

# Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani

## Poetics of testimony against the forgotten in the Grupo Cultural Yuyachkani

Ana Julia Marko Kirchhausen\*

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

jumarko@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8865-1796

---

**Citar como:** Marko Kirchhausen, A. J. (2025). Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani. *Desde el Sur*, 17(2), e0036.

### RESUMEN

El Grupo Cultural Yuyachkani enfrenta batallas por la memoria, amenazada de muerte por fuerzas neocoloniales. Este artículo analiza los principios pedagógicos del grupo, que invitan a sus actores y actrices, y a los y las participantes de sus talleres, a crear a partir de sus recuerdos y de sus puntos de vista sobre sus vidas y contextos históricos. Al elaborar poéticamente sus testimonios, se reactivan las memorias disidentes a través de operaciones del lenguaje escénico combinadas con relatos cotidianos, lo cual produce evidencias de «otra» narrativa que fortalece las luchas contra el olvido. Acompañando la política de escucha de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Yuyachkani apuesta por el testimonio como prueba de lo que realmente ocurrió en tiempos de horror. El grupo crea operaciones de «actor testigo», capaz de enfrentar historias insuficientes, es decir, formas hegemónicas de habitar el mundo que incluyen solo a una parte de la población.

### PALABRAS CLAVE

Estudios de memoria, pedagogía de las artes escénicas, Yuyachkani, reparación simbólica

---

\* Autora corresponsal: Ana Julia Marko Kirchhausen, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Correo: jumarko@hotmail.com

## ABSTRACT

The Yuyachkani Cultural Group confronts battles for memory threatened by neocolonial forces. This article analyzes the group's pedagogical principles, which invite its actors and actresses, and workshop participants, to create from their memories and perspectives on their lives and historical contexts. By poetically elaborating their testimonies, dissident memories are reactivated through the use of stage language combined with quotidian relates, producing evidence of an «other» narrative that strengthens the struggle against oblivion. Following the listening policy of the Peruvian Truth and Reconciliation Commission, Yuyachkani puts forward the testimony as a prove of what really happened in times of horror. The group thus invents actor-testigo operations, capable of confronting insufficient stories, in other words, hegemonic ways of inhabiting the world that only include a part of the population.

## KEYWORDS

Memory studies, pedagogy of the performing arts, Yuyachkani, symbolic reparation

## Introducción

Lo contrario de la memoria no es el olvido, sino la historia oficial.  
(Todorov, 2000, p. 32).

El Grupo Cultural Yuyachkani celebra más de 50 años de vida de actividad teatral interesada en cruzar territorios políticos y poéticos para discutir la memoria y el olvido. Los actos de recordar y luchar por narrativas disidentes, apartadas por la historia oficial y la violencia colonial (corporal y cultural), convierten al colectivo peruano en protagonista de caminos teatrales latinoamericanos representativos. Desde sus orígenes, en 1971, el grupo ha creado obras atentas a su tiempo, al realizar prácticas teatrales que no se separan de preocupaciones éticas. Tales temas no solo aparecen en los espectáculos, sino en sus diversos talleres e intervenciones públicas, especialmente en comunidades de regiones periféricas y andinas. Además, los cursos dirigidos a niños y niñas, jóvenes y mujeres fomentan un mosaico de prácticas pedagógicas diversas, que constantemente traen la memoria al corazón del debate de la esfera íntima de cada participante, del colectivo de aquella comunidad o del propio país.

El presente texto analizará las operaciones testimoniales inventadas por Yuyachkani y sus «actores testigos», término con el que me refiero tanto a los actores y actrices del grupo como a los y las participantes de los múltiples talleres ofrecidos. Los actores testigos recuerdan, enuncian y producen discursos basados en memorias personales combinados con memorias sociales para confrontar la narrativa hegemónica de la historia oficial. Esta es una de las estrategias encontradas por el grupo para recuperar memorias incineradas por el sistema colonial, actualizado en el sistema neocolonial que, desde hace más de 500 años, intenta convertir en polvo y borrar del mapa a los cuerpos y saberes considerados desechables (Silva Santisteban, 2014, p. 1) para los detentores del poder. Este mismo sistema, que actualiza los principios coloniales de exclusión y exterminio, insta formas específicas de habitar el mundo y de relacionarse con el pasado. Si tales operaciones buscan silenciar las voces de poblaciones históricamente violentadas, Yuyachkani, con su práctica de actor testigo, intenta escucharlas y darles mayor volumen. Si tales mecanismos crematorios se esfuerzan en apagar vestigios de las vidas disidentes, Yuyachkani busca, a través de poéticas testimoniales, recoger las cenizas y hacer aparecer, danzar o vibrar sus cuerpos. En los estudios de la memoria,

el testimonio tiene el potencial de insistir, incómodamente, en aquellas dimensiones del conflicto que no fueron dejadas atrás, que son parte de una temporalidad más amplia y que por tanto suponen un desafío a la sociedad del presente [...] El testimonio constituye una herramienta para la identificación y el análisis crítico de discursos y prácticas que aún nos falta superar para, efectivamente, dejar de reproducir los orígenes y significados estructurales de la violencia (Hibbett y Denegri, 2016, p. 32).

En el caso de Yuyachkani, el testimonio no se limita al acto verbal, sino que combina la teatralidad, la composición escénica a través de un lenguaje elaborado y artístico, y la apelación directa a un tercero, en este caso a un público. Tales características resaltan narrativas borradas por las prácticas del sistema neocolonial, y las reubican nuevamente en el campo de visión de lo público y comunitario. El actor testigo recuerda y visibiliza: interfiere en el mundo enmarcando testimonios, rebatiendo los discursos oficiales y desestabilizando el imaginario histórico vigente. La práctica testimonial del colectivo va más allá de la palabra y de la literalidad como únicas posibilidades de enunciación, pues propone nuevos diseños para las retinas de la memoria. La teatralidad que enmarca el relato garantiza un tratamiento no cotidiano. Por eso, la teatralidad se ofrece como potente vía en las acciones comunitarias, en las que los y las participantes de los diversos talleres pueden organizar sus vidas en gestos simbólicos y

someterlas a operaciones poéticas. En sus espacios pedagógicos, el grupo invita a los propios afectados por las masacres coloniales a alzar su voz, a poner en juego sus cuerpos, a elaborar simbólicamente procesos de duelo y enmudecimiento. Dichos testigos, prescindiendo de experiencia teatral previa y de objetivos de la profesionalización artística, se convierten en protagonistas de procesos de aprendizaje del lenguaje teatral para revisar sus propias memorias y las memorias de sus comunidades.

