

3. De Perú a España: El *aura* del teatro independiente de creación colectiva

ELENA GUICHOT MUÑOZ
Universidad de Sevilla

Introducción

Walter Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1934), escrito a principios del siglo xx, advierte de una amenaza que se cierne sobre el producto artístico al extenderse la era de la reproducción, y con esto nos referimos evidentemente al nacimiento de la reprografía, la fotografía o el cinematógrafo, hecho tan relevante como el nacimiento de la imprenta: “La técnica de la reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin 2013: 45). Benjamin va a relacionar la pérdida del *aura*, de esta presencia única e irreplicable ante el objeto artístico y todo lo que este genera, con un cambio en la sociedad. El escritor explica que el intercambio se genera cuando el objeto que anteriormente poseía un “valor para el culto” se simplifica ahora en un “valor para la exhibición”, con la consiguiente profanación del carácter sagrado de lo artístico: “Incluso en la más perfecta de las

reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte” (Benjamin 2013: 43). La pulsión ritual que manifiesta la obra de arte deja de existir debido a la pérdida de su carácter auténtico y único, pero el único arte al que salva de esa probable pérdida *aurática* es el teatro: “El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo” (Benjamin 2013: 71). Una de las cualidades más atractivas de este género es la necesaria y voluntaria suspensión de la vida real de las personas en favor de una irrealidad creada por otro u otros individuos. La realidad de afuera y la de adentro chocan creando lo que Ortega y Gasset denominaba la “metáfora visible”, por ello, este género posee una originalidad devota del contexto en el que se gesta. Esto provoca una dificultad en la búsqueda de alianzas entre estas dos orillas trasatlánticas, pero genera asimismo un reto en la configuración de esta independencia vinculante que vamos a mostrar sobre el teatro de los siglos xx y xxi en Perú y en España. Debido a la heterogeneidad del género y a la amplia mirada interoceánica, nos centraremos en el cotejo de una corriente que ha tenido una especial relevancia en el desarrollo de las identidades nacionales y, a su vez, en la universalidad y en la renovación constante del género dramático: la creación colectiva. Trataremos de descifrar, por un lado, la confluencia entre Perú y España en el desarrollo de este movimiento, a pesar de la falta de contacto; y, por otro, señalaremos también cómo se desenvuelven los procesos interculturales y de convergencia en los festivales de teatro iberoamericano entre ambas culturas.

La creación colectiva: definición y orígenes

En España y en Perú los movimientos de creación colectiva fueron en sus principios el núcleo del fenómeno de teatro independiente en los respectivos países. Esta metodología forma parte de esa necesidad de empoderamiento que también se resiente en Europa y en América Latina tras las guerras, dictaduras y conflictos de toda índole que afectaban tanto a militares como a civiles, surgidos desde inicios del siglo xx. El teatro se convierte en un *arma cargada* de presente y lleva a cabo todo un experimento sobre la identidad encima del escenario, en una época en que la enajenación del ser humano era

casi necesaria para subsistir. El deseo de colectividad también se enmarca en un contexto que precede una lucha contra la verticalidad impuesta del sistema. César Oliva, en relación con el surgimiento de la creación colectiva, uno de los sucesos más significativos del teatro español a fines de siglo, decía lo siguiente: “Nos encontramos con el hecho de que el autor ha dejado de ser la figura imprescindible que hasta el momento era en el fenómeno teatral” (Floeck 1995: 38). Por su lado, Hugo de Salazar, uno de los críticos teatrales más importantes del Perú, señalaba que este es el nuevo teatro, donde el actor tiene que “confrontarse consigo mismo” (Salazar del Alcázar 1989: 302, citado en Röttger 1998: 247), ya que es parte del proceso creador y, por tanto, del sentido del producto final. Definitivamente, en ambos países nace como una necesidad de involucrar una voz olvidada: la voz del pueblo.

De esta emergencia nace el teatro de creación colectiva, cuyas bases teóricas descansan tanto en los escritos de Enrique Buenaventura y la fundación del Teatro Experimental de Cali (TEC), en el Teatro de la Candelaria de Santiago García como en la realidad histórica de los países donde se gesta. Carlos Solórzano muestra en su prólogo a la edición del *Teatro contemporáneo hispanoamericano* la expresión dramática propia de América que nace a partir de los años sesenta, tras la deuda anterior “de la comedia de costumbres de Manuel Bretón de los Herreros, que presentaba tipos y personajes de la clase media española” (Solórzano 1964: 7). Nos introduce hacia un nuevo teatro que daba protagonismo a la dimensión humana, sin un *fatum* previsto digno del romanticismo español, y con un “crecimiento de las escenografías inespaciales” (Craig, Gordon) (Solórzano 1964: 9) que cede sitio al psicologismo y al simbolismo. No es casual que el primer dramaturgo que aparezca sea precisamente Enrique Buenaventura con su peculiar obra *A la diestra de dios padre*. Su pedagogía teatral insistía en un concepto de dramaturgia abierta que invitaba a la pregunta, a la implicación del público: “Nacen de las transformaciones del trabajo mismo, de sus grandes interrogantes, los cambios del público, de los espacios escénicos y sociales en que estas obras van a estructurarse” (Buenaventura 1977: 8). Su objetivo primordial era la creación de un teatro de identidad nacional, precisamente a través de la puesta en crisis de dicha identidad.

