción del dramaturgo, “*una noticia internacional reciente en cada montaje, respetando su seriedad y connotaciones apocalípticas*” (Vallejo Sameshima, 2018, p. 52). Con eso, la expectación queda marcada por esa relación entre el tiempo espacio de convivencia en el que compartimos la experiencia teatral, sufrimos los efectos del nuestro tiempo, somos afectados por el tiempo pasado y sentimos a los muertos que circulan en este *Pacha* compartido.

Referencias Bibliográficas

Dubatti, J.

2001 “Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del Teatro Comparado”. *Revista Teatro CELCIT*. X, p. 17-18. 2001. Recuperado de: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/13/17-18/>.

Dubatti, J.

2017 “Teatro-matriz y Teatro Liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”. En: DUBATTI, Jorge (Coord.). (2017). *Poéticas de Liminalidad en el teatro*. p. 13-36. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Diéguez, I.

2017 De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida. En: Diéguez, Ileana; FARÍAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (Compiladores). *Poéticas del Dolor. Hacer un trabajo de muerte un trabajo de Mirada*. p. 11-36. Santiago de Chile: Oxímoron.

El Peruano. Diario Oficial del Perú.

2018 Decreto Legislativo que crea el banco de datos genéticos. Lima. Recuperado de <<https://busquedas.elperuano.pe/download/url/decreto-legislativo-que-crea-el-banco-de-datos-geneticos-par-decreto-legislativo-n-1398-1689445-1>>.

Griffero, R.

2011 La dramaturgia del espacio. Gobierno de Chile: Ediciones Frontera Sur.

Lugar de la memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social – LUM.

2018 Presentan lista del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade). Lima. Recuperado de <<https://lum.cultura.pe/noticias/presentan-lista-del-registro-nacional-de-personas-desaparecidas-y-sitios-de-entierro-renade>>.

Japa Rojas J. A.

2018 Miguel Ángel Vallejo Sameshima: “Creo que el teatro cuenta siempre historias de familia” Respecto al estreno de su obra “Carnaval”, que se estrena el 9 de agosto en la AAA. Lamula.pe. Lima. Recuperado de <<https://poramoralarte.lamula.pe/2018/07/18/miguel-angel-vallejo-sameshima-creo-que-el-teatro-cuenta-siempre-historias-de-familia/poramoralarte/>>.

Ossio, J.

2008 Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina. En Fiesta en los Andes. Ritos, Música y Danzas del Perú. p. 14-40. Lima. Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pavis, P.

1998 *Diccionario del Teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.

Rubio Zapata, M.
2011 *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Santos, B. de S.
2017 *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata.

Silva Santisteban, R.
2008 El factor asco. *Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Recuperado de <<http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/990/SilvaRocio2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

Turner, V.
2015 *Do Ritual ao Teatro. A seriedade humana de brincar*. Tradução: Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora EFRJ.

Vallejo Sameshima, M. A.
2015 *Vallejo Urreta. Historias de una familia peruana*. Lima, Perú: Ediciones Altazor.

Vallejo Sameshima, M. A.
2018 *Carnaval*. Texto dramático no publicado. Disponibilizado por el dramaturgo. Lima.

Ficha Artística

Carnaval, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Programa de Mano. In: *Folk*. Asociación de Artistas Aficionados. Lima, Agosto de 2018.

Ficha Artística de *Carnaval* (2018)

Dirección: Mirella Quispe Ramos y Renzo García Chiok

Dramaturgia: Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Elenco: Pepe Iturrizaga, Manuel Conde, Pilar Ochoa, Mehida Monzón, Raul Durán

Escenografía y vestuario: Fabiola Céspedes

Diseño de iluminación: Cristiano Jara

Sonorización: Kevin Salkeld

Locución in off: Lucho Ramírez⁶¹

61 Mas informaciones sobre la ficha técnica de la obra y sobre el Equipo de la Asociación de Artistas Aficionados, ver *Carnaval*, de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Programa de Mano. In: *Folk*. Asociación de Artistas Aficionados. Lima, agosto de 2018.

IV. KIMVN TEATRO DOCUMENTAL: A CENA COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA⁶²

KIMVN documental theater: the scene as a resistance location

Resumo: Neste artigo são apresentadas reflexões sobre o KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que, no Chile, se dedica a processos criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. A partir de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), ressaltam-se a relação de sua dramaturgia com o espaço – a *Ruka*, a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência dos Mapuche. O quadro teórico constitui-se por estudos sobre o teatro chileno, ressaltando-se trabalhos sobre a representação de indígenas, bibliografias sobre a história dos Mapuche e escritos de Paula González Seguel (2018), gestora e diretora do KIMVN.

Palavras-chave: Sujeitos andinos, Mapuche, Teatro documental, Dramaturgias ausentes.

Abstract: This article presents reflections on the KIMVN, a multidisciplinary autonomous theater group which, in Chile, engages in creative processes permeated by political and historical issues related to the past and the present life of the Mapuches people. Based on an analysis of *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), this article highlights the relation between its dramaturgy and the location – the *Ruka*, in order to illustrate that it is about an aesthetics that responds to the political radicalization permanently oriented against the survival and the Mapuches' ways of life. The theoretical framework comprises studies on the Chilean Drama, emphasizing works concerning the representation of indigenous people, bibliography on the Mapuche's history and its relation with the Chilean State and the writing of Paula González Seguel (2018), manager and director of the KIMVN.

Keywords: Andean individuals, Mapuche, Documental theater, Absent dramaturgies.

62 Una versión de este artículo está publicada en: **Revista Sala Preta**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) vinculado a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. V. 19. N. 1. p. 178-191. Disponible en: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245/155663>>. Accedido el 15 de junio de 2020.

“Una ruka mapuche aparece como acto de resistencia el centro de la ciudad.”

(GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 153)

A epígrafe acima é a didascália que marca o início do texto dramático *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016) e se refere à visualidade cenográfica da obra encenada no interior de uma residência mapuche transportada para o centro de Santiago. Uma *Ruka*, espaço arquitetônico ancestral, esteve durante quase todo o ano de 2018 montada na explanada do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile que, por sua vez instituiu 2018 o “*año de la memoria de los pueblos indígenas*” com uma agenda mensal de atividades orientadas para visibilizar e promover o debate sobre as violações dos Direitos Humanos perpetradas pelo Estado contra os povos indígenas durante a Ditadura Militar (1973-1990). Em novembro, último mês de estadia da *Ruka* na explanada do museu, Paula González Seguel, gestora e diretora do KIMVN Teatro, realizou o lançamento do livro *Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv*, publicação na qual compilou processos de trabalho, textos dramáticos, partituras musicais e fotografias relacionadas ao repertório de obras do KIMVN. Neste mesmo mês, o assassinato de um jovem mapuche, Camilo Catrillanca – na comunidade de Temuicui, região da Araucanía no Sul do Chile, por policiais que, segundo fontes jornalísticas, pertenceriam ao Comando Jungla (CAMILO..., 2016), somou-se à campanha empreendida pelo museu. A comoção e os protestos que se deram em decorrência desse assassinato, ponto nevrálgico de uma tensão político-étnica presente no Chile desde sua criação como Estado nacional, ocupa a *Ruka* no dia do lançamento do livro e todas as pessoas convidadas a participar foram igualmente convocadas a levar uma vela para que o evento pudesse ser encerrado com um *velaton* em memória de Catrillanca.

Considerando o contexto acima, neste artigo pretendo oferecer uma reflexão sobre o trabalho do KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que hoje, com outros grupos de teatro⁶³ no Chile, se dedicam a processos criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. Tais reflexões partem de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), sua dramaturgia e a relação desta com o espaço

63 Refiro-me, por exemplo, aos Grupos Teatro a lo Mapuche, ao Colectivo Epew e à Compañía de Artes Escénicas Tufachi Rupu Ngretuaiñ.

– a *Ruka* – a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência desse povo.

Os Mapuche e o teatro chileno

Sobre os discursos teatrais produzidos na América Latina logo depois da Guerra Fria até a pós-modernidade, Juan Villegas (2011) considera importantes aqueles que denunciavam as ditaduras – recorrentes em grande parte dos países de nosso continente – e que, nesse mesmo contexto, traziam para a cena sujeitos pertencentes a setores socialmente marginalizados. Considerando o momento anterior à ditadura militar no Chile, chamará atenção ao fato de que essa representação se deu porque

En la década del sesenta (1963-1970) Chile experimentó una fuerte conflictividad interna, como manifestación de las tensiones generales, frente a los proyectos socialistas, demócratas cristianos y de ultraizquierda que proponían transformaciones sustanciales de las condiciones sociales y políticas. Esta conflictividad de propuestas – con el trasfondo de la Revolución Cubana – intensificó las tensiones sociales y los sectores marginales – que hasta el momento habían participado poco en la vida nacional – adquirieron una enorme importancia política. (VILLEGAS, 2011, p. 179)

Na sequência de sua explicação, Villegas apresenta o exemplo de Isidora Aguirre (1919-2011), dramaturga desse período e cujo projeto se inclinava ao método brechtiano. As obras da autora tinham como personagens sujeitos marginais, personas cujas biografias encontravam-se rasuradas no anonimato da modernidade. *Los papeleros* (1963) e *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982), por exemplo, são obras nas quais a dramaturga dá visibilidade às temáticas que entornam as diferenças de classe e étnicas como problemáticas sociais latentes em seu país. Na obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*, Aguirre convoca para a cena o personagem histórico Lautaro⁶⁴, herói mapuche da resistência anticolonial, em plena ditadura militar. De acordo com Sara Rojo (2014, p. 46), “Aguirre traz a

64 Além dela, segundo Gutiérrez (2017, p. 195), também María Asunción Requena escreveu em 1964 a obra *Ayayema*, que igualmente trazia a cena Lautaro como personagem para abordar a temática indígena. Sobre *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982), especialmente, a dramaturga dava relevo às relações do Estado chileno com os Mapuche

imagem do passado ao presente, dos homens da terra (mapuches) aos dissidentes. A dramaturgia a resgatou como motor propulsor de uma peça de convocatória, de chamada à rebelião”. Pía Gutiérrez (2017), por sua vez, dará crédito a essa obra considerando-a como um marco no que se refere às representações que se faziam dos Mapuche no circuito teatral chileno profissional desde a década de 1940, quando surgem os grupos de teatro fundados nas universidades, por exemplo o Teatro Experimental Universitario de la Universidad de Chile e o Teatro Experimental de la Universidad Católica. Considerando a invisibilidade de relatos ou personagens mapuche anterior a esta obra ela expõe:

Solo Isidora Aguirre escribirá el año 1982, muy posteriormente y en una época en que la propia autora estaba un tanto opacada en el circuito oficial por su resistencia a la dictadura militar, *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*, una obra hecha por encargo para una comunidad en el sur de Chile que habla en clave heroica del joven Lautaro y su lucha por la tierra, retomando la epopeya como género originario de grandes civilizaciones. Pero si bien esta obra gana el premio Eugenio Dittborn, su montaje es recordado sobre todo por la participación de un joven Andrés Pérez como Lautaro y no forma parte central del relato en torno a esta dramaturga del 50. Si vemos la tardía la aparición en el teatro de Aguirre de las preocupaciones sobre los Mapuche podemos quizás suponer un marco de posibilidades del decir. Su obra anterior a 1970 y por la que sin duda fue más reconocida no hace mención a ellos. Esa omisión, no me parece intencionada, muy por el contrario, solo creo es consecuente con la imposibilidad de hablar de los Mapuche en el proyecto de un teatro Nacional incluso durante la utopía de la Unidad Popular. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 199).

A investigação realizada por Gutiérrez vai mais profundamente em questões relacionadas à representação e autorepresentação dos Mapuche no teatro chileno. Ela nos revela, a partir de buscas realizadas em arquivos que, se os teatros universitários fundados na década de 1940 tinham o propósito de pôr em cena o relato da nação desenvolvida (Ibid., p. 194), nos primeiros anos não há menção ou representações de Mapuche neste projeto de teatro nacional. Contudo, a partir de pistas deixadas em sistemas de produção cultural alternativos, ela encontra uma proposta de autorepresentação deste povo no teatro nos escritos de Manuel Aburto Panguilef, presidente da Federación Araucana. A existência de um conjunto artístico araucano, nas primeiras décadas do século XX constitui-se para Gutiérrez o pano de fundo de uma disputa nacional que, desde o interior do Chile, sinalizava

o desejo dos Mapuche em fazer parte das representações teatrais naquela nação em desenvolvimento, gestando assim o seu próprio sistema teatral

quizás asimilable a lo que hacen los mineros del norte de Chile o a los grupos de teatro comunitario en otros contextos latinoamericanos. El Conjunto Artístico Araucano no se crea para hacer representaciones al interior de su comunidad en el sur de Chile, sino para expandir la imagen del Pueblo Mapuche en las ciudades centrales, disputa por ende lo representable en lo que será este nuevo teatro Nacional que desde la oficialidad no los incluye (Ibid., p. 195).

Se por um lado o teatro nacional chileno do século XX está constituído por este quase vazio, ao menos no que diz respeito às propostas de autorepresentação dos Mapuche e escassas propostas de representação desses sujeitos, por outro damos um salto no tempo e ao ler os escritos de Paula González Seguel (2018) observamos que o seu fazer teatral se dá mediante essa mesma ausência percebida nas primeiras décadas do século XXI. A invisibilidade dos Mapuche no teatro chileno será para González Seguel motivação para que, já imersa no espaço acadêmico e das Artes Cênicas, escolha voltar-se ao contexto familiar e a partir dali iniciar um trabalho de direção. Ela nos conta:

Consciente de que no provengo de una familia de artistas consagrados, y con las palabras arraigadas en mi memoria de uno de mis maestros que un día me preguntó:

– Tu eres de verdad mapuche? – Sí, mi abuela es mapuche, respondí. Hazte cargo – me dijo- porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga.