Entre muchos proyectos de este tipo, se encuentran el de Talleres Teatro Mujer y los Talleres de Autoestima, coordinados por las actrices de Yuyachkani, que involucran a mujeres en experimentos escénicos que se oponen a las imposiciones patriarcales; los talleres de recuperación de la memoria en la provincia de Guayabo, en el interior del Perú, en los que los y las participantes son, en su mayoría, de población afrodescendiente; la recuperación de la manifestación afroperuana del son de los diablos y la organización del Carnaval Negro en las calles de Lima, en las que los y las participantes danzan prácticas ancestrales; y el Taller de Creatividad Infantil y Juvenil, que invita a niños, niñas y adolescentes a descubrir historias de América Latina poco valoradas en las instituciones educativas del país para combinarlas creativamente con recuerdos de sus familias. Concretamente, el presente texto se centrará en el Laboratorio Abierto, encuentro pedagógico internacional ofrecido todos los años a creadores, investigadores, estudiantes, artistas escénicos multidisciplinares y a los demás posibles interesados en conocer el proyecto pedagógico del grupo<sup>1</sup>.

Los laboratorios se configuran como museos dinámicos de la propia memoria de Yuyachkani: son espacios pedagógicos fundamentales para que el grupo exponga no solo su repertorio de espectáculos, sino también para que comparta metodologías de trabajo, herramientas creativas e interrogantes presentes en los caminos artísticos a través de talleres, desmontajes y conferencias escénicas. Con el laboratorio, el público se vuelve partícipe del proceso creativo: experimenta en su cuerpo las premisas del trabajo de Yuyachkani, por lo que tiene la posibilidad de construir conocimiento y, al mismo tiempo, de contribuir a la investigación en

---

1 Durante mi investigación de doctorado sobre las prácticas pedagógicas de Yuyachkani, tuve la posibilidad de participar y observar las ediciones del Laboratorio Abierto Internacional de 2018 y 2019, respectivamente. Este texto se ha realizado de acuerdo con las normas éticas concordadas con las recomendaciones dadas por el Código de Conducta para Editores de Revistas (COPE). Al tratarse de una investigación que cuenta con la observación de acciones hechas por personas, los procedimientos de recojo de información fueron realizados respetando las normas éticas concordantes con la Declaración de Helsinki. Por ello, para respetar la privacidad de algunos de los y las participantes, se decidió mencionarlos solo por las iniciales de sus nombres. Además, todos y todas las participantes mencionadas en este artículo son conscientes de la elaboración de la investigación y dieron su consentimiento para que aparezcan de forma anónima en este texto.

curso del colectivo. Al incluir a la comunidad en su proyecto, Yuyachkani transforma su propio trabajo a medida que expone y examina técnicas, principios pedagógicos y procedimientos creativos. Este es un ejemplo de la condición de testigo que, si bien está presente en las investigaciones del grupo desde el inicio de su jornada —cuando los y las artistas intentan resolver problemas de representación de un otro, como hombres y mujeres andinos, por ejemplo—, se hizo especialmente presente en 2019, cuando fue tema central del 11.º Laboratorio Abierto.

Si las poéticas testimoniales surgen de la preocupación por exhibir memorias veladas de grupos colonialmente silenciados, Yuyachkani se topa con limitaciones éticas en el acto de hablar por el otro. Es decir, si el grupo está interesado en crear visibilidad a las culturas originarias no solo de hombres y mujeres andinos, sino también de afrodescendientes y amazónicos, este necesitó enfrentar encrucijadas entre representación y representatividad, y se topó muchas veces con las limitaciones del propio teatro. Yuyachkani creó modos de operar saberes, escrituras, soportes de memoria y corporalidades no occidentales, que transformaron el conocimiento del otro y del diferente en una condición de creación escénica extendida a una condición pedagógica en sus talleres y laboratorios. Para resolver tal desafío, a lo largo de los años, los y las artistas se han nutrido de diversas estéticas derivadas de danzas populares, fiestas y mascaradas peruanas. Las teatralidades originales, especialmente andinas, son fundantes de los principios de funcionamiento de la escena del grupo. Al mismo tiempo, estos rasgos se encuentran con otros más performativos, contemporáneos e incluso occidentales. Yuyachkani se dio cuenta de que no necesitaba suprimir el discurso convencional, sino ponerlo en tensión, dentro del juego escénico. La no importación de materiales disidentes, sino su actualización y convivencia con otros objetos y cosmogonías, incluidas las eurocéntricas, habita lo que Rufino llaman de «encrucijada» (Rufino, 2019): un cruce entre diferentes texturas, cuerpos y saberes, en el que una parte mancha la otra, se suma la otra y no la anula. Es decir, el grupo elige prácticas de encrucijada; de tensión entre las diferencias: entre las materialidades de quienes enuncian y quienes son retratados en escena.