Es indudable asimismo la deuda que tienen con el Tercer Teatro de Eugenio Barba, pues es bien sabido que la presencia de Barba

desde que el Odin Teatret acudiera en 1976 al Festival de Caracas marca un antes y un después en la concepción del género dramático. La mayoría de los grupos teatrales que se crean en esa época reconocen abiertamente asimismo la herencia de la corriente del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, del distanciamiento de Brecht y de tantos otros que tomaron la decisión de intervenir en la realidad histórica que vivían a través de sus creaciones estéticas. Uno de los autores y teóricos más importantes en el impacto de esta corriente fue también Piscator, con su teatro político. En España tuvo un gran impacto en la época en que el ensayo de Vallejo *Arte y revolución* (1932) tenía un eco atronador entre los intelectuales. Los tres libros más importantes que dejaron la huella incipiente sobre teatro de creación colectiva en España fueron los siguientes: *Teatro de la revolución* (1929), de Romain Rolland, y *El teatro político* (1930), de Erwin Piscator, donde se trata la puesta en escena y la práctica, y *Los destructores de máquinas* (1931), de Ernst Toller, “como ejemplo del nuevo teatro” (Vicente 1992: 123-124). Sin embargo, este teatro se queda anclado en sus albores debido al inicio de la Guerra Civil y al estancamiento de la cultura consecuente, retomándose tras la Transición con un corte más trascendente sobre el que discurriremos más adelante. Otros antecedentes de este teatro son dos corrientes teatrales experimentales de gran impacto: *Le Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnouchkine, con su emblemática obra *1789*, generada por excluidos de la sociedad francesa de finales del siglo xx, y el *Living Theatre*. Este último, de origen estadounidense, propone un tipo de teatro subversivo en los años cincuenta basado en el Teatro de la Crueldad de Kantor, llevando al límite tanto a los actores como al público.¹ Se inicia una corriente teatral que transforma el concepto del drama en todos los sentidos, sobre todo con el público: “Frente a la subordinación discursiva temporal se propone ahora una situación de experiencia compartida” (Sánchez Martínez 2007: 14).

Respecto a las fases de este movimiento, realizando un ejercicio de condensación que no siempre encaja con la totalidad de los grupos de creación colectiva que surgen en la época, podemos discernir tres fases que enmarcan los principios de este movimiento. En primer lugar, el principal objetivo de esta forma de hacer teatro es opo-

1 Véase Granés (2015).

nerse de forma absoluta a la instrumentalización política y didáctica del teatro. Trabajan con un teatro de corte político para exponer las contradicciones político-sociales imperantes en su realidad, pero no aceptan un teatro subyugado por una causa política. La segunda es que este Nuevo Teatro nace de una relación abierta con el público que implica un papel activo del espectador, por lo que exige ir más allá de lo que propugnaba el Teatro del Oprimido de Boal o el Teatro Popular de los setenta. Buscan la participación de los sectores populares, incluso en la creación de los textos. Para llevar a cabo esta labor de reinención constante, se sirven de una tercera característica que recoge una de las grandes corrientes del teatro latinoamericano: “Un concepto de dramaturgia abierta que no se basa en el teatro como género literario, sino en la práctica del montaje y en la invención creadora del actor: *la creación colectiva*”, sinónimo, según Kati Röttger, de “teatro de la incertidumbre”, pues “produce intencionalmente una crisis para superarla después” (Röttger 1998: 241). Los medios de expresión son múltiples y variados: se valen de danzas populares, máscaras y, sobre todo, del lenguaje técnico-corporal; nuevas creaciones que ya no quieren ser un espectáculo tributario del texto literario, sino una apertura a “una noción teatral totalizadora” (Pérez 1989: 35). Finalmente se configuran como un teatro que bebe de la herencia europea, pero que consigue crear una raíz propia y genuina en ambos países, al igual que hicieron los novelistas del *boom* con las corrientes europeas y norteamericanas.

