

Código:	2	0	2	4	6	6	6	7	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

PONTIFICIA

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: «El teatro como ritual de reparación y contranarrativa: el uso de la cultura y la cosmovisión andina en las obras de Yuyachkani en torno al Conflicto Armado Interno»

Nombre: Susana Abigail Trocones Salazar

Tipo de evaluación: Monografía

Curso: Investigación Académica (INT124)

Horario: 0312

Comisión: 312C

Profesor: Patricio Alvarado

Jefe de Práctica: Raúl Silva

SEMESTRE 2025-2

Resumen

Esta investigación tiene como propósito demostrar que el grupo teatral Yuyachkani ofrece una representación de las comunidades campesinas quechua en el tiempo del Conflicto Armado Interno (1980-2000), por medio de componentes pertenecientes a la cultura y la cosmovisión andina, en obras estrenadas entre 1985 y 2002. De este modo, en las obras *Adiós, Ayacucho*, *Contraelviento* y *Rosa Cuchillo* se integran ritos, objetos y personajes vinculados con esta tradición cultural. En este trabajo se analiza el proceso de formación y transformación del grupo Yuyachkani, su rol como narrativa transgresora y su participación en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Posteriormente, se analizan los elementos y prácticas relacionadas con la cultura andina en las obras *Contraelviento*, *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho*. En general, se concluye que la representación que propone Yuyachkani por medio de su escenificación se da producto de la incorporación directa de componentes y prácticas culturales andinas, y de aquellas que fueron inspiradas en base a su cosmovisión o fuertemente relacionadas con el contexto histórico. La investigación se sustenta en una revisión bibliográfica digital e impresa, destacando los aportes de las investigaciones de Alagna, Artigas, Gonzales, Rubio y Correa.

Palabras claves:

Cosmovisión andina, elementos culturales, prácticas culturales, reparación simbólica, teatro memoria.

Índice

Índice de información no textual

Introducción	p. 1
Capítulo 1	
El teatro memoria de Yuyachkani como medio para la reparación simbólica del Conflicto Armado Interno	p. 4
1.1 Génesis y reconfiguración de Yuyachkani: hacia un teatro campesino	p. 4
1.2 El teatro Yuyachkani como mecanismo de contranarrativa y reparación simbólica	p. 7
1.3 Para que florezca la memoria: Yuyachkani frente a la CVR	p. 10
Capítulo 2	
Elementos y prácticas culturales representativos del mundo andino en el escenario disruptivo de Yuyachkani	p. 13
2.1 La cultura andina reflejada en las obras teatrales del grupo Yuyachkani	p. 13
2.1.1 Los elementos y ritos de la cultura andina en el Kay Pacha de <i>Rosa Cuchillo</i> (2002)	p. 14
2.1.2 La cultura simbolizada en <i>Contraelviento</i> (1985): representación escénica de personajes del altiplano	p. 18
2.2 El fantasma y la liminalidad: el retorno escénico del Alfonso Cánepa en <i>Adiós, Ayacucho</i> (1990)	p. 21
Conclusiones	p. 26
Bibliografía	p. 29

Índice de información no textual

1. Yuyachkani. (2002). Rosa Cuchillo.
<https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo/>
2. Yuyachkani. (2002). Alma viva.
<https://youtu.be/KRfyq1GvhfE?si=WhC1GG9zfYUXXurT>
3. Instituto de Cultura El Carmen de Viboral. (2020). Escuela de Espectadores XXV Festival Internacional de Teatro El Gesto noble.
<https://youtu.be/-X-eD2oGNbI?si=KVxkq1SrTg-0U81f>
4. Watson School of International and Public Affairs. (2013). “Rosa Cuchillo”. Youtube.
<https://youtu.be/i7U9NsRpjXc?si=ouYE6juruJmQo5YO>
5. Watson School of International and Public Affairs. (2013). “Rosa Cuchillo”
<https://youtu.be/i7U9NsRpjXc?si=ouYE6juruJmQo5YO>
6. Watson School of International and Public Affairs. (2013). “Rosa Cuchillo”
<https://youtu.be/i7U9NsRpjXc?si=ouYE6juruJmQo5YO>
7. Hemispheric Institute Digital Video Library. (1996). Contrael viento = Against the wind.
<https://hdl.handle.net/2333.1/fn2z36kp>
8. Hemispheric Institute Digital Video Library. (1990). Adiós Ayacucho.
<https://hdl.handle.net/2333.1/v41ns246>
9. Hemispheric Institute Digital Video Library. (1990). Adiós Ayacucho.
<https://hdl.handle.net/2333.1/v41ns246>

Introducción

“El teatro existe donde tú lo creas, donde tú lo pongas, donde tú lo generes”

Alma Viva (2002)

El teatro, como forma de narrar historias, ha acompañado al ser humano desde tiempos antiguos y ha funcionado como una alternativa a la lectura, permitiendo que el lector —ahora espectador— sea capaz de ver lo que antes solo podía imaginar. Con el paso del tiempo, y la evolución del propio hombre, este arte fue transformándose tanto en técnica como en contenido, de modo que dejaba de ser un mero entretenimiento para asumir funciones que van más allá del mismo tiempo escénico. En ese proceso evolutivo, se adhirieron las preguntas sobre quiénes debían ser los representados y cómo hacerlo. El grupo Yuyachkani ejemplifica bien esta transformación al asumir la tarea de dar voz y cuerpo a un sector históricamente marginado en la sociedad peruana: el campesinado. Aquel grupo que, durante las décadas de 1980 y 2000, se vio atrapado entre la violencia estatal y la terrorista. No obstante, esta puesta en escena no solo implicó incorporar historias, sino también —y como una correcta representación lo amerita— integrar componentes escenográficos y de actuación que remitieran directamente a la cultura andina. Esta investigación busca resolver ¿de qué manera Yuyachkani integra en sus obras teatrales elementos tradicionales de la cultura andina para representar la violencia política sufrida por las comunidades campesinas quechua entre 1985 y 2002? Como se verá, estos recursos escénicos y prácticas culturales han sido determinadas producto de la historia y el espacio que se busca representar en cada una de las obras que analizaremos: *Contraelviento* (1985), *Adiós, Ayacucho* (1990) y *Rosa Cuchillo* (2002).

Durante el Conflicto Armado Interno (CAI) y la instauración del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Yuyachkani usó diferentes elementos y prácticas culturales que buscaban representar la cultura y la cosmovisión campesina. Es así que, en la obra *Rosa Cuchillo*, elementos como el banco, la vara, el vestuario e incluso el maquillaje se encuentran relacionados con esta cosmovisión, al estar inspirados en los tres estadios del mundo andino. De igual forma, la presencia de personajes festivos como la china diablo, en *Contraelviento*, o el Qolla, en *Adiós, Ayacucho*, demuestra un acercamiento a las festividades costumbristas del Perú. Asimismo, la puesta en escena de prácticas, como los actos fúnebres hacia los desaparecidos o el rito de Rosa al público,

constituyen una muestra de la influencia que tiene la cultura incluso en situaciones de violencia armada.

Investigar el teatro como mecanismo de justicia no formal permite examinar de qué forma Yuyachkani incorpora elementos y prácticas de la cultura andina, o inspirados en ella, mediante su escenificación. Asimismo, ver la posterior respuesta por parte del sector campesino fundamentado en el vínculo creado por la convivencia y la interacción del actor con el espectador. A su vez, analizar el teatro como vía de reparación simbólica permite generar un espacio académico para la tradición andina. Por ello, esta monografía aspira a mostrar que el teatro Yuyachkani no solo narra, sino que también repara, reconoce y busca que florezca la memoria de quienes fueron sistemáticamente olvidados. Esta investigación se vio inspirada en el texto del Grupo Yuyachkani: *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*, que leí durante el curso de Historia del Perú: Presente y Memoria. Por medio de este texto, se nos presenta la experiencia del grupo teatral y la importancia de una escenificación donde se incorporen diversos componentes culturales del sector que buscan representar. Es así que surgió mi interés de estudiar cuáles son los mecanismos y elementos que se utilizaron para representar en sus obras al sector campesino durante el Conflicto Armado, y la forma en la que esto sirvió como un discurso que se oponía al que presentaban los diversos agentes estatales.

