

AHEAD OF PRINT

Artículo aceptado, editado y publicado anticipadamente. La versión incorporada al núm. 41 (enero-junio de 2027) contará con paginación definitiva y podrá incluir correcciones editoriales menores que no modifiquen su contenido académico.

Sin escapatoria. El teatro social de Yuyachkani: una aproximación desde la teoría crítica

No Escape. The Social Theatre of Yuyachkani: An Approach from Critical Theory

María Soledad Escalante Beltrán

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Perú



<https://orcid.org/0000-0002-2826-3051>



soledad.escalante@uarm.pe



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i41.842>

Resumen: El estudio interpreta el teatro del Grupo Cultural Yuyachkani desde la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Se centra en la idea de que Yuyachkani coincide con la teoría crítica en: a) la crítica de la sociedad capitalista burguesa (industria cultural, dialéctica negativa), b) la construcción de la memoria (crítica del historicismo determinista), c) el cultivo del arte revolucionario (teatro etnográfico e intercultural en la línea del teatro del oprimido, teatro emancipador) y d) la construcción de una sociedad justa, equitativa y más democrática. Se demuestra que la teoría crítica permite revelar que el teatro crítico-social de Yuyachkani cuestiona las narrativas dominantes y ofrece una plataforma para las voces y perspectivas de las poblaciones peruanas estructuralmente excluidas y subalternizadas. En consecuencia, el estudio muestra de qué manera Yuyachkani desmantela los mecanismos de opresión y dominación presentes en la sociedad global contemporánea. En suma, no prueba que Yuyachkani confirme la teoría crítica en el campo latinoamericano, sino que, como parte de la misma constelación, ambas corrientes crítico-intelectuales confluyen en la aspiración por la formación de una nueva subjetividad crítica con agencia revolucionaria capaz de abrir un horizonte de realización humana allende la homogeneización, es decir desde la diversidad cultural, la conciencia histórico-crítica y el diálogo intercultural.

Palabras clave: teoría crítica, teatro social, recuperación de la memoria, transformación social, emancipación.

Recepción: 15/01/2026 | **Aceptación:** 15/06/2026 | **Publicación:** 01/07/2027

Abstract: This study interprets the theater of the Yuyachkani Cultural Group through the lens of the Frankfurt School's critical theory. It focuses on the idea that Yuyachkani aligns with critical theory in: a) its critique of bourgeois capitalist society (cultural industry, negative dialectics), b) its construction of memory (critique of deterministic historicism), c) its cultivation of revolutionary art (ethnographic and intercultural theater in the tradition of theater of the oppressed, emancipatory theater), and d) its pursuit of a just, equitable, and more democratic society. The study demonstrates that critical theory allows us to show that Yuyachkani's social-critical theater challenges dominant narratives and provides a platform for the voices and perspectives of structurally excluded and subalternized Peruvian populations. Consequently, the study reveals how Yuyachkani dismantles the mechanisms of oppression and domination present in contemporary global society. In short, it does not prove that Yuyachkani confirms critical theory in the Latin American field, but it demonstrates that, as part of the same constellation, both critical-intellectual currents converge in the aspiration for the formation of a new critical subjectivity with revolutionary agency capable of opening a horizon of human fulfillment beyond homogenization, that is, from cultural diversity, historical-critical consciousness and intercultural dialogue.

Keywords: Critical Theory, Social Theatre, Memory Recovery, Social Transformation, Emancipation.

Cómo citar: Escalante Beltrán, M. S. (2027). Sin escapatoria. El teatro social de Yuyachkani: una aproximación desde la teoría crítica. *En-Claves del Pensamiento* (41), xx-xx. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i41.842>.

Introducción: el carácter político del Grupo Cultural Yuyachkani y la teoría crítica

¿Cómo se genera el carácter político del Grupo Cultural Yuyachkani? ¿Por qué es oportuna la teoría crítica desarrollada por la Escuela de Frankfurt para indagar esta cuestión problemática que atañe, en general, al arte teatral latinoamericano? ¿Cuál es, en definitiva, el correlato del compromiso estético-crítico de Yuyachkani con la teoría crítica? Los y las artistas que conforman Yuyachkani, ¿beben directamente de las fuentes primarias de la teoría crítica? Si es así, ¿cómo se pone de manifiesto dicho contacto directo? Si, en cambio, el contacto es indirecto, ¿cuáles son los canales?, ¿quiénes son los mediadores?, y, en suma, ¿cómo se configuran las mediaciones? Que el teatro Yuyachkani esté volcado a lo social, lo político, lo antropológico y lo espiritual latinoamericano, ¿implica necesariamente que el colectivo opera bajo el influjo — directo o indirecto— de la teoría crítica? Además, ¿en qué consiste la teoría crítica? ¿Cuáles, en efecto, son sus principios y conceptos fundamentales? ¿Cuáles son, luego, los problemas y desafíos más graves y difíciles que enfrenta la teoría crítica?¹

¹ Rolf Wiggershaus, *La Escuela de Fráncfort*, trad. Marcos Romano Hassán y rev. Miriam Madureira, 1ª reimp. (México: Fondo de Cultura Económica / UAM-Iztapalapa, 2015).

Como no pretendemos probar las hipótesis implicadas en estas preguntas desde una perspectiva historiográfica, sino invitar al lector a un ejercicio filosófico que se esfuerza por discernir una interpretación del teatro Yuyachkani desde el marco hermenéutico de la teoría crítica, las páginas que siguen hacen patente que Yuyachkani emplea el teatro como una herramienta discursiva y estético-crítica para cuestionar, desafiar y desmitificar las estructuras de poder y los discursos opresivos dominantes en la sociedad peruana y latinoamericana.² He aquí una importante coincidencia entre la teoría crítica y Yuyachkani: ambos emergen como discursos emancipatorios frente a las estructuras opresoras alienantes. De ahí la necesidad de desarrollar el presente estudio. Ahora bien, si desde Platón hasta Hegel la filosofía muestra interés por el teatro, resulta oportuno, entonces, preguntar: ¿qué tan intensamente se interesó la teoría crítica por el teatro? Es decir, ¿qué afirmaciones formularon Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin y Habermas sobre el teatro? Y, a su vez, el teatro del siglo XX, ¿se interesó por la teoría crítica?

La inquietud por establecer la conexión entre los principios de la teoría crítica con el despliegue teatral de Yuyachkani se consolida metodológicamente repasando, pues, los pilares de la teoría crítica y, luego, contrastándolos con la poética estructurante del teatro Yuyachkani. No buscamos, por supuesto, ni la plena continuidad ni la absoluta identidad: no la encontraremos. No tenemos espacio aquí para un entrecruzamiento exhaustivo que agote la cuestión —ni ello sería posible—. El contraste entre la teoría crítica y el teatro Yuyachkani recoge las similitudes y diferencias que permiten inteligir con la mayor nitidez posible la profunda intención transformadora de la sociedad que alienta el trabajo ético-estético de Yuyachkani.³ En coherencia con este planteamiento introductorio problemático, este estudio concentra el núcleo fundamental de la teoría crítica para, con él, sumergirse en la concepción teatral de Yuyachkani y reflexionar sobre el enfoque innovador que el colectivo aplica a la representación de la realidad social y cultural. Es notable el copioso incremento progresivo de investigaciones académico-científicas que estudian el teatro Yuyachkani desde distintos frentes

² Ana Julia Marko Kirchhausen, “Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani”, *Desde el Sur*, 17, núm. 2 (2025), e0036: 3, y Renzo Gonzalo García Chiok, “Poetización del documento en *Sin título-técnica mixta* (2004-2018) del Grupo Cultural Yuyachkani”, *Revista del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social + Memoria(s)*, núm. 5 (2024): 348-352.

³ Miguel Rubio Zapata, “Sobre *Sin título-técnica mixta*”, *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 210 (2024): 8-16.

teórico-metodológicos.⁴ Estudios recientes se aproximan desde autores posmodernos.⁵ Estudios más tempranos que ponen de relieve su compromiso con la justicia social y los derechos humanos permiten apreciar su sustanciosa contribución al teatro latinoamericano.⁶ El presente estudio es pionero en la medida en que se provee del enfoque científico-filosófico de la teoría crítica para revisar las más recientes contribuciones de la crítica especializada⁷ y repasar la trayectoria histórica de Yuyachkani: ¿cuál es el impacto duradero de Yuyachkani en la escena teatral contemporánea?, ¿cómo a través de su aporte estético-crítico Yuyachkani se configura como voz crítica y espejo que no solo refleja, sino que, además, amplifica la percepción que la sociedad peruana y latinoamericana tiene de sí misma? El estudio muestra que el teatro social peruano cataliza una identidad cultural/existencial en pugna por renovarse y darse nueva forma.

