

Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y el Odin Teatret: orígenes, diálogos y perspectivas



Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia, Brasil- Pontificia Universidad Católica de Perú, Perú

carladameane@gmail.com

Fecha de recepción: 12/03/2019. Fecha de aceptación: 23/04/2019.

Resumen

Este ensayo recupera la memoria y dialoga sobre el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho. Para ello, señala las características de sus orígenes, su relación fundacional con el Odin Teatret y la relación de éste con grupos de Latinoamérica, de forma muy particular, con el Grupo Cultural Yuyachkani del Perú y con el Grupo Contadores de Mentira, de Brasil. El ensayo aborda este evento como un espectáculo mítico en cuya importancia se puede vislumbrar la tradición de los teatros de grupos que participaron en la edición de 1978 y los encuentros artísticos que a lo largo de esos años fomentaron una proficua producción de conocimientos y experiencias sobre el hacer teatral.

Palabras clave

Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho
Odin Teatret
Tercer Teatro
Yuyachkani
Contadores de Mentira

The Ayacucho International Meeting of Group Theater and the Odin Teatret: Origin, Dialogues and Perspectives

Abstract

This essay revives and shares the remembrance of the 13th Ayacucho International Meeting of Group Theater. To that end, the essay highlights the characteristics of the event's origin, its founding relation with the Odin Teatret and the relation between the Odin Teatret and Latin-American groups, especially the Yuyachkani Cultural Group, from Peru, and the Contadores de Mentira, from Brazil. The essay approaches the event as a mythical event, analyzing how in its importance we might glimpse the tradition of those theatre groups that participated in the 1978 edition and see how the dialogues held in the encounters throughout these years have fostered a prolific production of knowledge and experiences concerning the theatrical practice.

Keywords

Ayacucho International Meeting of Group Theater
Odin Teatret
Third Theater
Yuyachkani
Contadores de Mentira

Mr. Peanut en el Teatro Municipal de Huamanga

Me gustaría comenzar este ensayo recordando una escena muy representativa de lo que fue el XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho¹, que se realizó entre el 21 de octubre y el 4 de noviembre del 2018². Dicha edición rindió homenaje a Mario Delgado Vásquez, fallecido fundador y director del grupo de teatro peruano Cuatrotablas, quien, desde 1978, cada diez años, se encargó de la organización del Encuentro Ayacucho. La escena recordada ocurrió en el Teatro Municipal de Huamanga, en Ayacucho, Perú. En la inauguración oficial del Encuentro, el alcalde de la ciudad, Salomón Hugo Aedo Mendoza, se arrodilla a los pies de Mr. Peanut (Julia Varley) y le promete, al lado de Eugenio Barba, garantizar la tradición del Encuentro en los próximos años. Esta escena transita entre lo real y lo simbólico atravesado por la presencia de Mr. Peanut, quien reclama una acción política institucional para fomentar una política cultural local que facilite la supervivencia de uno de los encuentros para teatros de grupo más importantes de Latinoamérica, el cual, a su vez, marca la trayectoria de los colectivos teatrales fundados en el inicio de la segunda mitad del siglo XX y que se caracterizan por su permanente diálogo con el Odin Teatret.

Homenajeados en la celebración de apertura, Julia Varley y Eugenio Barba, quienes representaban el Odin Teatret en esta edición del evento, demandaron públicamente al alcalde su compromiso con este encuentro que reúne diferentes teatros de grupo, actores e investigadores teatrales que hacen de este espacio un lugar para compartir sus obras, sus procesos escénicos y/o dramáticos, sus experimentos y sus afectos entre ellos mismos y con el público. Como investigadora teatral, tuve la oportunidad de participar del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y acompañar las principales discusiones que se generaron acerca de la existencia de este evento, sus orígenes y perspectivas conducidas por los participantes, especialmente, por Varley y Barba, quienes mantienen una relación estrecha con los teatros de grupo del Perú y de Latinoamérica en general, ya que este continente ha sido un territorio de intervención del Odin Teatret desde finales de la década del 60 hasta el presente.

En este ensayo pretendo recuperar la memoria del último Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, señalando algunas características de sus orígenes, su relación con el Odin Teatret y de éste mismo con los teatros de grupo de nuestro continente, de forma muy particular con el Grupo Cultural Yuyachkani, del Perú, y con el Grupo brasileño Contadores de Mentira. Finalmente, presentaré una reflexión sobre este encuentro como un acontecimiento mítico en cuya valoración se observa la importancia de los teatros de grupo que forjan tal evento, es decir, el de ser una fuente inagotable de intercambios, de saberes sobre el arte y la cultura del actor relacionados intrínsecamente con la antropología teatral y el teatro que se realiza en las comunidades participantes. La metodología del ensayo se fundamenta tanto en pesquisas bibliográficas y documentales sobre el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, como en mi propia experiencia como sujeto implicado, es decir, a partir de los registros que pude realizar mientras participaba en este encuentro. Con todo lo relatado, pretendo tejer una narrativa que refleje la importancia de este evento desde su fundación hasta el momento actual en el que los participantes y creadores fundadores dejan como herencia a las nuevas generaciones la semilla y el germen de una tradición que necesita ser cultivada y permanentemente renovada.