La creación colectiva en España

“La experiencia del mundo se da en el lenguaje, y éste es una institución anterior y posterior a nosotros, una praxis colectiva, una res pública basada en consensos, suposiciones, aproximaciones y encantamientos” (Sanchis 2001: 7). Sanchis Sinisterra discurre sobre la aparición de nuevos dramaturgos en la época de transición, tras un período de denostación hacia la figura del autor, marcado precisamente por esa desconfianza a una palabra alterada por el discurso social e histórico precedente: “¿Cómo puede un escritor escapar a este encantamiento, a esta alienación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la *cosa pública* en la *cosa privada*?” (Sanchis 2001: 8). Como ya anunciamos previamente, durante la República emerge un tipo

de teatro tildado como revolucionario, inspirado en el Teatro Político de Piscator, que tiene como único fin crear un arte social nuevo, ya que “el arte escénico, por ser precisamente el más directo, podría influir en el cambio del espíritu público y preparar los nuevos cuadros de lucha social” (Díaz Fernández 1930: 203, citado por Aznar 1997: 206). No obstante, advierten de que este arte debe ser renovado por las asociaciones de estudiantes y por los centros obreros para crear un teatro de pueblo en esencia auténtico (Aznar 1997). No está de más insistir en la importancia que le daban las Misiones Pedagógicas a dicho Teatro del Pueblo y al Teatro de Guiñol, dirigido por Casona y Dieste, para la motivación en la educación popular. Los teatros universitarios también se configuraron como una alternativa al teatro comercial, como en el famoso caso del compromiso lorquiano con La Barraca (Sánchez García 2012). En la época de inicio de la Guerra Civil, trató de mantenerse a flote esta iniciativa teatral de corte social, controlada en parte por el Consejo Central de Teatro y del Teatro de Arte y Propaganda, cuya protagonista fue M.^a Teresa León (Aznar 1993), resistente en la alianza madrileña con iniciativas como las Guerrillas del Teatro. El drama de la guerra y el régimen fascista acabó con este intento de renovación, tal y como recoge Manuel Aznar Soler en su artículo “El drama de la dramaturgia desterrada”, del libro *Las literaturas exiliadas de 1939* (1995), nacido del necesario proyecto GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario). Es necesario destacar cómo en esta época se desarrolló no solo un nuevo modo de entender el teatro y su repercusión pública, sino también un crecimiento espectacular de la preocupación por las cuestiones técnicas y escenográficas, que afectará al despojamiento de protagonismo absoluto del logos.

Dando un necesario salto en el tiempo, dirigimos la mirada a un nuevo intento de renovación teatral en el último tercio de siglo por dramaturgos inspirados en las nuevas corrientes teatrales europeas, como el Teatro del Absurdo, y en los escritos de Brecht y Artaud. Surge una nueva corriente teatral que muchos denominarían como Nuevo Teatro español,² tal y como señala Abbas:

Entre los nuevos autores, algunos son coetáneos de los dramaturgos realistas (José Rubial, Francisco Nieva, Romero Esteo, etc.) y otros

2 Véase Pörtl (1985).

más jóvenes (Diego Salvador, Martínez Mediero, Alberto Miralles, etc.). Independientemente de su edad, todos ellos experimentaron enormes dificultades para ver representadas sus obras, que sólo vieron la luz pública a la sombra del llamado Teatro Independiente. (Abbas 2010: 18)

A finales de los años sesenta nace esta alternativa al teatro oficial, coincidiendo con una apertura ideológica del régimen, a pesar de que hasta los años ochenta fueron prácticamente ignorados debido al miedo pergeñado durante tantos años de dictadura franquista. Las características de inconformista, contestatario y subversivo vienen inherentes al contexto sociohistórico en el que nace este teatro independiente, que podríamos definir como un “símbolo de un movimiento de protesta antifranquista y vivo” (Floeck 1995: 5). Procede, como el anterior, del hervidero de los teatros universitarios y emerge en un ambiente “propio de aficionados [...] al margen de la actividad teatral oficial” (Abbas 2010: 19). Por tanto, una de las principales premisas será la búsqueda de nuevos lenguajes, acudiendo a la raíz más profunda del individuo: las fiestas populares, el lenguaje propio del pueblo, las danzas, el mimo y la música. Algunos incidieron en el espacio y la imagen, pero otros trataron de reivindicar un “teatro de los sentidos [...] de la fisicalidad y la emoción” (Sánchez Martínez 2006: 83), como en el caso de *La Cuadra*, de Salvador Távora. El movimiento que nos interesa reseñar en este caso es precisamente el inaugurado por grupos como el mencionado, dando lugar a un movimiento de creación colectiva que nace con las mismas características y necesidades del parejo movimiento creado en Perú en las mismas fechas. En 1976 se constituye la Asamblea de Teatro Independiente Profesional, que pone marco a estos grupos independientes que pretenden unir fuerzas para difundir su trabajo. Abbas recoge los más importantes: el Teatro Experimental Independiente (TEI) (1960), Madrid; Los Goliardos (1964), Madrid; Tábano (1968), Madrid; L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960), Barcelona; Los Cátaro (1966), Barcelona; Els Comediants (1977), Barcelona; Els Joglars (1962), Barcelona; el Teatro Estudio lebrijano (1966); el Teatro Universitario de Murcia (1967), y *La Cuadra* de Sevilla (1972). Los Goliardos fue el primer grupo que creó un manifiesto dictando los rasgos que definen a estos grupos en la revista que les sirve de eco: *Primer Acto* (núm. 121, 1967, pp. 9-12), bajo el título de “Hacia el Teatro Independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)”:

