¡Esta historia no es suficiente! *Discurso de promoción*, la fiesta, la antifiesta y los cuadros-otros pintados por Yuyachkani

Ana Julia Marko Kirchhausen(PUCP)

RESUMEN

En el presente artículo, se propone analizar *Discurso de promoción*, una de las últimas obras del Grupo Cultural Yuyachkani. A lo largo de sus más de cincuenta años de existencia, la agrupación ha inventado acciones y maneras de luchar por una memoria disidente, a la que es difícil acceder en las plataformas historiográficas oficiales. En la obra, el grupo problematiza los documentos forjados por élites que, desde la época colonial, intentan aniquilar cuerpos y saberes no blancos, fijando en el mural de la memoria narrativas parcializadas, y legitimadas como absolutas y verdaderas. *Discurso de promoción* debate las incoherencias y herencias coloniales que perduran desde la proclamación de la independencia en el Perú hasta hoy. Invitando al público a ser parte fundamental y responsable del mismo curso de la historia, la obra viaja entre atmósferas festivas de ironía e ilusión patria, hasta chocar con una realidad mucho más compleja que la pintada por el proyecto nacional criollo. Así, se instala un museo que pone luz sobre un nuevo archivo compuesto por elementos que evidencian las constantes violencias ejercidas hacia las comunidades marginadas, así como la resistencia de esas mismas comunidades para sobrevivir a partir de danzas, cosmovisiones y manifestaciones populares. El análisis de *Discurso de promoción* va de la mano con la perspectiva pedagógica que atraviesa la actividad y preocupación de Yuyachkani desde sus inicios. Al estudiar la obra en el contexto del Laboratorio Abierto, se potencializa la responsabilidad del grupo frente a la memoria, ya que es construida en comunidad junto con los participantes y el público.

PALABRAS CLAVE

Yuyachkani, estudios de la memoria, escena documental, narrativas disidentes, pedagogía teatral

ABSTRACT

This article analyzes "Discurso de promocional," one of the latest works by the Yuyachkani Cultural Group. Over its more than fifty years of existence, the group has invented actions and ways of fighting for a dissident memory, which is difficult to access on official historiographic platforms. In the work, the group problematizes the documents forged by elites who, since the colonial era, have attempted to annihilate non-white bodies and knowledge, imprinting biased narratives on the mural of memory, legitimized as absolute and true. "Discurso de promocional" debates the inconsistencies and colonial legacies that have persisted since the proclamation of independence in Peru until today. Inviting the audience to actively engage in history, the work transitions from ironic festivity and patriotic hope to a more complex reality than the Creole national project suggests. Thus, a museum is being established that sheds light on a new archive composed of elements that demonstrate the constant violence inflicted on marginalized communities, as well as the resilience of these same communities to survive through dance, worldviews, and popular demonstrations. The analysis of Discurso de Promoción (Promotion Speech) goes hand in hand with the pedagogical perspective that has permeated Yuyachkani's work and concerns since its inception. Studying the work in the context of the Open Laboratory enhances the group's responsibility toward memory, as it is constructed as a community, together with the participants and the public.

KEY WORDS

Yuyachkani, memory studies, documentary scene, dissident narratives, theater pedagogy

Introducción

Este artículo es fruto de mis estudios de doctorado realizados entre 2018 y 2022, cuya investigación se centró en las acciones pedagógicas y de memoria del Grupo Cultural Yuyachkani. Aunque el presente texto forma parte de un dossier temático sobre teatro documental, el análisis del espectáculo *Discurso de promoción* que aquí se presenta se enmarcará desde una perspectiva pedagógica, desde la cual vi por primera vez la obra en el contexto del Laboratorio Abierto del grupo en 2018. El Laboratorio Abierto es una de las innumerables acciones que Yuyachkani realiza con la comunidad para que, a través de operaciones poéticas, pueda desarrollar su voz, su memoria y la relación con su propia realidad. Además, la mirada pedagógica alineada con los estudios de la escena documental en Yuyachkani resalta la importancia de la revisión historiográfica oficial en el Perú y América Latina a lo largo de los más de cincuenta años de existencia del grupo. Es decir, al utilizar materiales documentales y memorias disidentes en sus obras y acciones pedagógicas, Yuyachkani se compromete a sacar a la luz versiones de hechos muchas veces escamoteadas por las estructuras de poder. Cuando el público o los participantes de tales acciones pedagógicas son miembros de comunidades que son violadas por la misma maquinaria de poder, los documentos legitimados son muchas veces problematizados. Al mismo tiempo, documentos que antes se encontraban escondidos ganan aún más lugar y sentido, y pueden leerse y construirse en la relación corporal del aquí y ahora entre el artista y el mundo. En concreto, veremos que, a modo de resistencia a las narrativas y cosmovisiones hegemónicas, la obra *Discurso de promoción* está compuesta por muchos de ese tipo de archivos que recuperan otras memorias, menos heroicas, menos blancas.