Este trabajo se divide en dos capítulos. En el primero se explica el proceso de formación de Yuyachkani en 1971 y su transformación luego de la presentación de *Puño de Cobre* en 1973. Se explican los orígenes de Yuyachkani como un nuevo tipo de teatro popular, la masacre de Cobriza como inspiración para la creación de *Puño de Cobre* y la crítica de los mineros a la obra; además de los conceptos de ‘teatro campesino’ y ‘escenificación en un espacio no elitista’. De igual forma, se analiza la relación entre los conceptos de ‘voz’ y ‘cuerpo’ señalando cómo se integran a la teatralidad de Yuyachkani; además de la participación, el compromiso y la influencia que logró el grupo durante las audiencias públicas de la CVR en 2002, donde se vislumbran los espacios no convencionales para la actuación, la misión de los integrantes de Yuyachkani en estas asambleas y la respuesta del público ante la actuación. El segundo capítulo se ocupa de la incorporación de la cultura y cosmovisión andina presentes en las obras *Contrael viento*, *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho*. Se analiza la función de los elementos del banco, la vara y la personificación de Rosa, además del ritual de sanación que realiza al espectador. Asimismo, la presencia de personajes emblemáticos de la cultura altiplánica en *Contrael viento* como el ekeko y los danzantes, al igual que la narración de un mito andino.

Por último, se explica el concepto de liminalidad, la importancia del Qolla en la puesta en escena de *Adiós, Ayacucho*, y el paralelismo entre el mito del Inkarrí y la obra.

Para esta investigación han sido importantes los artículos Liminalidad, comunidad y carnaval en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani de Giosué Alagna, y El teatro comunitario: un lugar de resistencia a la violencia política peruana. El grupo Yuyachkani y su obra *Contraelviento* de María Emilia Artigas, ambos profesores y literatos. El primero me permite entender la importancia de la personificación del Qolla en *Adiós, Ayacucho* como un elemento representativo de la cultura y bajo el propósito de ser un comic relief. Mientras que el segundo señala las representaciones del mundo altiplánico que agregó el grupo teatral a su obra *Contraelviento*. Asimismo en los textos de Ana Correa, actriz que interpreta a Rosa Huanca, Sanaciones y reparaciones simbólicas: *Rosa Cuchillo*, y Carla Gonzales, *Rosa Cuchillo* de Yuyachkani: El cuerpo poético como agente en la construcción de la memoria social sobre las madres de los desaparecidos para la reconstrucción social pos Conflicto Armado Interno del Perú (1980 – 2000), se nos muestra el proceso de elaboración que tuvo la obra y las significaciones detrás de las prácticas culturales —como el rito de Rosa—, el análisis de los elementos y la relación que se establece con los tres mundos andinos. De igual forma, el trabajo de Sha Sha Gutiérrez, Diana Hidalgo y Andrés López, donde se entrevista a Teresa Ralli, miembro del grupo Yuyachkani, permite conocer desde una mirada interna la labor, los objetivos y los propósitos que el grupo teatral tienen al retratar verdades desconocidas u olvidadas.

Capítulo 1

El teatro memoria de Yuyachkani como medio para la reparación simbólica del Conflicto Armado Interno

El CAI significó un antes y después en la sociedad peruana, no solo en el sentido estricto de la violencia, sino, también en la multiplicidad de discursos y representaciones culturales que tenían como inspiración la coyuntura que se vivía. Frente a esto, el grupo teatral Yuyachkani se ha encargado de representar desde sus obras las vivencias de personajes que fueron golpeados por la violencia política. Escenificaciones como *Contrael viento* (1985), *Adiós, Ayacucho* (1990) y *Rosa Cuchillo* (2002) se caracterizan por presentarnos diversos elementos pertenecientes a la cultura andina, lo cual termina enriqueciendo el nivel de artístico de las obras. Por ello, en este capítulo, explicaré el proceso de formación del grupo Yuyachkani en 1971, la inspiración que toman de la masacre vivida en Cobriza para crear su obra *Puño de Cobre*, gracias a la cual —después de una crítica— terminarían insertando en su teatralidad el elemento cultural, lo que generaría un precedente para las posteriores escenificaciones. Asimismo, me planteo explicar de qué forma los conceptos planteados en el texto de Zavala se ejemplifican en las obras de Yuyachkani. Y, analizar cómo se utiliza el teatro como mecanismo de denuncia, justicia no formal y reparación simbólica. Finalmente, analizaré el rol del grupo frente a las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y el recibimiento de los espectadores ante *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho*.

1.1 Génesis y reconfiguración de Yuyachkani: hacia un teatro campesino

La labor de Yuyachkani de querer representar las realidades de sectores que no portaban con una voz propia en el espacio público se ve desde su nombre. Teresa Ralli —actriz del grupo teatral Yuyachkani— menciona que la elección del nombre se vio influenciada por el significado que poseía: estoy pensando, estoy recordando. Además, recalca que optaron por una palabra en quechua para evidenciar su intención de representar las diferentes partes y realidades del Perú, incluso cuando estas eran desconocidas; sin imaginar que aquel nombre terminaría por ser tan relevante (Gutiérrez et al., 2023, p. 72). Sin embargo, esta labor de representación tuvo ciertos cambios, producto de la evolución del mismo teatro Yuyachkani. Arce (2012) señala que, a diferencia de Yuyachkani, Yego (la compañía teatral que la precedió) tendía a hacer obras de carácter general y donde no se requería de un vestuario ni escenografía específicos, puesto que las obras se

fundamentaban en el diálogo actor-espectador. Por otro lado, Yuyachkani buscó replantear esta relación y hacer teatro en espacios donde no existía estructuralmente un escenario (p. 102). El grupo teatral se encontraba en la búsqueda de reformular la personificación de aquellos sectores que habían sido invisibilizados tanto por la sociedad como la historiografía peruana.

Este primer intento se vislumbró con su obra *Puño de Cobre* (1971), donde se buscaba representar la masacre a los mineros de Cobriza producto de la represión estatal. La huelga, iniciada por los mineros pertenecientes a la Cerro de Pasco Corporation, buscaba las mejoras en las condiciones del trabajador —tanto en el aumento de salarial como en los requerimientos laborales— y la búsqueda de la nacionalización de la corporación; sin embargo, sobre esto último, el Estado peruano no quería asumir el costo económico que representaría. De esa forma, el Consejo de Ministros terminó aprobando la suspensión de garantías con el fin de retomar el control sobre Cobriza, y reactivar la producción y exportación minera (la cual representaba una fuente importante para la economía). Santistevan (2022) señala que los sinchis, disfrazados de trabajadores de la Utah Construcción, se adentraron a la asamblea que se estaba realizando en Cobriza y terminaron asesinando con rifles de asalto a los dirigentes que se encontraban en la reunión. En contraposición, la versión oficial, que aparece tanto en periódicos como en el comunicado que brindó el Consejo de Ministros, señala que fueron los dirigentes quienes atacaron a la policía (pp. 24-25).

Es así que la masacre de Cobriza termina sirviendo como inspiración para la obra *Puño de Cobre* y permite mostrar la violencia estatal durante el mandato del general Velasco Alvarado. La importancia de esta primera obra radica en ser el primer intento del grupo en buscar representar una realidad que se contrapone a lo que señala el discurso oficial, así como en la oportunidad de crecimiento que esta representaría. Si bien Yuyachkani demostraba una gran motivación para conocer y, por medio de su obra, dar a conocer el Perú, no fue hasta realizar la actuación en un campamento de Allpamina que aprendieron la importancia de la *forma* —la expresión artística— en la actuación. Miguel Rubio, fundador del grupo teatral, recuerda esta experiencia de aprendizaje:

Conversando con los mineros un obrero nos dice: ‘compañeros muy bonita su obra, lástima que se hayan olvidado sus disfraces’. Por supuesto que nosotros no nos habíamos olvidado de nada, ésa era nuestra propuesta teatral [...] después comprendimos porqué los mineros pensaron aquello. Faltaba algo que iba más allá de los disfraces. Lo que ellos

quisieron decirnos era que [...] no estábamos tomando en cuenta las expresiones artísticas de los mineros [...] ¡Cómo podían imaginar una obra sobre ellos sin los cantos ni las ropas de sus mujeres [...] y sin personajes que cuenten historias y que dancen[!] (en Grupo Cultural Yuyachkani, 1983, p. 9)

La propuesta teatral que el grupo nos ofrecía —si bien buscaba contar la historia de un sector reprimido por la violencia estatal— resultaba plana con respecto a la forma en la que se presentaba. El vestuario consistía en pantalón jean y camisa oscura; de igual forma, las danzas y la tradición artística habían sido dejados en un segundo plano, e incluso olvidadas. No obstante, este encuentro permitió abrirse paso y adentrar a su teatralidad elementos pertenecientes a la cultura andina, de tal forma que ya no solo se preocupaban por el *fondo* de la obra (la historia en sí misma) sino la *forma* que esta poseía (los mecanismos que se empleaban para contar la historia). Fue la adopción del canto, la oralidad, la música, el vestuario, el baile, la escenografía, entre otros aspectos, lo que les permitió empezar a “comprender la complejidad del espíritu andino” (Grupo Cultural Yuyachkani, 1983, p. 10). Es decir, a apreciar su forma de ver la vida, su concepción del mundo y las experiencias que son parte de su esencia como sujeto, en lugar de asimilarlo como un ser carente de profundidad cultural e histórica.