De acuerdo con el contexto histórico del país, el grupo ha ido encontrando diversas estrategias para superar las contradicciones de la representación del cuerpo ausente / cuerpo colonizado / cuerpo silenciado. En sus inicios en la década de 1970, Yuyachkani se encontró con la necesidad de crear un teatro que no existía en Lima, provisto de cantos, mitos y códigos disidentes de las poblaciones indígenas y afroperuanas. Luego, el impacto de la práctica testimonial de los afectados por el conflicto armado

interno en la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)<sup>2</sup> en el grupo cancela representaciones «no solicitadas» de los principales afectados (M. Rubio, comunicación personal, 1 de agosto de 2019), en este caso, coincidentes con comunidades históricamente invisibilizadas. Es decir, con la política de escucha instalada en la CVR (en la que la voz y palabra eran por fin otorgadas a las personas que han sufrido en carne propia el terror), Yuyachkani necesitó rever las operaciones de representación del otro en escena. Esto exige que el actor y la actriz construyan su personaje de forma poco delineada, en la que se pueda ver todavía las características de los actores y actrices sin estar transformados o fusionados totalmente al rol ficticio que presentan. Según el propio grupo, se trata de una operación que utiliza «más agua que acuarela» en la pintura de creación de este mundo otro. Posteriormente, la desconfianza ante la representación mimética de figuras ajenas a la escena, como andinos e inmigrantes, hace que los y las artistas hablen por sí mismos, y coronen las operaciones del actor testigo. En ellas, las memorias personales se entrelazan con las memorias sociales, enmarcadas constantemente por un contorno poético.

Más allá del interés de Yuyachkani por la realidad social peruana, es en el espacio de las prácticas pedagógicas donde no solo los y las artistas de Yuyachkani, sino también otras personas, pueden decir, simbolizar, protagonizar e interferir en el mundo. Al igual que los actores y actrices del grupo, los y las participantes de los talleres ejercen su propia condición de testigos y ciudadanos, desarrollando relaciones entre la situación de su país y su ámbito personal a través de la teatralidad. Mujeres, niños, afrodescendientes de Guayabo, danzantes del son de los diablos: todos asumen la responsabilidad de sustentar la memoria en la escena a través de sus prácticas atravesadas por el lenguaje artístico. Todos tienen la posibilidad de asumirse como seres públicos, dignos de ser recordados, y pensantes sobre su propia condición, al afirmar que existen, que están vivos y que siguen siendo a pesar de tanto silenciamiento y exterminio:

Todo lo que muere puede vivir a través de la palabra, a través de la celebración, de ritos de memoria y a través del arrebatamiento. Hay muertos más vivos que vivos que, aunque respiran, ya se murieron: esta gente que no danza (Simas y Rufino, 2019, p. 151).

---

2 Entre 1980 y 2000, la población peruana se vio en medio del fuego cruzado entre las Fuerzas Armadas del Estado, y los grupos armados Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Según la CVR, encargada de investigar y esclarecer las atrocidades cometidas en ese periodo, el conflicto armado interno dejó más de 70 000 muertos y desaparecidos, en su mayoría quechuahablantes andinos.

## Esta historia no es suficiente: testimonios con el peso de contraprueba

En el espectáculo *Discurso de promoción* (2017), estudiantes de una escuela ficticia, pretendiendo montar una obra teatral de graduación, intentan recorrer el camino de 200 años de la independencia del Perú. Parten del cuadro *Proclamación de la independencia del Perú* de Juan Lepiani (1904), que retrata la declaración hecha en 1821 por José de San Martín. En el lienzo, están pintados los supuestos protagonistas de ese hecho histórico. Sin embargo, incluso con el proceso de emancipación de la Corona española, el Perú mantiene la herencia colonial, tema de Yuyachkani en el espectáculo. Frente a la obra de Lepiani, el grupo se cuestiona si aquella representa lo que realmente sucedió, ya que presenta a los héroes de la proclamación vestidos con uniformes que los identifican como miembros de la élite civil, eclesiástica o militar. La pintura no incluye indígenas, mujeres y afrodescendientes (como Túpac Amaru II y Micaela Bastidas, que encabezaron la mayor rebelión indígena anticolonial de América Latina en el siglo XVIII), líderes capitales para el proceso independentista, pero constantemente borradas en las narrativas oficiales. Aunque el cuadro no combina personajes de distintos momentos de este acontecimiento histórico, es tenido como documento que fija en el imaginario peruano sus principales protagonistas, excluyendo otras figuras también fundamentales para la independencia.

El cuadro legitima un modelo histórico selectivo que recuerda partes y olvida otras. Cuando Yuyachkani problematiza la pintura en *Discurso de promoción*, anuncia que el «derecho a la memoria» (Sesc São Paulo, 2019) nunca fue una práctica de todos. El grupo destaca la incoherencia de países con mayoría indígena que tienen una historiografía blanca y occidental fijada en imágenes heroicas. Los estudiantes concluyen que esa imagen no es representativa ni suficiente. Ni siquiera el teatro y su operación de representación son suficientes para dar cuenta de la complejidad suprimida en la narrativa oficial. A partir de ahí, los actores y actrices se adentran al espacio representando a otros personajes con otros cuerpos: aparecen como los desaparecidos y desaparecidas del conflicto armado interno, como los campesinos y las campesinas en su lucha por la tierra, como los soldados invisibilizados, como las mujeres sometidas al programa de esterilización forzada durante el gobierno presidencial de Alberto Fujimori. En una compleja instalación plástica y testimonial, esas figuras periféricas se hacen presentes, marcando su existencia en el transcurso de la historia.

Por un lado, en el espectáculo, Yuyachkani se esfuerza por subvertir los recuerdos seleccionados por la narrativa oficial peruana; por otro lado,

reaviva memorias destinadas al olvido en el proyecto colonial que sobrevive hasta nuestros días. La política del olvido del periodo de 1980-2000 se usó para dispersar las cenizas y para abolir las huellas que comprobaran la violencia. El Perú, al igual que otros países latinoamericanos, tiene un

archivo oscuro enraizado en la historia nacional, un memorial de los daños desde la colonización, un registro revuelto de documentos mutilados, informes inconclusos, denuncias no escuchadas, afrentas, persecuciones y genocidios [...] Casos abiertos en espera de resolución, cadáveres sin nombre, fosas comunes, crímenes impunes, relatos contradictorios y desarticulados forman el paisaje desolador de la historia a la vez conocida y oculta de la violencia política (Hibbett y Denegri, 2016, p. 14).