Como mencioné previamente, el Laboratorio Abierto es una de las acciones que el grupo organiza con la comunidad. Es un encuentro internacional ofrecido todos los años a creadores, investigadores, estudiantes, artistas escénicos multidisciplinares y a los demás posibles interesados en conocer el proyecto pedagógico delgrupo[1]. Los laboratorios se configuran como museos dinámicos de la propia memoria de Yuyachkani y de sus propios documentos: son espacios pedagógicos fundamentales para que el grupo exponga no solo su repertorio de espectáculos, sino también para que comparta metodologías de trabajo, herramientas creativas e interrogantes presentes en los caminos artísticos a través de talleres, desmontajes y conferencias escénicas. Con el laboratorio, el público se vuelve partícipe del proceso creativo: experimenta en su cuerpo las premisas del trabajo de Yuyachkani, teniendo la posibilidad de construir conocimiento y, al mismo tiempo, de contribuir a la investigación en curso del colectivo. Al incluir a la comunidad en su proyecto, Yuyachkani transforma su propio trabajo a la medida que expone y examina técnicas, principios pedagógicos y procedimientos creativos.

Esta historia no es suficiente: otros personajes, otras memorias, otras teatralidades

El espectáculo *Discurso de promoción* fue engendrado en el marco de la novena edición del Laboratorio Abierto en 2017. En ese contexto, los artistas de Yuyachkani abrieron y compartieron sus preguntas, y pudieron probar junto a los participantes nuevos materiales para la composición escénica. De alguna manera, la obra fue creada con apoyo de la comunidad exterior al grupo, lo que llevó a que el laboratorio fuera un espacio de experimentación y oportunidad para arriesgar procedimientos creativos o profundizar discusiones temáticas. En concreto, Yuyachkani estaba interesado en problematizar las contradicciones y asuntos pendientes del proceso de independencia del Perú.

En *Discurso de promoción*, estudiantes de una escuela ficticia, pretendiendo montar una obra teatral de graduación, intentan recorrer el camino de doscientos años de la República del Perú. Parten del cuadro *Proclamación de la independencia del Perú* de Juan Lepiani (1904), que retrata la declaración hecha en 1821 por José de San Martín. En el lienzo, están pintados los supuestos protagonistas de ese hecho histórico. Sin embargo, incluso con el proceso de emancipación de la Corona española, el Perú mantiene la herencia colonial, tema de Yuyachkani en el espectáculo. Frente a la obra de Lepiani, el grupo

se cuestiona si aquella representa lo que realmente sucedió, ya que presenta a los héroes de la proclamación vestidos con uniformes que los identifican como miembros de la élite civil, eclesiástica o militar. La pintura no incluye indígenas, mujeres ni afrodescendientes (como Túpac Amaru y Micaela Bastidas, líderes de la mayor rebelión indígena anticolonial de América Latina en el siglo XVIII), figuras capitales para el proceso independentista, pero constantemente borradas en las narrativas oficiales.