Hacia la década de los 1960 surgen propuestas de un nuevo teatro popular peruano inspirado en el mundo andino. Es el caso de *Teatro campesino* (1969), texto de Víctor Zavala,¹ quien sostiene que el campesino (como personaje) no ha contado con un espacio para poder desarrollarse en el teatro, a diferencia de otros sectores culturales como la literatura. Y, si es que logra verse representado en una obra, su caracterización termina por ser alienada y se basa en un papel despectivo como el “serrano” o “cholo”; es así que el escenario no cuenta con un espacio dedicado a representar las esperanzas y frustraciones del sector campesino. Es por ello que el término *teatro campesino* busca poner en el centro a este personaje, de tal forma que la historia gire en torno a él —sirviendo como una ventana a su vida y, a su vez, cumpliendo su rol de denuncia pública—. Asimismo, Zavala menciona que este tipo de teatro no debe limitarse, en cuanto a la escenificación, a un espacio elitista —como lo son las salas de teatro o auditorios, a los cuales no todos tienen la oportunidad o capacidad de asistir—, sino que

¹ Víctor Zavala fue en su momento un dramaturgo peruano que escribió *Teatro campesino*. Posteriormente, se hizo militante del grupo subversivo Sendero Luminoso, quienes entre los años 1980 y 2000 fueron, —según la CVR— los mayores perpetradores de la violencia vivida.

debe adaptarse a espacios públicos donde no exista una barrera económica de por medio —lugares como las plazas, calles, mercados, entre otros—; esta vendría a ser la conceptualización de *escenificación en un espacio no elitista*² (pp. 11-12). Ambos términos se encuentran ejemplificados en la teatralidad de Yuyachkani, quienes a lo largo de su carrera artística han buscado representar dignamente personajes campesinos, valorando sus historias y la forma en la que estas son contadas.³

1.2 El teatro Yuyachkani como mecanismo de contranarrativa y reparación simbólica

Frente a la situación de violencia vivida durante el CAI, existió una gran polarización en la sociedad producto de la pregunta: ¿quiénes fueron las víctimas del conflicto? Si bien el *Informe Final* de la CVR reconoció que el sector más afectado fue el rural, puesto que había sido arremetido por Sendero y de las FFAA, no pasó mucho tiempo para que agentes del Estado buscarán presentarse a sí mismos como parte de las víctimas. Milton (2018) señala que esta victimización se vio reflejada en la escritura de libros y textos por parte de miembros de las Fuerzas Armadas —donde se busca mostrar su perspectiva histórica durante el conflicto—, como respuesta a la gran cantidad de procesos judiciales que se estaban realizando contra sus miembros (p. 36). Pero, si la memoria es inherentemente subjetiva, entonces ¿cuál sería el problema de que estos grupos muestren su perspectiva histórica mediante la escritura? En *Los abusos de la memoria*, Todorov plantea la interrogante: “¿existe un modo para distinguir de antemano los buenos y malos usos del pasado?” (2000, p. 29). Esta pregunta presenta una proposición que la subyace: las memorias —de forma intrínseca— no pueden ser catalogadas como buenas o malas, ni validas o invalidas, sino que es el tratamiento y el uso que se les da el que puede ser considerado correcto o incorrecto. Entonces, habría que preguntarse cuál vendría a ser el uso que los agentes estatales buscan dar a su memoria del Conflicto Armado.

Sobre los textos producidos por agentes estatales, Milton (2018) reconoce que se buscaba convertir al lector en el juez que condenara el Informe de la CVR, bajo el argumento de que este no reconocía el honor y la estima de aquellos que lucharon, e

² Concepto creado por mí, pero teorizado por Zavala.

³ A pesar de estas semejanzas entre el texto de Zavala y el grupo Yuyachkani, el teatro de los 70 funcionaba mediante dos ejes, el primero no buscaba reconocimiento sino la formación de una República popular —donde se encontraba Víctor Zavala y sus ideas—, mientras que el segundo también presentaba ideas de izquierda, pero se adentraron al teatro profesional pero alternativo —representado por Yuyachkani— (Vargas Salgado, 2011, pp. 214).

incluso fallecieron, en contra de la violencia terrorista (p. 62). Asimismo, la carta del General Luis Arias Graziani deja ver la posición que toman muchos de estos libros con respecto al *Informe Final*. En la carta se lee lo siguiente:

No puede juzgarse con el mismo nivel de responsabilidad [sobre la coacción ejercida a la población] a la infames huestes terroristas (Sendero Luminoso y MRTA) con los contingentes de las Fuerzas Armadas. Estas últimas participaron en la acción contrasubversiva en cumplimiento de su misión Constitucional, por disposición de los Gobiernos de turno en dos décadas. (en CVR, 2003, p. 4411)

De esta forma, Arias Graziani termina criticando el carácter parcial del Informe, pues genera “una percepción negativa para las Fuerzas del Orden, lo cual, como se ha comprobado, *no es verdad* [énfasis agregado]” (2003, p. 4413). Todo esto se adhiere a lo que Cohen (2001) señala como *interpretive denial* —entendido como el negacionismo interpretativo—, en el cual no se la persona busca negar los acontecimientos realizados, sino darle otro significado, una interpretación diferente a lo otros puedan pensar (p. 7).

Entonces, ¿cuál es el uso correcto del pasado? Todorov (2000) señala que este se basa en lo que denomina *memoria ejemplar*. El cual consiste en neutralizar y controlar el recuerdo negativo, de tal forma que “el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (p. 31). Es importante recalcar que neutralizar el recuerdo no hace referencia al olvido o el restarles importancia a los hechos, sino a desarrollar una virtud resiliente y continuar con la lucha sin enfrascarse en la emoción ni el recuerdo. De esta forma, la memoria ejemplar permite que, a partir de esa experiencia, se construya algo nuevo que ayude a la persona a crecer y a compartir la experiencia con otros. El teatro Yuyachkani, a diferencia de la narrativa estatal, por medio de sus obras *Contrael viento*, *Adiós*, *Ayacucho* y *Rosa Cuchillo*, hace uso de este principio al adoptar y recuperar el pasado doloroso del CAI, logrando que sirva como base para la construcción de elementos significativos que representen al país y sus injusticias sociales, y funcionen como mecanismo para la reparación simbólica. Es así que, por medio del teatro, buscan llegar a representar y revalorizar un discurso alternativo a lo presentado por los agentes estatales, tal como se vio con la creación de su primera obra, *Puño de Cobre*, como con las que crearía en torno al Conflicto Armado.

“Estoy recordando” —uno de los significados de Yuyachkani— se compone del verbo recordar, que alude a la acción de traer el pasado al presente, convirtiendo la

memoria en un ejercicio de reflexión y aprendizaje. Desde su propio nombre, Yuyachkani plantea un puente entre el presente y el pasado. Busca ver el ayer desde el hoy, recordarlo, y reflexionar sobre él, no para permanecer en el dolor, sino para aprender de esa vivencia. Este mismo principio se manifiesta en las obras mencionadas, donde funcionan como espacios de encuentro entre la memoria y el presente. Como señala Teresa Ralli que frente a un momento donde las personas buscaban olvidar el pasado en aras de la “unión” de los peruanos, Yuyachkani era “parte de esta transformación que se da en el país, cuando se empieza a entender que era muy importante no olvidar” (en Gutiérrez et al., 2023, p. 72). Puesto que esta unión no debía darse dejando de lado el pasado, sino trayendo a discusión el porqué de lo ocurrido y escuchando aquellas experiencias infravaloradas.

A su vez, Yuyachkani posee la doble labor de poner en escena y denunciar las injusticias sociales que se viven. Esto por medio de la voz y el cuerpo, ambos como elementos para el cuestionamiento a la violencia vivida, la memoria de los grupos marginados y el reclamo de justicia. De tal forma que “el rol de los actores es prestar su cuerpo y su voz para darle presencia a las ausencias” (Robles, 2018, p. 335). Es así que el teatro cumple con una función de ser portador y difusor de las experiencias de aquellos que no son atendidos o son olvidados por el espacio público. Rocha (2022) entiende la reparación simbólica como “un acto horizontal (en cuanto a posiciones de poder) de tinte no económico que invita a la sanación a los deudos de un hecho de violencia política a través del reconocimiento del daño causado y la ruptura de su soledad” (p. 17). Esta, a su vez, puede presentarse de múltiples formas, siendo una de ellas la creación de una comisión de la verdad que tenga por finalidad el realizar una investigación sobre los sucesos y reconocer a los afectados como víctimas de aquel evento traumático. No obstante, el arte —al tener la capacidad de denunciar y homenajear a las víctimas— sirve como expresión de justicia social, mas no de justicia estatal; esta última viene a ser la labor del Gobierno.