La teoría crítica como marco de análisis de la renovación del teatro latinoamericano

Hasta donde nuestras investigaciones alcanzan, cabe afirmar que la influencia de la teoría crítica en el teatro Yuyachkani es indirecta. Con todo, puesto que este estudio afirma que el teatro producido y labrado en el Perú puede conectarse con la teoría crítica, es necesario que formalicemos dichas conexiones al menos en sus términos fundamentales. Este estudio indaga sobre la siguiente cuestión: ¿qué fundamentos de la teoría crítica son pertinentes para interpretar y comprender el teatro Yuyachkani? El concepto adorniano de dialéctica negativa⁸ resulta de gran ayuda para comprender que Yuyachkani brega por construir un (contra)relato alternativo capaz de subvertir el discurso hegemónico, en lo que tiene de opresor y alienante: interpretamos la dialéctica negativa en su dimensión metodológica como una herramienta disruptiva que permite mostrar la opacidad entre el lenguaje y el ser, de modo que sea posible arrojar luz sobre

⁴ Un excelente resumen sobre la evolución de las metodologías aplicadas al estudio del teatro durante la segunda mitad del siglo XX es elaborado por María Ángeles Grande Rosales, “Teatro y teoría crítica contemporánea”, *Drama*, 14 (2003): 14-21.

⁵ Isadora Lucía Lora Cuentas, *Yuyachkani en la posmodernidad: visibilización y resistencia* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019), 28-33.

⁶ Ileana Diéguez, “Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: escenarios liminales peruanos”, *Latin American Theatre Review*, 41, núm. 2 (2008): 29 y 33-39.

⁷ García Chiok, “Poetización del documento...”, 347-375, y Giousè Alagna, “Liminalidad, comunidad y carnaval en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani”, *Latin American Theatre Review*, 52, núm. 1 (2018): 5-24.

⁸ Alfonso Galileo García Vela, “Dialéctica negativa: la transformación de la teoría crítica de la sociedad”, *Aisthesis*, núm. 76 (2024): 152-174; Ezequiel Ipar, “Dialéctica negativa y reflexión crítica: el problema moral en la filosofía y la teoría social de Theodor W. Adorno”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 8 (2020): 33-47, y Tulia Almanza Loaiza, “Dialéctica negativa y sufrimiento en la filosofía moral de Theodor W. Adorno”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 41, núm. 123 (2020): 51-76.

la no-identidad entre lenguaje y ser para así atisbar aquello que queda no mentado, implícito y, por ello mismo, requerido de explicitación.⁹ Representar en el espacio escénico es una forma de vencer la represión y abrir el horizonte de comprensión del espíritu. Nos concentramos, pues, en tres ejes fundamentales para empezar a trazar el hermanamiento entre la teoría crítica y la propuesta estético-teatral de Yuyachkani, a saber: el cultivo de la memoria y la construcción de la consciencia histórico-crítica (fundamento epistémico-onto-histórico), la praxis estético-artística emancipatoria (fundamento estético-teleológico) y la apuesta por la superación del individualismo en la (re)construcción de la comunidad (fundamento ético). Así, el primer eje se enmarca en la filosofía de la historia;¹⁰ el segundo, en la filosofía del arte, y el tercero, en la ética. En el primer eje, Yuyachkani consigue insertar una historia de los vencidos que explicita la crítica de la historia oficial; en el segundo, refuerza la idea de que la interacción entre el arte y la sociedad capitalista contemporánea se intensifica cuando el arte se emancipa de la industria de la cultura conservadora y asume por sí mismo una misión revolucionaria y transformadora para consigo mismo dentro de la sociedad escindida; en el tercero, el arte arriba a la conciencia ética y asume como misión gestar las condiciones de posibilidad para la abolición de la injusticia y la reconciliación social.

Ahora bien, podemos consolidar la teoría crítica también en tres ejes estructurantes fundamentales: la crítica de la producción del saber desde una postura antimetafísica, el enfoque sociológico y el enfoque antropológico le permiten a la Escuela de Frankfurt discernir qué se sabe en la sociedad capitalista, qué se necesita saber para que la sociedad capitalista se conserve a sí misma y qué tipo de ‘hombre’ se requiere para tal propósito. Contra el ideal del hombre burgués, y en la estela de Marx, la Escuela de Frankfurt alienta el hombre revolucionario. En sintonía con estos ejes, también el teatro Yuyachkani —en tanto y en cuanto que proceso creativo-productivo abierto— concibe el saber como resultado fructífero y enriquecedor de un proceso constructivo comunitario crítico del determinismo historicista.¹¹ Me explico: por sobre el horizonte de la historia oficial, emerge la historia de los vencidos que buscan justicia y reivindicación: la otra historia silenciada e invisibilizada, que cuentan los oprimidos en su

⁹ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda y rev. Jesús Aguirre, 1ª reimp. (Madrid: Taurus, 1984): 13-14 y 41, y Sheila López-Pérez, “Hegel y Adorno: de la sistematización de la dialéctica afirmativa a la aperturidad de la dialéctica negativa”, *Contrastes*, 28, núm. 2 (2023): 49-65.

¹⁰ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echevarría (México: Ítaca y UACM, 2008).

¹¹ Adorno, *Dialéctica negativa*, 199-201.

propia lengua.¹² Con Horkheimer y Adorno¹³ hagamos abstracción de todos los puntos controvertibles que estructuran y determinan el sentido de la teoría crítica en el contraste con la teoría tradicional y destaquemos los rasgos distintivos de la teoría crítica, a saber: a) la conciencia histórico-crítica del saber constituido como producto original de las problemáticas y complejas interacciones sociales intersubjetivas, b) la apertura crítico-epistémica del sujeto cognoscente y autocognoscente para la resignificación onto-social y, finalmente, c) la vocación subjetiva-comunitaria transformadora y revolucionaria de la realidad oprimiente.¹⁴ La Escuela de Frankfurt se interesó, ciertamente, por el arte, especialmente la música (Adorno) y la fotografía y el cine (Benjamin). Empero, hasta donde sabemos, la Escuela de Frankfurt no constituyó ningún estudio específico sobre el teatro, pero reconoció su importancia como institución social y lo enfocó en el marco del concepto “industria cultural”. En ese sentido: “la escuela de Frankfurt defiende el carácter revulsivo de la forma experimental, lo que ya Bertolt Brecht había puesto de manifiesto en su dramaturgia antiaristotélica, teatro pretendidamente ‘épico’ y didáctico basado en el distanciamiento, la ruptura con el ilusionismo, la organicidad de la trama y la identificación entre actor y espectador”.¹⁵ De hecho, Horkheimer y Adorno ofrecen notas incidentales sobre el teatro en el contexto de su reflexión sobre la industria cultural de la sociedad moderna capitalista: “El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural”, anotan.¹⁶ La industria cultural es el mecanismo de producción de sentido que emplea el capitalismo para justificar su penetración cada vez más profunda en la realidad social con su lógica alienante y deshumanizante.¹⁷ Durante la segunda mitad del siglo XX, la industria cultural se robustece en el cine, la radio, la música, la televisión y la prensa: promueven el anhelo cosmopolita de forjar/descubrir una identidad/esencia humana universal definitiva e inmutable —el hombre burgués—. En ese contexto, el teatro emergente desde la periferia configura un sentimiento de resistencia y reivindicación de la diversidad cultural, lingüística y antropológica:

La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Se tiene sólo la alternativa de

¹² Lady Rojas-Trempe, “Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca”, *Latin America Theatre Review*, 28, num. 1 (1994): 159-161.

¹³ Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, trad. José Luis López y López de Lizaga (Barcelona: Paidós, 2000) y Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, 3ª ed. (Madrid: Trotta, 1998), 266-268 y 288-289.

¹⁴ Horkheimer, *Teoría tradicional y...*, 37-39.

¹⁵ Grande Rosales, “Teatro y teoría crítica...”, 20.

¹⁶ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración...*, 171.