El Mito y el Maestro

La relación entre la fundación de los grupos de teatro peruanos Cuatrotablas y Yuyachkani en 1971 y la primera edición del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, en 1978, se establece de forma orgánica. Este evento puede ser considerado

1. El Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho hace parte de una Red que se constituye desde 1976, con el I Encuentro que se realizó en Belgrado (Antigua Yugoslavia). En Ayacucho, el encuentro se ha realizado a cada diez años (el III en 1978, el IX, en 1998, el XI, en 2008 y el XIII, en 2018). Las demás ediciones se realizaron: en 1977, el II Bèrgamo, Italia; en 1979, el IV en Madrid, España; en 1981, el V en Zacatecas, México; en 1986, el VI en Bahía Blanca, Brasil; en 1987 el VII en Cuzco, Perú; en 1988, el VIII en Huampani, Lima Perú; en 1999, el X en Humahuaca, Argentina; en 2011, el XII en Lima, Perú.

2. La primera parte del Encuentro fue realizada en Lima, Carapongo, entre el 21 y el 28 de octubre y la segunda parte en la ciudad de Huamanga, Ayacucho, del 29 de octubre al 04 de noviembre.

como la consecuencia de un movimiento en el interior de las artes escénicas que se gestó desde un nivel global hasta alcanzar un nivel local (América Latina / Perú), a principios de la segunda mitad del siglo XX. En este momento, la creación colectiva reemplaza paulatinamente la anterior dependencia que muchos grupos aún mantenían con la creación autoral en el teatro.



Imagen 1. Afiche del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018.

La creación colectiva, según Sara Rojo, es “*um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor*” (2016: 57). Rojo además señala que “*dificilmente essa prática poderia ser produzida por uma companhia que não tenha um trabalho conjunto prévio, pois ela se define por seu caráter democrático e não hierárquico*” (57). Si por un lado, en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, esta nueva manera de crear en la sala de ensayo tenía en los Estados Unidos de América grupos como el Living Theatre, el Performance Group, el Bread and Puppet, el San Francisco Mime Troupe, el Teatro Campesino y, en Europa, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Los Cátaros y Els Joglas que ya la experimentaban (Muguerca Arias, 2018: 175). Por otro lado, en Latinoamérica, los jóvenes que en aquel entonces hacían teatro con sus grupos emprendían también un camino hacia la creación colectiva. Pero, según las consideraciones de Magalí Muguerca Arias (2018: 175), esa forma de creación podía ser más claramente “político-brechtiana” sucesora del “teatro de autor” o se orientaba hacia una “tendencia ritual-antropológica”. Lo que Muguerca Arias denomina como “creación colectiva militante”, son espectáculos que narraban “con imágenes y canciones la historia del subconsciente enajenado y de sus habitantes desposeídos, desde la Conquista hasta el día de hoy” (2018:176). Sin embargo, para la autora, una creación colectiva político-brechtiana y una de tendencia ritual-antropológica podrían estar combinadas o relacionadas estrechamente, ya que, “con el tiempo, los artistas se desplazan de uno a otro registro. Lo común, en cualquier variante, es el ethos político y una mística grupal que hace apelación directa al espectador. A este lo quiere entrenar para que haga revolución” (2018:176). En este contexto, en 1971, surgen los grupos Cuatrotablas y el Yuyachkani en un Perú que atravesaba un período fundamental en su historia política, bajo un gobierno reformista, popular y nacional, encabezado por Juan Velasco Alvarado³.

3. Para informaciones más detalladas sobre este período y las reformas de Velasco Alvarado, véanse los estudios de Inés Nercésian. “La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975): intelectuales y política. Una aproximación”. En: *e-Ictina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 2017, 15 (Abril-Junio). Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496454144002>>. Consultado el 12 de enero de 2018; de Judith E Bizot, *La Reforma de la Educación en Perú. Estudio preparado para el Servicio Internacional de Informaciones y de Estudios sobre las Innovaciones Educativas (IERS)*. Editorial de la Unesco: París, 1976. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001379/137910so.pdf>>. Consultado el 10 de enero de 2018.

Los nuevos artistas son herederos de los bravos teatros independientes de otros tiempos; pero en años de revolución, muchos de ellos optan por la creación colectiva militante. Les están llegando ecos desde Colombia y Argentina y desde Cuba. Todos conocen a Brecht. Pero uno de ellos, Mario Delgado, se ha encontrado, además con Jerzy Grotowski. En el Festival de Manizales de 1969, el joven director tiene un encuentro con el maestro polaco que lo marca para siempre. (Muguercia Arias, 2018:198).

Si bien el acercamiento a Grotowski va a influir la trayectoria de Cuatrotablas y la pedagogía de Mario Delgado Vasquéz como director de ese grupo, a través del “maestro polaco” no solo Cuatrotablas, como también Yuyachkani, van a acercarse y profundizar en las experiencias de Eugenio Barba y del Odin Teatret. Desde ese momento, los referidos grupos desarrollarán su creación colectiva, a partir de orientaciones que parten del cuerpo y de las investigaciones sobre el pensamiento y la actuación. Aquí dos ideas centrales de Barba, la de “Tercer Teatro” y la “Antropología Teatral” van a atravesar el proceso expresivo y/o teatral de estos dos grupos y la manera en que se asimilarán, lo cual iba a caracterizarlos como teatros de grupo, partiendo de la experiencia del Odin Teatre y de sus experiencias locales, atravesadas por una herencia ancestral.