- La oposición ideológica frente al Estado de Franco.
- El rechazo del teatro comercial.
- La propagación de un teatro de crítica social.
- La oposición al teatro burgués convencional y, con ella, la difusión de un teatro popular y la búsqueda de público nuevo.
- La búsqueda de posibilidades de expresión nuevas y de innovaciones estéticas, tomando en consideración la teoría y la práctica internacionales correspondientes.
- El rechazo del teatro de autor y de teatro literario y, con ello, la preferencia por un teatro de director y la consolidación de signos teatrales no lingüísticos.
- La búsqueda de lugares nuevos, no convencionales.
- La aspiración a la descentralización del trabajo teatral.
- La aspiración a la profesionalización del teatro (Abbas 2010: 20).

Las posibilidades de este Nuevo Teatro se mostraban a partir de elementos que procedían de la propia identidad, incidiendo en el dolor y la opresión de un pueblo que empezaba a percibir el desmoronamiento de un sistema mantenido durante cuatro décadas. Veamos la descripción del primer espectáculo de La Cuadra: *El quejío* (1971), insertado en la identidad del lugar donde se gesta:

[...] Se construyó en torno a un gesto básico que visualizaba el “¡ay!” propio del cante jondo. Luces de candiles que proyectaban sombras vacilantes sobre el fondo, cadenas y sombras que oprimían los puños de los actores, esfuerzo físico, austeridad, objetos asociados al trabajo y a la muerte [...]. El único recurso escenográfico: un bidón lleno de piedras, amarrados al cual bailaban los actores, intentando inútilmente desplazarlo. Los diez rituales en que estaba dividido el espectáculo correspondían a diez diferentes palos del flamenco que servían para desgranar por medio del baile y del cante la memoria del sometimiento y la pobreza. (Sánchez Martínez 2007: 83)

El cuerpo y la puesta en escena tienen una presencia ritual. La vigorosidad con la que comienzan estos grupos empieza a menguar con propuestas de corte más esteticista, en algunos casos, y en otros se resiente la falta de respuesta por parte de parte del público ya entrada la democracia. Pocos grupos siguen vigentes en la actualidad, con la excepción de Els Joglars o Els Comediants. No obstante, la herencia de este nuevo teatro de creación colectiva impregnado en la identidad y en la puesta en crisis de la escena como motor de

acción la recoge un grupo conformado hace veinte años en Jerez de la Frontera, y aclamado en América Latina con más impacto que en su propia tierra. La Zaranda, Compañía Inestable de Andalucía La Baja, nace en 1978 y es deudor de este tipo de creación basada en los ritos y las costumbres del pueblo andaluz, de la simbología y la poética de la opresión del contexto sociohistórico en un sentido incluso más metafísico, coincidente con el espíritu de los grupos reseñados en el Perú. El dramaturgo más importante de este grupo, Eusebio Calonge, nos deja una obra fundamental, *Orientaciones en el desierto: itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral* (2012), buena muestra de las reflexiones del oficio teatral, que vincula con el sentido de la existencia y de la vocación de vivir para crear. Este grupo se caracteriza precisamente por hacer un teatro desde las entrañas, configurado en base a la realidad de los sujetos que lo conforman y a la sociedad en la que les ha tocado vivir. El Ministerio de Cultura, al dotarlos del Premio Nacional de Teatro 2010, lo define “por su capacidad de conjugar una decidida y comprometida puesta en escena y un texto global que entronca con la tradición ibérica del esperpento, a través de un lenguaje contemporáneo de gran carga poética” (Donat 2015). En adelante observaremos la confluencia en esencia con otro de los grupos más importantes del Perú.