¹⁷ *Ibid.*, 167.

colaborar o de quedar aparte: los provincianos, que en contra del cine y la radio recurren a la eterna belleza y al teatro de aficionados, están políticamente ya en el punto hacia donde la cultura de masas está empujando ahora a los suyos.¹⁸

Adorno prestó atención al teatro de Ibsen y Strindberg,¹⁹ además del de Sartre,²⁰ Brecht²¹ y Beckett,²² cuyas obras dan consistencia a la tensión siempre actual entre el individualismo extremo y la comunidad anuladora de la individualidad. Para Adorno, el individuo anticomunitario y apolítico es uno de los logros más destacados de la industria cultural. Llama la atención que Adorno refiera al teatro cuando pone en evidencia la falta de sustancia del individualismo que promueve la sociedad burguesa capitalista:

Los individuos son máscaras de teatro, agentes del valor, y no sólo en el terreno especial, según se cree, de la economía. Sus reacciones se producen bajo la imposición de lo universal, incluso donde se imaginan evadidos al primado de la economía, en las zonas profundas de su psicología, en la *maison tolérée* de lo intactamente individual. Cuanto más se identifican con el universal, tanto menos lo son a su vez por obedecerle sin resistencia.²³

Se intuye aquí la oposición entre el artista burgués y el artista revolucionario. Para Benjamin:

el artista revolucionario no sólo debe cambiar los contenidos sino también la misma forma del arte. Celebra así el carácter revolucionario de nuevas técnicas desarrolladas por el teatro político, tales como el uso de nuevas categorías estéticas como el *shock* y el montaje, ruptura fecunda de la causalidad dramática. Brecht ya había advertido que, dado que la realidad cambia, también deberían transformarse las formas de representarla.²⁴

Ya el teatro es una opción por superar la individualidad, no disolviéndola, sino integrándola en el trabajo colectivo. Este estudio permite apreciar que Yuyachkani asume una perspectiva dialógico-crítica emergentista productora de un saber nuevo: en ello confluye con los rasgos distintivos de la teoría crítica que hemos mencionado más arriba. Se justifica el estudio de la producción teatral de Yuyachkani desde la teoría crítica porque: “La filosofía presta voz a la contradicción entre creencia y realidad y se atiene así de manera estricta al fenómeno temporalmente condicionado”.²⁵ La industria cultural sitúa el saber en la creencia conveniente

¹⁸ *Ibid.*, 192.

¹⁹ Wiggershaus, *La Escuela de Fráncfort*, 60.

²⁰ Adorno, *Dialéctica negativa*, 54-57, 75, 126-127 y 226.

²¹ *Ibid.*, 52, 201, 206-207, 218, 226, 283 y 366.

²² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza y rev. Francisco Pérez Gutiérrez (Madrid: Taurus, 1971), 324-326.

²³ Adorno, *Dialéctica negativa*, 309.

²⁴ Grande Rosales, “Teatro y teoría crítica...”, 20.

²⁵ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración...*, 289.

y funcional para el sistema de producción social, mientras que Yuyachkani opera en el intersticio que se abre hacia la otredad y como un puente.

Estudios recientes recalcan que Yuyachkani se inspira en las ideas de pensadores críticos como José María Arguedas, Paulo Freire, Augusto Boal y Bertolt Brecht.²⁶ Si Marx acusaba a la filosofía de haberse afincado en la comodidad de una interpretación contemplativa imposible del mundo e incitaba a la transformación de la filosofía y del mundo,²⁷ el teatro del oprimido asumirá la transformación del teatro y, con ella, la transformación del mundo. En esa línea, Yuyachkani ha adoptado por la metodología del teatro del oprimido porque busca la participación activa del público y promueve la conciencia crítica y la acción transformadora.²⁸ Según Marko, a través de la teatralización de situaciones opresivas y la búsqueda de soluciones colectivas, Yuyachkani invita/desafía al público a reflexionar sobre su papel en la transformación social.²⁹ El carácter político de Yuyachkani también se manifiesta en su compromiso con los movimientos sociales y las luchas por los derechos humanos: además de sus clásicas intervenciones artísticas en el espacio público, el grupo de teatro ha participado activamente en protestas, marchas y campañas de sensibilización comprendiendo que el teatro es una forma de resistencia y movilización política-social: ha promovido la solidaridad y la unidad entre los diferentes actores sociales —organizaciones de pueblos indígenas, de trabajadores, etc.—, buscando construir alianzas y redes de apoyo en la lucha por la justicia social desde el teatro. Para comprender mejor estas aseveraciones indagemos cómo surge el teatro Yuyachkani.³⁰

Hontanares del teatro Yuyachkani: concepción de un nuevo teatro latinoamericano

En el contexto latinoamericano, el teatro ha florecido como una herramienta poderosa para abordar las realidades sociales, históricas y culturales únicas de la región.³¹ América Latina ha

²⁶ Carla Dameane Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y el Odin Teatret: orígenes, diálogos y perspectivas”, en *Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020), 19-20.

²⁷ Karl Marx, “Thesen über Feuerbach” [1845], en *Marx-Engels-Werke*, Bd. 3 (Berlin: Dietz, 1978), 7.

²⁸ Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro...”, 20.

²⁹ Marko Kirchhausen, “Poéticas del testimonio...”, 3.

³⁰ Vivian Martínez Tabares, “50 años de Yuyachkani: memoria, historia, activismo y espacio público”, *Archipelago. Revista Cultural de Nuestra América*, 29, núm. 113 (2021): 46-47.

³¹ César de Vicente Hernando, “Teatro crítico latinoamericano. Elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación”, *Revista de la Academia*, núm. 24 (2017): 25-70.

sido el escenario de un rico y diverso panorama teatral que ha dado voz a las experiencias de sus pueblos y ha reflejado sus luchas y esperanzas.³² Gustavo Boada sostiene que, desde las primeras representaciones teatrales de la época colonial hasta las obras contemporáneas que exploran las complejidades de la identidad y la justicia social, el teatro latinoamericano ha evolucionado en paralelo a los cambios políticos y culturales de la región, no solo reflejándolos, sino también, además, facilitando su comprensión y asimilación crítica en el imaginario colectivo y el pensamiento crítico regionales.³³ En el caso específico de Perú, el teatro desempeña un papel significativo en la preservación de la memoria colectiva y la promoción de la diversidad cultural. El Grupo Cultural Yuyachkani surge el 19 de julio de 1971³⁴ con una concepción teatral original que se ha convertido en un referente fundamental para el teatro peruano y latinoamericano contemporáneo.³⁵ Está conformado por Miguel Rubio Zapata (1951), Ana Correa (1953), Julián Vargas, Teresa Ralli, Augusto Casafranca (1954), Rebeca Ralli, Débora Correa (1960) y Fidel Melquiades (1958-2012).³⁶

¿Qué hace original la propuesta teatral de Yuyachkani? Los estudios indican que la poética de Yuyachkani se consolida en la práctica integral del “teatro de grupo”.³⁷ Con pertinencia, Gonzales subraya que, a través del cultivo del teatro social-comprometido, el grupo de artistas explora y da forma a “una preocupación primigenia por el Perú y sus problemas desde su fundación”.³⁸ En una entrevista con Lady Rojas-Trempe, la actriz Ana Correa lo explicita empleando la categoría ‘lucha de clases’: “Los estudiantes fundadores de Yuyachkani descubren que el problema en el Perú no era generacional, no se trataba de que los jóvenes debían reemplazar a los viejos para cambiar el país, sino que era un problema de lucha de clases

³² Diéguez, “Prácticas escénicas y...”, 29-47.

³³ John Bell, “Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Maskmaker with Yuyachani”, *TDR/The Drama Review*, 43, núm. 3(136) (1999): 169-181.

³⁴ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

³⁵ Martínez Tabares, “50 años de Yuyachkani...”, 46-47. El estado de los estudios dedicados al teatro latinoamericano en el inicio de la década de 1970 puede apreciarse en el breve trabajo bibliográfico de Joanne Pottzlitz, “A Selected Bibliography on Latin American Theatre”, *The Drama Review: TDR*, 14, núm. 2 (1970): 160-163. Para una exploración histórico-crítica de los antecedentes más tempranos, véase: Carlos Solórzano, “The Contemporary Latin American Theatre”, *Prairie Schooner*, 39, núm. 2 (1965): 118-125. Estudios clásicos de la crítica especializada ponen de manifiesto esfuerzos por comprender la historia y la evolución del teatro peruano y latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX. cf. Robert Morris, *The Contemporary Peruvian Theatre* (Lubbock: Texas Tech Press, 1977) y Juan Villegas, “Historicizing Latin American Theatre”, *Theatre Journal*, 41, núm. 4 (1989): 505-514.

³⁶ Rossana Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro independiente latinoamericano: origen, transiciones y pervivencia* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022), 196, y Aída Balta Campbell, *Historia general del teatro en el Perú* (Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2001), 237.

³⁷ Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 196.