Es así como, en mi último año de formación académica decido comenzar a dirigir en el centro ceremonial de los pueblos originarios Mawidache. Un espacio recuperado en la periferia de la capital donde se encuentran emplazadas cuatro rukas y donde compartimos el mate y las sopaipillas con mujeres de distintas edades. (GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 35-36).

É preciso considerar que para “*hacer cargo*”, quer dizer, tomar para si a responsabilidade de trazer sua herança ancestral à visibilidade, não se tratava apenas de fazer um teatro em que os Mapuche aparecessem como tema. Na citação acima, quando González Seguel decide assumir essa responsabilidade, ela se dirige a sua comunidade e é a partir desse lugar em que a produção e a realização desse teatro adquirem características próprias: a começar pelos sujeitos

que participarão desses processos, neste caso, as mulheres da comunidade reunidas no *mawidache*, e o local em que esse teatro deverá acontecer, desde os primeiros processos criativos até as apresentações das montagens.

A *Ruka*, como um espaço de reunião, íntimo, em que o acontecimento teatral se dá, pode ser considerada como uma forma de deslocar uma das funções sociais do teatro, a de ser uma arte de entretenimento realizado nas salas teatrais em circuitos oficiais de cultura. Recuperando uma característica entre aquelas que foram importantes para as mudanças na estética teatral no contexto das vanguardas europeias reivindicadas tanto pelo Teatro de Arte de Moscou⁶⁵, quanto por Bertolt Brecht, penso que, mais importante que desfazer a estrutura da sociedade representada no palco e a da sociedade reproduzida na sala, como se referia Brecht (2005, p. 141), ao teatro burguês que criticava, a *Ruka*, assim como a fábrica, a escola, as ruas, será o espaço para o acontecimento teatral. Porém, é também um espaço provido de sacralidade, por sua relação com o pertencimento ancestral dos Mapuche, e ao ser democratizado, como espaço da cena, torna-se público. Dentro dela, os espectadores experimentam situações que são próprias ao contexto privado de uma família mapuche, deste povo. Essa cultura teatral a partir da *Ruka* “arranca uma cortina” (Ibid.), que antes invisibilizava os Mapuche e seus dramas, agora visibilizando-os como sujeitos autorepresentados a partir de seus próprios meios de produção e em seu espaço de enunciação mais íntimo.

Sobre guerreiros e suas mães

No prólogo de *Historia secreta Mapuche* (2017), Pedro Cayuqueo tece uma narrativa sobre as motivações que o levaram, como jornalista, a escrever um livro recontando a história dos Mapuche, desde sua ancestralidade. Ele nos conta sobre os preconceitos que se reproduziam acerca das mulheres mapuche (*machis*) que carregavam consigo saberes alternativos e como estas eram associadas à bruxaria, ao mesmo tempo em que os homens eram vistos como não civilizados. As informações sobre sua cultura e civilização foram ignoradas e silenciadas. Diante dessa violência epistemológica, a crônica histórica de Cayuqueo, além de recontar fatos importantes sobre a resistência dos Mapuche, também está inspirada em uma metodologia ancestral para contar os fatos. Temperando seus conhecimentos pautados em estudos bibliográficos – na História, com conhecimentos de causa e experiência, ele se inspira

65 Cf. Guinsburg (2001), Ripellino (1986) e Berrettini (1980).

no *weupife*, “lo más cercano a un historiador en la cultura occidental y, felizmente, también a un periodista” (CAYUQUEO, 2017, p. 18). O *weupife* é, segundo o autor, ao mesmo tempo guardião e narrador da memória histórica dos Mapuche. Auxiliava, com sua oratória, as autoridades mapuches em reuniões públicas, na época em que o *Walmapu*⁶⁶ era livre e também cumpria significativo papel em cerimônias importantes, como as fúnebres (*eluwun*). Foi em um *eluwun* de um tio-avô que Cayuqueo, com 17 anos, assistiu a intervenção de um *weupife*.

A ratos alegre y en otros cabizbajo, el *weupife* recitó, cantó y teatralizó —siempre en lengua mapuzugun— pasajes de la larga vida de mi tío abuelo, en una ceremonia que supuse de siglos. Lo bueno y lo malo, sus hazañas pero también sus caídas y desgracias. Y es que todo ello, nos explicó aquel día, constituye lo que somos y lo que fuimos en vida. Era la esencia del ser che, del ser persona en nuestro paradigma cultural.

Pero su relato lejos estaba de ser solo una biografía personal o individual; hablaba de nuestro clan familiar, del lof y también del pueblo del cual todos los presentes allí nos sentíamos parte. Era un relato que hundía sus raíces en la historia. Y en una porfiada memoria común. (Ibid., p. 19).

Apresento essa reflexão de Cayuqueo porque me interessa pensar esteticamente o teatro documental de KIMVN como uma crônica cênica que conta a história dos Mapuche a partir da autorrepresentação e, em alguns momentos, a partir da perspectiva de um *weupife*. Esse momento narrativo parte de uma tarefa muito maior que a de informar. É a de transmitir e reviver a memória coletiva. No caso de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, especialmente, essa voz narrativa que é guardiã da memória comum se faz presente em minha leitura, quando testemunhos que partem de experiências reais dos atores surgem em cena. Trata-se de uma voz cuja aparição conecta temporalidades, rompe os alicerces da história oficial e reforça o caráter documental da obra, insurge como parte da cena, mas ao mesmo tempo fora dela, acionando uma engrenagem ancestral e coletiva da recordação pessoal e comunitária.

Esta forma de construção da cena e da dramaturgia possui relação com a concepção de González Seguel (2018, p. 25) sobre o teatro documental,

[...] lo comprendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, los

66 Nação Mapuche antes da colonização e da constituição do Chile como Estado nacional.

recuerdos, la memoria, y las imágenes que aparecen cuando escarbamos por ella, el rescate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorando lo cotidiano, lo familiar, a través de una re-contextualización escénica y escritural.

e tem sido fundamental para a criação dos materiais cênicos e dramáticos das obras já montadas pelo grupo. Essa criação é documental não somente por trabalhar com documentos históricos de distintas fontes e com os repertórios de sua comunidade, como também se produz “a partir de la documentación de un proceso de observación y registro” (Ibid.), ou seja, as criações são documentais, porque a história que contam são contadas por corpos que em cena constituem a matéria daquilo que vão contar.

*Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*⁶⁷ tem dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Ator, diretor e dramaturgo, ele escreveu *Ñuke* durante sua participação no programa Talleres de Dramaturgia del Royal Court Theatre, realizado no Chile. Uma versão de *Ñuke* foi publicada em 2013 no contexto de uma coleção que reúne as dramaturgias que resultam daquela oficina. Em 2016, Arancibia Urzúa integra-se ao KIMVN para dar início ao processo criativo de *Ñuke*, que quer dizer “mãe” em mapuzugun. O texto dramático inicial conta a história de uma mulher mapuche (Carmen) que mora com seu filho adolescente (Kalen) e seu esposo (José). Seu filho mais velho (Pascual) está preso em decorrência de conflitos políticos que são recorrentes na região onde vivem. Embora a história não esteja localizada fixamente em um local, poderia ser, segundo Arancibia Urzúa (2013), uma das comunidades localizadas em territórios Mapuche: Wentu Winkul Mapu e Temucuicui.

Na tradução do texto dramático *Ñuke* para a cena, soma-se ao drama a personagem Juana Quinchaleo, mãe de José, e em decorrência dessa mudança também o desfecho da história será outro. A dramaturgia textual e espetacular ressalta a cosmogonia do espaço e do tempo, a partir da *Ruka*. A peça possui seis cenas, numeradas em *mapuzugun*. Nas didascálias há informações sobre em qual parte do dia ocorre a ação, qual a cor do tempo, sobre a presença e a reação de

67 Ficha técnica da obra: Direção e dramaturgia documental de Paula González Seguel. Dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Elenco: Viviana Herrera Martínez, Claudio Riveros Arellano, Elsa Quinchaleo Avendaño, Francisca Maldonado Herrera, Karime Letnic Vallejos, Fabián Curinao Artudillo e Benjamín Espinoza González. Assistente de direção: María Valenzuela Maibee. Direção de arte, gráfica e audiovisual: Danilo Espinoza Guerra. Projeto do espaço cênico e iluminação: Natalia Morales Tapia. Projeto de figurino: Karime Letnic Vallejos. Autora, compositora e direção musical: Evelyn González Seguel. Intérpretes musicais: Sergio Ávila Durán William García e Evelyn González Seguel. Produção e difusão: KIMVN Teatro.

seres vivos, como os animais, sobre o céu com seus astros e sobre a qualidade e o som do vento. Ressalta-se, ainda, a musicalidade das cenas, que tem autoria, composição e direção musical de Evelyn González Seguel, irmã de Paula.

Na cena três (*Kv1a*), Carmen e José recebem a visita de Hortensia. Os três conversam sobre Kalen não ir ao colégio e sobre o processo judicial de Pascual. Neste momento da cena, José liga o rádio e os três escutam o programa de notícia no qual a condutora informa aos ouvintes sobre a operação que teve como consequência a morte de um soldado – *carabinero* – em uma comunidade mapuche (fato que ocorre na primeira cena – *Kiñe*), ao mesmo tempo comunica sobre uma greve de fome iniciada por quatro prisioneiros mapuche investigados por ataques incendiários, entre os quais está Pascual Queipul, o filho de Carmen. Surpreendida por saber da greve de fome através da rádio e não do marido, que já tinha tal informação, trata-se de uma cena na qual os personagens debatem sobre as violações de direitos humanos e sobre o direito ao protesto. José conta a esposa que foram chamados a ir a Santiago para participarem de uma marcha e de uma atividade para arrecadar fundos para o pagamento do processo judicial. Carmen diz que não irá, ela não acredita que as marchas podem mudar a situação de seu filho e de sua comunidade. Hortensia, por outro lado, defende o direito ao protesto e acredita que as marchas podem pressionar e chamar atenção para a causa pela qual lutam. No embate de opiniões sobre o assunto com Carmen, Hortensia, como um *weupife*, oferece o primeiro testemunho que parte de memórias reais da atriz:

Carmen: No hables tonteras oiga. ¿Cuántos meses lleva viviendo usted por estos lados, un mes dos meses?, En Santiago es re fácil hacerse el revolucionario, pero aquí no es llegar y jugar a ser weichafe.

Hortensia: ¿A ver, que culpa tengo yo de haber nacido en Santiago Carmen? A lo mejor hay muchas cosas que se han perdido en mi familia, a lo mejor no he vivido las mismas cosas que usted, pero igual he vivió mis cosas...

(La música acompaña las palabras de Hortensia, palabras que van más allá del personaje creado para esta. Son las memorias de la actriz, quien interpreta este rol, quien pone a servicio de la narración su propia historia).

Usted sabe... o usted cree que es fácil vivir con todo eso... vivir y crecer con eso no ha sido nada fácil oiga... o usted cree que fue lindo crecer con un papá mudo, porque lo encerraron cuatro días en el Estadio Chile, escuchando balazos, con las canillas rotas, sin poder pararse y gritar de

rabia porque los apuntaba desde la cancha... viendo como se le caían de miedo los dientes a sus compañeros y sin saber ¡que cresta estaba pasando afuera!... ¡No!, no fue fácil oiga. (Arancibia Urzúa e González Seguel, 2018, p. 160-161).

Diante da desesperança de Carmen, a convicção de Hortensia está na defesa do direito ao protesto, em chamar atenção para a situação a qual seus familiares e outras famílias mapuche enfrentam. Sua opinião toca diretamente na pauta de suas lutas cuja repressão alcança ápices durante a ditadura militar, e neste caso, seu testemunho traz a sua história familiar mais próxima, a de seu pai que foi prisioneiro dos militares no Estádio Nacional. O silêncio a que se refere Hortensia pode ser interpretado como a dificuldade que os sobreviventes da violência enfrentam, como o trauma para falar sobre o que viveram. Outra questão que merece ser destacada neste debate é o fato de Hortensia valorizar esse direito ao protesto apesar dos riscos, uma vez que o Estado Democrático Chileno, desde 2001, tem utilizado a Lei Antiterrorista sancionada durante a ditadura militar em processos contra pessoas que estão sendo investigadas por acusações relacionadas à depredação ou incêndios. Esta lei tem sido utilizada, especialmente, em casos envolvendo Mapuche⁶⁸.

Outra cena em que a narração testemunhal surge como a de um *weupife* é quando Carmen, Hortensia, José e a professora de Kalen discutem sobre a situação de violência vivida na comunidade, uma das razões pelas quais Carmen não quer deixar Kalen frequentar a escola. No debate não se fala apenas da violência policial, mas da violência simbólica, dos preconceitos e da invisibilidade dos Mapuche e de seus problemas como algo com o qual todos os chilenos deveriam se empatizar. Logo após a fala da professora, declarando que os conflitos vividos pela família de Kalen não chegam ao seu conhecimento como algo tão grave, o testemunho em mapuzugun de Juana Quinchaleo⁶⁹, mãe de José, insurge reivindicando a atenção da professora e do público. Em seu testemunho reside uma das silenciadas histórias de mães, mulheres mapuche que trazem em sua narrativa toda uma vida de resistência junto aos *weichafes* (guerreiros):

Profesora: Yo de verdad que no estoy enterada de ninguna de estas cosas. O sea, sé algunas, cuando lo comentan los niños. Y a veces no más. Perdón, nunca imaginé que estaban tan mal.

68 Cf. Espinoza Araya e Mella Abalos (2013).

69 Na citação em que aparece o testemunho de Juana Quinchaleo mantive apenas a tradução ao castelhano.

(Silencio)

José: ¿Mal? No, como se le ocurre. Si nosotros estamos bien.