Lo trascendente de la reparación simbólica que busca hacer Yuyachkani radica en su carácter individual y su participación dentro del *cycle of cultural memory*. Su propósito individual —el cual no debe entenderse como no influyente— se basa en el carácter mismo de la obra, lo que representa la obra y el propósito que lo engloba. Atencio (2014) propone el concepto de *cycle of cultural memory* el cual se compone de cuatro etapas: *simultaneous emergence* —cuando un trabajo cultural y un mecanismo institucional se encuentran en un mismo tiempo—, *imaginary link* —donde ambos fenómenos se conectan en la mente de las personas—, *leveraging* —o “aprovechamiento” por parte de

otras personas o grupos para realizar mayor contenido cultural y plantear sus propias agendas (donde se encuentren sus ideas, experiencias y visión de los hechos ocurridos)—, y la *propagation*, donde la actividad cultural inicial incentiva otro tiempo de actividades y trabajos de memoria (pp. 6-7). En la primera etapa del ciclo podemos ver trabajos culturales elaborados por Yuyachkani —como la obra *Rosa Cuchillo*— y de otros artistas, donde se relataban diferentes perspectivas marginadas, en el mismo intervalo de tiempo en el que la Comisión de la Verdad y Reconciliación estaba empezando su trabajo. Ambos fenómenos se conectaron en el imaginario de las personas, dando paso a la segunda fase de Atencio. Frente a este escenario, surgen otros grupos (como es el caso de los militares) que se aprovechan de estas conexiones para implantar su propia perspectiva en la mente de las personas por medio de trabajos culturales —libros, museos, monumentos, entre otros—. Así, el primer trabajo de Yuyachkani incentivo la elaboración de otros trabajos culturales que contaban con las perspectivas de otros sectores, lo cual llevo al desarrollo de diferentes trabajos de memoria sobre el CAI.

1.3 Para que florezca la memoria: Yuyachkani frente a la CVR

En abril del 2002 se iniciaron las audiencias públicas de la CVR en la ciudad de Huamanga (Ayacucho), estas tenían como finalidad que la comisión escuchará los testimonios de los afectados y los testigos de la violencia. En el documental *Alma Viva* (2002) se observa cómo Yuyachkani se hizo presente en estos encuentros y participó escenificando *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho* para las víctimas que iban a dar su testimonio. En el documental se menciona que:

El teatro existe donde tú lo creas, donde tú lo pongas, donde tú lo generes. Puede ser un teatro una sala cerrada o puede ser, también, un espacio abierto, no tradicional. Y, creo que en este momento, en Yuyachkani estamos cada vez más convencidos de que el diálogo teatral con la gente es muy necesario. (en Yuyachkani, 2002, 5:53-6:12min.)

La plaza, el mercado, el atrio, entre otros, son espacios de escenificación no elitistas, debido a que estos no se realizan en espacios convencionales como las salas de teatros o los auditorios. Sin embargo, esta actuación era parte fundamental del intercambio que buscaba hacer el grupo con el espectador, además de que tenían que ir a lugares donde se encontraba su público objetivo. En la imagen 1 podemos notar a Ana

Correa, caracterizada de Rosa Cuchillo, paseando en los alrededores del mercado donde posteriormente iba a escenificar la obra.



Imagen 1: En esta figura se vislumbra a la actriz Ana Correa, quien se encarga de interpretar a Rosa Huanca, paseando caracterizada por los alrededores de un mercado donde realizaría la escenificación de *Rosa Cuchillo* en el contexto de las audiencias públicas de la CVR (Yuyachkani, 2002).

Guichot

(2011)

menciona que el ambiente después de las escenificaciones representaba un “mosaico de voces” al existir testimonios de las víctimas y testigos de la violencia (p. 209). Así mismo, Ana Correa recuerda que las personas que se acercaban con el fin de contar sus experiencias a los comisionados (encargados de realizar el Informe) pensaban que ellos eran parte de ellos porque terminan relatándoles sus desdichas. Esto porque, Ana empezaban estableciendo un vínculo con los espectadores en *Rosa Cuchillo* — caminando entre ellos, interactuando y estableciendo contacto físico y comunicación— de tal forma que existía una relación de cercanía entre Rosa Cuchillo (como campesina) y el campesinado. De igual forma, en *Adiós, Ayacucho*, como se aprecia en la imagen 2, donde Augusto Casafranca —quien interpretaba a Alfonso Cánepa— con la ventaja de ser quechuahablante, terminaba hablando y escuchando las experiencias de las víctimas, mientras lo rodeaba un tumulto de gente.



Imagen 2: La presencia de Augusto Casafranca, luego de escenificar la obra de *Adiós, Ayacucho*, hablando e interactuando con los espectadores en quechua. Este fue uno de los momentos en los que los espectadores pudieron vincularse con los actores y contarle sus experiencias de violencia (Yuyachkani, 2002).

Tal como señala Milton (2024), “la aparición de la CVR dio un espacio y legitimidad a las expresiones culturales de ‘verdades’ subalternas sobre las violaciones de los derechos humanos previamente suprimidas y poco reconocidas” (p. 71). Esto se vio motivado por la voluntad de Yuyachkani de querer llegar hasta las audiencias públicas, pues esto constituía un deber y formaba parte de la construcción de la memoria que ellos realizaban por medio de su teatro. Es así que el teatro funciona “como un medio no-formal de justicia transicional, apuntando a restaurar sentimientos de vinculación personales y sociales” (Ormeño, 2021, p. 220). En este sentido, el trabajo que hace Yuyachkani refuerza y acompaña la labor de las audiencias públicas, mecanismo considerado fundamental para la reconciliación y sanación del país.

Capítulo 2

Elementos y prácticas culturales representativos del mundo andino en el escenario disruptivo de Yuyachkani

Las obras que Yuyachkani ha desarrollado a lo largo de su trayectoria establecen un diálogo constante entre la memoria del Conflicto Armado Interno (CAI) vivido por las comunidades campesinas y la cultura andina que las representa. En piezas como *Rosa Cuchillo*, *Contrael viento* y *Adiós, Ayacucho*, el grupo no solo incorpora las narrativas provenientes de este sector, sino que procura representar su mundo cultural a través de distintos elementos. De este modo, la cultura andina —sus formas de comprender la vida, sus prácticas, costumbres y símbolos— se convierte en un componente fundamental en la escenificación de la obra, permitiendo que la cultura indígena, al igual que sus personajes, encuentre un espacio donde pueda verse representada. Este uso de elementos culturales responde al objetivo central de Yuyachkani: retratar al campesino de manera fiel y, con ello, dar lugar a su cultura. Al mismo tiempo, se busca evidenciar la violencia y la coacción ejercidas sobre estos grupos para que el espectador —particularmente el campesinado— pueda reconocerse y sentirse identificado al ver su cultura y sus experiencias durante el CAI puestas en escena en un espacio público. En esa misma línea, Yuyachkani recurre a historias personales para que las vivencias de los personajes lleguen al espectador de manera sencilla y directa. Las narraciones que presentan —la de una madre en busca de sus hijos, la de un dirigente campesino que intenta recuperar sus propios restos, o la de unas hermanas que persiguen las “semillas de la vida”, símbolo de esperanza— comparten una temática en común: la búsqueda, la cual debe entenderse como una larga travesía física, como un proceso de construcción personal y como un mecanismo que lleva a la reflexión frente a la violencia vivida. Así, los protagonistas de Yuyachkani, a medida que avanzan en su viaje, reflexionan sobre sus vidas y piensan en la violencia por la que están pasando. De este modo, el motivo del viaje se entrelaza con el desarrollo del personaje y, por a su vez, con el desarrollo de su cultura.

2.1 La cultura andina reflejada en las obras teatrales del grupo Yuyachkani

La cultura andina se sostiene en una cosmovisión donde los diferentes estadios del mundo, los vínculos con los ancestros y la significación de los símbolos conforman una

manera nueva forma de ver el mundo. Yuyachkani, mediante el teatro, busca resaltar la importancia y el significado de diversos elementos de la cultura andina. En la obra de *Rosa Cuchillo* se realiza un análisis de elementos como el vestuario, objetos ceremoniales y el maquillaje, y la forma en la que se relacionan con los tres mundos andinos: el Hanan Pacha, el Uku pacha y el Kai Pacha. Por otro lado, con *Contrael viento* se busca resaltar la cultura del altiplano mediante sus personajes y la significación de sus actos. De tal forma que el ekeko, el arcángel y la china diablo representan figuras relevantes en las danzas o en la cultura altiplánica, y guardan relación con el espacio-tiempo en el que la obra se adscribe.