³⁸ Pedro de Jesús Gonzales Durán, “Post-materialidad en los Andes: espacios performativos andinos en Yuyachkani”, *Latin American Theatre Review*, 55, núm. 2 (2022): 21.

a partir de las estructuras sociales, políticas y económicas”.³⁹ Correa explica: “Yuyachkani inicialmente tiene como objetivo acercarse a los sectores populares”.⁴⁰ Desde esa perspectiva se problematiza no ya la función social del teatro, sino su misión, su *télos*: “El grupo antes de hacer una obra empieza a sacar escritos sobre el teatro, planteamientos sobre la misión que tenía del teatro, la cultura”.⁴¹ La resolución es teórico-práctica, puesto que Yuyachkani concibe: “un teatro al servicio de las luchas populares del país”, explica Correa.⁴² En esa misma entrevista, el actor Augusto Casafranca acota: “otro criterio fundador de nuestra estética, relacionado con nuestro acercamiento al mundo andino[,] [está orientado] a recoger no solamente sus formas, sino también [a] conocer su lengua. Empezamos a usar el quechua como no lo habíamos hecho antes”.⁴³ Así, pues, quien presencia las artes escénicas de Yuyachkani nota que el grupo teatral articula una gran riqueza y variedad de recursos dramáticos —máscaras elaboradas por ellos mismos, trajes típicos, danza, tradición oral, diversidad lingüística, música popular, etc.— para cuestionar y dismantlar los discursos ideológicos hegemónicos y opresivos, promoviendo una lectura crítica de la realidad.⁴⁴ Con toda razón, Gustavo Boada afirma que el grupo ha demostrado a lo largo de su historia una apertura a la incorporación de diferentes disciplinas artísticas.⁴⁵

Yuyachkani surgió, pues, como respuesta a las tensas problemáticas sociopolíticas que vivía el país, marcado por la desigualdad, la violencia política y la opresión de diversos grupos sociales. Entre otras, las minorías indígenas surandinas⁴⁶ y también afroperuanas recuperan sus voces en el teatro de Yuyachkani.⁴⁷ Refiriéndose a la danza tradicional *Son de los diablos* (1987), la crítica especializada razona que constituye “um dos exemplos da luta travada por Yuyachkani para que a identidade e diversidade cultural se firmem, em resistência a uma América Latina que é formada na linguagem da colônia, na linguagem da escravidão”.⁴⁸ En 1971 se conforma un colectivo de artistas comprometidos con la transformación social a través del teatro y toma el nombre “Yuyachkani”, término quechua que significa “estoy pensando,

³⁹ Rojas-Trempe, “Yuyachkani y su trayectoria...”, 159.

⁴⁰ *Ibid.*, 159.

⁴¹ *Ibid.*, 159-160.

⁴² *Ibid.*, 160.

⁴³ *Ibid.*, 160-161.

⁴⁴ Rubio Zapata, “Sobre *Sin título-técnica mixta*”, 8-16.

⁴⁵ Bell, “Rediscovering Mask Performance...”, 170-175.

⁴⁶ Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro...”, 11 y Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

⁴⁷ Marko Kirchhausen, “Poéticas del testimonio...”, 1-2.

⁴⁸ Ana Julia Marko Kirchhausen y Maria Luisa de Souza Pupo, “Espaço vazio entre tambores”, *Pitágoras 500*, 10, núm. 1 (2020): 139.

estoy recordando”, según explica Ana Correa.⁴⁹ Para Alagna, esta elección explicita la intención del grupo de generar reflexión y acción a través de su trabajo escénico.⁵⁰ “Desde 1971, el grupo [Yuyachkani] realiza una práctica teatral que não se separa de preocupações ético-políticas”, anotan Marko y De Sousa.⁵¹ En esa línea, Artigas sostiene que: “la acción escénica se presenta como orquesta multiforme y posibilidad de celebración, como comunidad creativa”.⁵² Explica Artigas que “desde 1971 [los fundadores de Yuyachkani] han estado a la vanguardia de la experimentación teatral y la exploración colectiva de la corporación de la memoria social, particularmente relacionada con temas étnicos, sociales, culturales y políticos”.⁵³ Así, pues, desde sus inicios, Yuyachkani se propuso explorar nuevas formas de hacer teatro, alejándose de los estilos convencionales y buscando una estética y una ética teatrales propias.⁵⁴ Los estudios consultados para la elaboración del presente trabajo insisten en que el grupo experimentó con diversas técnicas y recursos escénicos, combinando elementos de la tradición teatral occidental con las expresiones culturales y populares peruanas.

*Memoria del arte y arte de la memoria: historia viva
en la cultura teatral latinoamericana*

El compromiso político y social es uno de los pilares fundamentales en el origen del teatro Yuyachkani. El grupo se involucró activamente en movimientos sociales y luchas por los derechos humanos. Concibe el teatro como herramienta pedagógica de denuncia y movilización ciudadana.⁵⁵ Se propone, en consecuencia, crear un teatro que refleje la realidad social y promueva la conciencia crítica en la audiencia. La crítica especializada acentúa que, con cincuenta años de la trayectoria ininterrumpida, Yuyachkani es parte de la historia cultural,

⁴⁹ Rojas-Trempe, “Yuyachkani y su trayectoria...”, 159.

⁵⁰ Alagna, “Liminalidad, comunidad y...”, 6-10 y 15.

⁵¹ Marko Kirchhausen y de Souza, “Espaço vazio...”, 138.

⁵² María Emilia Artigas, “El Grupo Yuyachkani: un posible lugar de resistencia a la violencia política peruana”, en *Tradición, rupturas y continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*, comp. Rómulo Pianacci y María Cecilia Taborda (Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018), 20.

⁵³ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 20.

⁵⁴ Ana Carolina Fialho Abreu y Paola Lopes Zamariola, “Laboratórios abertos: encontros artístico-pedagógicos com o grupo Yuyachkani”. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3, núm. 36 (2019): 35-45, y Ana Carolina Fialho Abreu y Paola Lopes Zamariola, “Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 11, núm. 17 (2020): 141-149.

⁵⁵ Paloma Carpio Valdeavellano, “El Perú como creación colectiva”, en *Ensayos desde la pandemia para imaginar el Perú Bicentenario*, coord. Jaime Vargas Luna (Lima: Ministerio de Cultura, 2024), 407.

social y política viva del Perú contemporáneo.⁵⁶ “Em seus 50 anos de trajetória, Yuyachkani inventou modos de lutar contra tentativas de conduzir ao esquecimento que se desenham desde o contexto colonial[,] mas guardam rastros e heranças arraigados na sociedade peruana —e latinoamericana como um todo— até os dias de hoje”.⁵⁷ En esa línea, Telles afirma que Yuyachkani se inspira en la tradición teatral latinoamericana y en el teatro de las vanguardias europeas, fusionando elementos de ambas corrientes para crear un lenguaje escénico propio.⁵⁸ Grupos como el Teatro de Arena en Brasil y el Teatro Experimental de Cali, Colombia, ejercen notable influjo en la concepción y en el desarrollo del teatro Yuyachkani.⁵⁹ El carácter experimental del teatro Yuyachkani gesta un espacio de investigación cualitativa de lo social.

Los estudios insisten en la idea de que la concepción teatral de Yuyachkani se basa en un profundo respeto por las tradiciones culturales y los conocimientos ancestrales de Perú, especialmente en su vertiente andina⁶⁰ y en perspectiva arguediana.⁶¹ Apoyándose en el legado literario, científico e intelectual de José María Arguedas, “Yuyachkani autolegitima la conciencia andina como respuesta a la realidad inmediata”, sostiene Artigas.⁶² En efecto, ya hemos dicho que *yuyachkani* es una expresión quechua que, vertida al castellano, significa: “estoy pensando, estoy recordando”.⁶³ Que el grupo cultural adopte este vocablo quechua como nombre refleja su objetivo de explorar la historia y la identidad peruana desde una visión indígena y popular.⁶⁴ Cedeño comenta que durante sus primeros años de formación como “teatro de grupo”, los artistas de Yuyachkani estuvieron “en permanente contacto con pueblos campesinos y barrios obreros en los que vivenciaron sus problemáticas”⁶⁵ y, a medida que se fueron nutriendo de la experiencia intercultural, no solo fueron “forjando un vínculo importante con ese público popular, [sino que también] tomaron conciencia de que hasta ese momento [1975] habían pasado por alto su legado: la cultura andina”.⁶⁶ En esa línea de reflexión, a través de una combinación de técnicas teatrales —como el teatro popular, el ritual, la danza, la música y la narración oral—, y con gran aliento poético, Yuyachkani ha logrado crear producciones

⁵⁶ Martínez Tabares, “50 años de Yuyachkani...”, 46-47, y García Chiok, “Poetización del documento...”, 349.