La creación colectiva en Perú³

Es curioso cómo una de las tradiciones teatrales más profundas, como fue la actividad teatral en Lima en el período de la colonia (Perales 1989: 229), comienza a menguar en importancia hasta ocasionar un páramo cultural en el siglo xx. Una de las críticas que se repiten al resumir la presencia teatral en Perú es la inexistencia de una corriente teatral sólida en la primera mitad del siglo xx. José Hesse Murga afirma que:

A lo largo de la historia podemos encontrar, es cierto, nombres ilustres, pero vienen a ser como notas aisladas que, al sonar en medio de una general atonía, sirven, más que para otra cosa, para acentuar la

3 Para ampliar información sobre esta corriente en Perú, véase Guichot Muñoz (2011).

falta de acordes armonizados, en lugar de dar fe de la existencia de un teatro nacional con vida propia y personalidad individualizada. (Hesse 1963: 9)

El mayor impulso que se reseña procede precisamente de la influencia del teatro español, bajo la llegada de la compañía de Margarita Xirgú, con la especial presencia de las piezas García Lorca, lo cual “será una importante contribución para la renovación y la actualización de las dramaturgias nacionales”, ya que tres de sus componentes toman la decisión de quedarse en el Perú (Seda y Quiroz 2008: 15-16). Gracias a este hito, en los años treinta se crea la Asociación de Artistas Aficionados, cuyos responsables fueron Alejandro Miró Quesada, Enrique Solari Swayne y Percy Gibson, que intentaron “renovar todos los aspectos del teatro y enfilarse hacia el teatro nacional a través de exploraciones de lo autóctono” (Perales 1989: 230). Más adelante llegó el realismo crítico de Sebastián Salazar Bondy, que pone las bases del teatro moderno. Sin embargo, aún se persiste en la negación de una parte del Perú que refleja la cosmovisión de las culturas, presente en el teatro precolombino en Perú y representado por una de las joyas de la historia del teatro latinoamericano: *Ollantay*.

Precisamente una de las razones principales de la originalidad de este Nuevo Teatro surge de la adhesión absoluta al contexto sociohistórico, sin caer en la mera referencia realista o naturalista, sino generando una postura estético-teatral que pueda dar explicación al mosaico cultural que se plantea como problemática en América Latina. Salazar de Alcázar constata en el escenario teatral desde mediados de los ochenta un intento de crear una “restitución simbólica” (1990: 18) sobre la identidad peruana que se enfrente con las formas del poder omnímodo que corroe la escena nacional. En esta década, al igual que vimos en la época de la transición española, el teatro sale a las calles, a las plazas y a las universidades para dar lugar a discusiones de corte ideológico, otras veces de estética, que poseen un vértice común: “La voluntad contestataria en política y el seguimiento de las pautas del teatro épico de Bertolt Brecht” (Balta 2001: 234). Esta manifestación a nivel nacional no es más que un testigo de su tiempo, una expresión de los cambios sociales que se enmarcan en el Perú del brazo autoritario de Velasco Alvarado (1968-1975) y de su gobierno militar, que acabó con las

esperanzas de todo aquel que anhelara sinceramente una verdadera transformación en este país. Las promesas de la reforma agraria, el modelo de comunidad industrial (Contreras y Cueto 2007: 332) y las sucesivas estatizaciones quedaron en una pátina superficial, con un cimientado oculto de contrasentidos cuyo saldo final dejó un balance desolador. Sin embargo, como recuerdan Degregori y otros historiadores como Contreras y Cueto, no hay que desestimar el desarrollo del sentido social a nivel nacional que surgió entre los años setenta y ochenta, que “Propició, tal vez sin proponérselo, la movilización social, desarrollando en tal sentido una suerte de *revolución cultural* que cuestionó el racismo y el estigma sobre el cual estaban basadas muchas relaciones interpersonales, y en cierta medida homogeneizó las relaciones sociales en el país” (Contreras y Cueto 2007: 349).

En el campo dramático es visible el nacimiento de un nuevo teatro popular que pasa por un período de movilizaciones y protestas que desembocan en un “reordenamiento de las fuerzas sociales que se deja sentir en el teatro, remarcando con una práctica nueva su valor crítico y cuestionador del sistema social imperante” (Rubio 2001: 29), representado entre otros grupos por el Teatro Nacional de Perú. Este Nuevo Teatro popular apuesta por:

- Una dramaturgia colectiva.
- Nuevos códigos y renovación del lenguaje escénico (con el consecuente cuestionamiento de la autoridad del autor, hasta ahora única voz imperante).
- La noción de grupo.
- Un actor múltiple.
- La mayor conciencia de nuestro papel social.
- Un teatro dentro de la cultura nacional (Rubio 2001: 32).