Por eso el acto testimonial es tan importante. Gana peso de evidencia y se ofrece como contraprueba a las políticas del olvido. También por ello es que difícilmente el actor testigo separa el relato personal de su contexto social: una memoria potencializa la otra. El silencio ante la desaparición de cuerpos y la destrucción de documentos en América Latina se ve amenazado por el descubrimiento de fosas clandestinas, a lo que se suman los testimonios de los sobrevivientes. Estos vestigios del pasado (los huesos de los muertos y las palabras de los afectados) son indicadores importantes de los horrores negados.

Las operaciones del testimonio investigadas por Yuyachkani se consolidaron luego del conflicto armado interno con la creación de la CVR, que recogió relatos de campesinos andinos, pueblos amazónicos, militares de la zona de emergencia y miembros de grupos armados. Este proceso buscó no solo informar actos de violencia, sino crear políticas de escucha (Vich, 2015, p. 102) para los afectados. Quienes hasta entonces «no tenían voz» pudieron aparecer en audiencias públicas, mostrándose como individuos y representantes de su comunidad. Lo importante para las víctimas no era necesariamente el contenido del testimonio, sino el propio acto de hablar ante el Estado. La CVR asumió la tarea de luchar por preservar la memoria de los y las afectadas contra las fuerzas del ocultamiento de huellas «mostrando los horrores “desde dentro”, tal como fueron vividos en la propia carne» (Ulfe, 2006, p. 208).

En tal coyuntura, Yuyachkani se pregunta cuál es el sentido del teatro cuando el foco está en el testigo, en la enunciación en primera persona: «en el día en que el primer testimonio fue dicho; en el momento en que el primer afectado por la violencia habló al mundo, denunció lo que había vivido, canceló representaciones políticas y artísticas no solicitadas» (M. Rubio, comunicación personal, 1 de agosto de 2019). Ese contexto testimonial radicaliza los dispositivos lingüísticos y los temas de investigación

del grupo. El punto de vista del actor, su biografía y su cuerpo importan de manera contundente en el trabajo escénico.

A partir de ese momento, el grupo profundiza y toma más conciencia de su estética del «cuerpo ausente», ya presente en las obras creadas durante el conflicto armado. Por medio de tal estética, la voz propia aparece como respuesta al cuerpo aniquilado, a la desaparición forzada. Los personajes contruidos dan paso a presencias acompañadas de testimonios, puntos de vista y biografías de los actores. Resaltan obras como *Rosa Cuchillo* (2002), en la que una madre busca a su hijo desaparecido, incluso después de muerta; *Antígona* (2000), cuya protagonista se enfrenta al reto de sepultar a su hermano asesinado en un conflicto familiar y político; o *Adiós, Ayacucho* (1990), en la que el dirigente campesino Alfonso Cánepa, torturado, mutilado y enterrado de modo incompleto en una fosa común, viaja a Lima en busca de su cuerpo para que sea sepultado dignamente. Tales obras marcaron la problemática del grupo, que se extendería a las siguientes producciones: ¿cómo encarnar a un personaje que no tiene cuerpo? ¿Cómo conjugar el cuerpo del personaje ausente y el cuerpo del actor visible?

En el caso de *Rosa Cuchillo*, la actriz Ana Correa cruza la personaje creada por Óscar Colchado en su novela homónima, con relatos de Mamá Angélica (fundadora de ANFASEP, cuyo hijo Arquímedes fue desaparecido por las Fuerzas Armadas en Ayacucho), y también con las memorias de sus propias abuelas. Por otro lado, en una parte del proceso de creación de *Antígona*, la actriz Teresa Ralli se vale del encuentro con mujeres afectadas por el conflicto armado para alimentar sus escenas. También trae sus propias vivencias de la época, como por ejemplo cuando vivía muy cerca de la embajada de Japón durante su toma por miembros del MRTA. Por fin, ya en *Adiós, Ayacucho*, el actor Augusto Casafranca utiliza la figura de un *q'olla* (cómico andino de la fiesta de Paucartambo en Cusco, que frecuentaba cuándo niño), como el mediador de su corporalidad con el cuerpo ausente de Alfonso Cánepa.

Más tarde, en el contexto del posconflicto, se solidifica un actor que testifica, que busca su propia voz en lugar de representar la voz del otro. La escena ahora tiene en cuenta los detalles de la experiencia, los dolores, la vida afectiva, las separaciones, los secretos escondidos que generan sentido para cada enunciador. El actor, con sus posibilidades de testimoniar, entra y sale de los personajes o de las situaciones contruidas, expresando sus puntos de vista correspondientes. Si esta historia no es suficiente, si este escenario no es suficiente, Yuyachkani inventa formas de enfrentar la insuficiencia de la representación a través de la materialidad de los cuerpos y de las memorias individuales que habitan el espacio

escénico, que son capaces de comprobar hechos disidentes y subvertir construcciones hegemónicas.

Lo mencionado también se puede ver en ejemplos del trabajo del 10.º Laboratorio Abierto (2018), en el que los y las artistas del grupo presentaron células escénicas que habían estado trabajando en los últimos meses. Daniel Cano, uno de los actores y actrices participantes, cuenta que, en 1992, la celebración de su cumpleaños de dos años fue interrumpida por el sonido de una explosión. Se trataba del atentado perpetrado por el grupo armado Sendero Luminoso en la calle Tarata del barrio limeño de Miraflores, que dejó más de 200 civiles heridos. A partir de esa premisa, se establece cierto contraste en la escena de Daniel entre la tensión de la violencia mencionada en las noticias de los periódicos de la época, y el ambiente de celebración representado cuando el actor sirve al público platos y aperitivos propios de fiesta. La memoria del actor se superpone a la memoria del país, lo que provoca que la mirada del espectador, antes enfocada en una historia personal, se amplíe hacia la historia oficial del Perú. Al mismo tiempo, la historia del Perú deja de ser vista como algo lejano y se vuelve concreta, anclada en la experiencia cotidiana de quienes la vivieron.