2.1.1 Los elementos y ritos de la cultura andina en el Kay Pacha de *Rosa Cuchillo* (2002)

La obra teatral *Rosa Cuchillo*, inspirada en la novela de Oscar Colchado del mismo nombre, relata la historia de Rosa Huanca, una mujer campesina que va en busca de su hijo Liborio —un desaparecido durante el CAI—, incluso después de la muerte. Si bien la performance teatral presenta una gran influencia de la obra de Colchado, esta también reúne elementos propios de la vida de Ana Correa (la actriz que interpreta el papel de Rosa) y de “mamá Angélica”.¹ Es así que la historia, encontrándose inspirada por diferentes referentes indígenas, exhorta e impulsa a Yuyachkani a realizar un trabajo de correcta representación del campesino y, por ende, de su cultura. En la historia de Rosa, el recorrido que hace para encontrar a su hijo puede ser visto como un viaje de peregrinación por medio de los tres mundos andinos: el Hanan Pacha, Uku Pacha y el Kai Pacha. Portales (2021) nos explica que el Hanan Pacha (o el mundo de arriba) viene a ser el espacio donde habitan los dioses que pertenecen a la cosmovisión andina, y donde el cóndor cumple el rol de cuidador. Por otro lado, en el Uku Pacha (o el mundo de abajo) se encuentra habitado por energías malignas, como el duende minero o muqui, y está cuidado por la serpiente Amarú, símbolo de sabiduría y fertilidad (pp. 10-11). Por último, el Kai Pacha es considerado el mundo del medio, el cual está resguardado por la imagen del puma y busca representar la vida terrenal y a los seres humanos (p. 16).

El mismo *fondo* de la obra ya nos muestra una gran apertura al mundo andino; sin embargo —y como se ha visto en el capítulo 1—, la teatralidad de Yuyachkani no se basa solo en la historia, sino, además, en la *forma* en la que esta se ve representada. Ana Correa (2009) resalta que, debido a la brevedad de la pieza, esta debía ser directa y estar llena de significaciones, por lo que se optó por introducir elementos que permitieran “conectar

con la población indígena, con su visión, los olores, las flores que es parte de la tradición andina” (p. 2). Es así que estos tres estadios aparecen tanto en el carácter de fondo como de forma puesto que se usan elementos, prácticas que pertenecen o hacen alusión a esta tradición andina. Mediante la puesta en escena, la caracterización del personaje en torno a su apariencia cumple un rol fundamental: lograr que público objetivo al que se dirige se acerque a la cultura andina. Así, que Rosa lleve un vestido ancashino termina generando un vínculo mucho más estrecho con el espectador. El traje se encuentra inspirado en la vestimenta de la tierra de la abuela de Ana Correa, que, a diferencia del que se muestra en la obra, resulta ser colorido. La elección del color del traje, un tono blanco amarillento, se debe a la licencia creativa de la modista, quien, luego de escuchar la historia de Rosa, pensó que ella representaba un “alma viva” (en Gonzales, 2022, p. 130). Asimismo, la presencia del Hanan Pacha se hace notar por medio del Coyllur Mayu, el río de aguas lechosas donde pasan los luceros, fuente de inspiración para el maquillaje de Rosa: una base blanca (tono lechoso) y un pintalabios y delineado de color azul (el color de los luceros) (p. 58).



Imagen 3: Banco utilizado por Rosa Cuchillo para relatar la obra. Nótese que este presenta las patas del banco en forma de las pezuñas de un puma y que se encuentra unido por serpientes comiendo su cola (Instituto de Cultura El Carmen de Viboral, 2020).

Elementos de la escenografía, como el banco o el bastón, reflejan una gran carga simbólica de la cosmovisión andina. Por un lado, el banco que utiliza Rosa para narrar su historia se inspira en la costumbre de las vendedoras de los mercados, quienes llevan un banquito para descansar. No obstante, su significado trasciende su funcionalidad, pues busca representar a los tres estadios del mundo andino (véase imagen 3): posee tres patas forma de patas de puma, guardián del Kay Pacha; estas se encuentran unidas por el cuerpo

de serpientes comiéndose su cola, símbolo del Uku Pacha; y en la base del asiento se halla tallado el cóndor, protector del Hanan Pacha (Gonzales, 2022, p. 60).



Imagen 4: Rosa Huanca sosteniendo su vara en forma de serpiente. Fíjese que al lado suyo se encuentra a su vez el banquito como parte de la escenografía (Watson School of International and Public Affairs, 2013).

De igual forma, y como se visualiza en la imagen 4, el cuerpo de la vara viene a ser el de una serpiente arrastrándose, lo que se confirma con la parte superior, donde se ven representados los ojos y la boca del animal. Como ya se ha mencionado, la serpiente representa al animal del Uku Pacha; por ellos, al tener una gran carga simbólica, resultaba fundamental que estuviera representado en la obra. A su vez, Rodomila Segovia señala una función más acercada al presente, que retrata la situación de las mujeres que buscaban los cuerpos de sus familiares: el bastón servía para voltear cadáveres que estaban boca abajo, con el fin de reconocerlos (en Rocha, 2022, p. 91). Por otro lado, la vara puede ser vista como un báculo, lo que significaría mostrar a Rosa como una curandera, algo que se confirma mediante el testimonio que realiza en una escena de la obra:

Ahora estoy por aquí, por un tiempo nada más. Estoy recorriendo las plazas, las calles, los mercados, donde se junta la gente. ¿Por qué sabes qué? Mi pueblo todavía está enfermo de pena y de olvido; y por eso estoy caminando, y estoy danzando, y estoy floreciendo, para que florezca la memoria. Y por eso, ahora te voy a danzar, y te voy a florecer, para que florezca la memoria. (Watson School of International and Public Affairs, 2012, 12:17-13:07min.)

La licencia creativa que Yuyachkani tomó para hacer ver Rosa Huanca como la sanadora que vendría a salvar de olvido a su pueblo y al Perú, va alineada a la labor de querer rememorar el pasado y mostrar la perspectiva histórica del personaje campesino, en especial de la mujer campesina víctima directa o indirecta de la violencia contrasubversiva.

Cabe resaltar que la presencia de estos elementos se ve acompañada del ritual de sanador que realiza Rosa en su regreso al Kai Pacha. El rito viene a ser aquel “fenómeno representacional y comunicacional que se sostiene en el carácter simbólico, por medio del cual manifiesta ideas, conceptos y saberes que son relevantes para la comunidad a la que le habla el rito” (Gonzales, 2022, p. 34). Este nace del recuerdo de la actriz de cómo su abuela, al curarla, hacía uso de una tradición cultural: pasar el huevo de forma circular por todo el cuerpo, para que las malas energías que afectan a la persona se concentren en el interior del huevo y ya no generen malestar en el sanado. Es así como la actriz se dio cuenta de que la sanación era circular, a diferencia de la violencia, que tenía una forma lineal (Correa, 2009, p. 2). Haciendo uso de esta tradición aprendida, entendió que su rito de sanación debía ser circular. En el papel de Rosa, ahora era ella la que tomaba el rol de curandera y sanaba a las personas de la violencia y del olvido.



Imagen 5: Esta escena muestra cómo Rosa Cuchillo, en medio de su ritual de sanación, utiliza la daga para “cortarse” y, de ese modo, derramar su “sangre” sobre el kero (Watson School of International and Public Affairs, 2013).

De
forma,

igual
además de

los movimientos sanadores, el rito contiene la presencia de un kero o vaso ceremonial utilizado en la cultura incaica, cuya presencia no es casualidad, sino que funciona como el recipiente donde preparara un brebaje de sanación. En la pieza teatral se ve cómo el Rosa, toma el kero del Uku Pacha, el cual contiene las aguas de los puquiales y pétalos de rosas rojas. Luego procede a saludar, con el kero encima suyo, a cada punto cardinal —simbolizando un saludo a los cuatro suyos— (Correa, 2009, p. 8). Posteriormente, saca la daga y con ella empieza a hacer movimientos circulares alrededor suyo, para luego “cortarse” y poner la daga con su “sangre” dentro del kero (visualizar imagen 5). La significación de esta parte viene desde el carácter de curandera de Rosa: un alma que rememora el pasado, que no olvida y que busca justicia por sus muertos y los del Perú. De tal forma que su carácter sanador busca compartirse al agregar una parte de su “sangre” en el brebaje que posteriormente terminará rociando sobre los espectadores, logrando así la purificación y el florecimiento de las almas (visualizar imagen 6).



Imagen 6: Luego de preparar el brebaje de sanación en el que vierte su propia sangre como curandera, Rosa Cuchillo esparce flores sobre el escenario, realizando un baño de florecimiento y un ritual de sanación dirigido a los espectadores, con el propósito de hacer florecer la memoria (Watson School of International and Public Affairs, 2013).

