

# “El teatro es tan importante como el pan”: herencia viva de Yuyachkani

**David Durand Ato**

Universidad Marcelino Champagnat

ddurand@umch.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0534-1421>



e-ISSN: 3028-9718



©David Durand Ato, 2025.

Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Durand, D. (2025). “El teatro es tan importante como el pan”: herencia viva de Yuyachkani. *Liminal: revista de investigación en Artes Escénicas*, (4). <https://doi.org/10.69746/liminal.a94>

A pesar de la pobreza estructural que caracteriza a nuestra sociedad, existen espacios, asociaciones, colectivos, movimientos culturales y artísticos que demuestran que las condiciones no determinan directamente los productos. La historia del teatro peruano es superlativa en este aspecto: los esfuerzos individuales y grupales son amplios, importantes y llenos de un heroísmo que debe recordarse, pues no existe peor pecado que el olvido. En ese sentido, y sin lugar a dudas, Yuyachkani es aún el grupo cultural que sigue animando la escena artística no solo peruana, sino también latinoamericana e internacional. Su proyecto estético-político y educativo se encuentra presente, activo y, sobre todo, persistente. Esto, en una sociedad que no alimenta como se debe la escena artística, no es solo un acto de resistencia, sino es casi un milagro. Por consiguiente, es preferible alejarnos de la mistificación y acercarnos un poco más a entender el significado de una producción cultural y artística enmarcada en el establecimiento de valores sumamente claros, y cómo estos persisten y se transforman en el tiempo que, esperemos, sea bastante amplio.

Por lo demás, esta presencia se puede caracterizar por varias cualidades: intenso trabajo escénico, compromiso social, potentes contenidos políticos, imperiosa investigación, respeto a la labor del actor, experimentación social, técnica y corporal, diálogo con el espectador o el referente, etc. Una forma más adecuada de ingresar a cada uno de estos puntos es a través de un conjunto de textos que presenten, comenten, interpreten y den cuenta, en forma testimonial y crítica, de lo que este grupo de actores significa, o ellos dicen que significa, para el teatro en general. Así, la recopilación *Textos de Miguel Rubio de/sobre el Grupo Cultural Yuyachkani en la revista Conjunto*, editada por la investigadora cubana Vivian Martínez y publicada por la Escuela Nacional de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro en 2024, abre una inmejorable oportunidad para entender el proceso y desarrollo de Yuyachkani. En efecto, el libro contiene una serie de artículos y textos diversos que, en 408 páginas, nos cuentan una historia diversa y exultante de lo que significa el arte para muchas personas en sociedades atravesadas por el

subdesarrollo, la inoperancia y la abulia institucional; pero, sobre todo, por la fe de los actores que apuestan a escenificar el afecto y compromiso que se tiene con el otro y la sociedad en su conjunto. En lo consecutivo, se realizará una selección de los puntos más interesantes de esta importante publicación, así como señalar las breves mermas que, en próximas publicaciones, pueden ser identificadas y reducidas.

En primer lugar, la insistencia en valorar el aporte de Yuyachkani en los últimos cincuenta años es, indudablemente, una información fundamental para comprender las dinámicas escénicas y el trabajo de investigación que cada pieza contiene. Ahora bien, es importante señalar que estos textos provienen de la revista cubana especializada en artes escénicas *Conjunto*, un espacio de discusión, crítica y comentarios de teatro latinoamericano que, desde 1964 y en más de 200 números publicados, constituye un medio de información de lo que sucede en esta especialidad. Observamos cómo, desde 1974, las actividades de Yuyachkani estaban siendo comentadas y valoradas positivamente. Más adelante, en 1980, se registra un análisis más intenso y profundo de las directrices que animaban al grupo: el testimonio y el acercamiento a lo popular. En lo siguiente, los aportes son variados: análisis, interpretación, explicaciones, conversatorios, comentarios, etc., sobre las actividades del colectivo, todos publicados en dicha revista. Cabe preguntarse, ¿cuánta valiosa información de Yuyachkani existe en otros medios escritos o electrónicos? O, ¿cuánto falta descubrir o valorar de otros colectivos o movimientos artísticos de nuestro país que se encuentran en revistas parecidas?