En 1976, en el Encuentro Internacional de Investigación Teatral, que tuvo lugar en Belgrado, su organizador, Eugenio Barba, propuso un texto que se convierte en manifiesto de la concepción del Tercer Teatro. De forma muy breve, quiero señalar fragmentos de este manifiesto de gran calado, que ayudan a la construcción de una tradición de teatros de grupo que se formaban en Latinoamérica. Barba expone que:

El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el *training* o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar. En toda Europa, en América del Sur, en América del Norte, en Australia, en Japón, jóvenes se reúnen y forman grupos teatrales que se obstinan en resistir, islas sin contacto entre sí. (Barba, 1997: 203-205).⁴

En este momento, Barba consideraba la existencia de los movimientos teatrales que sucedían alrededor del mundo, cuyos grupos se ubicaban al margen y desconectados con relación a una agenda de intercambios sobre la labor teatral, el *training* y, esencialmente, partícipes de una agenda cultural no hegemónica. Los intercambios entre estos grupos podrían generar el perfeccionamiento del trabajo pedagógico y el fortalecimiento de las redes colaborativas entrelazadas a los afectos, ya que la noción de teatro de grupo presupone la valoración de la colectividad de los sujetos implicados en la devoción y fascinación que conlleva el hacer teatral localizados, cada uno de ellos, en sus regiones geopolíticas y geoculturales.

Mario Delgado Vásquez se dirigió hasta Belgrado con su grupo, para participar de este Encuentro, hecho que les permitirá ser reconocidos como hacedores de teatro de grupo en Perú, como integrantes de un movimiento que dialoga con la idea del Tercer Teatro. En tal contexto, el director de Cuatrotablas va a plantear que, en 1978, dicho Encuentro se realizara en Ayacucho, destacando desde Latinoamérica la posibilidad de un contacto entre las diversas islas teatrales que formaban el Tercer Teatro. Este contacto perduró a

4. Como base documental de la investigación, estoy utilizando la traducción del texto al castellano, hecha por Lluís Masgrau y publicado en el libro *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires, Catálogos, 1997, pp. 203-205

lo largo de cuarenta años, desde aquel entonces hasta hoy constituye una historia común, más concretamente, un mito. Esto sucede porque Mario Delgado Vásquez no solo piensa en los grupos teatrales repartidos por el mundo como islas, espacios únicos que necesitan un diálogo, comunicarse, sino que, al proponer que el encuentro se realizara en Ayacucho, se pone de relieve una reflexión de Vásquez sobre su lugar de enunciación. El director de Cuatrotablas pensaba en el Perú como nación y como espacio geográfico en el que la sociedad y la dinámica social plasmada en regiones que se contrastaban en términos de desarrollo económico también se dividían, asimismo, en islas. Ayacucho surge así en el mapa teatral como territorio donde la realización del Encuentro va a fundar un mito. Vásquez nos explica que cuando su grupo propuso la realización del citado Encuentro en el Perú, estaban seguros de que Lima, su capital, no sería una ciudad atractiva “para un evento de carácter pedagógico en el cual lo fundamental era el intercambio entre culturas” (Delgado Vásquez, 2018, Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho). Para él, dicho evento debería realizarse a contramano de una imagen hegemónica, en un lugar “sin teatro”. Según Delgado Vásquez:

Ayacucho había sido una de las realidades que más nos había golpeado allá por 1973 cuando recorríamos casi todo el territorio nacional, de sur a norte y de este a oeste. Ayacucho con sus más de treinta iglesias “era un lugar abandonado por Dios”, era de una pobreza llevada con apabullante dignidad, en cada familia había un charango y el que menos era un potencial artista. Dos eventos los animaban todo el año: los carnavales y la solemne semana santa. Paganismo y religión. ¿No eran éstas las señales de un teatro originario?... Demasiado aculturados, demasiado europeos para describirlo en esos tiempos aurolales de nuestros inicios, éramos muy jóvenes. No obstante nuestra intuición y las intensas discusiones con los estudiantes de la prestigiosísima Universidad San Cristóbal de Huamanga, nos daban coraje. Era allí donde debíamos iniciar nuestro laboratorio. Allí en esta ciudad “Sin teatro” que deberíamos iniciar nuestro proceso de profesionalización teatral.

Ayacucho era pues el territorio propicio para nuestra gran revolución teatral. Y lo justificaban además, el ser Ayacucho el eje geopolítico de la nación desde la gesta libertadora y el haber sido el escenario de consolidación de la libertad de América del yugo extranjero. Ayacucho, era el lugar de confluencias de culturas de todas las regiones del Perú desde los albores de la humanidad y además, cuna de la última gran expresión cultural de Perú antes de la expansión incaica, los Wari, misteriosa cultura, que habla de grandes artistas ceramistas y quien sabe más... Premonitoriamente, también en este territorio se estaba gestando la más grande confrontación ideológica armada contra la naciente e incipiente nación, desde la llamada gesta libertadora. Confrontación del grupo terrorista Sendero Luminoso, que ha dejado profundas heridas en nuestro inconsciente colectivo y que costará años cicatrizar. Y es pues en este contexto, lleno de tan significativas paradojas, que Cuatrotablas propone hacerse cargo, con intuición visionaria y continuar en adelante con la realización del Tercer Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, Encuentro Ayacucho 78. (Delgado Vásquez, 2018, Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho).

La extensa cita del director de Cuatrotablas, organizador del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho en sus tres versiones (1978, 1998 y 2008), se justifica porque en ella encontramos lo que puede transformar u ofrecer un cariz a este evento como mito. Resulta ser un mito, pues se impulsa por medio de una necesidad fundacional, la de señalar en la historia algo anterior a ella, es decir, la existencia y la práctica teatral en Latinoamérica, celebrándola en su territorio y en un lugar que no había albergado aún el teatro, es decir, el Teatro Occidental, pero sí, desde su génesis, había sido espacio para sus ritos y para la performance política de sujetos que allí inscribieron su historia y la historia del Perú⁵.