Este dispositivo de yuxtaposición de memorias también aparece en la misma edición del laboratorio en la presentación del trabajo de Silvia Tomotaki. La actriz, de ascendencia oriental, hace un paralelo entre sus orígenes y las raíces del expresidente Alberto Fujimori. Silvia viste una máscara tradicional japonesa, y ejecuta movimientos de artes marciales con un abanico y una bandera peruana. Al quitarse la máscara, sus rasgos orientales se hacen evidentes, como si los dos rostros (el suyo y el de la máscara) no guardasen tanta diferencia. En ese momento, se escucha un audio grabado: «Esto no es una ficción. Estos son mis ojos, esta es mi boca, mi nariz». Enseguida, Silvia expone un extracto del documental *Contracorriente: Guía de supervivencia para artistas en el Perú* de Ann Kaneko (2008) que acusa al expresidente de haber aprovechado su imagen japonesa para llegar al poder. Las memorias privadas y públicas se unen, esta vez, en el propio cuerpo de la actriz, que carga los mismos orígenes que la principal figura autoritaria del país. En el juego entre identidad y distanciamiento, las características individuales de Silvia interesan al espectador, ya que son ubicadas en un contexto específico. Sus marcas fisionómicas, emparejadas con las de Fujimori, redimensionan el hecho de ser descendiente de japoneses, y recuerdan al público que los acontecimientos y las memorias personales no están aislados de su entorno social.

En los dos ejemplos mencionados, la memoria accionada genera en el espectador conocimientos referentes al pasado del Perú en conjunto

con la formulación de una posible mirada crítica a los discursos hegemónicos que, en estos casos, naturalizan el poder de Fujimori y el terror del conflicto armado interno. Cuando Daniel Cano cuenta que su fiesta fue arruinada por la bomba de Miraflores, el público se enfrenta a la prueba de que el terror realmente ocurrió, e invadió y transformó la vida cotidiana en el país. El proceso testimonial individualiza la experiencia histórica, al protegerla de interpretaciones homogeneizadoras. La potencia de los testimonios reside, entonces, en que puede romper la versión unilateral sobre el pasado producida por las estructuras de poder, en un intento de diluir su responsabilidad ante los acontecimientos de horror, al apostar por la eliminación de pruebas, por los silencios, por las reticencias, por los falseamientos, por las negaciones. Estas estrategias anulan la memoria, enmudecen las individualidades y los disensos, y desautorizan las otras historias.

El testimonio deconstruye los discursos hegemónicos, ya que no aspira ni a ser universal ni a buscar una certeza. Este aspecto del testimonio es importante porque permite que sean estos otros sujetos de la historia quienes representen a sí mismos como productores de discurso (Ulfe, 2006, p. 214).

Al experimentar la condición de actor testigo, el participante del Laboratorio Abierto también puede dar su versión de los hechos históricos, e involucrarse en la recuperación de memorias propias, disidentes u olvidadas. En la 11.º edición, en el taller impartido por Teresa y Rebeca Ralli sobre el trabajo de voz y palabra relacionado con los temas de memoria individual y social, cada participante debía escribir un breve texto completando las siguientes frases: «He soñado en la noche... / Yo quisiera... / Yo odio... / Mañana... / Ser hombre es... / Ser mujer es... / Yo soy... / He estado buscando...». Estos estímulos motivaron a los y las participantes a escribir desde un punto de vista individual, con lo que se acercaron a la condición de testigo.

Después de escribir siguiendo la consigna, los y las participantes intercambiaron los textos para trabajar con palabras que no eran las suyas y que habían sido yuxtapuestas a exploraciones de partituras con objetos en el taller de Ana Correa el día anterior. Cada participante dispuso en ese momento de un material complejo que relacionó con el otro participante en el «juego de fronteras» propuesto por Teresa: en él, los y las participantes se podían desplazar por la sala dividida en círculos reservados a los relatos personales evocados por el texto trabajado previamente. El espacio exterior a los círculos estaba destinado a la acción de la partitura corporal, por medio de la cual cada participante se relacionaba con los demás cuerpos. En una división análoga a la de público y privado, Teresa

provocaba estados de transición entre lo secreto e individual, y lo que puede ser compartido, es decir, lo que se configura como testimonio y como construcción estética, respectivamente.

Esta división proporciona referencias al actor testigo que, al llevar su voz al escenario y sus memorias personales a un contexto de historia social, ya no construye un personaje, sino que se afirma como una presencia. Según la actriz Gabriela Paredes, en esa dinámica se construyeron comportamientos escénicos, líneas movedizas que tensionan la vida o el cuerpo del yo-actor, y otras texturas simbólicas y ficticias (comunicación personal, 3 de agosto de 2019). En ese límite poroso, hay espacio para la propia voz: una voz ciudadana, comprometida con cuestiones del presente, que amplía el objetivo único del actor de crear figuras ancladas en el ámbito de la representación.

### **Huecos y anclajes de la memoria contra un «sano olvido»**

La concepción ética de la CVR propone que «un país que olvida su historia está condenado a repetirla». La idea de «recordar para no repetir», constante en las políticas de reparación y justicia, puede guardar riesgos por los que Yuyachkani se preocupa en su trabajo testimonial. Para la autora argentina Elizabeth Jelin (2002), hay un tipo de olvido que alivia el peso del pasado para mirar al futuro o utiliza las catástrofes del ayer para prometer un mañana relacionado con los intereses del poder. Tales gestos de olvido liberador, al retomar la experiencia vivida sin carga histórica, ayudan a legitimar Estados totalitarios como, por ejemplo, el modelo nazi al prometer la reconstrucción de una Alemania que se encontraba devastada en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial.