(Silencio)

Carmen: Si bien hay rabia, sirve pa vivir y seguir resistiendo.

(Silencio)

Juana: Cuando yo era niña me crié sin mamá y sin papá, era muy pobre., no tenía pa' cocer ni pa' vestirme, la única ropita que yo tenía era la que me hacía con los restos de lana que quedaba en los alambres de las ovejas, y de los saquitos de la harina le cortaba la puntitas para hacerme mi vestimenta, esa era mi ropa. Y cuando a veces tenía mucho hambre, atrapaba pajaritos, yo tenía buena puntería y le achuntaba a los pajaritos, ni lo limpiábamos y lo asábamos así no más pa' comerlos esa fue mi niñez yo veo a mi hijo que él sufre, pa' que no vivamos lo mismo que yo viví y aquí veo que su esposa tienen mucha pena, pero a pesar de estar mi nieto en la cárcel, él hace sus cosas y ustedes tienen que estar fuertes y firmes, porque todo va estar bien, pero tienen que estar uníos porque yo sí que sufrí porque no tenía a nadie, pero aquí tenemos que ser fuertes, uníos vamos salir a adelante... mi nuera tiene que estar fuerte y estar uníos... yo les cuento mi historia, yo sufrí, pero viví y aquí estoy todavía

(Arancibia Urzúa e González Seguel, 2018, p. 166-167).

Palavras finais

Há muito mais a ser explorado, no que diz respeito à pesquisa que estou desenvolvendo, sobre o trabalho do KIMVN Teatro. Meu objetivo escrevendo este texto é divulgar para leitores brasileiros, especialistas ou não nas Artes Cênicas, propostas como a de KIMVN, que considero muito corajosas e comprometidas em manter um lugar dentro do circuito de produção cultural hegemônico reafirmando os valores característicos de sua estética – teatro documental, no qual os Mapuche se autorepresentam, intervindo na paisagem urbana de Santiago e colocando em circulação seu idioma e suas cosmogonias.

Sobre *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, trata-se de uma obra em que o espectador pode adentrar a *Ruka* de uma família mapuche e se aproximar, como a personagem Professora, desse universo onde os sonhos e a

leitura do tempo, do espaço, do comportamento dos seres vivos são imprescindíveis para a compreensão dos fatos e da vida. O trabalho de KIMVN relê estéticas rupturistas do teatro ocidental, mas é partindo de motivações pessoais e coletivas que consegue consolidar seu trabalho estético como algo extremamente novo, por empreender um discurso que, fazendo parte do teatro nacional chileno, o questiona desde dentro. Ao reivindicar o seu lugar nesse teatro, o KIMVN se apropria dele, torna-se presente e sinaliza com sua presença as dramaturgias ausentes, as teatralidades invisibilizadas provenientes de povos originários que sofreram a violência colonial, tendo suas práticas estéticas proibidas ou exterminadas. Os conteúdos presentes nesse teatro, nessa *Ruka*, são, como foram para a Professora de Kalen, surpreendentes e, como são para Carmen, motivos de sua raiva, indignação e ao mesmo tempo, força. Para Juana Quinchaleo, são motivos para falar e ampliar a sua voz num eco maior de resistência.

Referências bibliográficas

ARANCIBIA URZÚA, D.

2013 **Ñuke**. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponível em: <https://bit.ly/2Z0HWsg>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ARANCIBIA URZÚA, D; GONZÁLEZ SEGUÉL, P.

2018 **Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche**. In: GONZÁLEZ SEGUÉL, P. (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia**: teatro documental KIMVN Marry Xipantv. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas. p. 150-199.

BERRETTINI, C.

1980 **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva.

BRECHT, B.

2005 **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CAYUQUEO, P.

2017 **Historia secreta Mapuche**. Santiago de Chile: Catalonia.

ESPINOSA ARAYA, C.; MELLA ABALOS, M.

2019 Dictadura militar y movimiento mapuche en Chile. In: **Pacarina del Sur: Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano**, Ciudad de México, año 5, n. 17, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2YST0f0>. Acesso em: 28 mar.

GONZÁLEZ SEGUÉL, P.

2018 (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia**: teatro documental KIMVN Marry Xipantv. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas.

GUTIÉRREZ, P.

2019 **Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940**. Palimpsesto, Santiago, v. 8, n. 11, p. 191-205, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2YOrajW>. Acesso em: 21 mar.

GUINSBURG, J.

2001 **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**: do realismo externo ao tchekhovismo. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva.

RIPELLINO, A. M.

1986 **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

ROJO, S.

2019 **Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial**. Tradução Flávia Almeida Vieira Resende. Revista Terceira Margem, Rio de Janeiro, v.18, n. 30, p. 41-65, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9745/8903>> Acesso em: 21 fev.

VILLEGAS, J.

2011 **Historia del teatro y las teatralidades en América Latina**: desde el período prehispánico a las tendencias contemporáneas. Irvine: Gestus.

CAMILO Catrillanca

2016 **quién era el joven 'guerrero mapuche' cuya muerte por un disparo de la policía generó protestas en Chile**. **BBCNews**, London, 27 maio. Disponível em: <https://bbc.in/2Mdb7X2>. Acesso em: 12 jan. 2019.

V. RITUALIDADES EN ESCENA: LA PRESENCIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN CARTAS DE CHIMBOTE (2015), DE YUYACHKANI, Y LA TEORIZACIÓN DEL WANKA MODERNO⁷⁰

Resumen: La *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, descubierta por el quechuista boliviano Jesús Lara en 1955 y cuya fecha, según Ricardo Silva-Santisteban (2000), corresponde a 1871, posee estéticamente la forma de una tragedia y, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar (2003), es el texto andino «más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida». La actualidad textual del drama quechua tiene que ver, seguramente, con las características formales que la asocian a un tipo muy específico de dramaturgias, en las que se hacen presentes los ritos propios de la cosmogonía andina y la historia de personajes históricos, en este caso, el inca Atahualpa, que se confunde con la historia de una colectividad. En este trabajo, pretendo realizar una reflexión teórica acerca del término *wanka* a partir de la creación colectiva *Cartas de Chimbote* (2015), del Grupo Cultural Yuyachkani, resaltando las siguientes cuestiones: ¿de qué manera Yuyachkani pone en escena la biografía y los escritos literarios ficcionales, antropológicos y autobiográficos de José María Arguedas?, ¿es posible calificar la obra como un *wanka* moderno que cuenta una historia de luchas histórico-sociales y, a la vez, la celebración de la vida y la obra de Arguedas? Con estas reflexiones y el análisis del texto dramático y del texto espectacular *Cartas de Chimbote*, será posible evaluar el alcance de la palabra y de la voz literaria arguediana en el teatro.

Palabras clave: Teatro peruano-Yuyachkani-José María Arguedas.

Abstract: The *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, discovered by the Bolivian Quechua scholar Jesús Lara, in 1955 and whose origin dates back to 1871, according to Ricardo Silva-Santisteban (2000), has the aesthetic characteristics of a tragedy and, according to Antonio Cornejo Polar (2003), is the most ancient Andean text and the one with the most social topicality. The currentness of this Quechua drama text is certainly related to the formal characteristics which associate it to a specific type of dramaturgies where the rituals inherent to the Andean cosmogony can be found, and to the history of public figures, in this case, the inca Atahualpa, which corresponds to the history of a collectiveness. In this work, I propose a critical and

70 Una versión de este texto se encuentra publicada en el libro: ESPEZUA, Dorian; FERREIRA, Rocio; MAMANI, Mauro (Editores). **Descolonizando las teorías y metodologías**. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – CELAP, 2019, p. 163-180.

theoretical reflection on the term *wanka*, based on the collective creation *Cartas de Chimbote* (2015), by the Cultural Company Yuyachkani, highlighting the following questions: How does Yuyachkani reenact the biography and the anthropological, autobiographic, and literary fictional writing of José María Arguedas? Is it possible to classify that work as a modern *wanka* which tells a story of historical and social struggles as well as the celebration of life and Arguedas' work? With these reflections and the analysis of the dramatic writing and the spectacle text *Cartas de Chimbote*, it will be possible to measure the reach of the word and the literary voice of Arguedas in the theater.

Keywords: Peruvian theater-Yuyachkani-José María Arguedas.

Introducción

Algunas consideraciones sobre el *wanka*

La *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, texto descubierto por el quechuista boliviano Jesús Lara en 1955 y cuya fecha de producción, según Ricardo Silva-Santisteban (2000), corresponde al año 1871, posee estéticamente la estructura de una tragedia y, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar, es el texto andino «más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida» (2003: 49). La actualidad textual del drama quechua tiene que ver, seguramente, con las características formales que la asocian a un tipo muy específico de dramaturgias, en las que se encuentran presente los ritos propios de la cosmogonía andina y la historia personal de personajes históricos, en este caso, el inca Atahualpa, que se confunde con la historia de una colectividad. Pese a las distintas versiones del dicho *wanka*, Cornejo Polar es asertivo al afirmar que «la mayoría de las versiones que han llegado hasta nosotros, muestran una relativa hegemonía de la cosmogonía de la consciencia indígena y forman parte con mayor o menor claridad de sus estrategias de resistencia y reivindicación» (2003: 53). Además de esa característica, para el desarrollo de las reflexiones en el presente trabajo, nos interesa reflexionar sobre el término *wanka* relacionado con el teatro peruano contemporáneo.

El término *wanka* aparece relacionado con la tragedia en la *Antología general de teatro peruano I-Teatro quechua* (2000), recopilado por Ricardo Silva-Santisteban, en cuanto término que está presente en el título del texto dramático: *Atau Wallpa p'uchukakuyninpa wankan*. Según Silva-Santisteban, el elemento decisivo para resaltar la antigüedad del manuscrito es «el movimiento escénico del *wanka*, que es único entre las obras dramáticas de la dramaturgia quechua que se han salvado» (2000: XXVI). Pero ¿qué elementos caracterizan o constituyen este movimiento escénico al que Silva-Santisteban hace referencia? Por un lado, él se refiere a la participación e importancia de los personajes, y, por otro, a los cambios de escena, la presencia de la danza, la música y oráculos y principalmente porque «ocurre un trastorno cósmico, político y social. Con la muerte de Atawallpa se desmorona también una sociedad cuyos súbditos quedan ahora desvalidos» (2000: XXVIII).

En investigaciones realizadas en diccionarios y gramáticas de la *runa simi* ('lengua quechua'), no encontramos informaciones más consistentes sobre este término, y solo apenas palabras que tienen el mismo prefijo, como es el caso, por ejemplo, del verbo *llorar* (*waqay*). En la *Nueva Corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala (2005, tomo I: 245-246), en el capítulo en que el autor

describe las fiestas del Antiguo Perú, nos cuenta sobre un baile, de la región del *Condesuyo*, en el que se ofrecía homenajes a los cuerpos ausentes de los muertos. En la descripción, Guamán Poma de Ayala nos habla de un baile, *Arnayay*, para representar cadáveres, el *Aya milla saynata*.⁷¹ Para este baile, los bailarines se visten de *unku*, túnica cubierta de plumas, y forman un círculo alrededor de una máscara. Ellos están acompañados musicalmente de una mujer que baila trayendo en su mano un *wankar*,⁷² y por otras mujeres que cantan en coro sus *hayllies*.⁷³

La palabra *wanka* aparece en la obra antropológica y cultural de José María Arguedas (2012a), en referencia a un mito serrano. El mito se refiere a una peña de grandes dimensiones que estaba ubicada, en tiempos remotos, en un enorme lago cerca de las provincias de Jauja y Huancayo. Siendo visible apenas en las primeras horas del día, sobre la peña aparecía «un venerable anciano con barbas de felino, acompañado de dos misteriosos personajes» (Arguedas 2012a: 73). Con el pasar del tiempo y los cambios naturales y climáticos, según Arguedas, donde se ubicaba la *wanka*, en el momento en que él escribe esta narración, habían construido un hotel para turistas. Sin embargo, nos cuenta que, en las festividades del lugar, esa divinidad *wanka*, que nombró a los indios de esta localidad, es celebrada por todos «con gran pompa y solemnidad» (Arguedas 2012a: 73). Ya en el tomo IX, vol. 4, también de su *Obra antropológica y cultural* (2012b), Arguedas brinda al lector la traducción de la elegía quechua anónima «Apu Inka Atawallpaman», recogida por J. M. Farfán y publicada por primera vez el año 1955.⁷⁴ Al comentar sobre la elegía, recuerda que Jesús Lara la clasifica como un *wanka*, pero sin comentar el término. Arguedas se detiene, más bien, en defender la idea de que la elegía no es precedente del periodo incaico, como lo considera Jesús Lara, ya que «las características de la poesía incaica no han podido ser concluyentemente fijadas porque se carece de material literario suficiente» (Arguedas 2012b: 18), y, además, advierte que «la ausencia de datos objetivos no puede ser suplida por el entusiasmo» (Arguedas 2012b: 18). Asimismo, nos interesa que Arguedas haya dejado sus reflexiones sobre el tema de la elegía, aunque sus comentarios tienen

71 La palabra *aya* es un sustantivo que significa 'cadáver'; *millay* es adjetivo, y significa 'feo' o 'repulsivo'; y *sainata* hace referencia a la 'máscara'.

72 Según Abdón Yaranga Valderrama (2006: 171), el *wankar kamayo* es un instrumento de percusión prehispanico, que se lleva en una de las manos, mientras la otra lo toca con una baqueta, y lo acompaña la quena.