El cuadro legitima un modelo histórico selectivo que recuerda partes y olvida otras. Cuando Yuyachkani problematiza la pintura en *Discurso de promoción*, anuncia que el "derecho a la memoria" (Sesc São Paulo, 2019) nunca fue una práctica de todos. El grupo destaca la incoherencia de países con población mayoritariamente indígena que tienen una historiografía blanca y occidental fijada en imágenes heroicas. Por lo tanto, después del intento en la obra por modificar el cuadro en cuestión, unUkuku[2] entra en escena hablando quechua y coloca una bandera con los colores del arco iris delTawantinsuyo[3] sobre la bandera que estaba siendo erguida por San Martín. Inmediatamente, la mayoría de los espectadores se enfrentan al problema de no poseer las herramientas para comprender culturas y lenguas no hegemónicas. Entonces, los estudiantes concluyen que esa historia no es suficiente y que la imagen del cuadro de Lepiani no es representativa.

> TERESA: ¿Ustedes creen que este cuadro representa verdaderamente lo que fue la independencia? ¿Ustedes ven, por ejemplo, la presencia de esclavos negros? Hay uno pintado por ahí, pero no es suficiente. ¿Por casualidad ven algún grupo de indígenas? ¡No!
>
> (Entra*Ukuku y habla en quechua*).
>
> TERESA: ¡Exacto! ¡Porque miren! ¿Qué tenemos aquí? Un grupo de notables, militares, hablando ante una multitud anónima. No vemos la fiesta, el baile, la celebración del triunfo, no vemos a los representantes de todos los pueblos que lucharon por este gesto libertario. ¿Dónde están celebrando las comunidades? ¿Dónde es la fiesta?
>
> (*Ukuku coloca*una*bandera con los colores del Tahuantinsuyo sobre la bandera que estaba siendo izada por San Martín en el cuadro*).
>
> TERESA: ¡Sí! Tendríamos que crear un nuevo lienzo que representara lo que realmente ocurrió, aunque no nos guste lo que se verá. Nuestro discurso de promoción no puede ser parte de una historia única y oficial. Lo siento, pero ¡comencemos de nuevo! Que vuelvan todos los personajes, *empezaremos* por el presente.
>
> ANA: … ¡Este cuadro es insuficiente, este escenario es insuficiente, este espacio es insuficiente! ¡Deberíamos poder contar nuestra historia de otras maneras! (Grupo Cultural Yuyachkani, 2017, p. 2)

Después de problematizar el lienzo de Lepiani, y en la tentativa de construir un nuevo "discurso de promoción", los actores y actrices se adentran al espacio presentando cuerpos-otros y pintando cuadros-otros, es decir, disidentes frente a los que siempre aparecen como protagonistas de la historia: desaparecidos y desaparecidas del conflicto armadointerno[4], campesinos y campesinas en su lucha por la tierra y el agua, soldados invisibilizados, mujeres sometidas al programa de esterilización forzada durante el gobierno presidencial de Alberto Fujimori, niñas prostituidas al servicio de mineros, músicos y danzantes populares, vendedoras de mercado, mujeres amazónicas esclavizadas por senderistas, viudas de policías muertos, y los propios actores y actrices y sus corporalidades. El grupo también pone en escena narrativas y materiales de manifestaciones populares y de cosmovisiones originarias (que han sido, del mismo modo, blanco de políticas de muerte y olvido), como la versión de la creación del mundo por la comunidad Uitoto, máscaras de la diablada puneña y músicas andinas cantadas en quechua.

Todas estas presencias son acompañadas y materializadas por soportes de memoria, llamados por Yuyachkani "objetos encontrados". Estos son objetos que no fueron construidos en el taller del colectivo, sino que "llegaron con vida propia" al proceso de creación (Rubio, 2017, p. 1), por lo que cargan narrativas del pasado. Su valor poético y su potencial de teatralidad no son inherentes, sino que aparecen al ser trabajados en el espacio escénico. Además, esos artefactos no se exponen a los ojos del público con el objetivo de informarlo, de atesorar una cultura o de formar parte de una colección que no tiene relación con la realidad. El museo allí esbozado invita al espectador a acceder a otras versiones de los hechos a través de materiales que erosionan la hegemonía oficial, y visibilizan figuras marginadas y su respectiva participación en el curso de la historia "oficial".