Miguel Rubio Zapata describe el cambio genérico que está germinándose en esta época: “El teatro *no es literatura*, su fin no es la lectura de textos impresos, sino más bien la *lectura escénica*... entendida como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público” (Rubio 2001: 51). En 1985, la Muestra Nacional de Teatro fundada por MOTIN (Movimiento de Teatro Independiente) se erige como un hito en la consolidación de este Nuevo Teatro. Para entender este proceso de transformación teatral, es necesario ofrecer el ejemplo paradigmático del Perú con el surgimiento de grupos que aún persisten, como el florecimiento del teatro

universitario o la creación colectiva de grupos como Yuyachkani o Cuatrotablas. Yuyachkani, uno de los grupos más importantes de este movimiento a nivel internacional, nace en 1971 bajo un título quechua que significa ‘estoy pensando, estoy recordando’. Este grupo afincado en Lima lleva trabajando desde los años setenta por un teatro de identidad, un teatro cimentado en las raíces populares de la tierra que, no obstante, toca temas universales a través de una estética exigente con el público y renovada a lo largo de toda su trayectoria, en consonancia con los tiempos y con su vida personal. Desde los inicios, su teatro ha estado comprometido con la realidad histórica: como en 1988, cuando organizan el Primer Encuentro de Teatro por la Vida junto con la ONG Aprodeh como parte de la campaña contra la desaparición forzada en el Perú, o el acompañamiento de víctimas en los procesos de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación tras la guerra sucia del Perú. No obstante, las *performances* y actos políticos siempre mantienen una dimensión poética sustancial a la esencia del grupo. Como bien señala Diéguez, las estrategias activistas de estos grupos a través de la dimensión poética son “quizás uno de los pocos espacios donde pueden instalarse hoy efímeras microutopías” (Rubio y Diéguez 2006: 22).

La recuperación textual de este grupo es la más difícil de conseguir con diferencia, debido a la inexistencia de un único dramaturgo que materialice las propuestas de la colectividad. Rita Gnuztmann nos describe, por ejemplo, uno de los primeros textos que crea este grupo: “En *Encuentro de zorros*, el texto lingüístico se reduce considerablemente [...] y sólo en una mínima parte hace progresar la acción dramática, de por sí fragmentada, y sostiene la tensión. [...] Los diálogos giran en gran medida en torno a las peleas ridículas de los mendigos o copian la charlatanería de feria” (Gnuztmann 2005: 309). No obstante, el director, Miguel Rubio, ha dejado una muestra crítica y razonada de la filosofía que les mueve en obras como *Notas sobre teatro* (2001), *El cuerpo ausente* (2006) y *Raíces y semillas* (2011), además de diversos artículos. Los textos originales no siempre han sido expuestos al público interesado, ya que, como advertimos anteriormente, se reivindica la insistencia en crear un teatro que se enfoque en el cuerpo del actor y en un proceso de búsqueda constante, hecho que contradice la creación de un corpus textual permanente. Basándonos en la teoría de Diana Taylor sobre “archivo” frente a “repertorio” (Taylor

2012: 17), observamos cómo Yuyachkani siente la necesidad de reivindicar todas esas culturas ágrafas, esta tradición popular, en su caso, sobre todo, la cultura andina, que no ha sido pasada por el filtro del archivo, de lo permanente, sino que ha quedado en la conciencia colectiva: danzas, música, mascarada, ritos, etc. No obstante, no olvidan ni amputan la cultura occidental que forma parte de su construcción histórica, puesto que su intención es establecerse, en palabras de Cornejo Polar, “entre la voz de las culturas ágrafas andinas y la letra de la institución literaria de origen occidental” (Cornejo 1994: 11). Es curioso, por ejemplo, cómo su obra más famosa, *Los músicos ambulantes*, reconocida por el público latinoamericano como una de las piezas que definen con mayor precisión la intrincada convivencia de distintas culturas en el continente americano, aún no ha sido recogida en un texto. Esta obra se basa en *Los saltimbanquis*, de Luis Enríquez y Sergio Bardotti, y *Los músicos de Bremen*, de los Hermanos Grimm, y recoge la diversidad cultural y musical en la piel de unos animales humanizados que provienen de la selva, la costa, la sierra y Chíncha (cultura afropereana). Los elementos que caracterizan con más acierto al grupo son, pues, el uso de mitos para dar una lectura a la realidad histórica que viven y el tratamiento trágico y paródico de los temas que recorren el sentir latinoamericano.