La noción de «memoria» de Jelin se relaciona con concepciones similares a las de otros estudios. Por ejemplo, el autor búlgaro Tzvetan Todorov (2000) habla de los «abusos de la memoria», por medio de los cuales se recupera el pasado de forma «literal y no ejemplar» (p. 30). Por su parte, Alexandra Hibbett y Francesca Denegri (2016), al estudiar los testimonios del periodo de violencia política en el Perú entre 1980 y 2000, plantean que los actos de «recordar» y «olvidar» contenidos en la organización de testimonios del conflicto armado interno pueden asociarse con un «buen recordar». Por medio de este proceso, se busca la sanación colectiva y la purificación de los errores de un país supuestamente reconciliado consigo mismo. Por medio de esta idea, se crea un discurso progresista sobre el pasado. El buen recordar conduce a un «sano olvido»: un supuesto olvido redentor que cura la herida de una vez por todas. Por medio del buen recordar, se tiende a despolitizar el pasado, a cerrar brechas en los relatos, a unir discontinuidades, a aniquilar contradicciones y a atar hilos sueltos; es

decir, se fuerza una memoria con huecos, múltiple y disidente a afirmarse como una verdad única sobre el pasado.

Yuyachkani parece resonar con las ideas de las autoras mencionadas al intentar abrir debates públicos que consideran la pluralidad de versiones sobre la violencia política con las que es necesario negociar. De esta manera, sería posible construir una memoria colectiva y compartida, aunque sea inestable y cambiante. En diversos momentos del 11.º Laboratorio Abierto, diferentes cuestiones en torno a la idealización del pasado, y la construcción de verdades generalizadas y consensuadas aparecieron en las prácticas escénicas con los testimonios de los y las participantes. Un ejemplo de ello se observó en el taller impartido por Julián Vargas. A través de la improvisación colectiva, el grupo compuso frases musicales con la idea «esta historia no es suficiente» como hilo conductor. Así, fueron apareciendo frases como «tener bandidos gobernando y obstruyendo el pensamiento», «represión a los pueblos que quieren alzar la voz», «la historia está escrita con sangre», «recordar a las mujeres luchadoras de nuestras tierras» o «desenterrar las historias de mi gente».

Con este ejercicio, los y las participantes pudieron activar su memoria y, en relación con lo que vieron en *Discurso de promoción*, crearon por primera vez material que combinaba sus voces individuales con una problemática social. Si bien se consideró que el ejercicio tuvo respuestas didácticas, al analizarlo en el marco del taller, se comentó que temas vinculados con problemáticas sociales (por ejemplo, el machismo) se abordaron de manera demasiado explícita. Sería más interesante para el director explorar otras capas de sentido y contradicciones dentro de la voz coral. La manera literal en que se abordaron las problemáticas se manifestó en frases que cargaban ideas poco ancladas en experiencias personales. Entonces, se hizo evidente que la idea del «buen recordar» atravesó frases musicales como «Viva América Latina» o «Abajo el patriarcado», es decir, en la sugerencia de la creación de grandes tesis o ideas que levantan banderas totalizadoras.

Hibbett y Denegri (2016) proponen también la idea del «recordar su- cío». Por un lado, esa forma de recordar contempla la diversidad de versiones contenidas en el material testimonial recopilado por la CVR; por otro lado, se relaciona con el pasado de manera «ejemplar y no literal», apuntando a aprendizajes y no a la reconciliación. Tales perspectivas pedagógicas valoran el testimonio como una posibilidad de transformación, sin que esto signifique necesariamente la promesa de un futuro mejor. Este redimensionamiento del uso de la memoria se encuentra presente en los procedimientos testimoniales propuestos por Yuyachkani que evitan la búsqueda del progreso social: por el contrario, proponen convivir con la

cicatriz, mirar el pasado a partir de los problemas del presente y encontrar historias particulares que ayuden a tejer una memoria compleja. De esta manera, se evita que el laboratorio sea visto como un proceso terapéutico y purificador. El trabajo con el actor testigo no apunta a la redención ni a la curación; no objetiva solo la respuesta emocional de su interlocutor por medio de la empatía o la condena; y, finalmente, no intenta cerrar los acontecimientos como una realidad superada y archivada, lista para voltear la página y comenzar una nueva historia.

Esta operación [del actor testigo] no reemplaza la terapia, no se asemeja al psicodrama, no es el acto de hablar de uno mismo, pero intenta afrontar escénicamente el desafío de compartir memorias, especialmente, en una sociedad de posconflicto, en la que nos preguntamos qué memoria es necesaria cuando se quiere mirar y comprender lo que fue doloroso (M. Rubio, comunicación personal, 8 de agosto de 2019).

El actor testigo no debe dar «cuenta por sí mismo» (Butler, 2015, como se cita en Hibbett y Denegri, 2016, p. 37) ni recordar fielmente sus acciones. Los vacíos en un testimonio no solo están relacionados con lapsos de tiempo, sino también con la selección de la memoria que organiza los recuerdos en narrativas ambiguas y mutantes. Muchos testigos optan por el silencio, pues el hecho doloroso de narrar se convierte en una repetición del trauma. Cuando está marcado por la violencia, el pasado desafía la palabra. Para la persona a la que le cuesta recordar, no es que sea imposible enunciar verbalmente el recuerdo, sino que es imposible vivirlo: se desdibujan los límites de lo que se vive, lo que se puede decir y lo que se puede escuchar.