⁵⁷ Marko y de Souza, “Espaço vazio...”, 139.

⁵⁸ Telles, “Grupo Yuyachkani: pedagogia...”, 143-149.

⁵⁹ Gonzales Durán, “Post-materialidad en los Andes...”, 21-38.

⁶⁰ Marko Kirchhausen, “Poéticas del testimonio...”, 1-20.

⁶¹ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 21-24.

⁶² *Ibid.*, 25.

⁶³ Rojas-Trempe, “Yuyachkani y su trayectoria...”, 159; cf. Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

⁶⁴ Gilberto Icle y Marta Haas, “Gesto decolonial como pedagogía: prácticas teatrais no Brasil e no Peru”, *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3, núm. 36 (2019): 101.

⁶⁵ Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 198.

⁶⁶ *Ibid.*, 198-199.

teatrales que representan la diversidad cultural de Perú y generan condiciones de posibilidad para un diálogo crítico, reflexivo y honesto sobre las desigualdades, los conflictos y las aspiraciones legítimas de la sociedad peruana-latinoamericana.⁶⁷

La apuesta de Yuyachkani va más allá de la mera representación teatral tradicional. Su concepción teatral experimental tiene como eje la crítica política y social.⁶⁸ Estudiosos como Icle y Haas indican que, a través del teatro social, Yuyachkani pone en evidencia las injusticias históricas, los conflictos sociales y las heridas abiertas en la sociedad actual.⁶⁹ Sus producciones teatrales se convierten en espacios de encuentro donde se explora las diversas formas de opresión, discriminación y exclusión,⁷⁰ y se invita al público a reflexionar y cuestionar las estructuras de poder dominantes.⁷¹ Artigas recuerda que Yuyachkani comparte propósito con otras propuestas teatrales contemporáneas como Teatro Campesino (1969), Cuatrotablas (1971) y Maguey (1982).⁷² Un estudio más amplio podría explorar en qué se parece y en qué se distingue Yuyachkani de otras propuestas teatrales contemporáneas surgidas en torno a 1970. Por lo pronto, es oportuno señalar que el interés sumamente profundo por la historia peruana es un rasgo distintivo de Yuyachkani. Benjamin sostiene que “un secreto compromiso de encuentro [*Verabredung*] está [...] vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra”.⁷³ Como haciendo eco de este aserto, con una mirada original, atenta y comprometida hacia el pasado, Yuyachkani rescata relatos olvidados y silenciados, reconstruyendo historias y trayendo a la luz las voces de aquellos que han sido marginados, silenciados e invisibilizados: “En las obras [de] Yuyachkani encontramos un ejemplo de teatro en el que las dramaturgias ausentes son visibilizadas a partir de procesos de creación teatral que considero también como procesos etnográficos”, apunta Pereira.⁷⁴ Así, pues, sus representaciones toman el pasado peruano como un punto de partida para rescatar la memoria. A su obra debut titulada *Puño de cobre* (1971),⁷⁵ han seguido, entre muchas otras, una adaptación de la famosa obra de Bertolt

⁶⁷ Icle y Haas, “Gesto decolonial como...”, 98-100.

⁶⁸ Salomón Lerner Febres, “Memory of Violence and Drama in Peru: The Experience of the Truth Commission and Grupo Cultural Yuyachkani - Violence and Dehumanization”, *International Journal of Transitional Justice*, 14, num. 1 (2020): 238-241.

⁶⁹ Icle y Haas, “Gesto decolonial como...”, 101.

⁷⁰ Narciso Telles, “Grupo Yuyachkani: pedagogía e memória”, *Urdimento*, 2, núm. 17 (2018): 144-149.

⁷¹ Lerner Febres, “Memory of Violence...”, 238-241.

⁷² Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 197-198, y Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

⁷³ Benjamin, *Tesis sobre la historia...*, 37.

⁷⁴ Carla Dameane Pereira de Souza, “Sujetos andinos en escena: lo ético como conductor de la mirada estética en *Carnaval* (2018), de Miguel Ángel Vallejo Sameshima”, en *Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020), 65.

⁷⁵ Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 197, y Balta Campbell, *Historia general del teatro...*, 233-237.

Brecht titulada *La madre* (1974) y otras producciones originales como *Los hijos de Sandino* (1981), *Los músicos ambulantes* (1983), *Un día en perfecta paz* (1984), *No me toquen ese valse* (1990), *Hasta cuando, corazón* (1994), *Antígona* (2000), *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Sin título-técnica mixta* (2004), *El último ensayo* (2008), *Concierto olvido* (2010), *Confesiones* (2013), *Cartas de Chimbote* (2015), *Discurso de promoción* (2017), *Quiero creer que estoy volviendo* (2021), *El teatro es un sueño* (2022), *María J.* (2022) y *Des-conocido* (2023). Es de destacar que Yuyachkani presta especial atención a la historia de los años 1980-2000, periodo durante el cual el Perú padece un trágico y violento conflicto armado interno.⁷⁶ En ese sentido, la crítica especializada destaca la puesta en escena, en 1989, de la obra titulada *Contraelviento*, que se centra, con coraje y decisión, “en el cuestionamiento del terror y la violencia en los años del conflicto interno sumado a la representación de la cosmovisión andina vigente”.⁷⁷ La estrategia de Yuyachkani se justifica porque: “La cultura de los orígenes permite repensar el momento de agitación y las preguntas de una generación acosada por la muerte y el silencio”.⁷⁸ Es decir, continúa Artigas, que repensando la misión del teatro, *Contraelviento* no se propone “[...] la exhibición de la violencia sino [que] más bien intenta dar cuenta de esta desde un pensamiento mítico andino”.⁷⁹ En la medida en que se comportan como historiadores, a los artistas de Yuyachkani les son aplicables las palabras de Benjamin:

En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. [...] Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en *aquel* historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.⁸⁰

Frente a la pregunta: ¿cómo comprende el Perú el proceso histórico del conflicto armado interno?, la puesta en escena de Yuyachkani invita a los matices: ¿cómo se comprende en el Perú el proceso histórico del conflicto armado interno desde la diversidad cultural, idiomática y, aun, espiritual? Yuyachkani asume una actitud ético-política bien arraigada en la consciencia histórico-crítica: sabe mirar la historia, pero no para contemplarla como cosa muerta ni con afán archivístico, sino para reinterpretarla y resignificarla, ampliándola más allá del relato oficial,

⁷⁶ García Chiok, “Poetización del documento...”, 348-349, y Lerner Febres, “Memory of Violence...”, 235-238.

⁷⁷ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 23.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Benjamin, *Tesis sobre la historia...*, 37.

como proceso vivo, abierto y en continua transformación revolucionaria, ciertamente, pero también evitando los abusos de la memoria.⁸¹ Yuyachkani reconoce que la memoria es un terreno político y que la construcción de la historia está sujeta a intereses de poder. Marko sostiene que la intención de Yuyachkani es “abrir debates públicos que consideran la pluralidad de versiones sobre la violencia política con las que es necesario negociar [para] construir una memoria colectiva y compartida, aunque sea inestable y cambiante”.⁸² En esa línea, la poética de la teatralidad de Yuyachkani coincide con la idea horkheimeriana de que

la relación esencial de la teoría [crítica] con su tiempo no descansa en la correspondencia de las partes singulares de la construcción con los períodos históricos [...] sino [que se apoya] en la transformación permanente del juicio existencial teórico acerca de la sociedad, condicionado por su relación consciente con la praxis histórica.⁸³

Se comprende, pues, que, con la emergencia de la reflexión sobre la perspectiva teleológica en los estudios especializados, no se trata ya solamente de la función social del teatro en abstracto, sino que se pone de relieve la intencionalidad pragmática y programática de Yuyachkani en lo que permite ver y apreciar la historia que proyecta su larga, extensa y muy bien nutrida trayectoria.

*El teatro Yuyachkani como ejercicio de crítica social:
la emancipación del sujeto andino*

La teoría crítica aporta una base teórico-conceptual pertinente para interpretar el teatro del Grupo Cultural Yuyachkani. ¿Qué aspectos de la teoría crítica, luego, facilitan la intelección y la comprensión de la propuesta estético-crítica del grupo teatral peruano? Hasta aquí hemos referido las nociones industria cultural, dialéctica negativa y arte revolucionario: añadamos ahora el impulso emancipatorio. La emancipación del sujeto andino a que aspira Yuyachkani es el resultado de la práctica estético teatral como ejercicio histórico: el teatro es el espacio idóneo para hacer historia. Benjamin afirma: “El sujeto que escribe la historia es por derecho propio aquella parte de la humanidad cuya solidaridad abarca a todos los oprimidos”.⁸⁴ De acuerdo con Benente, la teoría crítica tiene un vínculo profundo con la investigación histórica

⁸¹ Marko Kirchhausen, “Poéticas del testimonio...”, 12-15.