Conexiones colectivas: La Zaranda (España) y Yuyachkani (Perú)

Gracias a la aparición a finales del siglo xx de múltiples festivales iberoamericanos de teatro distribuidos entre América Latina, España, EE. UU. e incluso Francia, se produce un contacto fluido entre compañías de diversas zonas hispanas. En ese viaje de ida y vuelta, las palabras, la voz, el cuerpo de *Antígona* y de *Rosa Cuchillo* — dos de las obras más populares de Yuyachkani — van volando por territorio internacional gracias al intenso trabajo de difusión que tiene este grupo. En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) de 2008 a 2010, aparecen estos dos personajes llenando plazas y teatros para denunciar los abusos a las mujeres durante la guerra sucia del Perú. Este proceso intercultural de genealogías teatrales también se da en uno de los eventos más importantes que

se encuentran insertos en el FIT: el Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, que lleva celebrándose en Cádiz desde hace diecisiete años en el mes de octubre y reúne a actrices y activistas de Latinoamérica y de España. Además, Yuyachkani asiste también en España a La Otra Mirada, festival organizado por Mariana González Roberts y David Fernández Troncoso, que reúne a teatreras del otro lado del océano que tocaban temas como el aborto, la violación, el exilio, la soledad, la rebeldía, etc. Este festival se desarrolló en cinco ediciones, de 2003 a 2010, en Sevilla y en Alcalá de Guadaíra, dando lugar a una plataforma de encuentro, formación y exhibición de mujeres de teatro de muchos lugares: México, Noruega, Perú, Italia, Argentina, Colombia, Puerto Rico, Nueva Zelanda, Alemania, Nigeria, España, etc. Ana y Débora Correa, componentes de Yuyachkani, participaron en el 2008 con la obra *Kay Punku*, (*Esta puerta, ayer, hoy, mañana*), obra que trata sobre las violaciones y feminicidios perpetrados por los militares durante la época de la guerra sucia en el Perú.

Curiosamente, la esencia de esta poética comunitaria no la encontramos a primera vista en España, a pesar del constante contacto que ha surgido a lo largo de las últimas décadas; con la excepción fundamental de La Zaranda, con quien Yuyachkani comparte amistad y vocación teatral. Este grupo ha visitado América Latina en innumerables ocasiones, coincidiendo en numerosos festivales esenciales con Yuyachkani: como en el VII Festival de Teatro de Miami de 1992, evento al que asistió Yuyachkani con *Adiós Ayacucho*, adaptación del cuento de Julio Ortega, y *La Zaranda*, con su obra *Perdonen la tristeza*, escrita por Eusebio Calonge; en el X Festival de Teatro Hispano de Miami de 1995; en el Encuentro Iberoamericano de Teatro auspiciado por el Celcit de Buenos Aires en 1999; en la XV edición del citado FIT (Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz) en el año 2000 con *Antígona*, obra mencionada de Yuyachkani, y *La puerta estrecha*, de La Zaranda, y, por último, en el FITE (Festival de Teatro Experimental de Quito y Guayaquil) en el 2009. Su espíritu coincide con la esencia teatral del grupo peruano, por la necesidad de acudir a la identidad popular, y la trascendencia de las tradiciones para intentar comprender la idiosincrasia de un pueblo que se encuentra permanentemente en crisis. La pedagogía de trabajo también parte del desarrollo de una conciencia colectiva evocadora de una memoria y una

reflexión individual e intrínseca al ser humano. Casualmente no visitaron Perú hasta el año 2000, en el Festival Internacional de Lima, pero recorren un modo de entender la dramaturgia absolutamente hermanado con el repertorio de Yuyachkani y confluyen en su constante urgencia por crear un nuevo lenguaje que implique al público, que tenga repercusión directa en *el aquí y el ahora*. La última obra de La Zaranda, *El grito en el cielo*, precisamente nace en una residencia artística en la Bienal de Teatro de Venecia de 2014, abierta al público en sus ensayos. Desarrollan en esta última obra una atmósfera claustrofóbica donde cuatro ancianos tratan de escapar de un geriátrico deshumanizado, luchando contra la rutina aséptica de saneamientos a través del profundo sentido del sueño, de la esperanza de una libertad perdida. Insisten en el poder de esta estética del simulacro:

Al igual que en Kantor, la escena se construye con los restos de un pasado irrecuperable, con los que los personajes intentan levantar la representación de ese tiempo pretérito y cerrado, que inevitablemente no pasará de su condición de simulacro, alegoría detenida de otra realidad, que una vez más será atravesada por lo trivial, el absurdo y la repetición. (Cornago 2006: 80)