Así, durante el espectáculo, aparecen prendas, como uniformes escolares y ojotas de mujeres andinas; las carpetas escolares en las que se sienta el público; un antiguo caballo de carrusel; un globo terráqueo; una placa del Ministerio de Educación del Perú; un sillón presidencial; maniquíes; una caja de cartón de leche Gloria, que alude a las usadas para guardar los restos de los muertos encontrados en las masacres durante el conflicto armado. También se yuxtaponen diversas ropas que enmarcan el tabladillo donde los estudiantes presentan el cuadro de Lepiani. Como en rituales fúnebres andinos de los cuerpos desaparecidos en el conflicto armado, tales ropas evocan a los ausentes en todo el curso de la historia peruana. Tales objetos, aparentemente banales, son enmarcados y visiblizados; y, sin ser sacralizados, se disponen para ser cosidos a las memorias de los actores, a las memorias del país y a la memoria de los espectadores. De esta manera, se crea un museo-mosaico-vivido: "Trabajamos con el objeto encontrado que viene de otro lugar como depositario de memoria de otros, que conversa con mi propia memoria" (T. Ralli, comunicación personal, 2 de agosto, 2019). Para la actriz Ana Correa (2009), tales elementos tienen secretos y pueden dar origen a otras historias, distintas de las versiones de la historia oficial. En ese sentido, esos objetos pueden ser la prolongación del cuerpo y del alma de la persona que lo utiliza: "He tratado de manipularlos y organizarlos, pero también creo que logré escucharlos y dialogar con ellos" (p. 46).

*Discurso de promoción*termina con la exposición de los objetos utilizados en la escena para que los espectadores puedan tomarse el tiempo necesario para acercarse, observar cada uno de ellos, e identificar su origen y su memoria. Entonces, el público es parte fundamental de la dinámica establecida: sin él, la obra volvería a convertirse en un depósito de objetos olvidados en el pasado, sin relación con los contextos presentes, sin poesía. En ese momento final, los elementos son dispuestos en un formato de barco o nave, como si Yuyachkani invitase al público a insertarse en ese viaje lleno de disidencias, y, sobre todo, a hacerse cargo y comprometerse para seguir contando esas "otras" historias.

De esa manera, en *Discurso de promoción*, Yuyachkani construye una compleja instalación plástica y testimonial, en la que las figuras periféricas se hacen presentes, marcando su existencia a lo largo de la historia: una historia de contradiscurso, una historia "a contrapelo" (Benjamin, 1996, p. 59), no la historia imperial, eurocéntrica y heroica que borra los legados del terror del periodo de violencia vivido entre los años 1980 y 2000. La historia no se presenta como un destino trazado o pintado en cuadros oficiales, sino más bien como una confrontación de memorias. Se trata de una historia que afronta el duelo, nombra a los muertos, entierra los huesos de los fantasmas. Entonces, en la obra se formula una historia contracolonial, en la que se pone en jaque "la lógica antiuniversalista y antihomogeneizadora, que afirma otro-modo o modo-otro de vida" (Haas, 2017, p. 61).

Además, si "esta historia no es suficiente" (como se menciona en la misma obra), ni siquiera el teatro y su operación de representación pueden dar cuenta de la complejidad suprimida en la narrativa oficial. Según Benjamín Sevilla (2024), que acompañó el proceso de creación de la obra, la formalidad discursiva que se espera usualmente en una obra teatral es subvertida en *Discurso de promoción*, debido a la naturaleza de las historias aludidas: "Son historias que no soportan un formato tradicional ni la actuación basada en la edificación de personajes y situaciones." (p. 237). La obra no presenta un inicio y final ordenado a partir de una lógica de temporalidad lineal. Más bien, al espectador se le exige que teja él mismo los hilos de las diversas narrativas fragmentadas. Además, el público no se encuentra sentado en butacas y separado de la acción escénica, sino que forma parte del evento, compartiendo el mismo estatus de participación que los propios actores. Como veremos más adelante, en la obra se construye una comunidad temporal análoga a las generadas en dinámicas de las fiestas populares, como la de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo[5].