⁸² *Ibid.*, 13.

⁸³ Horkheimer, *Teoría tradicional y...*, 68-69.

⁸⁴ Benjamin, *Tesis sobre la historia...*, 76.

y la fundamentación de los derechos humanos en el contexto contemporáneo. Dicho vínculo está signado no solo por la actualidad y la vigencia incontestable del colonialismo que impera en América Latina, sino también por las dinámicas de resistencia y los procesos de emancipación que alientan los actores sociales en la búsqueda de formas alternativas de gobierno y socialización arraigadas en la autonomía y la autodeterminación como principios éticos y políticos constituyentes de la agencia de la subjetividad moderna contemporánea. En ese sentido, la noción misma de crítica, dice Benente, “se vincula con el reproche hacia el orden existente, y con una apuesta por la emancipación”.⁸⁵ Por su parte, Zamora afirma que la relación entre la teoría crítica y la praxis emancipatoria no es unívoca ni evidente ni unidireccional, sino que, más bien, es tensa y compleja y está, consecuentemente, “marcada tanto por la autonomía como por el requerimiento mutuo”.⁸⁶ Es decir, si la teoría, en general, provee un marco de conceptos para comprender un contexto problemático, en cambio la praxis, en general, se configura como un conjunto de acciones desplegadas con intencionalidad y, por eso mismo, en procura de finalidades pragmáticas que, aparentemente, van más allá de la teoría. Sin embargo, esta dicotomía entre teoría y praxis olvida que la teoría ya es en sí misma una forma de praxis: la praxis teórica, en ese sentido, es acción intelectual transformadora de comprensiones y de conceptos a través del lenguaje.⁸⁷ Como bien señala la crítica especializada: “Si la palabra es cuerpo, es un cuerpo que cobra significado según el contexto de producción y recepción”.⁸⁸ Así, mientras la teoría busca explicar, la praxis busca la acción orientada a un fin práctico, un *télos* que, en el caso del teatro Yuyachkani, trasciende los recursos y las formas más habituales y tradicionales de comunicación.⁸⁹ De lo que se trata, entonces, es de tomar la teoría en sentido crítico como espacio de discernimiento para darle forma a la acción, sobre todo si esta quiere ser transformadora y revolucionaria. De esta manera, Benente y Zamora advierten que la praxis emancipatoria orientada por el sentido crítico de la teoría se asienta sobre un horizonte de realización por labrar, es decir, que la teoría, por más crítica que sea, no determina por sí misma la praxis, sino que la praxis, a su vez, en tanto y en cuanto que crítica, es resultado ella misma de un proceso reflexivo y creativo de determinación, formación y formalización. En esa línea,

⁸⁵ Mauro Benente, “Teoría crítica y derechos humanos”, en *Derecho, conflicto social y emancipación: entre la depresión y la esperanza*, eds. Mauro Benente y Marco Navas Alvear (Buenos Aires: CLACSO, 2019), 331.

⁸⁶ José Antonio Zamora, “Crisis, crítica y praxis: una aproximación desde la teoría crítica”, en *Indocilidad reflexiva: el pensamiento crítico como forma de creación y resistencia*, eds. Claudia Luz Piedrahita Echandía, Pablo Vommaro y Xabier Insausti Ugarriza (Buenos Aires: CLACSO, 2018), 235.

⁸⁷ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración...*, 72.

⁸⁸ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 25.

⁸⁹ Rubio Zapata, *Raíces y semillas...*, 184-185, citado por Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro...”, 28.

la conciencia histórico-crítica de la realidad no determina por sí sola el curso de acción a seguir. Entre las múltiples opciones que los individuos y los colectivos contemporáneos tienen a su disposición —desde la indiferencia individualista apolítica, hedonista y dogmática, hasta la conformación institucionalizante de colectivos organizados en empresas, partidos políticos, etc.—, Yuyachkani opta por el teatro social como praxis emancipatoria.⁹⁰

Si bien es cierto que el discurso de Yuyachkani se sostiene en esta intencionalidad profunda, también es cierto que se ha enriquecido dialécticamente y ha evolucionado conforme fue ganando consistencia y arraigo en la realidad. Si tomamos el conflicto armado interno como punto de referencia,⁹¹ notamos enseguida que uno es el teatro Yuyachkani de la preguerra, otro el teatro durante la guerra y otro distinto el teatro de la posguerra. Así, durante la década de 1970, los intereses de Yuyachkani recaen sobre las precarias condiciones de trabajo y de vida de los mineros de Cobriza, Cerro de Pasco, y otras localidades de la sierra central peruana: la concepción y la puesta en escena de *Puño de Cobre* (1971) da forma primera a la sensibilidad social del grupo.⁹² “Es una obra con técnicas modernas de actuación en el sentido de que un actor representa a varios personajes. Con la puesta en escena de esa obra empezamos a recorrer los centros mineros”, declara la actriz Ana Correa.⁹³ La crítica social alcanza tópicos de demanda de la tierra, como lo dejaron notar en su representación *Allpa Rayku* (1978), en la cual se reivindica la ocupación de tierras como lucha contra la opresión oligárquica. Autores como Melgar y Mejía sostienen que el teatro comunitario latinoamericano desafía las ideologías dominantes y propone alternativas y visiones emancipadoras.⁹⁴ La crítica especializada explica que, en el caso de Yuyachkani, es notable que, en sus puestas en escena, “la dramaturgia rebasa el acontecimiento escénico en sí mismo para dar cuenta de una forma de pensar y vivir el teatro como experiencia vital comunitaria, como una pulsión que se renueva y remueve lo soterrado”, argumenta Artigas.⁹⁵ Empero, la mirada histórica de Yuyachkani no se queda solamente en la coyuntura, sino que, en efecto, busca penetrar más profundamente en la formación del sujeto andino como agente creador. Pereira apunta, en ese sentido: “Es a partir de *Allpa Rayku*, montaje de 1978, que Yuyachkani empieza a pensar e investigar sobre las teatralidades

⁹⁰ Alagna, “Liminalidad, comunidad y...”, 9-10.

⁹¹ Lerner Febres, “Memory of Violence...”, 238-241.

⁹² Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 197, y Balta Campbell, *Historia general del teatro...*, 237.

⁹³ Rojas-Trempe, “Yuyachkani y su trayectoria dramática...”, 160, citada por Cedeño Méndez, *El movimiento de teatro...*, 197.

⁹⁴ Nilcer Melgar y Johana Mejía, “Performativa teatral como vínculo de la reparación social y dignificación desde el rescate de la memoria histórica intergeneracional”, *ECA: Estudios Centroamericanos*, 76, núm. 765 (2021): 251.

⁹⁵ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 25.

presentes en las comunidades y en las fiestas tradicionales espaciadas por el Perú”.⁹⁶ Así, Yuyachkani se nutre del contacto con “las teatralidades no hegemónicas”,⁹⁷ andinas y no-andinas, de las que obtiene aprendizajes significativos para, en clave mariateguiana, (re)interpretar la realidad peruana y latinoamericana.⁹⁸ Herederos de una tradición que concibe el teatro emancipado de la cultura del entretenimiento, Yuyachkani despliega el teatro como acción participativa para la reflexión-acción transformadora de la sociedad. La escena se resignifica como espacio de encuentro, ciertamente: se confrontan la injusticia, la opresión y la marginalización porque se busca alternativas de resistencia y cambio social.

El arte interdisciplinario integral de Yuyachkani en la postpandemia

En la postpandemia, y fiel a su trayectoria, el arte interdisciplinario integral de Yuyachkani se presenta como un camino de continuo compromiso social y exploración estética.⁹⁹ A lo largo de su trayectoria —y también en el periodo luctuoso de la pandemia de covid-19—, el grupo ha demostrado que posee una gran capacidad para adaptarse a los cambios y desafíos del contexto contemporáneo, manteniendo su vocación transformadora y su búsqueda de nuevas formas de expresión teatral. Desde el inicio de la pandemia de covid-19 —que en el Perú se declaró oficialmente en marzo de 2020— hasta la fecha, Yuyachkani continúa abordando temáticas urgentes y relevantes en la sociedad peruana y latinoamericana. Sus puestas en escena más recientes —a saber: *Quiero creer que estoy volviendo* (2021), *El teatro es un sueño* (2022), *María J.* (2022) y *Des-Conocido* (2023)— renuevan y asientan su compromiso con la denuncia de las injusticias sociales, la defensa de los derechos humanos y la visibilización de las voces silenciadas. En el último quinquenio, entonces, Yuyachkani reafirma que el teatro sigue siendo para sus integrantes un espacio de resistencia y reflexión crítica sobre las problemáticas de *aquí y ahora*, buscando generar un impacto en la conciencia del público y promoviendo la acción colectiva, como señala la actriz Ana Correa.¹⁰⁰

⁹⁶ Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro...”, 27.