73 Son cantos triunfales.

74 Conforme lo indicado en el tomo IX de las *Obras completas* (2012b) de Arguedas, la elegía fue publicada por primera vez por Juan Mejía Baca & P. L. en Villanueva Editores en Lima, el 23 de diciembre de 1995, en edición no venal.

que ver con argumentar que no fue escrita inmediatamente después de la ejecución de Atahualpa, sino a cierta distancia histórica, cuando su figura ya se convierte en símbolo de la resistencia de los sujetos andinos frente al dominio español en el periodo de consolidación de la Conquista y la colonización.

Con estas pocas y diversas informaciones, me resultó una idea muy general de lo que era el *wanka*, pero, al mismo tiempo, se me presenta como un término que puede caracterizar formas dramáticas en las cuales los elementos y partes de la tragedia clásica —considerando lo señalado por Aristóteles en su *Poética* (2008: 59), sobre todo en relación con el *pathos*—, esto es, el prólogo, los episodios, el coro y el éxodo, pueden estar presentes en el *wanka* sin descaracterizarlo, como un género teatral en el cual la muerte y los ritos y festividades funerarias prehispánicos aparecen como temas y también mezclados en la forma. En este caso, los *wanka* están asociados a la rememoración sistemática de la muerte de un personaje, sea una personalidad histórica, como es el caso de Atahualpa, o una divinidad tutelar relacionada con la cosmogonía, como es el caso de la peña que dio origen a las festividades para la *wanka* en la narración que nos cuenta Arguedas. Sobre todo, nos importa que ese personaje celebrado en el *wanka* alcance una simbología frente a una colectividad, de modo que su vida sea por siempre celebrada con propósitos de mantener y revivir su memoria. En el caso del *wanka*, que rememora la muerte del Inca, él se da, según Cornejo Polar, a través de una

[...] inversión de las condiciones discursivas de las crónicas, evidentemente, inscritas en la escritura (salvo dibujos que incluyen algunas crónicas indígenas) y apenas evocativas del horizonte de la palabra hablada, pero también supone una definida desviación con respecto a su propia base escritural: si en su azarosa conservación se evidencia un respecto casi religioso por la letra (aunque se la distorsiona porque en última instancia es el desconocido lenguaje del otro), aquí la voz impone condiciones y expande su capacidad de convocatoria social. (2003: 74-75)

La idea de la circulación de los discursos y escrituras presentes en la *Tragedia del fin de Atau Wallpa* como género dramático y espectacular me pareció interesante desde la primera vez en que la leí, por el modo como esos discursos convocan una adhesión comunitaria, pero también por reconstituir los últimos días de vida del Inca y así diseñar su figura como un hombre público, así que, al ver por primera vez el montaje *Cartas de Chimbote* (2015), creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani, percibí que, en lo que respecta a la construcción de la dramaturgia, hay algunos aspectos que pueden ser semejantes a la obra *Tragedia del fin de Atau Wallpa*.

En este trabajo, la propuesta es presentar una lectura crítica de la obra *Cartas de Chimbote* (2015), creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani, desde la perspectiva de que se trata de una dramaturgia propia a nuestra modernidad, a lo mejor, un tipo de *wanka* moderno que diseña al hombre e intelectual José María Arguedas como personaje y personalidad pública a partir de la reconstitución de su vida en el teatro. La metodología del trabajo tiene como base el análisis del texto dramático y el texto espectacular relacionándolo con otros diálogos que el Grupo Cultural Yuyachkani ha tenido con la obra literaria y antropológica de José María Arguedas. En el análisis, señalaré características propias del lenguaje teatral contemporáneo en diálogo con la concepción del *wanka*, que he presentado en la introducción.

De las vidas inacabadas en escena



Figura 1. *Arguedas en la Plaza Mayor*. Programa de mano, de Yuyachkani. Función: 19 de julio de 2011.
Fotografía: Carla Dameane.

Fue con ocasión de la primera edición del Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas Antonio Cornejo Polar, realizado en julio de 2016, que pude asistir a dos funciones de *Cartas de Chimbote*, en la Casa

Yuyachkani.⁷⁵ De hecho, desde el año 2011, cuando por primera vez estuve en Lima para participar del «Encuentro Internacional: Memorias y Re/presentaciones en la Escena Latinoamericana Contemporánea» y del «Laboratorio Abierto-Encuentro Pedagógico con Yuyachkani» en el contexto de las celebraciones de los 40 años del quehacer teatral del grupo, cultivé la expectativa de ver la palabra literaria arguediana en el teatro. Fue en este momento que la productora asociada de Yuyachkani Socorro Naveda me comentó que estaban inmersos en el proceso creativo de un montaje sobre la vida y obra de José María Arguedas.

En ese año, 2011, también se cumplía el centenario del nacimiento de Arguedas y le interesaba al grupo rendirle un homenaje. Como los investigaba ya hacía dos años, comprendía perfectamente que se trataba de un proyecto más amplio y lo pude comprobar cuando un martes (el 19 de julio de 2011) participé de la celebración *Arguedas en la Plaza Mayor*, una fiesta organizada por Yuyachkani que tomó la Plaza Mayor de Lima, llenándola de comparsas, música y teatro. Todos cantaban con José María Arguedas:

Saruycuy, saruycuy
Chaquichaquiwan, Saruycuy

Taqllaycuy, Taqllaycuy
Maquichaykiwan, Taqllakuy.⁷⁶
(Yuyachkani 2011)

En la segunda función de *Cartas de Chimbote* a la que asistí, tuve la alegría de compartir el espacio teatral con un público muy especial: estaban presentes la familia del señor Máximo Damián Huamaní, el violinista amigo de Arguedas, que había fallecido en el año 2015, y los hijos de Sybila Arredondo, su última esposa.

75 Otra función de *Cartas de Chimbote* a la que asistí fue en 2018, durante una corta temporada (entre el 29 de noviembre y el 3 de diciembre) de la obra en la Casa Yuyachkani. Es importante señalar que esa función fue decisiva en el proceso de revisión y conclusión de este trabajo.

76 «Aplauda, aplauda con tus manos/Celebra, celebra con tus pies. / Con tus manos aplauda, /con tus pies zapatea / ¡celebrando! / ¿Ya habrá llegado tu carta al correo? / ¿Ya estará tu correspondencia en mi correo? / Tendré que ir ver eso, tendré que comprobarlo». Traducción no mencionada, presente en el programa de mano de la intervención *Arguedas en la Plaza Mayor* (2011).



Figura 2. *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani. Función: 4 de julio de 2016. Fotografía: Carla Dameane.

Esta fue una función en la que todos los espectadores compartimos un momento de afecto y nos sentimos como si estuviéramos en familia. Participé de aquella celebración como espectadora, pero igual testimonié y viví la afectividad que Yuyachkani suele transmitir en sus proyectos y en sus funciones, pero, especialmente, cuando se proponen homenajear a personalidades como fueron Arguedas y Máximo Damián.

Es importante recordar que, en su trayectoria teatral, no fue la primera vez que Yuyachkani llevó a la escena la presencia y los rasgos biográficos de intelectuales y personalidades públicas del Perú. En el año 2008, el grupo estrenó *El último ensayo*.⁷⁷ En esta obra, la sala teatral es también la sala de un antiguo cine. El espectador puede ver, en la pantalla, proyecciones de personajes históricos reales, como Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula da Silva, George W. Bush y también la reproducción de hechos reales a través de la proyección de fotografías y videos. La película fragmentada que se proyecta alcanza, en cada función, el tiempo real y los actores aparecen en escena seducidos por lo que se proyecta al mismo tiempo en que dialogan: escenas de la historia de Latinoamérica y sobre todo del Perú del siglo XX. Así, las presencias de José Carlos Mariátegui, César Vallejo e Yma Súmac son invocadas y, a través de la presentación de imágenes poéticas de sus vidas, fragmentos de sus biografías aparecen asociados a los debates que envuelven la diversidad cultural del país, la historia reciente política vivida por él –principalmente

77 Tuve la oportunidad de asistir a *El último ensayo* (2008) cuando Yuyachkani se presentó en el Festival Internacional de Teatro (FIT), en la ciudad de Belo Horizonte en el año 2012.

en lo que se refiere al Conflicto Armado Interno (1980-2000)– y su relación con las identidades andinas y con el pasado prehispánico. Entre pasado y presente, *El último ensayo* (2008) invoca las tres presencias y les rinde homenaje a esas vidas como obras inacabadas.⁷⁸ Sin embargo, esa infinitud tiene que ver, especialmente, con la fama y la eternidad del nombre de cada uno de ellos como variante mundana de sus almas⁷⁹ en contraposición a una *pietas*.⁸⁰

Más o menos semejante a *El último ensayo* (2008), en *Cartas de Chimbote* (2015), la presencia de José María Arguedas se da a partir de la invocación de imágenes poéticas de su vida y de la circulación exclusiva de sus escritos literarios, biográficos y antropológicos. Se trata de una presencia que se inscribe en la escena a partir de la cita contextualizada de sus últimos escritos, es decir, los fragmentos de los diarios que fueron publicados en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ([1971], 1983), los fragmentos de cartas enviadas a su psicoanalista Lola Hoffman entre 1962 y 1969 y los fragmentos de cartas enviadas a su amigo antropólogo John Murra, entre 1967 y 1969, a lo largo de sus viajes a Chimbote y de la escritura de la novela inmerso en una crisis de depresión que lo llevó al suicidio. Pero no se trata de citas pedagógicas con fines de presentar al espectador la vida y la obra del escritor peruano y su importancia como intelectual que alcanzó la *fama* por su organicidad frente a un proyecto político-cultural de valoración de la diversidad étnica del Perú. Es una cita que, al repetirse, la revive como síntoma de la percepción que tenía Arguedas sobre el mundo en que vivía, sobre la enfermedad que le tomaba el alma y, principalmente, como síntoma de su tiempo. Es una cita que lo celebra a partir de canciones que él recopiló, muchas veces, acompañado por Máximo Damián. La circulación de esta variedad de escrituras textuales y la narración visual de su biografía en fragmentos da lugar a la escenificación de un «fecundo diálogo», como menciona Peter Elmore (2015),⁸¹ que Arguedas mantiene permanentemente con los peruanos de origen serrano, es decir, con los pueblos andinos del Perú. Este diálogo y esta praxis intelectual arguediana inspiraron a los miembros del Yuyachkani en los años iniciales de labor e investigación teatral.

78 Desarrollé reflexiones más profundizadas sobre *El último ensayo* (2008) en mi libro *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani* (2017: 129-143).

79 Cfr. Assmann 2011: 43.

80 La *pietas* se refiere a la piedad. Es la «obrigação dos descendentes de perpetuar a memória honrífica dos mortos» (Assmann 2011: 37) y solo pueden manifestarla los vivos por los muertos. La *fama*, por el contrario, no depende directamente de los vivos, que son contemporáneos a los muertos. Se trata de una memoración de los muertos calcada en homenajes y «cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida» (Assmann 2011: 37).

81 En Yuyachkani 2015: 3.

El grupo Yuyachkani da inicio a sus labores y experimentos teatrales entre los años del 1968 y 1970, en el contexto de los festivales de teatro en el Perú y que estaban vinculados al Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). En 1979, el grupo sale de gira por el continente: viaja por Guatemala, México y Estados Unidos, y resulta que pronto serían ya reconocidos, internacionalmente, como un teatro de grupo, miembros de una tradición latinoamericana de la cual forman parte el grupo Malayerba (de Ecuador), el Teatro La Candelaria (de Colombia) y el grupo Opinião (de Brasil). En esa ocasión, conocieron importantes maestros del teatro latinoamericano, como a Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura y Santiago García. A partir del intercambio cultural, proporcionado por las giras y participaciones en festivales, el grupo estableció una relación con otros directores dentro del continente y fuera de este⁸² figurándose como un teatro de grupo dispuesto a repensar su quehacer teatral desde distintos lugares de enunciación, y considerando que la práctica teatral latinoamericana es difícil de definirse porque «no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas la prácticas escénicas del siglo XXI» (Rubio Zapata 2011: 19).

El teatro que empieza a ser producido en el Perú por Yuyachkani en la década de 1970 asumió un proyecto artístico que tenía como uno de los objetivos retomar las tradiciones andinas como constitutivas de una colectividad prehispánica, contemporánea y nacional, pero que también estaban mezcladas con otras culturas, debido a los contactos interculturales que se dieron con la colonización y otros procesos históricos. Con el propósito de perfeccionar su estética y reconocer el Perú desde adentro, el grupo emprendió un viaje al interior del Perú y fue en la literatura de José María Arguedas donde los integrantes encontraron, según el director y miembro fundador del Yuyachkani, Miguel Rubio Zapata, algunas orientaciones:

Siento que la obra de Arguedas, desde los primeros cuentos de «Agua» hasta llegar a Chimbote en «El zorro de arriba y el zorro de abajo», ha seguido un tipo de descubrimiento del país, que le da esa lucidez que caracteriza su obra. El conocer el país para nosotros también ha seguido una ruta muy similar. Siendo muy jóvenes, fuimos al interior del país para

82 Hay que considerar, por ejemplo, la influencia del grupo dinamarqués Odin Teatret sobre la práctica teatral de los grupos latinoamericanos formados en la segunda mitad del siglo XX. La relación de amistad, el diálogo y los cambios de experiencias entre Yuyachkani, Odin y su director Eugenio Barba tiene inicio en la década de 1970. El Odin participó, en 1978, de un encuentro de Teatros de Grupo organizado por el Teatro de Grupo Cuatrotablas, también del Perú, y se convirtió, para los teatros presentes, en un paradigma de una praxis de teatro popular, político y que dialogaba con la antropología teatral. Cfr. Rubio Zapata, Miguel (2011), «Sobre islas y bosques-Notas de Viaje al Odin» e «Había una vez un marinero-Fiesta por los cuarenta años del Odin Teatret».

empezar a conocerlo desde adentro, desde el valle del Mantaro, desde la vida de los mineros, desde el movimiento campesino organizado. [...] Pero pienso también que su vida ha sido importante para nosotros; la presencia de su componente hispano, de su componente indio, de esa dualidad que encarna Arguedas. [...] Yo siento que hay caminos muy sugerentes en la obra de Arguedas y que van a ser útiles para el teatro que está por hacerse. (2001: 107-108)

De hecho, la influencia de Arguedas sobre el grupo fue muy significativa. Además del descubrimiento del país, a partir de los viajes y de los escritos de Arguedas, los integrantes de Yuyachkani veían en él, en su praxis intelectual, un modelo de artista que vivía su proceso de creación y su experiencia diaria como algo siempre inacabable, en proceso⁸³. Más precisamente, el insumo artístico de Arguedas orientó la idealización del proyecto «Migración y Marginalidad», de Yuyachkani, que tuvo inicio en 1982 con el estreno de la pieza *Los músicos ambulantes*, y que continúa la secuencia con *Encuentro de zorros* (1985). Así, después de más de 30 años, el propio Arguedas ocupa un lugar entre los Yuyas, en la escena, siendo interlocutor y partícipe principal en *Cartas de Chimbote*.