5. e refiero a la resistencia de los Chankas, una etnia que estaba asentada en el territorio ayacuchano, frente al avance de los Incas; al hecho de que las últimas batallas por la Independencia del Perú también ocurrieron allí, en la Pampa de Quínuá y, por último, al reciente Conflicto Armado Interno vivido por el Perú, entre 1980 y el 2000. El Conflicto tiene su origen en Ayacucho, cuando el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso da inicio a su guerrilla y se intensifica cuando el Estado peruano va considerando Ayacucho Zona de Emergencia dejándolo a los mandos de las Fuerzas Armadas.

En la edición del Encuentro en 2018, el mito se renueva. Además de la participación de Julia Varley y Eugenio Barba, como representantes del Odin Teatret, quienes estuvieron en la edición de 1978, también estuvieron presentes representando a esa generación: Issu Miura, de Japón, el maestro de Danza Butó; Edgar Darío González, del Teatro Runa de Bolivia; Raúl Osorio del Centro de Investigación y Creación teatral /CICRET, de Chile, además de los grupos peruanos que participaron de aquel encuentro mítico, es decir, Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey Teatro y Vichama Teatro. Organizado por Bruno Ortiz y Shirley Paucara, quienes salvaguardaron el formato de los encuentros previos en su programación, fueron ofrecidos a los participantes Talleres, Banquetes Teatrales (consisten en la presentación de demostraciones, fragmentos de obras u obras de repertorio), presentación de libros y mercado de publicaciones teatrales y dramaturgias, conversaciones sobre gestión teatral y, en la ciudad de Huamanga, especialmente, hubo pasacalles, funciones y el Encuentro de Mujeres, reuniones del “The Magdalena Project” conducidas por Julia Varley junto a las participantes del Encuentro.

En Lima, Varley y Barba participaron de una conversación denominada “Clínica de Dialogo: plenaria para dirimir sobre el rumbo al Encuentro Ayacucho 2018”, en la que todos los participantes sentados en un círculo fuimos invitados a reflexionar sobre el sentido del Encuentro Ayacucho. Bruno Ortiz expuso consideraciones que transmitían la necesidad de que el Encuentro Ayacucho tuviera una continuidad, en un período más y secuencial con respecto al anterior, de diez años, considerando la permanencia temporal de algunos grupos de teatro en la actualidad y también de los comúnmente llamados *teatros*.

Barba, tomando como base la primera experiencia en Ayacucho, mencionó que en las ediciones del Encuentro Ayacucho realizadas en otras ciudades, fue expresivo su carácter pedagógico. Los actores, siempre entregados a las presentaciones en público sobre un escenario, debían presentarse frente a sus colegas y sus maestros, dialogando y actualizando sus conocimientos y experimentos *in situ*. Sin lugar para el aplauso, Barba menciona estos encuentros como un espacio para el intercambio, para el aprendizaje y la autocrítica. Sobre su continuidad, él comenta que

(...) la persona, los grupos que vinieron a este (...) Encuentro se dieron cuenta de la grande fuerza, energía, alimentación profesional, técnica, también energía espiritual, de un espíritu que al final da un sentido para la vida de cada uno de nosotros, y por eso los encuentros han continuado. (Barba, 2018, Carapongo, Lima)⁶.

Es indudable que los encuentros son espacios generadores de fructuosos diálogos entre los participantes que, a partir de las diferencias estéticas que traen desde su práctica, tienen el interés de perfeccionar entrenamientos y consolidar lazos de aprendizaje y amistades. Los grupos se encontraban, porque las personas que los integraban tenían intereses profesionales comunes; no obstante, Barba destaca que, además de eso, los participantes también “se querían”. La conversación llega a una reflexión sobre el hecho de que, después de la muerte de Mario Delgado Vásquez, el Encuentro Ayacucho 2018, que no estaba programando, había sido llevado a cabo gracias a la amistad y los buenos sentimientos de los organizadores, quienes lo gestaron para ofrecérselo al Maestro. Barba también destaca la dinámica que estaba por detrás de la organización de los Encuentros anteriores, el hecho de que ellos, como generaciones fundadoras, elegían nuevos grupos para entregarles su experiencia y sabiduría. Con eso, otra reflexión germina sobre el Encuentro: el de ser un espacio de contacto de generaciones y formación de las identidades de los grupos de teatro. A eso Julia Varley llamó la atención relacionando la importancia del Encuentro Ayacucho con el mito:

6. Transcripción del audio cuya reproducción en este texto fue autorizada por Julia Varley.

Ayer estábamos en el Teatro La Plaza para hacer una Master Clase, entonces no estábamos aquí, y a un cierto momento alguien preguntó que pensábamos de los grupos jóvenes y pensé en la importancia del mito para mantener un grupo vivo. Es como si... La historia es una cosa, la historia cuenta de lo que ha pasado, pero el mito es algo que uno necesita para dar coraje, para poder continuar cuando es difícil y creo que lo que hay en Ayacucho es un mito, es un mito para muchos grupos. (...) En la historia, si pienso en todo lo que ha pasado en el 78 en el 88 (...) todos han sido muy muy diferentes, los encuentros, desde pequeños a enormes, desde (...). Y si pienso en Mario (nunca me he peleado tanto durante los encuentros en Ayacucho, con Mario, porque siempre ha habido problemas en ordenes), pero en el mito es claro (...) ahí se queda el grande amor que uno tiene para Mario y lo que ha creado con esta necesidad de encontrarse. Durante un Encuentro en el 98 me acuerdo que hice, a las seis de la mañana, un encuentro con mujeres, y hablaba de Magdalena y había muchas mujeres que lloraban y (...) (no puedo hablar, no puedo hablar), y (...) pensé en cómo es necesario crear estos encuentros pero que siempre hay que tener alguien que tiene una necesidad profunda. (Varley, 2018, Carapongo, Lima. Transcripción del audio cuya reproducción en este texto fue autorizada por Julia Varley).