En segundo lugar, la compilación afirma el abierto compromiso del grupo: la constante preocupación por la realidad peruana. Desde la temprana pieza *Puño de cobre* (1975), se observa un diálogo con el referente social, es decir, con los trabajadores, mineros, campesinos, informales, madres de desaparecidos, entre tantos representantes del contexto de nuestro país. Este signo ideológico ha sido la marca ética que determina que ser espectador de una obra de Yuyachkani implica ingresar de manera viva e intensa a las experiencias de personajes populares, los sufrientes, hasta de los “fantasmas” que solicitan, ruegan, por justicia en nuestro país (véase *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo*, entre otras piezas). Ingresar a este mundo no como la representación de un estereotipo o desde la posición de una distancia sociológica o de superioridad intelectual, sino de una esforzada conversación, de un “tú” a “tú”, de una necesidad real de comprender y dar cuenta de las necesidades y esfuerzos por liberar de ataduras y formas de domesticación y reducción propia de los medios letrados. Este proyecto, surgido en los años 60 y 70 del siglo pasado, y que muchos darán por sepultado, animó y continúa siendo la base del grupo. Esta constancia ideológica es una de las estelas que las siguientes generaciones deberían de mantener como un vínculo no solo con el otro, sino con el propio trabajo actoral, es decir, con la mismidad del actor o colectivo teatral.

En tercer lugar, la *poesis* del actor y del grupo, esto a través de sus constantes testimonios y conversatorios. Notamos un alto valor por afianzar la investigación y un respeto al trabajo propio, además de alcanzar una técnica del trabajo actoral que hunde sus raíces en las experiencias del teatro europeo y latinoamericano, especialmente a través de distintos maestros y teóricos con los cuales dialogan e incorporan críticamente a su trabajo (importantísima información para los legos y no tan legos en términos del teatro contemporáneo). Esto produce un mapa de afectos y sensibilidades que determinan su acercamiento con el otro, es decir, con su referente. Pero, antes de ese enlazarse con el otro se encuentra el cuerpo del actor y su proceso de construcción del personaje o de la puesta en escena. No se trata de simplemente pensar en un fin, un producto, sino en respetar el proceso del actor y de la construcción de acto escénico. Se trata no de producir un espectáculo que subordine al actor, sino más bien de demostrar que el actor se encuentra allí, construyendo y construyéndose para un “nosotros”. Así, el espectador se encontraría en una posición no pasiva, es decir, no sujeto a la puesta escénica, sino activo, en un proceso

que determina su propia transformación en agente, al menos en posibilidad. Este quedaría, entonces, observando al actor y, al mismo tiempo, incluido, absorbido por la puesta en escena y por la presencia viva de los cuerpos, en una suerte de convivencia de iguales.

En ese punto, vale resaltar el trabajo del director. Miguel Rubio, en los diferentes testimonios de la recopilación, va aclarando que su liderazgo, palabra tan manoseada en términos educativos y empresariales, es distinto. Asume que no existe teatro sin actor y que este, y su cuerpo, sensibilidad y experiencia, van construyendo la puesta en escena. No se trata de subyugar al actor al producto, sino dejar que este construya e intervenga activamente la propuesta. Por eso, la responsabilidad (con el otro y con el actor) es el tenor que se observa en cada puesta en escena. Y es parte no solo del compromiso estético y social con el contexto peruano, sino de la mirada del actor-creador que dirige su conciencia histórica al futuro, además que se centra en una proyección utópica: ¿qué hacemos por nuestra sociedad, por sus contradicciones y crisis de las cuales buscamos representar críticamente para dejar un aquí se hizo un trabajo serio y comprometido? Rubio es consciente que esta pregunta es la que debe modular todo el trabajo del colectivo y en esto se centra su liderazgo. Respeto, responsabilidad y amor por el otro, por su trabajo, por su ser.

En cuarto lugar, los textos, en diferentes momentos, permiten observar los procesos y detalles del trabajo actoral. Constantemente, se insiste en que la observación de la vida es fundamental para todo artista, estableciendo que dicha mirada se anima por el asombro constante, por el extrañamiento de las condiciones de vida de los individuos. De la misma manera, la interesante crítica a la primacía del texto, a saber, pensar que el actor es solo aquel que da vida a un diálogo preestablecido en los códigos textuales, es una idea que el grupo rechaza. Por eso, en determinado momento de su historia, el grupo comenzó a inclinarse a la *performance* y las artes plásticas (*Rosa Cuchillo*, *Discurso de promoción*, *Sin título*, *técnica mixta*, entre tantas otras) para salir de ese “imperio textual” e innovar el acto escénico. Aunque estas acciones ya están presentes, en los años setentas cuando se procuró observar de manera más intensa y viva las fiestas populares, lo cierto es que Yuyachkani se vinculó y se vincula con experiencias profundamente contemporáneas, con lo cual abrió el trabajo técnico del actor a formas más abiertas de su hacer.