2.1.2

La cultura simbolizada en *Contraelviento* (1985): representación escénica de personajes del altiplano

Contraelviento narra la historia de dos hermanas: Coya y Huaco, las cuales van en búsqueda de las “semillas de la vida” mientras se enfrentan a la violencia que las hostiga

a ellas y a otros pueblos. De esta forma, Yuyachkani decide hacer de *Contraelviento* su primera obra sobre el Conflicto Armado. Esta pieza teatral va a buscar representar la cultura del mundo altiplánico y, mediante diferentes elementos, invita “a los actores y al público a acceder a un mundo otro, que muchos desconocían y que se vuelve visible por medio del teatro” (Artigas, 2019, p. 172). En este primer paso que toma el grupo teatral, al buscar retratar la violencia política que se vivía, se evidencia su propósito de comprender dicha situación y querer compartirla a los espectadores, iniciando así, por medio de su teatro, el proceso de “hacer memoria” (Gutiérrez et al., 2023, p. 74).

En los primeros momentos de la obra, vemos que Coya despierta con una profecía para su papá y su hermana, Huaco. Aquella decía que iban a aparecer dos fuerzas, el primer grupo estaría hambriento y se comería todo a su paso; el otro grupo también tendría hambre, levantarían animales y cosas, y se los comerían. En medio de ambas fuerzas estaban ellos, indefensos y con el deber de buscar las “semillas de la vida”. Este fragmento de la profecía alude a la posición que tomo el campesinado frente a la violencia subversiva y contrasubversiva, donde se encontraban entre ambas fuerzas y donde solo era cuestión de tiempo para que alguno de esos grupos arremetiera contra ellos.

Luego de escuchar el sueño de su hija, el padre de ambas niñas hace referencia a una profecía del viejo Yachaq, donde se relata cómo dos zorros se iban a devorar el mundo en un día y una noche, con el fin de crear otro mundo con personas diferentes (donde la humanidad tendría que sufrir). Ambos zorros se acercaron a una laguna a beber agua, y un hombre que estaba cerca y había escuchado toda la conversación decidió ahogarlos. Desde ese momento, los zorros están atrapados en la laguna, pero cuando logren escapar y reunirse, el mundo se acabará. Sobre esto, Artigas (2019) señala que Yuyachkani toma esta profecía de los dos zorros como dos fuerzas que ponen en peligro al mundo, para representar las dos violencias, del Estado y la subversiva, que están destruyendo el mundo tal como lo conocen los campesinos (p. 173). Asimismo, resalta que el grupo buscó entender cómo es que actuarían los zorros actualmente, llegando a la conclusión de que parece ser la condición del hombre y de la historia el ser cíclico y el persistir en la destrucción del equilibrio, optando por el conflicto. De forma que la significación que presenta la imagen de los zorros sigue vigente tanto en el ayer como en el hoy, llegando a traspasar “el tiempo real de la obra y la escritura” (p. 174).

La representación que realiza Yuyachkani busca mostrar la realidad del país y de diferentes localidades campesinas. *Contraelviento* no es la excepción a esto, pues esta pieza teatral se relaciona con la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, festividad propia de

la ciudad altiplánica de Puno, donde aparecen personajes como el arcángel y la china diablo. Ambos forman parte de la danza tradicional de la Diablada Puneña, en la que el arcángel representa el bien, mientras que la china diablo representa los pecados de la tentación y la lujuria. Ambos parecen encontrarse confabulados y utilizan la danza con el fin de distraer a Coya; por otro lado, ella ve la danza como un mecanismo de escapar de sus penas (Artigas, 2019, p. 174).



Imagen 7: Nótese que en la imagen se muestra al amuleto que concede dádivas, el ekeko con las fotos de posibles víctimas y desaparecidos (Hemispheric Institute Digital Video Library, 1996).

Asimismo, el personaje del ekeko resulta muy importante, pues cumple el rol de narrador, además de tener una fuerte carga simbólica y cultural, puesto que a su vez representa un amuleto de la buena suerte y aquel que cumple dádivas. En muchas ocasiones se le viste o adorna con elementos que simbolizan tus deseos, lo que se vuelve fundamental al ver que, en este caso, la obra lo presenta con objetos usuales —como los billetes, instrumentos musicales, canastas, carros, casas o diferentes elementos que se relacionan con la abundancia— y, además, con las fotos de personas (ver imagen 7); por ello, no sería desacertado inferir que, por el contexto de violencia que se vive, estas son los retratos e imágenes de los desaparecidos, y que son sus familias quienes esperan que, al colocar las fotos junto al ekeko, estos puedan volver. De este modo, se entrelaza a este personaje, significativo para la cultura andina, con el contexto nacional vivido en ese

momento, transformando su sentido tradicional de abundancia en uno ligado a la memoria y la esperanza. Por otro lado, y remontándonos al final de la obra, este narrador-personaje toma un rol protagónico al repartir las semillas de la vida por todo el escenario mientras daba un discurso que se asemeja al que dio en el inicio de la obra:

Este maíz me lo entrego una mujer que saliendo de los cerros me conto esta historia y me dio este encargo: ‘para que un día la luna y el sol se junten, el toro y la mar se vean, el mundo avance, la tierra tiemble, amanezca en el anochecer y los reptiles se conviertan en luciérnagas iluminándolo todo’. (Hemispheric Institute Digital Video Library, 1996, 1:18:12-1:18:47min.)

Las semillas de la vida, en este sentido, representan la unión de diferentes estados y caracteres dualistas. Este último discurso terminaría por acabar con la violencia senderista y estatal, ambas vistas como opuestos; lo que a su vez representaría la esperanza de un futuro mejor. Parece significar que con la germinación de las semillas brota la paz y renace un nuevo Perú, lejos de luchas internas y de un ambiente colapsado por dos fuerzas que se contraponen.

2.2 El fantasma y la liminalidad: el retorno escénico del Alfonso Cánepa en *Adiós, Ayacucho* (1990)

En 1983 se creó una comisión que investigara el asesinato de ocho periodistas en la comunidad campesina de Uchuraccay. Su informe señala que los comuneros confundieron a sus víctimas con terroristas senderistas que venían a atacarlos o a querer convencerlos para que se sumen a su “lucha popular”. Y, aunque se buscó tener una mirada objetiva de lo ocurrido, el informe —redactado por Vargas Llosa— terminó cayendo en concepciones arcaicas del mundo andino y presentándola “como una realidad resistente a los cambios y exótica” (Vich y Hibbett, 2023, p. 59). Frente a esto, Ortega decide redactar la historia de Alfonso Cánepa⁴, un dirigente campesino que fue injustamente declarado y asesinado por terrorista, que, sin embargo, a la hora de su muerte un policía le termina robando una parte de su cuerpo, por lo que decide quedarse en el mundo de los vivos y emprender un viaje a Lima en busca de sus huesos.

⁴ Julio Ortega se inspiró de la imagen de un campesino que murió mutilado y quemado —vista en la revista *Quehacer* en 1984— para crear la imagen de Alfonso Cánepa. Esta mutilación generaría el argumento principal de la obra y representa la justificación del viaje que realiza a Lima.

La historia de Ortega nos presenta a Cánepa como un muerto en vida, un personaje sin cuerpo. Cuando Yuyachkani decide representar su historia, se encuentran con problemas y consideraciones que debían tener en cuenta. Alagna (2018) señala la necesidad de tener que incluir un elemento de humor ante tal macabra historia, por lo que era importante pensar en un personaje que sirviera como comic relief (p. 5). Junto con esto, Miguel, director de la pieza teatral, y Augusto Casafranca, actor interpretaría al alma de Cánepa, cayeron en cuenta del problema de la corporalización y escenificación de un muerto (Godoy, 2016, p. 19). La imagen de Cánepa parecía oscilar entre un fantasma y un zombi que se movilizaba en el mundo de los vivos. Ambas consideraciones se resuelven con la personificación de un nuevo personaje en la historia, parte de la libertad creativa del grupo: el Qolla, el cual pertenece a las celebraciones folclóricas del departamento de Cusco, especialmente a la danza de Paucartambo.

Con respecto ambas cuestiones, la inserción de esta nueva figura en la obra terminó resolviéndolas, puesto que el medio por el cual Cánepa lograr la corporalidad es el Qolla, quien lograra personificarlo. Asimismo, este personaje caracteriza por ser un danzante alegre y juguetón; además, a lo largo de la obra se burla de la situación del campesino, funcionando como comic relief. Como se ve en la imagen 8, el Qolla —un personaje independiente— encuentra las prendas del campesino y, debido a su carácter curioso, terminaría probándose los zapatos que se encuentran sobre el velorio del dirigente, de forma que empieza a ser poseído por el espíritu de muerto, terminando en un pacto entre el espíritu y el bailarín donde este último le prestará su cuerpo para poder movilizarse e ir hasta Lima en búsqueda de sus huesos faltantes.



Imagen 8: El personaje del Qolla siendo poseído por el espíritu de Alfonso Cánepa al ponerse sobre sus zapatos (Hemispheric Institute Digital Video Library, 1990).