La necesidad profunda y la motivación que llevaron a Mario Delgado Vásquez a organizar el Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 han quedado en la historia y la celebración de los cuarenta años de este encuentro en su homenaje fue una tarea que, además de celebrar su amor por el teatro de grupo, también celebró la vida. Pienso en su vida y en las vidas de los que, presentes en este encuentro desde su primera edición o los que estábamos por primera vez, participamos de una romería en el Cementerio para rendirle homenajes y agradecimientos. Pese a que no hemos podido cantar en el Cementerio la canción que Julia Varley preparó con la ayuda de los representantes de los países presentes, quienes le brindaron fragmentos de una canción de sus respectivos países (canciones en portugués, en español, en italiano, en coreano y en japonés). Dicha canción quedó registrada en nuestros corazones como un mantra hecho para agradecerle a un maestro, Mario Delgado Vásquez y, al celebrarlo, celebrábamos también el mito que fundó en la historia del Teatro Latinoamericano.

El Encuentro no termina cuando se acaba

En la sesión anterior, traté de exponer los orígenes del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 y cómo los participantes de su última edición, en 2018, conducidos por Julia Varley y Eugenio Barba, tomamos conciencia de lo que significa formar parte de este evento que además de ser un espacio pedagógico, es también un ambiente de afectos, de amistades que siguen a través del tiempo. Si la realización del Encuentro en 2018 es prueba del gran amor para Mario Delgado Vásquez, su fundador, otros diálogos entre grupos de distintas generaciones van dibujándose a través de la sinergia de personas, de voluntades y del trabajo estético.

Miguel Rubio Zapata, (2011: 181), en su libro *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*, ofrece dos capítulos al lector, en los cuales el Odín Teatret va ser tema para recuerdos relacionados a las celebraciones de sus trigésimo y cuadragésimo cumpleaños. En "Sobre Islas y Bosques", Rubio Zapata menciona la primera impresión que tuvo sobre el grupo dinamarqués, ya que, como ya hemos mencionado, la creación colectiva militante orientada e inspirada en las izquierdas latinoamericanas caracterizaba a Yuyachkani en el inicio de su labor teatral. Por esa razón, Rubio Zapata veía con desconfianza a los foráneos:

En todo este tiempo el teatro latinoamericano tuvo de manera preponderante una actitud en torno a sí mismo, era el momento de reivindicar posibilidades de un genuino teatro con mucha curiosidad por saber y explorar qué había en América Latina prehispánica, qué transformaciones se sucedieron. Los españoles trajeron un tipo de teatro, y antes, ¿qué había? La presencia del Odin era como la de los nuevos españoles. ¿Qué son? – me preguntaba – ¿anunciadores de una nueva religión? Su actitud mística me incomodaba (2011: 183)

No solo en él, Rubio Zapata nos cuenta que también los ayacuchanos veían a los actores del Odin Teatret con sorpresa y curiosidad. Narra una escena de la que fue testigo, cuando Tage Larsen, haciendo piruetas con Roberta Carrieri causa espanto en un niño y asemeja esa sorpresa a la suya. La curiosidad se descortina cuando Rubio Zapata se acerca al actor “vestido de negro, con sombrero y corbata roja” (Rubio Zapata, 2011: 183), y le pregunta “Y tú, ¿qué personaje representa?” (Rubio Zapata, 2011: 183) siendo cordialmente contestado con “Soy yo mismo” (Rubio Zapata, 2011: 183). Al verse desconcertado, pero sin enterarse de las intenciones estéticas del Odin Teatret y creyéndolos locos, necesito de un tiempo, según el director, para poder reflexionar acerca de lo que había pasado en aquella mañana: “con el tiempo quizás puedo haber entendido que Tage [Larsen] estaba trabajando sobre la frontera de su presencia extra-cotidiana, o quizás la presencia que no representa” (Rubio Zapata, 2011: 83).

En sus cuarenta y siete años de Teatro de Grupo, Yuyachkani tiene un repertorio de obras que sostiene en sus variadas estéticas y temáticas el recorrido histórico por lo que ha pasado. Al pensar sobre esta trayectoria, pienso en el tiempo que transcurrió desde aquel 1978, en Ayacucho, donde “comenzó, un nuevo momento para Yuyachkani y creo, también para muchos de los que estuvimos allí” (Rubio Zapata, 2011: 184). Es a partir de *Allpa Rayku*, montaje de 1978, que Yuyachkani empieza a pensar e investigar sobre las teatralidades presentes en las comunidades y en las fiestas tradicionales espaciadas por el Perú. La complejidad de las formas de representaciones coreográficas prehispánicas y coloniales fue, para Rubio Zapata, responsable por las indagaciones que le van a surgir sobre “otras formas de teatralidad provenientes del ritual, la danza, la fiesta, el juego, y el intercambio de roles, presentes en las múltiples expresiones escénicas existentes en aquellos eventos donde la comunidad juega y simboliza” (Rubio Zapata, 2011: 216). Estos cuestionamientos tenían que ver con el hecho de que en estas teatralidades la idea de *presencia*, concepto clave para el director, era contundente.