Precisamente una de las constantes en la trayectoria de Yuyachkani es esta condición de simulacro que tiene el teatro y que tiene, al fin, la vida: la contradicción fundamental de sustentar toda una vida en un mundo irreal, en una fantasmagoría más certera que la propia vida objetiva. Una de sus obras más complejas, *El último ensayo*, replica esta farsa a través de “la deconstrucción de una identidad *enlatada*” (Salazar s. f.), como la del Perú y sus hitos o como la de los distintos componentes del grupo, que se reconocen tras años de discusiones y vivencias dramáticas y existenciales sobre la creación de un teatro vivo en esencia. Trabajan desde la farsa, que contiene la entraña del drama y de la vida: “La farsa, víscera del Teatro, resulta ser [...] una de las vísceras de que vive nuestra vida, y en eso [...] consiste la última realidad y sustancia del Teatro, su ser y su verdad (Ortega y Gasset 1966: 45). Esta es la esencia del teatro, esta es su *aura*, un elemento que vertebró la dramaturgia de estos dos grupos cuya genealogía va a través de los océanos, con una misma urgencia por buscar la verdad.

Bibliografía

- ABBAS, Khaled M. (2010): “La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX”. En: *Espiral. Cuadernos del Profesorado* 3, n. ° 6, 15-31. <<http://www.cepcuevasolula.es/espiral>> (19/12/ 2015).
- AZNAR SOLER, Manuel (1993): “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”. En: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 148, 25-34.
- AZNAR SOLER, Manuel (1995): *Las literaturas exiliadas en 1939*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de la edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d’Idees; GEXEL, 1995. En: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8c9t9>>.
- AZNAR SOLER, Manuel (1997): “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. En: *Monteagudo* 2, 45-58.
- BALTA CAMPBELL, Aída (2001): *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- BENJAMIN, Walter (2013): *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.
- BUENAVENTURA, Enrique (1977): *Teatro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- CONTRERAS CARLOS y CUETO, Marcos (2007): *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2006): “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. En: *Iberoamericana* 21, 71-90.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994): *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- DONAT, Begoña (2015): “Seis valores del teatro contemporáneo valenciano entrevistan a La Zaranda”. En: *Valenciaplaza.com* <<http://www.valenciaplaza.com/seis-valores-del-teatro-contemporaneo-valenciano-entrevistan-a-la-zaranda>> (20/12/ 2015).
- FLOECK, Wilfried (1995): “El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica”. En: Del Toro, Alfonso y Floeck, Wilfried (eds.): *Teatro español y contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberg, 1-46.
- GUICHOT MUÑOZ, Elena (2011): “El teatro peruano, testigo de su tiempo: frente a golpes militares, golpes de voz”. En: *Recherches: Culture et histoire dans l’espace roman* 6, 203-213.

- GNUTZMANN BORRIS, Rita (2005): "El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani". En: Valcárcel, Eva (ed.): *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. A Coruña: Universidade da Coruña/Servicio de Publicaciones, 301-310.
- GRANÉS, Carlos (2015): *La invención del paraíso: el Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Taurus.
- HESSE MURGA, José (1963): *Teatro peruano contemporáneo*. España: Aguilar.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- PERALES, Rosalina (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo. 1967-1987*. Ciudad de México: Editorial Gaceta.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (dir.) (1989): *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*, vol. I. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PÖRTL, Klaus (1985): "El nuevo teatro español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo". En: *Anales de Literatura Española* 4, Alicante: Universidad, 363-381.
- RÖTTGER, Kati (1998): "Las distintas caras del teatro: entre el Nuevo Teatro y el Tercer Teatro". En: Kohut, Karl; Morales Saravia, José, y Rose, Sonia (eds.): *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 237-251.
- RUBIO ZAPATA, Miguel (2001): *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RUBIO ZAPATA, Miguel y DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana (2006): *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- SALAZAR, Claudia (s.f.): "Yuyachkani: El último ensayo". En: Hemisphericinstitute.org. <<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-52/salazar>> (15/12/ 2015).
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo (1990). *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Jaime Campodónico.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2012): "Teatro para el pueblo o despertar al dormido. A propósito del compromiso lorquiano con La Barraca". En: *Anuario de Estudios Filológicos* XXXV, 201-213.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio (2006): "Teatro y artes del cuerpo". En: Sánchez Martínez, José Antonio y Abellán, Joan (coords.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 57-102.
- (2007): *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2001): "La palabra alterada". En: *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 287, 20-24.

- SEDA, Laurietz y QUIROZ, Rubén (2008): *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SOLÓRZANO, Carlos (1964): *Teatro contemporáneo hispanoamericano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, Diana (2012): *Acciones de memoria: performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- VICENTE HERNANDO, César de (1992): "Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo xx en España". En: *Teatro: Revista de estudios teatrales* 1, 123-140.