Cuando un sujeto recuerda y narra, tiende a involucrar al cuerpo en el acto de recordar: «dedos temblorosos, columna torcida, corazón acelerado, dientes que fallan, orina suelta, la ceguera, el ansia, la sordera, las cicatrices, el iris borrado, las lágrimas incoercibles» (Bosi, 2003, p. 39). Tal comportamiento se distancia del acto de escribir una memoria, que afina, retoca y apaga lo que quedará registrado. Dado que los dispositivos de Yuyachkani no pretenden establecer procesos terapéuticos autocentrados ni mucho menos repetir el dolor y la victimización, el grupo enfrenta el problema de mezclar la documentación con la emoción que involucra a un participante en el testimonio. En la escena operada por el actor testigo, se produce un cruce entre ambas instancias: la afectación en la corporalidad de quien habla en primera persona y sufrió la experiencia se mezcla con la chance de construir y editar el material de la memoria a través de soportes poéticos, como el uso de recursos escénicos tal cual la música, el vestuario, los gestos no cotidianos, textos literarios o dramáticos de

ficción y no ficción, que, a su vez, evitan la producción de relatos-tesis, procesos terapéuticos individualizados y el regreso literal al pasado, como veremos a continuación.

Estos desafíos conducen a diferentes posibilidades de enunciación y lectura de un testimonio al esclarecer aspectos desconocidos de una historia insuficiente, complejizar la interpretación de los hechos o presentar las paradojas de los registros oficiales. La imposibilidad de un testigo de «dar cuenta de sí mismo» (Butler, 2015, como se cita en Hibbett y Denegri, 2016, p. 37) —es decir, la imposibilidad de reproducir con exactitud un recuerdo y la verdad absoluta de un relato— es valorada por Yuyachkani al problematizar una memoria consensual. En lugar de luchar contra las dificultades de trabajar con los testimonios, se invita a los y las participantes a afrontarlas y jugar con ellas.

### **El salto del documento a la poesía**

Si bien las obras de Yuyachkani contienen objetos de memoria personal, objetos históricos, artículos de periódicos, mapas o biografías de los actores, estos documentos no se contemplan como medios para oficializar verdades. Por el contrario, tensionan y ofrecen otras perspectivas sobre el pasado: a través de soportes alternativos, las narrativas disidentes se vuelven visibles. Estos materiales también aparecen editados, cubiertos de una «pátina poética» (Diéguez, 2005 p. 34). Tanto los y las participantes de los laboratorios como los y las artistas del grupo construyen una escena que no cumple con la reconstitución de hechos de acuerdo con la historia oficial, sino que somete los archivos a operaciones del lenguaje poético en las que el testimonio es puesto en tensión con otros elementos escénicos como máscaras, música, objetos y textos. La teatralidad aparece en este encuentro entre el artificio y los materiales cotidianos, en el que se subraya el carácter deliberado de esa construcción y se revelan las elecciones artísticas de ese procedimiento. Así, se unen la obra y la memoria: ambas movilizadas, ambas no accidentales.

Si Yuyachkani evita instaurar espacios terapéuticos, el artificio puede subvertir y ampliar el gesto íntimo, que, despegándose del territorio del yo, será disfrutado por un grupo más grande. La operación del lenguaje artístico tensiona el archivo y la narrativa cotidiana, al transportar la memoria individual a una esfera poética y colectiva, e invitar al espectador a reflexionar sobre sus capas sociales. Asimismo, el marco dado a las «prácticas testimoniales» también protege tales consignas cargadas de didacticismo o ideologismo. Las palabras de orden o los gritos panfletarios interesan poco a los y las artistas en sus espectáculos y en sus conducciones pedagógicas. Es preferible que el actor testigo haga uso de elementos

como textos, vestuario, objetos —acumulados sensiblemente durante el proceso creativo— para que construya un conocimiento teatral que sea inseparable del conocimiento sobre sí mismo, sobre su comunidad y sobre el mundo. Además, volviendo al diálogo con las ideas de Todorov, Yuyachkani desafía la memoria literal, apegada a la nostalgia o al sufrimiento: algo necesita saltar de la esfera subjetiva a la pública y volverse ejemplar para construir aprendizajes sobre el mundo. Este salto de la literalidad al empleo pedagógico del pasado para posibles transformaciones en el presente se da a través del lenguaje poético, por medio del cual la memoria gana cuerpo y dirección. Así, se da el salto de lo literal a lo teatral.

Considerando la teatralidad que valora no solo la información conducida por una memoria disidente, sino la forma no mimética en que será tratada, podemos analizar algunos procedimientos del laboratorio de 2018, cuyos participantes tuvieron la posibilidad de mezclar la naturaleza de la vida con la naturaleza de la escena. Por ejemplo, en la presentación de una escena, la participante N vistió una chaqueta que hacía alusión a un episodio de violación. Prescindiendo de las palabras, los gestos de N dejaban claro tal abuso. N optó por no decir «fui violada» o «muchas mujeres son víctimas de violencia sexual». En cambio, transmitió esa información cuando manipuló la ropa masculina: la vistió, la rechazó, la rodeó. El espectador sabía que la historia era personal, pero, al mismo tiempo, incluía el relato de cualquier otra mujer que iba más allá de su memoria subjetiva sin descartarla por completo. El origen íntimo del testimonio no desapareció, sino que ganó proyección colectiva al dirigirse al público de forma no literal.

En otro momento, la participante L creó una danza con una falda de papel *kraft* en el que dibujó el pueblo en el que creció. En esta escena, L alude a su abuela y su infancia, y, al mismo tiempo, a las dificultades de toda una comunidad peruana y las luchas de sus mujeres. En el primer día, la participante trajo esa falda para su presentación personal, y realizó una partitura de gestos en el espacio. A lo largo del laboratorio, el objeto adquirió otros significados menos privados que pudieron ser compartidos con el público. El diseño de la comunidad amplió el significado del juego con el objeto personal a una esfera política. Además, los espectadores pudieron identificar el camino procesual que transitó L, al acompañar las transformaciones de su material y analizar los orígenes de la creación final. En este caso, se observa otro logro pedagógico en el que el público-participante es capaz de decodificar la escena, e identificar sus principios de construcción y la forma en que allí opera el lenguaje.