Si la insuficiencia no se aplica solo a la historia, sino a las maneras de contarla y comprenderla, Yuyachkani establece una problematización de la ficción pura como forma de narrar y percibir el mundo. Por ende, hace sentido que, anclados en el trabajo con documentos no oficiales o elementos de la realidad en escena como poder de prueba y vestigio de una verdad escamoteada, los actores y actrices ya no representen otros personajes: no hablan en el lugar del otro, sino que operan como "actores-testigo". La incoherencia ética ante la representación mimética de figuras ajenas a la escena exige que el actor y la actriz hablen por sí mismos, expongan sus puntos de vista y construyan su personaje de forma poco delineada desde eldistanciamiento[6]. En estas operaciones, las memorias personales de actores y actrices se entrelazan con las memorias sociales, enmarcadas constantemente por un contorno poético.

La poesía y sus operaciones de lenguaje protegen al discurso de promoción de repetir las viejas formas que la misma obra problematiza. Cuando el participante Marcelo Soler preguntó en la décima edición del Laboratorio Abierto si el trabajo del Yuyachkani durante sus cincuenta años de existencia puede ser considerado teatro documental, el director Miguel Rubio respondió que prefiere evitar tal clasificación. Para Rubio la idea de "documento"

legitima versiones del poder, ya que da veracidad a los hechos, cristalizándolos como algo irrefutable. Es decir, la teatralidad del grupo desplaza la noción tradicional de documento, asumiéndolo como una construcción y tomando en cuenta el punto de vista de quien lo forjó. Como con el cuadro de Lepiani en *Discurso de promoción*, otros archivos son puestos en escena en esta y en otras obras del grupo para ser leídos con desconfianza por el público, de modo que se identifique su intencionalidad: "los documentos no aparecen, aquí o allá, como resultado de ningún designio de los dioses. Su presencia o ausencia depende de causas humanas que no escapan al análisis" (Febvre, como se cita en Le Goff, 1990, p. 469).

Como otras obras de Yuyachkani, *Discurso de promoción* contiene objetos de memoria personal, objetos históricos, artículos de periódicos, mapas o biografías de los actores, etc. Sin embargo, esos documentos no se contemplan como medios para oficializar verdades. Por el contrario, tensionan y ofrecen otras perspectivas sobre el pasado: a través de soportes alternativos, las narrativas disidentes se vuelven visibles. Los materiales también aparecen editados, cubiertos de una "pátina poética" (Diéguez, 2005 p. 34). El grupo construye una escena que no cumple con la reconstitución de hechos de acuerdo con la historia oficial, sino que somete los archivos a operaciones del lenguaje poético por medio de las cuales el testimonio personal u otros documentos son puestos en tensión con elementos escénicos como máscaras, música, objetos y textos. La teatralidad aparece en el encuentro entre el artificio y los materiales cotidianos, en el que se subraya el carácter deliberado de esa construcción y se revelan las elecciones artísticas de ese procedimiento. Así, se unen la obra y la memoria: ambas movedizas, ambas no accidentales.

Con esa articulación, el grupo pone en jaque tanto los procesos de fijación en documentos oficiales como los de representación que forjan formas específicas de ocupar el mundo e imaginarios poco flexibles sobre él. En cambio, se valora el aprendizaje del lenguaje teatral y sus potencias decolonizadoras de la memoria, del conocimiento y de la mirada historiográfica. A través de tales construcciones que trazan el camino de la memoria individual a la colectiva, se abren brechas para el debate sobre problemáticas silenciadas durante más de quinientos años, en conexión con las preguntas del presente. Inmerso en una experiencia sensorial, comunitaria, documental y poética que se aleja de la ficcionalización y la representación de las acostumbradas estéticas escénicas, el público tiene una aventura pedagógica diferente a lo que está habituado a consumir. El espectador no solamente tiene la oportunidad de ver/conocer/recordar personas y hechos de la historia no oficial, sino también de ver/conocer nuevas maneras de lo que puede ser el teatro.

