

Kay Punku: memoria histórica y sentido político en el discurso teatral de Yuyachkani*



Yohayna Hernández

Instituto Superior de las Artes, Cuba

“Más allá del bien y del mal no se encuentra la inocencia del devenir, sino una vergüenza no sólo sin culpa, sino, por así decirlo, sin tiempo”

Giorgio Agamben

Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III

“Paula, la guerra no es como tú te la imaginas”

Guillermo Calderón, *Diciembre*

Mi cuerpo no es un campo de batallas

Dos cuerpos, una puerta y un escenario vacío. Una campana, cual único resto del campanario de la iglesia, da tres toques. Así comienza Kay Punku (Esta puerta, ayer, hoy, mañana), acción-documento de Yuyachkani presentada al 23 Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Ana y Débora Correa son las creadoras e intérpretes de esta propuesta, que se destaca por su alto nivel de compromiso político con la actualidad peruana y la recomposición, desde lo artístico, de la memoria simbólica de un país.

En Kay Punku confrontamos dos escenarios/unidades contruidos por las actrices, portadores de diferentes relatos, materialidades y finalidad. Uno, que se detiene en testimoniar el abuso y las violaciones a las que fueron sometidas las mujeres de las comunidades campesinas durante los años de guerra interna en el Perú; y otro, que deviene ritual de curación, reparación de la memoria

*Ver clip de la obra:

<http://www.youtube.com/watch?v=teh8w4eITvM>

colectiva. Bajo esta lógica discursiva funciona Kay Punku, en la superposición por contigüidad de estas dos acciones: la presencia escénica de un cuerpo mutilado, humillado, violentado, que denuncia a los agentes de las atrocidades cometidas, y la purificación, el baño, el lavado de ese cuerpo, como única manera consciente de extirpar el dolor de los ausentes y por los ausentes.

Ana y Débora Correa exponen sus cuerpos como mapas, donde inscriben la historia de una comunidad y sus víctimas. La Narradora y la Mujer de la Puerta son las identidades que testimonian, la primera como hablante y la segunda como viviente de los hechos. La acción comienza cuando la Narradora, Ana, da lectura al acta o registro de la presencia militar en La Manta. Estos son documentos reales que las actrices poseen luego de una investigación y trato directo con las mujeres de las zonas de Ayacucho, Huancavelica, Huanuco y Apurímac. Mediante las declaraciones conocemos los actos de violencia cometidos, los abusos sexuales, abortos, esterilizaciones, encierros, humillaciones que las féminas padecieron, los cuerpos desaparecidos, el terror inducido contra aquellas que se atrevieron a confesar y la discriminación hacia las que lo lograron. Sus voces y fragmentos de vida reales irrumpen en la escena, y las hermanas Correa trabajan con este material de la siguiente manera: crean un marco de enunciación sintético que sugiere y connota, a partir de un campo objetual muy preciso, espacios físicos y experiencias encarnadas en el imaginario de estas regiones.

Una campana en medio del escenario y un toque reconstruyen un espacio físico (el campanario de las iglesias de las comunidades) y una vivencia comunes (la constante vigilia desde ese punto alto y el aviso mediante toques codificados cuando se acercaban presencias foráneas). Las piedras desplegadas ante la puerta, y que la Mujer recorre, tienen inscritos los nombres de los masacrados y su materia induce el peso de esos cuerpos, la mayoría insepultos. La puerta como memoria incorporada, conexión entre pasado, presente y futuro: la violencia que generan los gobiernos autoritarios y las guerras civiles como legado de un pasado histórico

también penoso y aún presente en el imaginario cultural latinoamericano, donde los rostros y los mecanismos de opresión de los victimarios se han modernizado, transformado; en cambio, las víctimas continúan con las mismas manos, caras y miembros.

Este primer momento de la intervención de Ana y Débora Correa, en el que se documenta a partir de la acumulación de materiales (actas, nombres de las víctimas, testimonios, declaraciones) la tensión vivida por las comunidades campesinas producto de los enfrentamientos entre el Ejército y Sendero Luminoso y el cuerpo de la mujer se esboza como “un campo de batallas” que registra la violencia de los acontecimientos (mujer violada/humillada/mutilada/abandonada/discriminada), contrasta con el



foto: manuel fernández

segundo instante de Kay Punku, en el que el tono y la materialidad de la escena serán diferentes (agua, flores, naranjas) y se pasará de un cuerpo violentado a un cuerpo liberado, tras suceder, en escena y ante el público, el ritual de saneamiento: “mi cuerpo no es un campo de batalla”.

Las actrices comparten con el público las naranjas, lo invitan a pelarlas y a comerlas en el acto. A la sensorialidad de este segundo momento, se une entonces el olor, el gusto de las naranjas, las flores blancas y rojas, cual bandera del Perú, que adornan la

puerta, motivo que se reitera en otros espectáculos e intervenciones del grupo. Ellas evocan a su abuela y su maña para sacar la cáscara intacta de estas frutas.