El concepto de *presencia*, con el que tuvo el contacto, quizás, a partir de aquél encuentro con Tage Larsen, se relaciona con un modo de estar y habitar un espacio, sin que haya la separación entre las funciones que el sujeto puede cumplir como actor, danzante, o músico. Este concepto se refiere también al hecho de que, aunque el sujeto no esté representando, no abdica, por esa razón, los mecanismos de representación (Diéguez Caballero, 2011: 09). La perspectiva de hacerse presente en la escena se ha vuelto un hilo invisible que, en la trayectoria de Yuyachkani, señala “el sentido de la técnica en que se han orientado nuestros actores desde el inicio” (Rubio Zapata, 2011: 160). Y este inicio se da, posiblemente, en el Encuentro Ayacucho de 1978. Es más, allí un diálogo de amistad e intercambios con el Odin Teatret va a señalar a los Yuyachkani como hacedores y creadores teatrales y en los grandes maestros que devinieron con el tiempo.

Siguiendo con las memorias de Rubio Zapata sobre el Encuentro de 1978, me gustaría destacar la mención que hace sobre el *Qunakuy* que allí se realizó. El *Qunakuy* se constituye como un intercambio artístico en comunidades. Los grupos participantes del Encuentro presentan demostraciones o funciones breves y la comunidad anfitriona, por su parte, muestra su forma de presentar y representar. Es una actividad que se ha realizado en todos los Encuentros Ayacucho:

El Encuentro Ayacucho, a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza. La central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo. Ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de comunicación que van más allá de las palabras; lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que, hay que reconocerlo, caímos muchos de lo que llevábamos al pueblo las “ideas correctas”. Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos. (Rubio Zapata, 2011:184-185).

En el Encuentro Ayacucho de 2018, el *Qunakuy* se realizó en la Comunidad de Culluchaca (Centro Poblado de San Antonio de Culluchaca) Huanta. Allí fuimos recibidos por los pobladores, especialmente por los jóvenes que estaban listos para brindarnos con sus presentaciones. La primera presentación fue un montaje que seguía el estilo dramático. Había escenario, personajes y una historia con inicio, desarrollo y desenlace. Este drama daba testimonio de una historia real, la del actual alcalde que, en la década del 80, durante el Conflicto Armado Interno, tuvo que huir para sobrevivir a la violencia política, ya que su padre, el alcalde en aquella época, había sido asesinado.

La violencia vivida por los pobladores fue representada siguiendo una dramaturgia autoral, ya que era claro la existencia de un guión; esto nos permitió acceder a la información de que los estudiantes fueron asistidos por el Profesor Raúl Minaya Cruz, del Colegio Secundario. La sorpresa estaba en el modo como la comunidad, que también era el público de la puesta en escena, se reía de lo que veían como representación de una memoria traumática. Memoria que los jóvenes actores tradujeron para la escena con todas sus complejidades: la convivencia en el campo en el momento anterior al conflicto, los primeros hechos de violencia, los enfrentamientos brutales, la muerte personificada conviviendo entre ellos, la fosa común llena de cuerpos, la emigración y el regreso de los afectados al final de la guerra. Los cuerpos bajo la fosa común representada eran de los de jóvenes que formaban parte de una generación consciente de que los hechos vividos por sus familiares no deben repetirse ni provocar risa, la cual quizá sea una forma de manifestar que pudieron superar aquellos sucesos, reconstruir el pueblo y rehacer la vida en comunidad.

A continuación de la puesta en escena, los grupos participantes del Encuentro presentaron sus fragmentos de obras y demostraciones y, luego, otros jóvenes de la comunidad se presentaron, bailaron el Carnaval y reinscribieron en el espacio compartido (Rubio Zapata, 2018), una dramaturgia ausente que es parte del espíritu ancestral que aprendieron a través de la transmisión familiar y comunitaria.

Los Carnavales andinos pueden ser considerados acontecimientos sociales dramáticos, marcados por la teatralidad y pasibles de generar una partitura escénica (tal como son los textos dramáticos a partir de los cuales se adaptan los montajes) que las pueda visibilizar y generar una epistemología de la visión. En este sentido, los *Qunakuy* se revelan como una fuente de intercambios que, desde las distintas perspectivas de representación y de presencia, plantean el eje central de la idea de Antropología Teatral, definida como “un estudio sobre el actor y para el actor.



Imagen 2. *Qunakuy* en la Comunidad de Culluchaca. Puesta en escena presentada por estudiantes secundarios. Fotografía: Carla Dameane.



Imagen 3. *Qunakuy* en la Comunidad de Culluchaca. Fotografía: Carla Dameane.

Es una ciencia que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a *palpar* el proceso creativo y cuando el actor incrementa su libertad (Barba, 2018: 29). En relación al *Qunakuy* y su relevancia como laboratorio de intercambios y relaciones entre el teatro en la comunidad y el teatro de grupos cabe destacar cómo estos grupos observan las tradiciones y un modo de hacer teatro que es propio a la génesis teatral latinoamericana/peruana y cómo ellas pueden hacer parte de su formación artística, así como las comunidades anfitrionas pueden ser afectadas por otras teatralidades que se encuentran en un marco de existencia ya consolidada en la tradición teatral hegemónica. El diálogo con las teatralidades no hegemónicas está presente en el actual teatro que hacen algunos grupos peruanos locales, como el Yuyachkani y en la estética del grupo brasileño Contadores de Mentira, con relación a las tradiciones populares brasileñas.