En ese sentido, uno de los conceptos más defendidos y comentados del grupo es el de “acumulación sensible”. La propuesta que esta variable asume es la de inscribir al actor en un más allá de la racionalidad (un fuera del texto, en términos de Roland Barthes), hacia un dejarse llevar por la sensibilidad para que esta plantee imágenes con las cuales el actor, como un cuerpo vivo, pueda enlazarse y al mismo tiempo construir experiencias comunicables. Una forma de caminar sin destino y sin un camino predeterminado, acumulando formas que, como impulsos, no pierdan su condición de establecer una libertad de asociación. De allí que, en los diferentes ejercicios comentados y explicados, se afirme la necesidad de poseer este libre movimiento del cuerpo.

En relación a los aspectos que pueden mejorarse de esta publicación, podemos mencionar dos. El primero es el título, demasiado amplio, académico, tipo tesis, que reduce la capacidad comunicativa de un nombre más efectivo y abierto a una identificación más creativa. Puede ser engañoso y ambiguo el uso de la construcción “de/sobre” que, por un lado, afirma que son textos de Miguel Rubio sobre Yuyachkani y, al mismo tiempo, de otros autores sobre el grupo. El título más parece un subtítulo, y no por ello dejar de ser un tanto complicado, lo cual postula una restricción con las posibilidades editoriales de un nombre más corto y proyectivo. El otro aspecto estriba en la ausencia de una cronología que relacione las obras de Yuyachkani con los procesos históricos y sociales, ya sean peruanos y latinoamericanos. El lector tiene que ir reconstruyendo cada obra (su argumento y temática) y su correspondiente año, a riesgo de equivocarse, pues se menciona las puestas en escena en Cuba o en otros países, lo cual puede

distar del año original de presentación o creación. Además, siendo un grupo vinculado y comprometido con el contexto socio-cultural e histórico peruano, la relación con los eventos más traumáticos y sus fechas circunscriben más nítidamente la abierta preocupación de Yuyachkani por escenarios donde, de forma urgente, es necesario el ejercicio de la memoria. Así, no podemos dudar de la importancia que ha tenido este colectivo no solo para mantener vivo el debate sobre el conflicto armado interno, sino para producir también procesos de búsqueda de justicia. Tal como afirma Magaly Mugercia, los procesos de subjetivación de Yuyachkani son críticos en el sentido de incitar a una relación constructiva y profundamente ética con los problemas que asolan a la sociedad. Darles fecha y lugar, además de vincularlos con las puestas en escena, resaltan el mencionado compromiso.

En suma, en un contexto resquebrajado en términos de construir vínculos sociales, un futuro que permita decir un nosotros, el ejercicio de un pensamiento crítico que nos libere de los condicionantes neoliberales, y un largo y extenuante etc., que a cualquiera le restaría entusiasmo y deseo por sumergirse en el arte, Yuyachkani persiste y construye una herencia insoslayable. Su esfuerzo y determinación predisponen escenarios donde los jóvenes artistas, críticos, docentes, públicos y la sociedad en general puede ver reflejada los esfuerzos colectivos de una manera potente e intensa. ¿Qué sucedería si en los colegios públicos y privados los niños y adolescentes son parte no solo activa del público espectador, sino invitados a representar algunas de las piezas de los Yuyas? ¿Qué pasaría si comienzan a estudiar las mismas para crear sus propios procesos creativos, actualizando y renovando no solo el interés estético y dramático, sino la intención crítica y social?

Los problemas que enfrentaron el grupo no han sido solucionados; todo lo contrario, el impulso que hoy tiene la derecha y los nuevos conservadurismos dan la apariencia de que todo trabajo crítico no tiene sentido. No solo esto, sino que a los nuevos problemas se suman otros, que renuevan, potencian e inscriben novedades más complejas, casi inerrables. Yuyachkani, en su momento y en la actualidad, plantó cara a su contexto, se atrevió a relacionarse con el otro y a posicionarse en una colectividad política y pedagógica, con el fin de entablar un pensamiento crítico y estético que insista en un nosotros. Esta publicación da cuenta de ello y merece ser leída con atención, apego y necesidad alimentaria, pues como afirma Teresa Ralli: “El teatro es tan importante como el pan”.

## Referencias:

Martínez, V. (Ed.). (2024). *Textos de Miguel Rubio y sobre el Grupo Cultural Yuyachkani publicados en la revista Conjunto*. Fondo Editorial ENSAD, Casa de las Américas.