La elección del Qolla, como la personificación de Cánepa, no es menos acertada, puesto que existe cierta semejanza en ambos personajes, lo que genera una mayor verosimilitud al momento de contar la historia. El Qolla representa a uno de los personajes más populares de la celebración la Virgen del Carmen y su danza es de las más reconocidas del Perú, por lo que tanto él como Cánepa representan un pedazo de la cultura andina: uno como danzante y otro campesino. Asimismo, ambos son partícipes de un conflicto entre dos fuerzas, Cánepa narra desde la violencia subversiva de los grupos terroristas y la contrasubversiva de las Fuerzas Armadas, perteneciendo a un sector de la población que se encuentra entre ambos fuegos y que en algunas ocasiones opta por el camino de la violencia en aras de defenderse. Por otro lado, el Qolla participa a un el *yawar umu*, una batalla donde combate contra los chunchus ⁵ por una la virgen Imilla (Alagna, 2018, p. 16).

Asimismo, podemos destacar el carácter liminal de ambos personajes. El concepto de liminalidad es trabajado por Víctor Turner quien lo utiliza para hablar de “acciones o situaciones alternativas inscritas en el margen o umbral entre distintos campos” (en Carvajal, 2009, p. 57). Bajo esta definición trabajamos sobre la condición de Cánepa, un ser que oscila entre la vida y la muerte, pero que, sin embargo, no pertenece a ninguna de ambos estados. De igual forma, el carácter liminal se puede ver en su naturaleza como víctima y, a su vez, en el papel del que busca un entierro digno —rol usualmente representado por los familiares de los fallecidos—. En ese sentido, la existencia de este personaje no se basa completamente en ser el agraviado —significando un papel que se subordina frente a la violencia— sino que toma el rol de sujeto activo al ser él mismo el que va en busca de sus restos, lo que se percibe desde la primera oración de la obra: “vine a Lima a recuperar mi cadáver”. Por otro lado, el Qolla también representa a un sujeto liminal, debido a que su participación en el *yawar umu* lo presenta un plano entre la vida y la muerte. Asimismo, Mendoza (2001) señala como los Qollas, a diferencia de otros personajes de danzas de la generación adulta como los majeños, se caracterizan por ser

⁵ Los chunchus son danzantes que provienen de la selva y, junto con los Qollas, terminan escenificando un enfrentamiento para quedarse con Imilla y el territorio de los sus contrincantes.

graciosos, ágiles y juguetones (p. 195). De tal forma que vemos cómo, incluso en un contexto de guerra en el que se encuentra —donde se caracterizan por la seriedad y la fuerza del combate—, los Qollas asumen un rol más carnavalesco y original.

En el *Informe Final* de la CVR concluye que el sector más afectado fue el campesinado, el cual se encontraba entre dos fuegos: los grupos terroristas y las fuerzas del orden. Esta situación de coerción responde a las causas del gran número de personas asesinadas, agredidas y desaparecidas, por lo que en muchas ocasiones las familias no volvían a ver a sus parientes. En los primeros minutos de *Adiós, Ayacucho* se vislumbra un velorio con las ropas y zapatos de Cánepa alrededor de flores y velas (visualizar imagen 9); sin embargo, hay ausencia del cuerpo. No hay cadáver al que velar y luego sepultar. El cuerpo completo de Cánepa no se ha encontrado por lo que se velan sus ropas “como se ponen en los velorios de los muertos cuyos cuerpos no han sido encontrados” (Rubio, 2010, p. 274). Yuyachkani se inmerge dentro de esta práctica cultural fúnebre donde existe un acercamiento entre la realidad de los familiares de los desaparecidos y la escenificación presenciada en la obra.



Imagen 9: El Qolla observando el velorio que se le realiza a las prendas de Alfonso Cánepa con velas y flores a su alrededor (Hemispheric Institute Digital Video Library, 1990).

Asimismo, es importante analizar las significaciones detrás del viaje a Lima y la relación que guarda con la cultura y el modo de vida que adoptó el sector campesino frente a la violencia. Es así que la primera significación nos lleva a ver esta travesía como un acto de peregrinación, un ritual que se realiza en búsqueda de la purificación y la transformación espiritual para llegar a un lugar sagrado donde morir. Desde el inicio de la obra se nos hace saber cómo Cánepa espera que sea el presidente de la república el que lo ayude a recuperar sus restos, de forma que su viaje a Lima simboliza ver en el palacio de gobierno el lugar sagrado donde con la ayuda del Estado podrá descansar en paz (Durand, 2012, p. 89). La otra significación que se le otorga va relacionada con una representación que se hace de agrupaciones como la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), donde se hacían viajes donde se encontraban las autoridades, incluida Lima, para comunicar y pedir ayuda e información sobre el paradero de los desaparecidos o de sus cuerpos. Esta clase de asociaciones se moviliza y hace un viaje para obtener el cuerpo de sus parientes y dignificarlos mediante una correcta sepultura.

Un último elemento de análisis viene a encontrarse en la última escena, Alfonso Cánepa, luego de haber sido nuevamente violentado por la coacción estatal, en su intento de comunicarse con el presidente. Termina por dirigirse a la Catedral que se encontraba cerca con la ayuda de un niño. Ya dentro, se para frente de la tumba de Francisco Pizarro, un sarcófago de vidrio y mármol. Decide retirar el cadáver del conquistador español y dejar solo los huesos que a él le hacían falta. Finalmente, Alfonso se despide diciendo: “Ya me levantaré en esta tierra, como una columna de piedra y de fuego”. La leyenda del Inkarrí relata la muerte de un inca a manos de los conquistadores, quienes, en lugar de sepultarlo en un solo lugar, optaron porque las diferentes partes de su cuerpo fueran sepultadas en lugares diferentes. No obstante, se dice que desde su cabeza él se encuentra llamando al resto de su cuerpo, y que cuando logre reunirse y revivir, habrá un Pachacuti: un nuevo comienzo para el mundo. Así, las últimas palabras de Cánepa adquieren un

sentido mítico: al recuperar sus huesos el reproduciría una reconquista, solo que esta vez sería de él quien represente el papel del colonizador del nuevo mundo.

Conclusiones

En esta investigación se buscó responder una pregunta central: ¿de qué manera Yuyachkani integra en sus obras teatrales elementos tradicionales de la cultura andina para representar la violencia política sufrida por las comunidades campesinas quechua entre 1985 y 2002? En un inicio se planteó que el grupo, a través de sus obras, incorporaba una diversidad de componentes y prácticas tradicionales propias de la cultura andina, tomando en cuenta las costumbres de cada localidad representada. Si bien la investigación confirma estas afirmaciones, también es necesario precisar —como indican las fuentes— que Yuyachkani recurre igualmente a elementos inspirados en el marco de la cosmovisión, pero que no pertenecen de forma precisa a la tradición andina, así como a prácticas adoptadas producto de las dinámicas surgidas durante el CAI. De modo que el acto fúnebre a las prendas de Cánepa o la presencia del banco de Rosa no pertenecen directamente a la cosmovisión andina, pero han sido prácticas y elementos que se inspiran en ella, o se adoptan en el marco de su cosmovisión. Esto, lejos de ser un limitante, debe entenderse como una muestra de mayor comprensión y representación de las relaciones que atraviesan a la comunidad campesina en estos últimos tiempos. De ese modo, ya no se busca representar únicamente la cosmovisión en sí —sus elementos y prácticas

culturales—, sino también mostrar cómo esta comunidad, teniendo en consideración sus tradiciones y costumbres, se desenvuelve en un entorno más contemporáneo, incorporando prácticas y componentes que se inspiran en su herencia cultural, pero que al mismo tiempo se ajustan al contexto situacional.

Si bien el texto teatral deja que el espectador encuentre y le dé sentido a cada momento de la obra, de forma que se genera una variedad de significaciones, no es errado reconocer que las tres obras giran en torno al viaje de los personajes. Esta travesía por la que pasan puede ser vista como un acto de autorreflexión sobre la vida y la violencia que se vive, pero además puede reconocerse como una representación de la peregrinación. Es así que, y como ya se ha mencionado, el viaje ocurre en busca de la purificación del alma, y con ello la transformación del personaje con el fin de llegar a un lugar que representa una ruptura entre dos mundos o momentos. En *Rosa Cuchillo*, vemos cómo la llegada al Hanan Pacha y el encontrarse con Liborio, significaron la “verdadera muerte” de Rosa, puesto que su cometido ya había sido cumplido. Esto la hizo “volver” como curandera, saliendo del mundo de arriba para volver al del medio. De igual forma, en *Contraelviento* el viaje de las hermanas se da en búsqueda de las semillas de la vida, representación de la esperanza de acabar con un Perú de conflictos y adentrarse en uno de paz. Finalmente, en *Adiós, Ayacucho*, vemos cómo llegar a Lima significa el lugar donde podrá encontrar sus restos y descansar en paz. En conclusión, la presencia de este viaje representa, en una de sus significaciones, un acto de peregrinación donde los personajes esperan terminar con su búsqueda y trascender del plano en el que están, a uno donde se encuentran sus deseos, ya sea encontrar a su hijo, las semillas de la vida o los restos que le hacen falta.