Cartas para el futuro en la escena presente

Cartas de Chimbote es una pieza que se divide en cinco momentos. Estos están ordenados de modo que, desde el inicio, el espectador se da cuenta de que allí serán testigos de la intensa lucha de José María Arguedas con su crisis crónica de depresión e insomnio. Para los espectadores, que conocen su vida y labor intelectual, se trata de una obra en la que ya se sabe lo que va pasar, como un «*Arguedas p'uchukakuyninpa wanka*», un *wanka* en el que, a través del recordar los últimos registros literarios de Arguedas, por medio de la música y de la cita escenificada de trechos de sus escritos literarios, antropológicos y autobiográficos, somos testigos de su *wanka* personal. Sin embargo, si en la *Tragedia del fin de Atau Wallpa* la conmoción y el narrar los últimos días de vida del Inca se construyen por la oralidad y por una voz plural que diseña su tragedia histórica, el *wanka* de Arguedas se construye a través de su propia voz literaria, por el filtro de los cuerpos y las voces de los actores de Yuyachkani, que dan vida a esos escritos y a sus personajes literarios.

83 Me dediqué a reflexionar sobre este tema en mi libro *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani* (2017: 17-33).

En la primera escena de *Cartas de Chimbote*, los actores están, al principio, organizados y listos para iniciar un coloquio en el que se pretende establecer un diálogo con el escritor, es como una mesa redonda, un conversatorio de académicos. En el espacio de la escena, los actores disponen de tres mesas «escritorio», que, juntas, forman una sola mesa, grande. Detrás de ella, los seis actores están sentados formalmente. Al frente, en el extremo derecho, hay una silla vacía con un sombrero colgado, que va marcar durante toda la función, según mi lectura, la presencia del cuerpo ausente de José María Arguedas. Los actores empiezan a presentarle contextualizándole en relación con el día de su muerte:

Teresa. Tenía cincuenta y ocho años cuando decidió matarse. Lima, 28 de noviembre de 1969. Lugar: Universidad Nacional Agraria. Hora. 5 de la tarde. Los buses salían llevándose a los trabajadores, estudiantes y profesores. Cuando el campus quedó vacío, él inició la ejecución de su muerte.

Rebeca. Ese día fue a almorzar con un amigo; a él había alimentos que le caían mal como la palta, el choclo con cáscara... Pero ese día pidió palta y choclo; su amigo le dijo «Eso no te cae bien» y él le contestó «Hoy nada me hace daño».

Ana. Había enseñado en varias universidades, pero esta última, la Agraria, le gustaba muy especialmente por sus campos de cultivo. Su oficina estaba rodeada de árboles que le hacían recordar mucho a su casa de Chaclacayo.

Débora. Le gustaba bromear con las trabajadoras de la Universidad haciéndoles chistes en quechua que muchos estudiantes no entendían.

Julián. Un profesor muy cercano a él le recomendaba con frecuencia que visitara los pueblos de su infancia (Andahuaylas, Puquio, Lucanas) pero él rechazaba esta idea porque sabía que allá había muchos cambios. Él prefería recordar a sus pueblos como cuando era niño.

Teresa. ¿De quién estamos hablando?

(Yuyachkani 2016: 50)

Los actores siguen presentando a Arguedas a través de citas sobre lo que hizo y quién fue como intelectual, sobre su forma de ser y de lidiar con las personas y su labor como recopilador de canciones, mitos y leyendas de distintas regiones del Perú. Pero, en este primer momento, la muestra de canciones, cantadas por los actores, se mezcla con las citas, que contextualizan el día de su suicidio, y otras

canciones que aparecen mecánicamente en determinadas escenas y que brindan un paisaje sonoro a las situaciones.

Los actores, sentados formalmente en la mesa, nos hacen recordar las mesas redondas de los coloquios literarios, y, más precisamente, la comentada mesa redonda sobre *Todas las sangres*,⁸⁴ organizada por el Instituto de Estudios Peruanos en junio de 1965, cuando Arguedas fue duramente criticado por los intelectuales presentes (tales como: Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano y Sebastián Salazar Bondy) en razón de la relación entre su quehacer literario y las ciencias sociales. Más bien, en aquella mesa, su quehacer literario –sobre todo la novela *Todas las sangres* (1964)– fue cuestionado por este diálogo orgánico que establecía Arguedas entre la literatura, la vida y el contexto político del Perú de su tiempo. Sin embargo, la construcción ficcional de un coloquio en escena, emprendida por Yuyachkani, trata de reconocer a Arguedas desde su organicidad y de explorar esta relación entre escritura y vida, así como su valor histórico y humano.

De acuerdo con Rômulo Monte Alto (2011: 63), en su última novela, a saber, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas radicaliza su proyecto narrativo ficcional una vez que anuncia su propia muerte, y sus diarios constituyen un rico material en el que se puede explorar las posibilidades *performáticas* del texto autobiográfico.⁸⁵ Así que, en los momentos segundo y tercero de la obra, la característica epistolar adquiere más fuerza, ya que tanto los fragmentos del diario como las cartas enviadas a John Murra son leídas demarcando el espacio *performático* de sus escritos autobiográficos y relacionándolos con la musicalidad y la escenificación de situaciones y ritos. Por ejemplo, en el tercer momento:

Teresa. Fragmentos de diarios y de cartas escritos por José María Arguedas a su amigo el antropólogo John Murra, mientras escribía su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entre 1967 y 1969, durante sus constantes viajes a Chimbote.

84 Según Guillermo Rochabrún, editor de la edición publicada en el 2011: «La mesa redonda fue dada a conocer en 1985 a través de una bella edición que estuviera a cargo de Alberto Escobar, con el expresivo título de “¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’. 23 de junio de 1923”». Participaron de la mesa redonda: José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano e Sebastián Salazar Bondy.

85 En el original, en la lengua portuguesa de Brasil: «Os “Diários” presentes em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituem um material privilegiado para um estudo sobre as possibilidades performativas de um texto autobiográfico» (Monte Alto 2011: 61).

Todos. (Cantan). //Mañana cuando me vaya no llores agua rosa//

Llorarás cuando me muera sangre vivía y colorada//

Julián. Aquí estoy nuevamente en Chimbote, vine de Lima en mi carrito.

(Suena la música).

Teresa. 13 de marzo de 1967.

Querido John: Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable. Frecuentemente me sentía abrumado por la magnitud del problema. Creo, sin embargo, haber visto más o menos claras algunas cosas, por ejemplo, el tipo de relaciones o los tipos de relaciones que se han establecido entre la gran masa de campesinos bajados de la sierra con los costeños. El concepto que unos tienen de los otros.

(Yuyachkani 2016: 55)

Al traer a la escena estos fragmentos autobiográficos de Arguedas, en los que nos presenta sus impresiones sobre Chimbote y su relación con la escritura de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Yuyachkani exploró las posibilidades *performáticas* de los escritos de Arguedas, de modo que puso en circulación sus cartas y, también, sus escritos antropológicos y fragmentos de la novela. Sobre esta, se puede afirmar que ocurre un desmontaje de la unidad ficcional,⁸⁶ una vez que los fragmentos presentados aparecen mezclados con las formas de textos heterogéneos, como son sus cartas, los trechos del diario y discursos formales (como el famoso «No soy un aculturado»), y, principalmente, adquieren relieve las canciones recopiladas por el escritor a lo largo de su labor antropológica. Estas canciones aparecen en la puesta en escena como un coro, como en el caso de la primera canción, «Loro-chay», que remite a «esos loritos que surcan los cielos anunciando los cambios de estaciones», y que decía: «Ay, lorito, lorito, ¿será que me traes esta carta que tanto espera mi corazón, aquí a orillas del río Chiara?» (Yuyachkani 2016: 50); mientras que otras canciones que forman parte del cancionero popular del Perú, como en el caso del *huayno* «Negra del alma», de Edwin Montoya, son cantadas también en forma de coro:

Todos. (Cantan).

Negra del alma.

Negra de mi vida

86 Pensando en el análisis que hace Hans-Thies Lehmann (2009: 361) de la obra de Heiner Müller.

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho
Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho
A, corazón, por qué lloras tanto
Ay, corazón, por qué sufres tanto
Habiendo nacido libre en el mundo
Solita de cautivaste
(Quena)
Ay, negra, ay, zamba, quién será tu dueño
Ay, cañita, cañaverál
(A capela)
Mujeres. Ay corazón, por qué lloras tanto
Ay corazón, por qué sufres tanto.
Hombres. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho
Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.
Todos. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho
Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.
(Quietud. Se van apagando lentamente las luces).
(Yuyachkani 2016: 62-63)

Cantada al final de la función, las estrofas del *huayno* popular son ecos de una sensibilidad artístico musical del escritor, y dialogan con el tema de la obra, que es la celebración, como un *wanka* moderno sobre la vida y obra de Arguedas y, a su vez, con lo que le identifica como presencia y personaje de la obra teatral, en agonía, con una herida en el pecho.

Si las canciones antes mencionadas cumplen el rol de comentario/coro en este *wanka* moderno, también lo cumple la aparición de los personajes Ángel, Paula Melchora, Orfa, Tinoco, Moncada y Esteban de la Cruz, de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estos fragmentos, a su vez, atraviesan la idea de una *performance* de los discursos autobiográficos y, a través de la intertextualidad con la voz literaria, dejan entrever la representación de lo ficcional, aunque se trata de un ficcional calcado de las investigaciones antropológicas de Arguedas sobre el universo babélico de Chimbote y sobre la heterogeneidad cultural del Perú.



Figura 3. Los Yuyas, la página de Yuyachkani. Escena de *Cartas de Chimbote* (2015).
Fotografía: Musuk Nolte⁸⁷

En términos de estructura dramática, el cambio de roles –presencias, personajes– constituye el hilo que ensambla los distintos discursos que se apropian de los cuerpos de los actores que les dan la vivacidad necesaria para la celebración de la vida y obra de Arguedas en el teatro. Si al inicio de la puesta en escena vemos una mesa formal en la que un grupo de actores se encuentran reunidos para «recordar a José María Arguedas» (Yuyachkani 2015: 51), la lectura y exploración del carácter performático de su obra se da a partir de los elementos propios de la ritualidad, considerando: el espacio del teatro para la invocación de los cuerpos ausentes, en este caso, pensamos en la presencia del escritor José María Arguedas y la escenificación de un homenaje funerario: la composición de una mesa altar servida con frutas, flores, hojas de coca, maíz y choclo, que, según Augusto del Valle (Yuyachkani 2015: 13), «irrumpe como si fuera el día del velorio».

Podemos pensar también en el proceso de autorreferencia presente en *Cartas de Chimbote* cuando los dos zorros de las narrativas míticas se encuentran y dialogan sobre la división de los mundos (de arriba y de abajo), como metáfora de la sociedad peruana dividida en regiones (sierra y costa). De un lado, Yuyachkani recupera y escenifica el episodio mitológico extraído del manuscrito *Dioses y*

87 Recuperado de: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/photos/a.188530864450/10153906705784451>>

hombres de Huarochiri (1968), traducido por Arguedas. Por otro lado, en relación con la autorreferencia, esta tiene que ver con la recuperación de un tema anteriormente abordado por el grupo en su obra *Encuentro de zorros* (1985).

La dramaturgia de *Cartas de Chimbote* se construyó, según mi lectura, a partir de una selección de los escritos de Arguedas y su posterior traducción intersemiótica para el teatro, es decir, a través de la traducción del signo literario al visual. Al respecto, Patrice Pavis (2015) considera la interculturalidad y la intergestualidad propias de este proceso de traducción como parte de la especificidad de la traducción teatral, ya que se debe considerar las dimensiones ideológicas, etnológicas y culturales del texto o de los textos que serán traducidos. Más precisamente, sobre la intergestualidad, nos interesa pensar lo que el autor señala:

La cultura está de tal modo omnipresente que no se sabe más lo que es necesario empezar a investigar, particularmente cuando el tablado ofrece una multiplicidad de sistemas, de signos, disponiendo todos ellos, de cierta autonomía. Limitémonos aquí a expulsar esos datos culturales de la serie de concretizaciones y que no termina, sino, cuando un cierto público acaba por apropiarse del texto fuente y de su cultura. El ejemplo de la gestualidad y de las variaciones del *verbo-cuerpo* fue inserido tan solo para enseñar como la traducción comporta la transferencia de una cultura, la cual se inscribe tanto en los gestos cuanto en las palabras.⁸⁸
(Pavis 2015: 153)

Como investigadora de la práctica teatral de Yuyachkani, recupero la cita de Pavis porque mi análisis está basado en precisar, desde la multiplicidad de datos culturales que aparecen en la función de *Cartas de Chimbote*, el hilo que desde el primer momento de la obra sigue hasta el final y que tiene que ver, pienso yo, con una especie de «apropiación» teatral de los escritos de Arguedas para que su fuerza adquiriese el *verbo-cuerpo* al que hace referencia Pavis (2015). Con esto, afirmo que, en los textos arguedianos radica la potencialidad que Yuyachkani exploró en la escena como un diálogo, como un homenaje y como forma de difundir la importancia de la vida y obra de Arguedas para las generaciones más jóvenes

88 Traducido por mí de la edición brasileña: «A cultura está de tal modo onipresente que não se sabe mais onde é necessário começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de uma certa autonomia. Limitamos aqui a expulsar esse dados culturais da série de concretizações e que não termina senão quando um dado público acaba por apropriarse do texto-fonte e de sua cultura. O exemplo da gestualidade e das variações do *verbo-corpo* foi inserido somente para mostrar como a tradução comporta a transferência de uma cultura, a qual se inscreve tanto nos gestos quanto nas palavras» (Pavis 2015: 153).

del país y también para otros públicos que puedan asistir a este *wanka*, que es un ritual de rememoración y celebración de la vida de Arguedas.