Con más de dos décadas de experiencia como teatro de grupo y un repertorio de obras que ya fueron presentadas en innumerables festivales, los Contadores de Mentira, residentes en la ciudad de Suzano, São Paulo, llaman a su teatro *celebración*, pues percibieron, a lo largo de sus años de práctica, el modo en que las manifestaciones populares de bendiciones, ritos religiosos y bailes orientales los envolvían y se hacían presentes en escena. Así comprendieron que había *“uma dramaturgia em nosso corpo”* (Pereira, 2015:12).

El encuentro de los Contadores de Mentira con el Odin Teatret se da a través del *Ofício e Raízes*, un proyecto o mejor:

Uma atitude do grupo Contadores de Mentira que pretende dialogar com grupos resistentes ao redor do mundo, sobretudo na América Latina, que possuam identidade histórica, que alimentam movimentos culturais ou que caminham no contra fluxo do rio. A imagem é a de tribos que atravessa o rio para encontrar outras tribos. (Pereira, 2015: 182).

Todo empieza en 2014, cuando el grupo realiza un intercambio con la Terreira da Tribo, la residencia del grupo Ói Nós Aqui Traveiz, en la ciudad de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Fue allí donde *Ofício e Raízes* se gestó como una idea que luego fue llevada a cabo cuando organizaron en el mismo 2014 el “Ofício e Raízes 1 Intercâmbio entre Contadores de Mentira e Odin Teatret, de Holstebro, Dinamarca em Suzano”. Durante el encuentro fueron Varley y Barba realizaron seminarios, se pusieron en escena *Ave, Maria*, del OdinTeatret, dirigido por Barba; *Estrelas*, espectáculo unipersonal de Marilyn Nunes, dirigido por Varley y producido por el Nordisk Teaterlaboratorium y también presentó *Curra-Temperos sobre Medeia*, de los Contadores de Mentira. Ese contexto de intercambio es también el inicio de un diálogo sobre los saberes que involucran el arte del actor (Pereira 2015:182).

Daniele Santana (2015), actriz creadora del grupo Contadores de Mentira, expone que fue durante este encuentro en que pudo dialogar con Varley de las inquietudes que tenía sobre su propio quehacer teatral. Las reflexiones presentadas tenían que ver con la noción de partitura como *“ponto de encontro entre atriz e diretor”* (Varley in: Santana, 2015: 22). Santana nos cuenta que leyó por primera vez esta frase en el libro *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret* de Varley y que, en el contexto del intercambio en Suzano, pudo ampliarla en forma de pregunta: *“perguntei qual seria o ponto de conexão entre o que a atriz e o ator tinham como criação individual e o que o diretor ou diretora teria como criação coletiva”* (Santana, 2015:22). Varley, según Santana (2015, p. 22), había repetido lo mismo, es decir, la partitura para ella sigue siendo el punto de encuentro que une el actor o la actriz que piensa a partir de acciones y con ellas construye algo a partir de la intervención del director o directora.

Para los Contadores de Mentira, las partituras adquieren en gran importancia como herramienta creativa. En sus procesos, conforme nos comenta Santana, “*partimos de imagens, frases, palavras, músicas, sensações, sentimentos para criarmos nossas partituras*” (2015: 22), de modo que el actor creador ofrece las acciones, siendo estas conducidas por el director y, finalmente, cumplen el rol de “*uma base material de segurança, sobre a qual conquistamos a liberdade com a disciplina de conhecer e estudar minuciosamente cada etapa da construção de nosso corpo*” (2015: 24).



Imagen 4. Vanessa de Oliveira, Samuel Vital, Michael Meyson, Narany Mireya, Julia Varley, Cleiton Pereira, Eugenio Barba e Daniele Santana – Teatro Contadores de Mentira. *Ofício e Raízes 1 Intercâmbio entre Contadores de Mentira e Odin Teatret, de Holstebro, Dinamarca em Suzano*. Fotografía de Matheus Borges. Gentilmente cedida por los actores del Grupo Contadores de Mentira para componer este texto.

Basándome en eso, comprendo de modo más tangible que el diálogo con la pedagogía teatral del Odin Teatret es algo presente en la metodología de trabajo de los Contadores de Mentira que estuvieron en el Encuentro Ayacucho 2018, presentando su espectáculo *Curra-Temperos sobre Medeia*. Daniele Santana hizo una demostración de trabajo en una reunión de mujeres, ya que es la representante de su grupo en el “The Magdalena Project” y esa relación de intercambio y también amistad nos reafirma la importancia y la necesidad de los encuentros en los cuales las distintas generaciones pueden experimentar/mostrar y renovar sus procesos.

Recuerdos a la posteridad: una canción de despedida

La metodología de trabajo del Odin Teatret, a partir de la noción de partituras, está presente también en los seminarios dictados por Barba y Varley en los cuales el trabajo con el “pensar por acciones” y la improvisación son el eje principal en la exploración pedagógica. El Banquete Teatral de Varley y Barba, presentado en 27 de Octubre en la Residencia Artística Los Cielos de Carapongo, tuvo como principal objetivo,

(...) definir los diferentes niveles de dramaturgia en el trabajo sobre un espectáculo de teatro, y los aspectos básicos de la antropología teatral, tocando los siguientes temas:

- Elaboración de la dramaturgia del actor a nivel orgánico o dinámico (acciones físicas y vocales)
- Relación entre la partitura dinámica y la estructura narrativa.
- Relación entre la dramaturgia total del director y la del texto.
- Relación entre dramaturgia del director, la del escritor y la del actor.
- Técnicas cotidianas y extra cotidianas.
- Diferencia entre movimiento y acción.
- Inmovilidad estática y dinámica.
- La energía en el espacio y energía en el tiempo.
- La técnica del montaje para directores.
- La percepción del director y la percepción del espectador.