La presencia de mecanismos institucionales generó, de forma alternativa, una serie de trabajos artísticos que se encargaron de posicionar al campesinado como el protagonista de sus obras, de modo que se abriría en la esfera social un lugar donde estos se veían representados. Como se ha mostrado, frente al informe elaborado por la comisión encargada en investigar la masacre de Uchuraccay —un mecanismo estatal que elabora una versión oficial que expresa una visión paternalista que hace del campesino quechuahablante un sujeto “bárbaro”— está *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega y la posterior adaptación de Yuyachkani. Ambas se establecen frente a los prejuicios de una comisión que termina por alienar la imagen del campesino, dejándose llevar por concepciones preestablecidas sobre la cultura y el hombre andino. Asimismo, la escenificación de *Rosa Cuchillo* coincide con la presencia de discursos por parte de agentes estatales y de las Fuerzas Armadas en los que se buscaba minimizar la coacción

ejercida por parte de estos mismos. Por lo tanto, vemos que el teatro Yuyachkani ofrece un discurso alternativo ante narrativas oficiales y estatales donde se enajena la imagen del sujeto andino, donde se lo ve como integrante de una cultura de “atraso” y donde la violencia que se ejerce contra ellos se encuentra desvalorizada.

Es crucial resaltar la adopción de la noción de “memoria ejemplar” por parte de Yuyachkani al hacer uso de estas historias, algunas basadas en novelas o inspiradas en personas de la realidad, para construir una obra con una gran cantidad de elementos significativos que nos acerquen a la cultura andina. Esto se vio representado en la participación de Yuyachkani en las asambleas de la CVR, donde se abrió un espacio para mostrar las verdades de sectores vulnerables y desplazados por el Estado. Asimismo, esta construcción no solo se quedó en la representación, sino que sirvió como un mecanismo de reparación simbólica y, a su vez, como espacio de intercambio con los espectadores, ejemplificado en la pluralidad de memorias e historias sobre la violencia que fueron relatadas a los actores por parte de los espectadores que asistían a las obras. En conclusión, bajo la intención de que el pasado sirva como base para la construcción del futuro, el teatro de Yuyachkani hizo uso de la memoria ejemplar al buscar que las experiencias y memorias de las personas sirvieran como parte de la reparación simbólica que se proponían realizar, por medio de entablar un espacio de representación y, a su vez, ser un “mosaico de voces” donde las personas podían ser parte de esta justicia no formal.

Por último, la violencia que atravesó el Perú y los posteriores esfuerzos institucionales por comprenderla y dar a conocer el porqué de lo ocurrido impulsaron la creación de expresiones artísticas orientadas a narrar la experiencia del sector campesino. En el ámbito del teatro, Yuyachkani reconoció la necesidad de poner en escena a esta población históricamente excluida y golpeados por el Estado. Así, por medio de conceptos y experiencias, se ve la forma en la que el grupo construye su teatralidad, y representa por medio de sus objetivos y propósitos. Esto queda ejemplificado en su participación en las audiencias públicas de la CVR, donde se afianza el vínculo con la comunidad campesina y su visión de ver en el teatro un medio para la reparación simbólica. Asimismo, este acercamiento al campesinado se consolidó por medio del uso de componentes y prácticas asociadas —directa o indirectamente— a la tradición andina. En conclusión, la incorporación de elementos de la cultura andina, y los inspirados en ella, convierten al teatro en un vehículo de representación y un espacio de justicia no formal, pero fundamental. Esto no es solamente una decisión basada en un criterio estético, sino una estrategia para generar una conexión emocional y cultural con los

espectadores, especialmente con los olvidados históricamente. Al integrar rituales, objetos y lenguajes enmarcados en la tradición andina, las obras crean un espacio público donde estas comunidades pueden reconocerse desde sus costumbres y su cultura. Por lo tanto, el teatro no solo representa el pasado, sino que, además, hace florecer la memoria.

Bibliografía

- Alagna, G. (2018). Liminalidad, comunidad y carnaval en Adiós, Ayacucho de Yuyachkani. *Latin American Theatre Review*, 52(1), 5-23.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/8257>
- Arce, H. (2012). Yuyachkani: el espacio de la presencia. *Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, (6), 100-111.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arquitectura/article/view/22304>
- Artigas, M. (2019). El teatro comunitario: un lugar de resistencia a la violencia política peruana. El grupo Yuyachkani y su obra Contrael viento. *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 0(38), 167-178. Recuperado de:
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3892>
- Atencio, R. J. (2014). *Memory's turn : reckoning with dictatorship in Brazil* (1st ed.). The University of Wisconsin Press.
- Carvajal, F. (2009). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. *Aisthesis*, (45), 56-81.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163213309005>
- Cohen, S. (2001) *States of denial: Knowing about Atrocities and suffering*. Blackwell

- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003) *Informe Final*. Lima: CVR
- Correa, A. (2009). Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. *Karpa 2.1*.
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/anacorrea.html>
- Durand, P. (2012). *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000* [Tesis de licenciatura para ciencias y artes de la comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/1513>
- Godoy, J. (2016). Miguel Rubio Zapata: “No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida. *Memoria*, (20), 16-21.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163213309005>
- Gonzales, C. (2022). *Rosa Cuchillo de Yuyachkani : El cuerpo poético como agente en la construcción de la memoria social sobre las madres de los desaparecidos para la reconstrucción social pos Conflicto Armado Interno del Perú (1980 – 2000)* [Tesis de magister en Artes Escenicas, Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/25797>
- Grupo Cultural Yuyachkani (1983). *Allpa rayku* [Película]. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Guichot Muñoz, E. (2011). El teatro peruano, testigo de su tiempo: frente a golpes militares, golpes de voz. *Recherches: Culture et histoire dans l'espace roman*, 6, 203-213.
<https://doi.org/10.4000/cher.9497>
- Gutiérrez, S. S., Hidalgo, D., & López, A. (2023). Entrevista a Teresa Ralli, actriz del Grupo Yuyachkani. *Revista Espinela*, (11), 70–84.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/27782>
- Hemispheric Institute Digital Video Library. (1996, 17 de julio). *Contrael viento* [video].
<https://hdl.handle.net/2333.1/fn2z36kp>
- Hibbett, A. & Vich, V. (2023). La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega. *NTI: Revista de literatura hispánica*, (97).
<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss97/11>
- Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Milton, C. (2018). *Conflicted Memory: Military Cultural Interventions and the Human Rights Era in Peru*. University of Wisconsin Press

- Milton, C. (2024). *Los buenos militares : contramemorias, cultura y derechos humanos en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos
- Ormeño Castro, J. (2021). Representando justicia: el teatro como medio de justicia transicional. *Revista Del Lugar De La Memoria, La Tolerancia y La Inclusión Social +Memoria(s)*, (2). Recuperado de:
<https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/memorias/article/view/29>
- Portales, A. (2021). *Los tres mundos andinos: Hanan Pacha, Kai Pacha y Uku Pacha* [Trabajo de investigación de bachiller de Diseño y Gestión en Moda, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].
<http://hdl.handle.net/10757/659868>
- Robles-Moreno, L. (2018). Diálogos del cuerpo y fuerza política: El conflicto armado interno en el teatro peruano (1980-2000). En De Castro, J. y Robles-Moreno, L. (coords.). *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* (pp. 323-350). Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://doi.org/10.18800/9786123174316>
- Rocha, T. (2022). *El arte escénico y su contribución en el proceso de sanación de deudos de violencia política. El caso de la performance Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani* [Tesis de licenciatura en Teatro, Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/23207>
- Yuyachkani. (2002). Alma viva.
<https://youtu.be/KRfyq1GvhfE?si=WhC1GG9zfYUXXurT>
- Rubio, M (2010). Persistencia de la memoria. *Arrabal*, (7), 273-286.
<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229347>
- Santistevan, A. (2022). Huanta, Pamplona y Cobriza: tres casos de represión en el gobierno militar de Velasco Alvarado (1968-1971). *Argumentos*, 3(1), 5.30.
<https://doi.org/10.46476/ra.v3i1.130>
- Todorov T. (2000) *Los abusos de la memoria* (M. Salazar, Trans.). Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1995)
- Vargas-Salgado, C. (2011). *Teatro Peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): Estetica Teatral, derechos humanos y expectativas de descolonizacion* [Tesis de doctorado en Filosofía, University of Minnesota].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/25797>
- Watson School of International and Public Affairs. (2012, 13 de junio). *Rosa Cuchillo*

[video]. Youtube.

<https://youtu.be/i7U9NsRpjXc?si=WiP7nKqsNGFRHn-H>

Zavala, V. (1969). *Teatro campesino*. Universidad Nacional de Educación