Consideraciones finales

El análisis que se presenta en este trabajo constituye un proyecto mucho más amplio, que trata de identificar y presentar una reflexión teórica y crítica sobre la escenificación de sujetos andinos en el teatro,⁸⁹ en este caso en el teatro peruano contemporáneo.⁹⁰ El teatro que hace Yuyachkani me parece interesante por el modo en que sus procesos creativos dan lugar al diálogo con la cultura popular del Perú, incrementándola junto a una cultura teatral y de actor que mezcla los principios del teatro callejero, la antropología teatral, las fiestas y la *performance* que le es característica.

Para concluir el análisis de *Cartas de Chimbote*, considero que es un texto dramático desde la concepción de *wanka* moderno, es decir, una dramaturgia que celebra la vida de una personalidad histórica inmersa en su colectividad, ya sea por ser representante de un pensamiento y una praxis intelectual, como en el caso de Arguedas, o por ser símbolo de una resistencia colectiva, como en el caso de Atahualpa en el drama quechua. Asimismo, el *wanka* se caracteriza por diseñar los rasgos de la personalidad celebrada a partir de lo que ha dejado en términos de escrituras, como en el caso de Arguedas, o a partir de cómo las personas la recuerdan, como en el caso de Atahualpa, pero también de Arguedas, ya que fueron los actores los que eligieron los textos que deseaban compartir con el público, y diseñaron el Arguedas como lo recuerdan. El *wanka* moderno se vale también de distintas escrituras, como cartas, relatos y mitos, así como de distintos lenguajes artísticos, como la música y la *performance*.

Tanto en *Cartas de Chimbote* como en la *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, vislumbramos la circularidad de géneros textuales que cumplen el rol de comentarios o citas referenciales. En *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, el personaje *Waylla Wisa*, el que duerme, sueña el futuro y prevé la invasión del Tawantinsuyo por

89 En referencia a mi actual proyecto de investigación «Sujetos andinos en escena: teatro, *performance* y las dramaturgias ausentes».

90 Es importante informar que esta investigación se concretó de forma paralela a la traducción, para el portugués de Brasil, del texto dramático *Cartas de Chimbote*, publicado por la revista *Conjunto* en 2016. La traducción fue realizada por el estudiante de Letras/Español Marcos Paulo Cruz de Oliveira, bajo mi tutoría, como actividad de iniciación a la investigación académica.

los españoles; las Ñust'akuna ('princesas') cantan las canciones que comentan los sucesos; Felipillo es el que traduce, y la «*chala*», que es el nombre de la hoja natural que envuelve el maíz, sirve para nombrar la carta, género textual inexistente en épocas prehispánicas. La presencia de canciones exige que, en una puesta en escena de esta obra, haya *performances* musicales de cantantes, músicos y también de bailarines.

Pese a las distinciones temáticas, ya que el *wanka* de la muerte de Atahualpa recupera un hecho histórico de proporciones amplias, en términos de la manutención de la memoria colectiva nacional y transnacional, y tiene como hilo principal los sucesos que resultan en la ejecución del Inca en el periodo de consolidación colonial, nos interesó recuperar la estructura de lo que considero como un texto dramático diferenciado por su relación con el tema de muerte desde la celebración y el diálogo con la personalidad celebrada. Así que, desde mi lectura, *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani, es un *wanka* moderno que celebra la vida y la obra de Arguedas dialogando con él, llenando los cuerpos de los actores de su verbo y suavizando su agonía de muerte a través de una fiesta que revive en escena la importancia y actualidad de sus escritos y, en ellos, la permanencia de su memoria.

Ficha artística

En escena: Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli y Teresa Ralli

Concepto y dirección: Miguel Rubio Zapata

Directora Asistente: Milagros Felipe Obando

Producción general: Grupo Cultural Yuyachkani

Productora Asociada: Socorro Naveda

Investigación: Grupo Cultural Yuyachkani, Luis Rodríguez Pastor

Musicalización: Grupo Cultural Yuyachkani

Diseño sonoro: José Balado

Equipo plástico: Edmundo Torres, Mariano Márquez, Lili Blas, Paul Colínó, Segundo Rojas, Hugo Mendonza, Juan Miguel Verástegui.

Dramaturgia: Grupo Cultural Yuyachkani, a partir de: José María Arguedas: *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1971 y *Las Cartas de Arguedas*, (Carmen María Pinilla, editora) Fondo Editorial de la PUCP Lima, 1996.

Referencias

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1983 (1.^a ed.: 1971). 243.

_____. «Origen de la palabra *Wanka*». Arguedas, José María, *Obras completas. Obra antropológica y cultural*, tomo VII, vol. 2. Lima: Editorial Horizonte, 2012a.

_____. «Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima». Arguedas, José María, *Obras completas. Obra antropológica y cultural*, tomo IX, vol. 4. Lima: Editorial Horizonte, 2012b.

Aristóteles. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste, 2008. Recuperado de <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>>.

Assmann, Aleida. *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (2.^a ed.). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP), 2003.

Del Valle, Augusto. «Cartas de Chimbote». Yuyachkani, *Cartas de Chimbote*. Programa de mano. Lima, 2015. 13-16.

Elmore, Peter. «Arguedas y Yuyachkani». Yuyachkani, *Cartas de Chimbote*. Programa de mano. Lima, 2015. 3-4.

Lehmann, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. 413.

Monte Alto, Rômulo. *Descaminhos do moderno em José Maria Arguedas*. Belo Horizonte: Editora UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], 2011.

Pavis, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Poma de Ayala, Felipe Guamán. *Nueva Corónica y buen gobierno*, tomo I. Edição de Franklin Pease García Yrigoyen. Lima: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2005.

Rochabrún, Guillermo. Nota del editor. Rochabrún, Guillermo (ed.), *¿He vivido en vano? La Mesa Redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP)/Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 2011.

Rubio Zapata, Miguel (director). *Cartas de Chimbote*, Lima, 2016.

Rubio Zapata, Miguel (director). y Peter Elmore (leyendas). *El último ensayo*, Belo Horizonte, Fit, 2012.

Rubio Zapata, Miguel. *Notas sobre teatro*. Lima/Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani y Luis. A Ramos-García, 2001.

_____. *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

Silva-Santisteban, Ricardo. «Introducción». Silva-Santisteban, Ricardo (ed.), *Antología general de teatro peruano I-Teatro quechua*. Lima: Banco Continental/PUCP, 2000. XV-LV.

Souza, Carla Dameane Pereira de. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

Yaranga Valderrama, Abdón. *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima/París: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial/ Paris 8 Université Vicennes-Saint Denis, 2006.

Yuyachkani. *El último ensayo*. Programa de mano. Lima, 2008.

_____. *Arguedas en la Plaza Mayor*. Programa de mano. Lima, 2011.

_____. *Cartas de Chimbote*. Programa de mano. Lima, 2015.

_____. *Cartas de Chimbote. Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. La Habana: Casa de las Américas, 2016. 49-63.

VI. DE LA CONTINUIDAD DE *RASU-ÑITI*: UN RELATO SOBRE EL APRENDIZAJE DE LA DANZA DE LAS TIJERAS AYACUCHANA EN LIMA DESDE LA INMERSIÓN CULTURAL⁹¹

Resumen: Partiendo del cuento *La agoña de Rasu-Ñiti* (1962), de José María Arguedas, mi propuesta de trabajo trata de inicialmente establecer un diálogo entre la representación de los danzantes de tijeras en este cuento y en la novela *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015) de Amiel Cayo, resaltando la idea de continuidad, es decir, la transmisión de los saberes y competencias que son propios a los *Danzaq*, que tradicionalmente son hombres. En ambas narrativas las mujeres ocupan roles de esposas, hijas, mamás y la transmisión de este saber se hace entre hombres. Basándome en esa premisa y trayendo ese tema hasta la contemporaneidad, la propuesta seguirá su desarrollo señalando mi experiencia de inmersión cultural en el aprendizaje y práctica de la Danza de las Tijeras ayacuchana en el contexto limeño. Considerando el proceso histórico peruano atravesado por dinámicas migratorias internas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, la cuestión principal a discutir es: ¿cómo esta práctica artística sigue siendo una performance ritual que resiste a los contactos culturales y se mantiene como expresión sagrada de la identidad andina? Para ello, haré una breve revisión de la teoría del concepto de sujeto migrante a fin de reflexionar cómo la Danza de las Tijeras ayacuchana se ha trasladado hasta Lima, acompañando aquellos que la practican, al mismo tiempo en que presentaré mi experiencia de formación como *Warmi Danzaq*.

Palabras Clave: Danza de las Tijeras; *Warmi Danzaq*; Performance; Sujeto Migrante.

91 Una versión inicial de este texto fue presentada como ponencia en el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas – Antonio Cornejo Polar (CITCHLL) “Migraciones, Fronteras y Desplazamientos en las Literaturas Latinoamericanas”, realizado en Lima, del 6 al 9 de agosto de 2019 en la Casa de la Literatura Peruana y organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

On the continuity of *Rasu-Ñiti*: an account on the learning of *Danza de las Tijeras ayacuchana*, in Lima, based on cultural immersion

Abstract: Based on the tale *La agoña de Rasu-Ñiti* (1962), by José María Arguedas, my work proposal is to initially establish a connection between *danzante de Tijeras* (scissors dancers) in this tale and in the short novel *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015), by Amiel Cayo, highlighting the idea of continuity and transfer, i.e., the lore and skills of the Danzaks, who are traditionally men. In both narratives, the women take on the role of wives, daughters, mothers, and the transmission of that lore is conducted by the men. On that basis, bringing this topic to the contemporaneity, I will expose my experience in cultural immersion, learning and practice of *Danza de las Tijeras ayacuchana* (Scissors Dance from Ayacucho), in Lima. Considering the Peruvian historical process, permeated by internal migration flows, especially in the second half of the 20th Century, the main issue to be discussed is: how is this artistic practice still a ritual performance which resists cultural contacts and remains a sacred expression of the Andean identity? For this purpose, I will briefly review the theory of the migrant subject concept, in order to reflect upon how the practice and the transmission of *Danza de las Tijeras ayacuchana* in Lima take place. In addition, I will present my learning experience as a *Warmi Danzaq* (dancer).

Keywords: *Danza de las Tijeras*; *Warmi Danzaq*; Performance; Migrant subject.

Pasacalle

Aprendí que, en la Danza de las Tijeras ayacuchana, el Pasacalle es el momento inicial de presentación del *Danzaq* o *Warmi Danzaq*. Es la primera secuencia, la que con elegancia y de forma sofisticada nosotros danzantes nos presentamos y saludamos al público. Introducir para el lector de que se trata este texto, sus objetivos, la metodología de trabajo utilizada en la investigación, resultados y otras pautas pertinentes a la escrita académica, es para mí como un Pasacalle, ya que desde este primer contacto con mi lector quiero dejar evidente que lo que voy a presentar es resultado de una investigación bibliográfica, pero también pasa por la experiencia de mi cuerpo, posible gracias a un ejercicio de inmersión cultural.

En diálogo con la epistemología de los conocimientos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), durante el período de investigaciones posdoctorales realizadas en Lima, como investigadora afiliada a la Pontificia Universidad Católica del Perú, desarrollé el concepto de dramaturgias ausentes al que considero pertinente para reflexionar la condición teatralizada o dramática de determinadas prácticas culturales y acontecimientos sociales. Tales sucesos y prácticas, caracterizados por una estética visual y estructura narrativa pueden generar etnografías y también partituras escénicas – textos dramáticos, guiones para acciones escénicas – fundando de esa manera una epistemología en la perspectiva de la que propone Sousa Santos en el marco de la epistemología de los conocimientos ausentes, que según él “no son prácticas ignorantes, son más bien prácticas de conocimientos rivales, alternativos” (2017: 203). Son conocimientos que, aunque sean opuestos a los conocimientos de la ciencia moderna, son igualmente complementarios a ella.

Las dramaturgias ausentes, una vez visibilizadas generan conocimientos o transmiten experiencias y formas de vida y expresiones culturales y cosmogónicas ocultadas o atravesadas, de forma violenta, por el proyecto de modernidad eurocéntrica que tuvo inicio con la invasión de los territorios que hoy conforman América Latina y que sigue vigente con la consolidación del capitalismo global.

Sin embargo, la colonialidad del poder⁹² que hace parte de nuestra identidad latinoamericana no ha sido capaz de borrar las diferencias que conforman nuestras subjetividades.