⁹⁷ *Ibid.*, 30.

⁹⁸ Beatriz J. Risk, “Introducción. La dramaturgia indígena/indigenista en América Latina: 500 años después...”, *Tramoya*, 33 (1992): 5-6 y 16.

⁹⁹ El panorama de la actividad teatral en el Perú en el contexto posterior a la pandemia es descrito por Percy Encinas C., “El teatro pospandemia en el Perú del Bicentenario. Algunos casos relevantes”, *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 210 (2024): 2-7.

¹⁰⁰ Elena Guichot Muñoz, “‘Esa era la idea: que después, como una receta, quedara esta confesión’: Entrevista con Ana Correa del Grupo Cultural Yuyachkani”, *Latin American Theatre Review*, 50, núm. 2 (2017): 186.

Yuyachkani sigue explorando nuevas formas de expresión teatral y experimentando con lenguajes escénicos innovadores. Un temprano apunte realizado por Homar en una entrevista con las hermanas Teresa y Rebeca Ralli, leído en retrospectiva, pone de relieve que la interdisciplinariedad y la búsqueda de nuevas formas de narrativa escénica le han permitido al grupo mantenerse en la vanguardia del teatro contemporáneo y expandir los límites de su arte.¹⁰¹ Fiel a su espíritu emancipador, las puestas en escena posterior a la pandemia de covid-19 confirman la vocación fundacional de Yuyachkani de hacer un teatro que hasta en su organización y gestión interna se aleja de las convenciones más tradicionalistas y conservadoras: “Conformado como un espíritu colectivista, sus miembros practican desde la noción de grupo la experiencia del viaje y de roles no específicos, son: artistas, músicos, coordinadores —y no directores— e investigadores de manera rotativa, [pues] así dejan de lado la estructura [rígida y jerárquica] de compañía teatral”, anota Artigas.¹⁰² En esta dinámica, que explicita la superación de la división tradicional del trabajo y el principio de especialización exclusiva y excluyente, se aprecia otra conexión con la teoría crítica.¹⁰³

Yuyachkani continúa fortaleciendo su labor de formación y sensibilización. Almeida recuerda que el grupo desarrolla programas de capacitación y talleres dirigidos a jóvenes y comunidades, con el objetivo de fomentar la participación y la conciencia crítica en las nuevas generaciones.¹⁰⁴ Esta labor educativa es fundamental para la continuidad y trascendencia de su propuesta artística, promoviendo la multiplicación de voces y la construcción de una comunidad comprometida con el cambio social. En cuanto a la proyección internacional, Yuyachkani sigue consolidando su presencia y reconocimiento a nivel global. Yuyachkani ha llevado sus obras a numerosos países, participando en festivales y encuentros teatrales internacionales.¹⁰⁵ Esta proyección internacional les ha permitido establecer diálogos interculturales, intercambiar experiencias con otros artistas y ampliar su impacto en la escena teatral internacional, como enfatiza Pereira.¹⁰⁶

Así, la mirada retrospectiva hacia el trabajo artístico del Grupo Cultural Yuyachkani permite comprender que, contra la industria cultural dominante y fortaleciendo el perfil del artista

¹⁰¹ Susan Homar, Teresa Ralli y Rebeca Ralli, “As Necessary as Bread: Susan Homar Interviews the Women of Yuyachkani”, *The Women’s Review of Books*, 10, núm. 10-11 (1993): 10-11.

¹⁰² Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

¹⁰³ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración...*, 72.

¹⁰⁴ Flávia Almeida Vieira Resende, “Corporificar ausências: morte e violência em *Adiós, Ayacucho*, de Julio Ortega e Yuyachkani”, *Amerika*, 12 (2015).

¹⁰⁵ Pereira de Souza, “Encuentro Internacional de Teatro...”, 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 18-25.

revolucionario —en continuidad con la teoría crítica—, el grupo se consolida como un actor social importante en la escena contemporánea, tanto por la continuidad de su compromiso social como por su decidida búsqueda estético-crítica. En el último quinquenio el grupo ha seguido abordando problemáticas sociales complicadas y urgentes, explorando nuevas formas de expresión teatral y fortaleciendo su labor de formación y sensibilización. Además, su proyección internacional expande su impacto y establece diálogos interculturales. En definitiva, Yuyachkani se posiciona como un referente del teatro social comprometido y transformador, con una mirada abierta hacia el futuro que promete seguir impactando en la sensibilidad de la sociedad contemporánea signada por la crisis.

Conclusión: la construcción de comunidad y el carácter político de Yuyachkani

La Escuela de Frankfurt y el Grupo Cultural Yuyachkani son experiencias heterogéneas que confluyen en la constelación de voces críticas de la sociedad contemporánea que se esfuerzan por avizorar estrategias para abolir la exclusión, la marginación y la injusticia. La reflexión precedente nos ha conducido, pues, a la idea de que la construcción de comunidad es una aspiración persistente en concepción teatral de Yuyachkani. Las nociones frankfurtianas de “dialéctica negativa” e “industria cultural” nos han ayudado a poner de relieve que en el teatro Yuyachkani el predominio combinado de la acción, el movimiento y la imagen resignifican el alcance de la palabra, cuyo carácter simbólico recuerda el predominio de la oralidad del mundo indígena. Los estudios destacan que Yuyachkani fomenta el sentido de comunidad. Un ejemplo oportuno es la obra *Encuentro de zorros* (1985), donde lo lingüístico se reduce en beneficio de la acción dramática. Las obras de Yuyachkani son concebidas como un espacio de encuentro y reflexión colectiva: a través de la representación teatral, el grupo invita al público a reconocerse en los personajes y situaciones, generando empatía y diálogo sobre las problemáticas abordadas. Las obras de Yuyachkani se convierten, así, en un punto de partida para discutir y reflexionar sobre temas sociales y culturales, permitiendo la construcción de una comunidad de pensamiento crítico y acción transformadora dignificante y humanizante. Confluye con la teoría crítica en el fomento de una subjetividad activa capaz de revolucionar la historia oficial haciendo emerger una historia crítica desde la memoria.

Consistentemente, Yuyachkani ha llevado su trabajo teatral más allá de los escenarios convencionales y ha presentado sus obras ante los públicos heterogéneos que conforman

comunidades rurales y zonas urbanas marginadas. El teatro es recurso estético-crítico para empoderar y visibilizar las realidades de aquellos que a menudo son excluidos y olvidados. Esta acción teatral transformadora busca construir puentes y superar las barreras sociales, promoviendo la solidaridad y el compromiso con la comunidad en su conjunto. Superando las limitaciones de las convenciones tradicionales sobre el teatro, la perspectiva comunitaria de Yuyachkani implica una conciencia histórica arraigada en el mundo de la vida, pues sus integrantes: “Se consideran [a sí mismos] actores múltiples, ciudadanos identificados con la cultura andina y piensan el teatro como algo abierto, algo que parece no tener inicio o fin porque es una exploración y celebración constante”.¹⁰⁷ Con apertura para la resignificación continua y sistemática como praxis creativa, Yuyachkani ha logrado construir comunidad a través de su enfoque de trabajo colaborativo y participativo, estableciendo vínculos estrechos con diversas comunidades y promoviendo la participación activa del público en sus obras. Su teatro se convierte en un espacio de encuentro y reflexión colectiva, generando empatía, diálogo y pensamiento crítico. De esta manera, mediante su acción teatral transformadora, el grupo empodera a las comunidades y promueve un sentido de solidaridad y compromiso con la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