El proceso de creación de escenas como la de N y L, así como los desajustes de la cotidianidad en cada testimonio desestabilizan expectativas

y hábitos de quienes hacen y de quienes ven. El actor testigo, al habitar el umbral entre el documento y el lenguaje artístico, entre lo compartible y lo íntimo, crea dispositivos de memoria por medio de su elaboración poética y su expansión política. Por un lado, tal juego creativo y artístico transforma relatos privados en memorias públicas, y amplía el alcance de un recuerdo individual. Por otro lado, exige que las memorias históricas estén ancladas en el presente a través de su incidencia cotidiana aportada por la voz en primera persona del actor testigo. Tanto la capa del lenguaje poético como el anclaje en las individualidades de cada memoria convierten a los testimonios escénicos en dispositivos privilegiados que quiebran lo hegemónico, lo literal, lo colonial y las máquinas del olvido.

Frente a las formas de violencia que se apoderan de los cuerpos y las memorias del actor testigo, Yuyachkani propone una doble acción: testimoniar y editar el testimonio. Ya en la práctica de testimoniar, la historia oficial, al ser «insuficiente», puede ser confrontada a través de relatos en primera persona, utilizados como evidencia de lo que realmente sucedió. Pero es en la práctica de la edición en la que tales memorias y contrapruebas son sometidas a operaciones del lenguaje escénico y expandidas poéticamente: así, alcanzan vuelos más grandes cuando son dirigidas a ojos públicos. Con esa articulación, el grupo pone en jaque tanto los procesos de fijación en documentos oficiales como los de representación que forjan formas específicas de ocupar el mundo e imaginarios poco flexibles sobre él. En cambio, se valora el aprendizaje del lenguaje teatral y sus potencias descolonizadoras de la memoria, del conocimiento y de la mirada historiográfica. A través de tales construcciones que trazan el camino de la memoria individual a la colectiva, se abren brechas para el debate de problemáticas silenciadas durante más de 500 años, en conexión con las preguntas del participante-enunciador del presente. Poetizar el acto de decir (incluso sin palabras), comprometer el cuerpo en el enunciado en primera persona, e inventar formas no literales de construir testimonios y miradas del pasado permiten que la condición de actor testigo gane forma y sentido.

### **Consideraciones finales**

La poesía y sus operaciones de lenguaje protegen a las obras y procesos pedagógicos de Yuyachkani de repetir viejas formas contra las cuales el mismo grupo problematiza. Sumado a tales soportes poéticos, es fundamental que las operaciones de los actores testigos se construyan en la tensión del relato personal con su contexto histórico. Si por un lado el testimonio es importante por tener peso de prueba que el terror realmente ocurrió, por otro, el relato en primera persona debe venir anclado

en su contorno social y extender el debate para causas estructurales, más allá del individuo. Sin estos principios, las memorias relatadas tejerían una escena que refuerza verdades hegemónicas, totalizantes y autocentradas. Cuando un participante preguntó en la décima edición del Laboratorio Abierto si el trabajo del Yuyachkani durante sus 50 años puede ser considerado teatro documental, el director Miguel Rubio respondió que prefiere evitar tal clasificación. Para Rubio, la idea del «documento» legitima versiones del poder, ya que da veracidad a los hechos y los cristaliza como algo irrefutable. Es decir, la teatralidad del grupo desplaza la noción tradicional de documento, al asumirlo como una construcción y tomando en cuenta el punto de vista de quien lo forjó. Como con el cuadro de Lepiani en *Discurso de promoción*, otros archivos son puestos en escena en esta y en otras obras del grupo para ser leídos con desconfianza por el público, de modo que se identifique su intencionalidad.

Finalmente, es importante enfatizar que la condición de testigo de los y las artistas de Yuyachkani está directamente relacionada con una cultura de grupo en la que su propia memoria es material para los procesos de creación. A los relatos sobre sus vidas y sobre el mundo, los actores y actrices testigos suman una línea más al trenzado testimonial: el recuerdo y el examen de sus propios caminos artísticos, que, como un archivo vivo, puede ser revisitado y reelaborado. Sin necesidad de cristalizar o idealizar los procesos y obras del pasado, Yuyachkani intenta contribuir con el enfrentamiento de historias oficiales insuficientes de una América Latina violentada.

### **Contribución de autoría**

Ana Julia Marko Kirchhausen cumplió con todas las fases CRediT.

### **Fuente de financiamiento**

Autofinanciado.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

### **Agradecimientos**

Grupo Cultural Yuyachkani.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. Ateliê Editorial.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Informe final*. Tomo VII. CVR. [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)
- Diéguez, I. (2005). Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. México. En M. Rubio, *El cuerpo ausente (performance política)* (pp. 19-32). Grupo Cultural Yuyachkani.
- Hibbett, A. y Denegri, F. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En A. Hibbett y F. Denegri (eds.), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 19-61). Fondo Editorial de la Pontificia Católica del Perú.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno.
- Rubio, M. (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula.
- Sesc São Paulo. (16 de septiembre de 2019). *Abertura e O que significa considerar a memória um direito? com Lilia Schwarcz e Luiz Antonio Simas*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=oU8BTghanBY>
- Silva Santisteban, R. (2014). Maternidad y basurización simbólica. (El testimonio de Giorgina Gamboa). *Alternativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, (3), 1-27. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/silva.html>
- Simas, L. A. y Rufino, L. (2019). *Flecha no tempo*. Mórula.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Ulfe, M. E. (2006). Reflexiones sobre los usos del testimonio en la esfera pública peruana. En G. Cánepa y M. E. Ulfe (eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (pp. 203-220). Concytec.
- Vich, V. (2015). *Poéticas de duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

**Ana Julia Marko** es profesora-investigadora a tiempo completo en el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es licenciada, maestra y doctora por la Universidad de São Paulo en Pedagogía de las Artes Escénicas y Teatro-Educación. Su investigación doctoral se centra en las prácticas pedagógicas teatrales y de memoria del Grupo Cultural Yuyachkani. Es responsable de cursos de actuación, pedagogía y dirección en la Carrera de Artes Escénicas de la PUCP.

*Recepción: 6/1/2025*  
*Aceptación: 3/3/2025*