Este texto es producto de una revisión bibliográfica y de una inmersión cultural que, siendo parte de las investigaciones realizadas durante el posdoctorado, alcanzaron dimensiones exploratorias no previstas. Así que, reivindicó a su naturaleza académica el tono del relato testimonial, una vez que es a partir de la enunciación implicada que se dará las reflexiones aquí propuestas y que le dará al texto las características de una praxis intelectual abierta a los riesgos de la afectación.

92 Conforme Anibal Quijano (1992: 12) la colonialidad del poder “produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como “raciales”, étnicas, “antropológicas” o nacionales”, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión “científica” y “objetiva”) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las “razas”, de las “etnias”, o de las “naciones” en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante (QUIJANO, 1992: 12).

Esta Puerta



Figura 1. Esta Puerta. Centro Artesanal Shosaku Nagase. Huamanga Ayacucho.
02 de noviembre de 2018. Fotografía de Carla Dameane⁹³.

En Huamanga, Ayacucho, me detuve delante de una puerta que me permitía adentrar al interior de un espacio de comercio – el Centro Artesanal Shosaku Nagase, que en las décadas de 1960 y 1970 había sido cárcel. El *Danzaq* pintado en la puerta en talla natural fue la invitación para que yo decidiera adentrar a

93 Intenté saberlo, pero desconozco la autoría de la pintura. Por esa razón no le he dado los créditos.

este universo provocada por las sensaciones que sentí en aquel espacio y por el recuerdo que me evocaba aquel movimiento secuencial de la Danza de las Tijeras congelado en la imagen. Este movimiento me hizo recordar las presentaciones de Danzantes de las Tijeras a las que había asistido durante mi primer período de estudios en el Perú, entre 2011 y 2012. Me hizo recordar a la literatura arguediana en la que aparecen los Danzantes de las Tijeras como personajes, *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *La agonía de Rasu-Ñiti* (1961), *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1969), y a un libro que recién había leído también sobre la práctica y transmisión de la Danza de las Tijeras, *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015), de Amiel Cayo. Al pensar en la potencia de esta imagen y en las narrativas sobre la práctica de la Danza de las Tijeras, me provocó acercarme a ese universo para conocer las actuales estrategias de transmisión de este saber.

En Lima, luego de una conversación con la *Warmi Danzaq* Asiri Sonqo de Ayacucho – Daniela Hudtwalcker Zavala, asistí a Ceremonias de *Antipanakuy*, que son encuentros realizados en locales en los cuales dos o más Danzantes demuestran sus competencias. Seguidamente de ese primer acercamiento, me inscribí en los talleres del maestro Qaqa Ñiti de Puquio – Roberto Saira Llana, Director *Danzaq* de la Escuela Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú. Mi inscripción en los talleres de la Danza de las Tijeras consolidó el recorrido de mi inmersión en el aprendizaje de la Danza de las Tijeras de modo que me volví discípula del Maestro Qaqa Ñiti de Puquio, recibiendo de forma creativa la transmisión de sus saberes.

A la Danza de las Tijeras la considero un saber, un arte ritual que es también el modo de recordar y repetir una práctica artística en la que el *Danzaq* o *Warmi Danzaq* se configura como un performer, quien danza, toca sus tijeras y en el transcurso de su aprendizaje puede improvisar, puede alcanzar un estilo propio y desarrollar múltiples habilidades que son propias a las varias secuencias que hacen parte de una presentación en fiestas patronales o en eventos celebrativos de corta duración – especialmente si consideramos las adaptaciones que la danza ha pasado en Lima, conforme nos señala Lucy Núñez Rebaza en su libro *Los Dansaq* (1990).

La danza de las Tijeras es proveniente de cuatro departamentos peruanos – Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y Arequipa. En cada uno de estos departamentos, como nos explicaba el Maestro Qaqa Ñiti de Puquio, hay formas estéticas diferentes de practicarla, ya sea en lo que toca a su melodía y vestuario y también a los nombres que le dan al danzante de cada departamento. En Ayacucho somos *Danzaq* o *Warmi Danzaq*, en Apurímac se los nombran *Saqras*, en Huancavelica *Galas* o *Warmi Galas* y en Arequipa (región norte) tienen el nombre de *Villanos*.

A partir de la inmersión cultural entiendo que la Danza de las Tijeras es una performance tanto en su práctica como en su transmisión – del maestro hacia el discípulo. La considero como una performance, pensando teóricamente sobre todo en las consideraciones de Diana Taylor sobre performances que “operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*)” (Diana Taylor (2015: 22). A partir de la cita de Taylor, podemos pensar en los ejemplos literarios ya señalados, especialmente “La agonía de Rasu-Ñiti” (1961) de José María Arguedas y *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015), de Amiel Cayo.

En “La agonía de Rasu Ñiti”, cuento de 1961, Arguedas nos cuenta sobre los últimos sucesos de la vida de un Danzaq, Pedro Huancayre, que antes de su muerte baila una agonía que en el contexto de la Danza de las Tijeras se trata de una de las secuencias, también conocida como *wañurayay*, según Yaranga Valderrama (2006: 11). En esta secuencia el *Danzaq* hace un ensayo/representación de su muerte y subida al cielo (*Hanan Pacha*). En el cuento, además de los dos músicos Lurucha, el arpista y Don Pascual el violinista, de la mujer y de su hija está el joven discípulo de Rasu Ñiti, Atok’sayku, que luego de la muerte de su maestro consolida la transmisión del saber adquirido:

“Atok’sayku” saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos los estaban mirando. Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak’ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak’ a la medianoche.

—¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! – dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre “Rasu Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando”.

(ARGUEDAS, 1983: 209).

La transmisión del saber y de la fe, presente en el cuento, es potente cuanto a caracterizar la práctica de la Danza de las Tijeras como resistente en su permanencia como un arte ancestral que sigue siendo practicado hasta la actualidad. Si en términos de la inmersión cultural me refiero al hecho de que los maestros mayores

siguen enseñado a jóvenes en los diferentes distritos de Lima, en términos prácticos la Danza de las Tijeras se vuelve una práctica efectiva en las fiestas patronales y otros eventos que se realizan en la capital y en las cuales las comunidades de migrantes encuentran un espacio para la manifestación entretenida de sus valores culturales y de identidad. Sobre el sujeto migrante Antonio Cornejo Polar (1996) señala que este

(...) tanto está expuesto a fenómenos sincréticos, en relación a las fuerzas que surgen de su nuevo espacio de experiencia, cuanto puede fijar deslindes relativamente claros entre los dos o más momentos de su itinerario. Al parecer, la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora (Cornejo Polar, 1996: 840-841).

De esa manera los eventos que reúnen esa comunidad de migrantes, que resulta de un proceso de migraciones internas desde las regiones serranas del Perú hacia Lima en el siglo XX, se han convertidos en espacios en los que esas distintas experiencias de los sujetos migrantes pueden fijarse y encontrarse, como señala el crítico literario. En estos eventos la Danza de las Tijeras despegada de su espacio de origen y práctica anterior encuentra un lugar de convergencia de sentidos de identidades, es un espacio parecido aquel del cual habla Cornejo Polar (1996: 841), donde

(...) cualquier sentido puede solaparse y refundirse precisamente en el extremo que aparentemente se le opone, como también -y tal vez sobre todo estratificar como instancias separadas las diversas vivencias que forman su fluido itinerario a través de distintos tiempos y espacios. Repito en este caso mi estrategia de leer no tanto la linealidad de un discurso cuanto su espesor-bajo el supuesto, otras veces aludido (Cornejo, 1994, 18 *passim*), de que la historia corre, pero también se adensa en el tiempo. Después de todo no hay mejor discurso sobre la identidad que el que se enraíza en la incesante (e inevitable) transformación.

En este sentido, es importante señalar que, si hay transformaciones o adaptaciones en lo que se refiere a la práctica de la Danza de las Tijeras en Lima, los espacios en que los migrantes y descendientes de migrantes se reúnen para compartir el sentido de identidad hacia este saber son espacios de convergencia, transformación y resistencia. Son espacios donde se puede mantener la memoria, negarse a olvidar este saber constituido por la fe en los Dioses Tutelares y aún por la relación que esta Danza tiene con el *Taki Onqoy*.

El *Taki Onqoy* fue un movimiento mesiánico al que se lo traducen como (canto/ baile de la enfermedad o del sufrimiento). Tenía este movimiento el objetivo de desarrollar estrategias de defensa de la cultura y de las manifestaciones religiosas andinas. Conforme las investigaciones de Nathan Wachtel (1973), el *Taki Onqoy* se dio como un reclamo y respuesta política frente a las divisiones de Atun Lucanas y Chorcos, pertenecientes al actual estado de Ayacucho y sucedió de modo paralelo al movimiento de resistencia incásica organizada por Manco Inca II y su hijo Titu Cusi Yupanqui, en Vilcabamba⁹⁴. El *Taki Onqoy* se difundió por toda la jurisdicción de Cusco, alcanzó a ciudades como Arequipa, Chuquisaca y La Paz⁹⁵. En dirección a la costa peruana, llegó hasta Lima, manteniéndose vigente por siete años. En este período se calcula que aproximadamente ocho mil indígenas sufrieron castigos severos por su adhesión al movimiento. La rebeldía de estos indígenas consistía en creer en el renacimiento de las *Huacas* que habitan lugares sagrados y la naturaleza (rocas, montañas, cerros, las cataratas), que les podían proteger y ayudar en la lucha contra el colonizador. La técnica subversiva de los “rebeldes” estuvo orientada por la simplicidad de un comportamiento que, en forma de expresión corporal, rechazaba a la cultura dominante a través de preparación mística e invocación de sus dioses:

(...) para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo; al volver en si declaraban solemnemente estar poseídos por alguna de sus “guacas” las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes, – santuarios habituales – usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse. (MILLONES, 1973: 87-88).

Como se trataba de un rechazo al orden colonial y la danza estaba asociada a los cultos paganos, estos cuerpos danzantes del *Taki Onqoy* fueron condenados y censurados por la inquisición. Si bien Antonio Salvador Villegas Falcón (1998: 32), considere que no hay relación directa de la Danza de las Tijeras con el *Taki Onqoy*, sosteniendo en sus estudios que

(...) es poco probable que en el corto tiempo que duró el taqui onqoy, siete años, haya sucedido la transformación de los elementos indígenas que constituían las danzas nativas en general, y de las tijeras en particular, y

94 Cf. WATCHTEL, 1973: 108-109.

95 Cf. MILLONES, 1973: 85.

mucho menos aún si atendemos a que la característica esencial de este movimiento fue su resistencia y oposición al uso de cualquier elemento cultural, objeto y costumbres del invasor occidental.

Millones y Tomoeda (1998: 28), basándose en los escritos de Bartolomé Alvarez, un testigo del *Taki Onqoy*, creen que la Danza de las Tijeras tiene relación con el movimiento anticolonial pudiendo ser “más valeroso su carácter de posible antecedente de los danzantes de tijeras (1998:28). El nombre señalado por los inquisidores para designar a los practicantes de este baile hace referencia a una práctica demoníaca, hecho que, según mi punto de vista, pensando con Millones y Tomoeda (1998: 26-31) reafirma su característica genealógica al tratarse de una danza que propone la inscripción de un cuerpo anti evangelizador y descolonizador en el espacio. Después de la disolución del *Taki Onqoy*, que tuvo como consecuencia la rigidez del sistema inquisidor colonial, los danzantes, herederos de esa memoria incorporaron al vestuario y a la secuencia elementos hispánicos proporcionados por los contactos culturales. Sin embargo, esos cambios funcionaron también como una estrategia de representación para que pudiesen seguir danzando y reafirmando su fe en los *Apus Wamanis*. Se trata de un rito que para el colonizador poseía rasgos subversivos debido a su ancestralidad, negación y enfrentamiento al cristianismo.

En la novela de Amiel Cayo *Willka Nina El hijo del Wamani* él nos presenta, recuperando el personaje arguediano “Atok’sayku”, la transmisión de la Danza de las Tijeras, este saber incorporado, como la garantía de su sobrevivencia. En la novela corta Josué Vila Vila, un niño que desde su chiquitad le había encantado la Danza de las Tijeras y motivado por su mamá, empieza la incesante búsqueda de un maestro para que le ayude a perfeccionar sus conocimientos en la Danza. Apadrinado por Don Laureano, el violinista quien le regala su primer vestuario, y siendo gran admirador de “Atoq Sayku”, tras quedarse huérfano, Josué le busca en su casa para que él le transmita sus saberes:

La torre de la iglesia casi cubría la casa con su sombra y el contraluz del sol dibujaba la silueta de la cruz sobre la torre. Josué se acercó y tocó la puerta; desde el fondo le respondió el ladrido de un perro y luego una voz que preguntaba:

__ ¿Quién?

__ Yo. – respondió el niño, controlando sus nervios.

Se abrió la puerta y la escasa luz de la tarde dibujó la silueta de una niña de la edad de Josué.

__ ¿Está el maestro Atoq Sayku? – preguntó.

__ Si, es mi papá – respondió la niña y entró corriendo a la casa.

__ ¡Papá, te buscan!

__ ¡¿Quién es?! – se escuchó la voz de un hombre que salía rengueando desde el interior de la casa. En el umbral de la puerta, ambos personajes se quedaron estáticos, cruzando la mirada como la primera vez.

(...)

Hizo pasar al muchacho al interior de la casa, la cual estaba iluminada por un foco. En las paredes, se podían ver algunos recortes periodísticos antiguos de las hazañas del *danzaq*; los titulares hablaban de sus viajes al extranjero.