Consultado el 06 de enero de 2019: <<https://odinteatret.dk/calendar/pensar-por-acciones-encuentro-ayacucho/>>

En este Banquete, que tenía el formato de un seminario, Barba condujo las demostraciones de Varley y nos presentó cuestiones estrechamente vinculadas a la creación de partituras, a partir de variados estímulos, y de la relación entre actor/actriz-director/directora en este proceso. De ese modo, señalaron la actualidad de estos experimentos en el interior de los procesos creativos, revitalizando los principios de la Antropología Teatral y del trabajo colaborativo entre los grupos de teatro. Para Varley, este tipo de intercambio favorece la posibilidad de los actores jóvenes en ir además de sus límites, conducidos por un maestro:

Como um jovem pode hoje encontrar um mestre ou uma situação que exija ir além dos limites conhecidos e empenhar-se ao máximo? Grupos de teatro já propiciaram esse contexto antes e talvez uma rede faça isso agora. Na era tecnológica, talvez o teatro seja anacrônico, mas quero defendê-lo precisamente porque mantém a necessidade de um conhecimento incorporado, que é alcançado por meio da disciplina e autoaprendizado. Cada vez que estou na América Latina, tenho a confirmação que muitos grupos de teatro de lá ainda compartilham dessa necessidade. Precisamos pertencer e agir, fazer parte da sociedade e ser autônomos para construir nossa própria história. As respostas a essas necessidades podem ser chamadas por nomes diferentes: conjuntos, grupos e redes (Varley, 2015: 186).

Podemos añadir que también los encuentros responden a esas necesidades, retomando la idea de la importancia de los grupos en la formación de sus actores y de una tradición de proyectos y actitudes que fomentan la posibilidad y la continuidad de los diálogos, partiendo siempre de las necesidades hacia el mito y hasta el próximo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho.

En el Encuentro Ayacucho del 2018 nos despedimos de Varley y Barba cantando. En el almuerzo de despedida estaba sentada al lado de los actores del grupo Contadores de Mentira cuando se nos acercó la actriz creadora y docente de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), Rocío Antero Cabrera⁷ quien nos invitó a que le acompañásemos a cantar con ella una canción que había compuesto en homenaje al Encuentro y a Julia Varley

7. A quien le agradezco por autorizarme a reproducir la canción que compuso en homenaje al Encuentro Ayacucho 2018 y a Julia Varley y Eugenio Barba.

y Eugenio Barba, que se iban de viaje aquel día. Me incorporé al grupo y juntos cantamos la canción que celebró este Encuentro con sonrisas y con la esperanza de que vuelva a repetirse pronto.

Vamos cantando, vamos soñando
en un mundo ideal
donde el teatro sane
y los miedos pueda transformar (bis)
En el Encuentro Ayacucho
mito que es realidad
padres y hermanos del teatro
sueñan el mundo cambiar
Vamos cantando, vamos soñando
lo podemos lograr
en cada pueblo, hay una piedra
levantará una ciudad (bis)
Somos un corazón
Fuerte y transformador
(Rocío Antero Cabrera, 31 de octubre, Ayacucho, Perú).

Bibliografía

- » Barba, E. (2017). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Traducción de Rina Skeel. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático (ENSAD).
- » Barba, E. (1997). “Tercer Teatro”. En: Barba E. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. (pp. 203-205). Buenos Aires, Catálogos. [en línea]. Consultado el 08 de diciembre del 2018. <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_THIRD_TEATRE_SP.pdf>.
- » Barba, E; Varley, J. (2018). “Pensar por acciones - Encuentro Ayacucho”. EN: *XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*. [en línea]. Consultado el 06 de enero de 2019. <<https://odinteatret.dk/calendar/pensar-por-acciones-encuentro-ayacucho/>>.
- » Delgado Vasquez, M. (2018). *Programa de Mano del XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*. Huamanga, Ayacucho.
- » Diéguez, I. (2011). “Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin Título Técnica Mixta”. En: Grupo Cultural Yuyachkani. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mano. (pp. 9-12). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- » Muguercia Arias, M. (2018). *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- » Pereira, C. (2015). *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos*. Suzano, SP: Editora Ilustra.
- » Rojo, S. (2016). *Teatro Latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali.
- » Rubio Zapata, M. (2018). *Discurso de Promoción*. Yuyachkani. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani.
- » Rubio Zapata, M. (2011). *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- » Santana, D. (2015). ““A partitura é o ponto de encontro entre atriz e diretor” (Julia Varley)”. En: Pereira, C. *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos*. (p. 22-25). Suzano, SP: Editora Ilustra.
- » Santos, B. de Sousa. (2017). *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata.
- » Varley, J. (2015). “Conjuntos, grupos, redes” [Tradução do Italiano por Patricia Furtado Mendonça]. En: Pereira, C. *Antes que a margem vire beira. Contadores de Mentira 20 anos*. (pp. 186). Suzano, SP: Editora Ilustra.