Estamos ante dos unidades simétricas donde la puerta se convierte también en el elemento que señala el paso de una a otra. Si durante la primera unidad la puerta aparecía con una sombra de muertos (piedras), en la segunda, estará adornada con los claveles blancos y rojos (los mismos del ramo de las novias en *Cásate con la verdad*).

Las Correa construyen dos escenarios bien peculiares. Uno hacia la derecha, donde sus cuerpos hablan por las víctimas y sobrevivientes de la catástrofe, con una atmósfera densa desde la visualidad (35 piedras y dos bancos), un ritmo en crescendo condicionado por la dureza de los hechos narrados, evocados, puestos en cuerpo y en voz, que provoca en los espectadores, o al menos en mí, un sobrecogimiento, un tipo de vacío muy difícil de racionalizar. Y es válido aclarar que el tono desde el que enuncian no es melodramático, ni efectista, ellas no se aprovechan de lo dramático de estas historias para hacer un buen espectáculo. Se trata simplemente de una reconstrucción de la memoria, desde la metáfora tea-



foto: manuel fernández

tral, donde las actrices no ficcionalizan, solo ordenan el material acumulado y lo canalizan por esa puerta de ayer, hoy y mañana, para informar, denunciar, ajusticiar. Es un acto de violencia poética

lo que resta en sus cuerpos, su única arma (el teatro) para intervenir en esta lucha y eso lo muestran en el primer momento.

La segunda unidad se localiza hacia la izquierda del escenario y allí, son Débora y Ana las que limpian sus cuerpos y el de los espectadores, con los que comparten las naranjas. Aquí predomina un tiempo detenido, un ritmo extendido. Se trata de exorcizar los demonios humanos presentes (resentimientos, rencores, indiferencia, venganza) en la historia. Acudimos entonces a un ritual de saneamiento donde también se superpone lo privado (los recuerdos de su abuela).

Dentro de la muestra del 23 Festival Iberoamericano de Cádiz Kay Punku se destaca por ser una propuesta que se mueve en las fronteras entre las artes de archivo y la conducta performática, pensando el teatro como un espacio de resistencia, como una práctica política, social, en diálogo frontal con el presente y el pasado históricos. Las hermanas Correa fueron a estas comunidades campesinas en busca de los testimonios, de las vivencias, de lo acontecido y a partir de ese material, con una absoluta libertad dramaturgica, construyeron su acción escénica para intercambiar con el público de estos lugares y acompañar, cual texto estético y denuncia artística, las Audiencias Públicas realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que se encargó de investigar los hechos de violencia política y violación de Derechos Humanos ocurridos en el Perú entre 1980 y 2000.

Lo valedero de entregas como ésta no sólo se ubica en la radicalización de la función del teatro y el papel del artista que este grupo asume en un contexto de opresión, donde los límites entre arte y vida se desdibujan, sino también en cómo estas posturas abren nuevos caminos de investigación socioestética y los obligan a repensar su práctica en términos de lenguaje escénico y de recepción, donde lo corporal, lo visual y la manera de ordenar un espacio de memoria común estarán signados por la irrupción de lo real, una zona de hibridación entre el cuerpo del actor y las voces de los otros (“el cuerpo ausente” al que alude Miguel Rubio en su última publicación), el testimonio y su teatralización.

Hace unos meses escribiendo una crónica sobre las Temporadas de Teatro Latinoamericano y Caribeño¹ que organiza la Casa de las Américas en Cuba durante los días de mayo, pensaba en ese rostro del teatro latinoamericano (teatro político, popular, ritual, de creación colectiva) que aún se sigue jerarquizando en estos eventos con sus grupos paradigmáticos fundados en los años sesenta y setenta, y me preguntaba, desde la experiencia colectiva de estos grupos, cómo operan sus discursos sociales y escénicos en las nuevas coordenadas que impone nuestra realidad en el siglo XXI. Kay Punku (Esta puerta, ayer, hoy, mañana) y el trabajo de las hermanas Correa, protagonistas a la vez del XII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas,² exponen el camino de renovación y las variaciones en el comportamiento de la dinámica grupal que Yuyachkani ha logrado en sus casi cuarenta años, hecho que nos sitúa ante un teatro vivo, un lenguaje contemporáneo, una tradición actualizada, una “comunidad creativa.”³

1 “Entre la excepción y la regla: Mayo Teatral 2008”, en revista tablas 2-08.

2 Dentro de la programación del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz se inserta, de manera simultánea, el Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, coordinado por Margarita Borja y Diana Raznovich, que en 2008 contó con su duodécima edición realizada del 16 al 19 de octubre. “El compromiso a escena” fue el concepto que agrupó una serie de intervenciones de prestigiosas teatristas entre las que se encuentran Ana y Débora Correa, quienes también impartieron un taller de máscara.

3 En el documental de Andrés Cotler Persistencia de la memoria dedicado a la práctica de Yuyachkani en su veinticinco aniversario, Osvaldo Dragún afirma que más que como grupo, le interesa pensar Yuyachkani como una comunidad creativa.