__ Esto me ha dado don Laureano, me dijo que lo abriera cuando lo encontrara a usted – mostró el paquete que traía.

__ Entonces, ábrelo; es el momento, ¿no? – respondió el *danzaq* acomodándose en una banca.

Josué desató lentamente el paquete y la luz del foco empezó a develar los delicados bordados de un traje de danzante; el reflejo de los espejos en forma de estrella iluminaba el rostro de Josué, en el que, poco a poco, se dibujó una sonrisa grande. Sus manos colocaron el delicado traje en el piso, extendiéndole como si se tratara de una persona. A la vista se notaba que el traje había sido utilizado, la tela de la rodilla del pantalón estaba gastada, las cintas de la montera un poco descolorida por el tiempo, pero eso no opacaba en absoluto la sorpresa de Josué; ¡era la primera vez que iba a tener un traje propio!

__ He venido a aprender con usted – dijo Josué mirando firmemente a Atoq Sayku.

__ Pero tus padres deben estar buscándote.

El muchacho le contó al maestro todo lo sucedido con su familia y este, conmovido por el relato, decidió aceptar a Josué en su casa.

__ Está bien, puedes quedarte conmigo; te voy a enseñar todo lo que sé, ya que Dios no me dio la gracia de tener un hijo varón como tú – respondió en tono amable.

(CAYO, 2015: 42-44).

De las dos narrativas literarias presentadas hasta ahora hay un punto común entre ellas que se puede problematizar además de la transmisión del saber entre

maestro y discípulo. Me refiero al hecho de que en la contemporaneidad ya se vislumbra la inserción de las mujeres en la Danza de las Tijeras ayacuchana,⁹⁶ pero en los dos ejemplos literarios, aunque los dos *Dansaq* Rasu Ñiti y Atoq Sayku tuviesen hijas mujeres, la transmisión de su saber se dio entre varones.

Las primeras veces que leí estos dos relatos no me había dado cuenta de que había cierta especificidad de género en la transmisión de este saber que se daba con exclusividad entre hombres. Fue a través de la práctica como aprendiente que pude observar la presencia reducida de las *Warmi Dansaq* en esta comunidad de Danzantes de Tijeras ayacuchana en Lima, aunque ya sea una realidad a partir de la iniciativa de las jóvenes que desean aprender y también de los maestros que se permiten transmitir su saber a las mujeres. Sobre el tema, la referencia anterior que tenía vino del corto metraje de Gabriela Yepes *Danzak*, de 2008, también inspirada en el cuento “La agonía de Rasu Ñiti” en el que una niña, hija de un *Dansaq* enfermo – embarga a que su mama venda el vestuario de su padre y al hacerlo suyo se convierte en una *Warmi Dansaq*. La niña que interpreta al personaje de Nina, hija del *Dansaq*, es Hellen Sly Sánchez, la *Warmi Dansaq* Torbellina de Mayo-Luren y su padre que interpreta Rasu Ñiti es Paul Aroni Ortiz, Apu Misti de Mayobamba. Las referencias en la literatura y en el cine a estas problemáticas, aunque de modo transversal, son importantes por promocionar el diálogo sobre aspectos inherentes al proceso de transmisión de la Danza de las Tijeras como un saber.

96 El periódico El comercio publicó el septiembre de 2019 un reportaje sobre el Elenco Femenino de la Escuela de la Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú con el título de “Danza de las Tijeras: ¿un baile solo de hombres?” Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=3CfbjWD3kWc>>.

La técnica y la fe



Figura 2. Pachatinkay de Nina Sonqo de Ayacucho. Museo de Sitio Huaca Huallamarca. Lima, Perú. 14 de julio de 2019. Fotografía de Paula Virreira.

Desde mi práctica docente e investigadora, mi interés por aprender la Danza de las Tijeras fue netamente motivado por la posibilidad de dejarme afectar por el carácter sagrado de este baile. En la definición de Rodrigo Montoya (1990: 06),

La Danza de las tijeras es un modo de aparición clandestina, enmascarada, del culto a los *Wamanis* o *Apus*. Comenzó, -probablemente – en Huamanga, después de 1565, como una de las posibilidades de desarrollo y continuación del *Taki Onqoy*, aquel “baile del sufrimiento” surgido como primera respuesta a la invasión española. Entonces las Huacas prehispánicas se rebelaron contra España encarnándose en determinadas personas, las que poseídas por los dioses perdieron el espíritu, cantaron y danzaron en un éxtasis profundo, proponiendo el regreso al antiguo orden y exigiendo a los hombres y mujeres de los ayllus no mezclarse con los españoles. Estas Huacas o Dioses locales viven en los en las montañas, lagos, rocas cerros y cataratas. Los danzantes de tijeras que bailan luego de un entendimiento secreto con

los *Wamanis*, bajo las cataratas o algunas cuevas sagradas transmiten la belleza de la música del agua que cae, la sangre de los cerros, que es vida esencia y fuerza”.

Esta definición me parece acertada una vez en que en ella no hay una marcación de género, cuestión que a veces se encuentra muy señalada en otras definiciones como la de Núñez Rebaza (1990):

Se sabe que la Danza de las Tijeras es una expresión mestiza que combina elementos de origen español con las raíces precolombinas. Es una danza de contrapunteo o desafío entre los bailarines y su música. Los danzantes son exclusivamente solistas, hombres y conforman, con un arpista, un violinista y un capataz, una cuadrilla. Solamente en Huancavelica, en las fiestas de Navidad y en la Adoración al Niño Jesús o en la Bajada de los Reyes intervienen las mujeres como seguidoras”.

(Núñez Rebaza, 1990: 14).

Y la de Ulisses Juan Zevallos Aguilar (2009):

La danza de las tijeras (Danzaq en quéchua) es un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas compuestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia llamada Antipanakuy” (2009: 91).

Prefiero pensar que la Danza de las Tijeras es una práctica artística y ritual de los sujetos andinos, sin especificidades de género. También prefiero pensar que, como una dramaturgia ausente, la Danza de las Tijeras ayacuchana posee una estructura narrativa muy compleja en lo que se refiere a la relación con la fe y con la manifestación de la devoción a los Dioses tutelares. Esta narrativa está presente en las secuencias, por la forma como nosotros danzantes buscamos nuestra conexión con la Pachamama y con las tres dimensiones espacio temporales *Kay Pacha*, *Hanah Pacha* y *Ukuh Pacha*, presentes en la cosmogonía andina, a través de las tonadas, del Alto ensayo, del Pampa ensayo. También las Pruebas y la Pasta son secuencias en las que nosotros debemos demostrar nuestro valor y resistencia física enfrentando distintos retos. En mi proceso de aprendizaje, tanto en el campo empírico observando la performance de *Danzaq* y *Warmi Danzaq*, como en la práctica, en los talleres con mi Maestro y mis compañeras *Warmi Danzaq*, puedo señalar que para danzar es necesario técnica y fe, practica y devoción. Es necesario cuidar a su cuerpo, ser fiel a las tijeras y saber dialogar con la danza en

los sueños. La disciplina de entrenamiento del *Danzaq* o *Warmi Danzaq* es la base para sostener una presencia equilibrada y harmónica, pero su conexión con el *Apu Wamani* es, sin duda, la principal razón de la belleza y calidad de su danza.

Mi nombre de *Warmi Danzaq* es *Nina Sonqo de Ayacucho* y puede ser traducido como “Corazón Flameante” o “Corazón de Fuego”. Mi maestro Qaqa Ñiti de Puquio me dio ese nombre cuando por fin decidimos organizar mi *Pachatinkay* antes de que regresara a Brasil, ya con seis meses de formación y aprendizaje básico de la Danza de las Tijeras. El *Pachatinkay* es la consagración del nuevo vestuario de un *Danzaq* o *Warmi Danzaq*. En mi caso fue mi primer vestuario y la primera vez que dancé con el vestuario nuevo hecho para *Nina Sonqo de Ayacucho*. Para la organización de la ceremonia, elegimos por un local en el cual pudiéramos realizar los procedimientos necesarios para garantizar la conexión con las energías de los *Apus Wamanis*, la Pachamama, el Sol y la Luna.

Como discípula del maestro Qaqa Ñiti de Puquio participé del Ceremonial de Semana Santa (que se realiza los jueves santos) organizado por la Asociación de los Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú – ADATIM y que se realizó en el Museo *Pachacamaq* Santuario Arqueológico. De allí mi maestro señalaba la necesidad de que la ceremonia del *Pachatinkay* pudiera ser hecha en una *Huaca*, de modo que con el permiso de la Directoria del Museo de Sitio *Huaca Huallamarca*, el *Pachatinkay* pudo realizarse en la *Huaca Huallamarca* el 14 de julio de 2019, ceremonia a partir de la cual pude como *Warmi Danzaq* danzar públicamente por la primera vez con mi vestuario.

Despedida

Al pensar en los conceptos de Richard Schechner (2012) acerca de la conducta restaurada la asocio a dos otros conceptos suyos, los de “transporte” y “transformación”:

“Los rituales liminales son transformaciones que cambian de manera permanente la identidad de la gente. Los rituales liminoides causan un cambio temporal – a veces nada más que una breve experiencia de *comunitas* espontánea o la representación durante varias horas de un papel -: son transporte. En un transporte, uno entra en la experiencia “conmovido” o tocado” (metáforas aptas) para luego ser soltado más o menos en el punto en que entró (Schechner, 2012: 123).

En la práctica de la Danza de las Tijeras también están los rituales que ocupan roles importantes para los *Danzaq* o *Warmi Danzaq* y uno de ellos, es el *Pachatinkay*. Pensando en esta cita de Schechner, puedo atestiguar que el *Pachatinkay* es un ritual de transferencia y transporte y que los *Danzaq* o *Warmi Danzaq* somos afectados por las energías que nos conecta, a través del vestuario, con nuestros *Apus Wamanis*, con la Pachamama.

Terminada su presentación, la *Warmi Danzaq* se despide del lector señalando que, de modo general, la inmersión cultural a partir del aprendizaje y práctica de la Danza de las Tijeras fue algo muy positivo cuanto a las reflexiones que he desarrollado sobre los sujetos andinos en escena. La adquisición de un saber artístico, ritual y político, como es la Danza de las Tijeras, es algo transformador porque el proceso mismo de aprendizaje, de adquirirlo es atravesado por pruebas, en mi caso siendo extranjera, fueron pruebas físicas y psicológicas a las que enfrenté de modo perseverante gracias a la fuerza, el encanto de las Tijeras, cuando las tocaba y danzaba.



Figura 3. Pachatinkay de Nina Sonqo de Ayacucho.

Desde la izquierda a la derecha: Asiri Sonqo de Ayacucho, Apu Misterio, Killary de Andamarca, Maestro Violinista: Felipe Llamoca, Maestro Arpista: Adito de Puquio, Wayrita de Huayana, Maestro Qaqa Ñiti de Puquio e Nina Sonqo de Ayacucho.
Museo de Sitio Huaca Huallamarca. Lima, Perú. 14 de julio de 2019. Fotografía de Paula Virreira.

Al final del proceso pude entender que todos los retos fueron fundamentales para que mi cuerpo y corporalidad anterior, de investigadora que se ponía algo distante de los temas de estudios, para evitar la afectación, se convirtiera en un

cuerpo y una corporalidad implicada en el tema de la Danza de las Tijeras como practicante en dialogo con los sujetos que practican y transmiten este saber. En este testimonio la transmisión del aprendizaje se da como forma de difundir la Danza de las Tijeras como un saber, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁹⁷, un arte sofisticado cargado de sacralidad y devoción.

97 La *Danza de las Tijeras* fue considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 16 de noviembre de 2010.

Referencias

ARGUEDAS, José María.

1964 “La agoñía de Rasu-Ñiti”. In: José María Arguedas *Obras Completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte.

CAYO, Amiel. *Willka Nina*.

2015 *El hijo del Wamani*. Lima: Editorial San Marcos.

CORNEJO POLAR, Antonio.

1996 Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. IN: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, p. 837-844.

MILLONES, Luis.

1973 “Un movimiento nativista del siglo XVI – El Taki Onqoy”. In: OSSIO, Juan. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Lima: Colección Biblioteca de Antropología. p. 85-94.

MILLONES, Luis.

1973 “Nuevos Aspectos del Taki Onqoy. In: OSSIO, Juan. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Lima: Colección Biblioteca de Antropología. P. 95-101.

MONTOYA, Rodrigo.

1990 “Prólogo”. In: NÚÑEZ REBAZA, Lucy. *Los Dansaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura. p. 06-11.

NÚÑEZ REBAZA, Lucy.

1990 *Los Dansaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura.

QUIJANO, Aníbal.

1992 Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. In: *Perú Indígena*. 13(29). p. 11-20. Recuperado de: <<https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>>.

SANTOS, Boaventura de Sousa.

2017 *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata.

SCHECHNER, Richard.

2012 “¿Qué es la representación?”; “El Ritual”; “El Juego”. En: *Estudios de la Representación. Una introducción*. Traducción de Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica. p. 58-204.

TAYLOR, Diana.

2015 *Performance*. 1ª ed. 1ª reimp. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

TOMOEDA, Hiroyasu. MILLONES, Luis.

1998 *Religión Oficial y Tradición Verdadera. Historia y función de los rituales andinos en los pueblos ayacuchos*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

YEPES. Gabriela.

2008 *Danzak*. Cortometraje Ficción. 19 min. Recuperado de: <<http://www.gabriela-yepes.com/project/danzak/>>.

VILLEGAS FALCÓN, Antonio Salvador.

1998 *La Danza de las Tijeras*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WATCHTEL, Nathan.

1973 “Rebeliones y milenarismo”. In: *Ideología mesiánica del mundo andino*. OSSIO, Juan. (Comp.). PRADO PASTOR, Ignacio. (Ed.). Lima: Colección Biblioteca de Antropología. p. 103-145.

Yaranga Valderrama, Abdón.

2006 *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima/París: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial/Paris 8 Université Vicennes-Saint Denis.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan.

2009 *Las provincias contraatacan: regionalismo y anticeutralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ediciones del Vicerrectorado Académico.