¹⁰⁷ Artigas, “El Grupo Yuyachkani...”, 22.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Rev. Jesús. Aguirre. Madrid: Taurus, 1984.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Rev. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.
- Alagna, Giousè. “Liminalidad, comunidad y carnaval en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani”. *Latin American Theatre Review*, 52, núm. 1 (2018): 5-24. <https://doi.org/10.1353/ltr.2018.0031>.
- Almanza Loaiza, Tulia. “Dialéctica negativa y sufrimiento en la filosofía moral de Theodor W. Adorno”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 41, núm. 123 (2020): 51-76. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7713751.pdf>.
- Almeida Vieira Resende, Flávia. “Corporificar ausências: morte e violência em *Adiós, Ayacucho*, de Julio Ortega e Yuyachkani”. *Amerika*, 12 (2015). <https://doi.org/10.4000/amerika.6432>.
- Artigas, María Emilia. “El Grupo Yuyachkani: un posible lugar de resistencia a la violencia política peruana”. En *Tradición, rupturas y continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*, comp. Rómulo Pianacci y María Cecilia Taborda, 18-27. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.
- Balta Campbell, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2001.
- Bell, John. “Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Maskmaker with Yuyakchani”. *TDR/The Drama Review*, 43, núm. 3 (136) (1999): 169-181. <https://doi.org/10.1162/105420499760347397>.
- Benente, Mauro. “Teoría crítica y derechos humanos”. En *Derecho, conflicto social y emancipación: entre la depresión y la esperanza*, eds. Mauro Benente y Marco Navas Alvear, 329-348. Buenos Aires: CLACSO, 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0k6w.20>.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. México: Ítaca y Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

- Carpio Valdeavellano, Paloma. “El Perú como creación colectiva”. En *Ensayos desde la pandemia para imaginar el Perú Bicentenario*, coord. Jaime Vargas Luna, 406-412. Lima: Ministerio de Cultura, 2024.
- Cedeño Méndez, Rossana. *El movimiento de teatro independiente latinoamericano: origen, transiciones y pervivencia*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022.
- De Vicente Hernando, César. “Teatro crítico latinoamericano. Elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación”. *Revista de la Academia*, núm. 24 (2017): 25-70. <https://doi.org/10.25074/0196318.0.53>
- Diéguez, Ileana. “Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: escenarios liminales peruanos”. *Latin American Theatre Review*, 41, núm. 2 (2008): 29-47. <https://doi.org/10.1353/ltr.2008.0003>.
- Encinas C., Percy. “El teatro pospandemia en el Perú del Bicentenario. Algunos casos relevantes”. *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 210 (2024): 2-7. <https://jstor.org/stable/community.39519918>.
- Fialho Abreu, Ana Carolina, y Paola Lopes Zamariola. “Laboratórios abertos: encontros artístico-pedagógicos com o grupo Yuyachkani”. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3, núm. 36 (2019): 35-45. <https://doi.org/10.5965/1414573103362019035>.
- Fialho Abreu, Ana Carolina, y Paola Lopes Zamariola. “Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 11, núm. 17 (2020): 141-149. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2631>.
- García Chiok, Renzo Gonzalo. “Poetización del documento en *Sin título-técnica mixta* (2004-2018) del Grupo Cultural Yuyachkani”. *Revista del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social + Memoria(s)*, núm. 5 (2024): 347-375. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/memorias/article/view/565>.
- García Vela, Alfonso Galileo. “Dialéctica negativa: la transformación de la teoría crítica de la sociedad”. *Aisthesis*, núm. 76 (2024): 152-174. <https://doi.org/10.7764/Aisth.76.7>.
- Gonzales Durán, Pedro de Jesús. “Post-materialidad en los Andes: espacios performativos andinos en Yuyachkani”. *Latin American Theatre Review*, 55, núm. 2 (2022): 21-38. <https://doi.org/10.1353/ltr.2022.0001>.

- Grande Rosales, María Ángeles. “Teatro y teoría crítica contemporánea”. *Drama*, 14 (2003): 14-21.
- Guichot Muñoz, Elena. “‘Esa era la idea: que después, como una receta, quedara esta confesión’: Entrevista con Ana Correa del Grupo Cultural Yuyachkani”. *Latin American Theatre Review*, 50, núm. 2 (2017): 179-186. <https://doi.org/10.1353/ltr.2017.0011>.
- Homar, Susan; Teresa Ralli y Rebeca Ralli. “As Necessary as Bread: Susan Homar Interviews the Women of Yuyachkani”. *The Women’s Review of Books*, 10, núms. 10/11 (1993): 10-11. <https://doi.org/10.2307/4021522>.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, 3ª ed. Madrid: Trotta, 1998.
- Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Trad. José Luis López y López de Lizaga. Barcelona: Paidós, 2000.
- Icle, Gilberto, y Marta Haas. “Gesto decolonial como pedagogía: prácticas teatrais no Brasil e no Peru”. *Urdimento. Revista de Estudos Em Artes Cênicas*, 3, núm. 36 (2019): 96-115. <https://doi.org/10.5965/1414573103362019096>.
- Ipar, Ezequiel. “Dialéctica negativa y reflexión crítica: el problema moral en la filosofía y la teoría social de Theodor W. Adorno”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 8 (2020): 33-47. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.317711>.
- Lerner Febres, Salomón. “Memory of Violence and Drama in Peru: The Experience of the Truth Commission and Grupo Cultural Yuyachkani - Violence and Dehumanization”. *International Journal of Transitional Justice*, 14, núm. 1 (2020): 232-241. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijz032>.
- López-Pérez, Sheila. “Hegel y Adorno: de la sistematización de la dialéctica afirmativa a la aperturidad de la dialéctica negativa”. *Contrastes*, 28, núm. 2 (2023): 49-65. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v28i2.14671>.
- Lora Cuentas, Isadora Lucía. *Yuyachkani en la posmodernidad: visibilización y resistencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Marko Kirchhausen, Ana Julia, y Maria Luisa de Souza Barros Pupo. “Espaço vazio entre tambores”. *Pitágoras* 500, 10, núm. 1 (2020): 136-152. <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8658942>.
- Marko Kirchhausen, Ana Julia. “Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani”. *Desde el Sur*, 17, núm. 2 (2025), e0036: 1-20. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/2154>.

- Martínez Tabares, Vivian. “50 años de Yuyachkani: memoria, historia, activismo y espacio público”. *Archipelago. Revista Cultural de Nuestra América*, 29, núm. 113 (2021): 46-47. <https://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/download/80881/71257>.
- Marx, Karl. “Thesen über Feuerbach”. En *Marx-Engels-Werke*, Bd. 3, 5-7. Berlin: Dietz, 1978 [1845].
- Melgar, Nilcer, y Johana Mejía. “Performativa teatral como vínculo de la reparación social y dignificación desde el rescate de la memoria histórica intergeneracional”. *ECA: Estudios Centroamericanos*, 76, núm. 765 (2021): 241-266. <https://doi.org/10.51378/eca.v76i765.6451>.
- Morris, Robert. *The Contemporary Peruvian Theatre*. Lubbock: Texas Tech Press, 1977.
- Pereira de Souza, Carla Dameane. “Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y el Odin Teatret: orígenes, diálogos y perspectivas”. En *Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes*, 16-37. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020.
- Pereira de Souza, Carla Dameane. “Sujetos andinos en escena: lo ético como conductor de la mirada estética en *Carnaval* (2018), de Miguel Ángel Vallejo Sameshima”. En *Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes*, 60-80. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020.
- Pottzlitzer, Joanne. “A Selected Bibliography on Latin American Theatre”. *The Drama Review: TDR*, 14, num. 2 (1970): 160-163. <http://www.jstor.org/stable/1144544>.
- Risk, Beatriz J. “Introducción. La dramaturgia indígena/indigenista en América Latina: 500 años después...”. *Tramoya*, 33 (1992): 4-17.
- Rojas-Trempe, Lady. “Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca”. *Latin America Theatre Review*, 28, num. 1 (1994): 159-165. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043>.
- Rubio Zapata, Miguel. “Sobre *Sin título-técnica mixta*”. *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 210 (2024): 8-16. <https://jstor.org/stable/community.39519918>.
- Solórzano, Carlos. “The Contemporary Latin American Theatre”. *Prairie Schooner*, 39, num. 2 (1965): 118-125. <http://www.jstor.org/stable/40628120>.
- Telles, Narciso. “Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória”. *Urdimento*, 2, núm. 17 (2018): 143-149. <https://doi.org/10.5965/1414573102172011143>.

- Villegas, Juan. "Historicizing Latin American Theatre". *Theatre Journal*, 41, num. 4 (1989): 505-514. <https://doi.org/10.2307/3208011>.
- Wiggershaus, Rolf. *La Escuela de Fráncfort*. Trad. Marcos Romano Hassán. Rev. Miriam Madureira. 1ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2015.
- Zamora, José Antonio. "Crisis, crítica y praxis: una aproximación desde la teoría crítica". En *Indocilidad reflexiva: el pensamiento crítico como forma de creación y resistencia*, eds. Claudia Luz Piedrahita Echandía, Pablo Vommaro y Xabier Insausti Ugarriza, 235-254. Buenos Aires: CLACSO, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctvn5tzs8.24>.