La fiesta de bienvenida y el calentamiento pedagógico

El 10º y el 11º Laboratorio Abierto comienzan de repente. Entramos a la casa Yuyachkani y, antes de cualquier presentación de los participantes o integrantes del grupo, antes de cualquier introducción al curso o explicación de cómo serían esos próximos días de trabajo, nos vimos inmersos en la atmósfera del *Discurso de promoción*. La primera parte del espectáculo se desarrolla en las salas exteriores, en las que los actores invitan al público a unirse a la acción. Así, se crea una atmósfera festiva y teatral, en la que nosotros, espectadores-participantes del laboratorio, estamos invitados a comer, cantar, jugar y bailar juntos. Los artistas del grupo interpretan a estudiantes y profesores de un colegio nacional, y organizan una especie de kermés escolar ficticia para conmemorar el bicentenario de la independencia del Perú y recaudar fondos para el viaje de graduación a Machu Picchu. El clima patriótico crea un efecto de comunidad, permeando la fiesta decorada con símbolos nacionales como banderas, himnos y otras canciones que muestran un país rico en bellezas naturales y supuestamente triunfante en sus logros históricos.

Juegos como dardos o lanzamiento de aros son ofrecidos al público, que, en ese momento, comienza a interactuar a través de los desafíos lúdicos. Otros juegos requieren memoria, como el que consiste en recordar una secuencia determinada de objetos o el rompecabezas colectivo en el que el equipo tiene que armar las piezas a partir de una imagen previamente vista (el cuadro de la independencia del Perú, que luego será puesto en escena y es tema de la obra). Premios en forma de medallas patrias son repartidos para quienes completen las tareas juntamente con comidas típicas, lo que resalta el ambiente festivo y de comunión. En el patio está dispuesto un escenario con músicos populares que interpretan canciones para que el público pueda escucharlas, cantarlas e incluso bailarlas, hecho que fortifica su sentimiento de ser parte del acontecimiento y también su sentimiento de identidad y pertenencia a una comunidad nacional. Poco a poco, los personajes suben al tabladillo para presentar sus números en el festival: maestros, madres de alumnos, estudiantes y funcionarios recitan poemas y cantan canciones que rinden homenaje a la patria y sus doscientos años de supuestas independencia y libertad.

Esta bienvenida teatral rompe el hielo entre nosotros los participantes a medida que poco a poco nos integramos, llevando nuestras vidas privadas a un encuentro público. La frontera entre arte y cotidianeidad se difumina, lo que posibilita nuevos tipos de agrupaciones, la formación de comunidades transitorias y, finalmente, una preparación para la convivencia que nos esperaba durante los siguientes ocho días. Ese acto colectivo capaz de convocar la aparición de lo teatral es característico de las manifestaciones populares andinas, especialmente, de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, que estructura varias prácticas y dinámicas de compartir de Yuyachkani. De esa manera, se amplía la idea "teatralidad" como acto de convivio propuesta por el pensador argentino Jorge Dubatti (2016, p. 84). Desde las obras *Hecho en Perú* (2001) y *Sin título, técnica mixta* (2004), el grupo se deshace de la división entre escenario y platea: además de desarmar las gradas, rotondas y butacas de la sala teatral, liberan a los espectadores para que se integren a la experiencia escénica, y elijan qué mirar y cómo accionar. En el caso de *Discurso de promoción*, incluso después del primer acto festivo, los espectadores permanecen mezclados e inmersos en el espacio de la acción al entrar a la sala teatral. Tienen la posibilidad de sentarse en carpetas escolares con ruedas, o estar de pie o tumbados en el suelo según la dinámica de la escena.

El encuentro de presencias, la reunión de los que hacen y de los que ven, el estímulo de los vínculos sociales, y la salida de sí mismo y el encuentro con el otro son fundamentales para el acontecimiento teatral y, en este caso, para el acontecimiento pedagógico. Es decir, tanto en *Discurso de promoción* como en el laboratorio se establecen instancias convivenciales y comunitarias, en las que todos los participantes (artistas, espectadores, conductores y aprendices) son "vivenciadores", creadores y observadores, igualmente responsables de las situaciones artísticas y de aprendizaje. La presentación actúa como un objeto mediador para el laboratorio que estaba por venir y para que el propio lenguaje y la trayectoria de Yuyachkani sean desmembrados por nosotros. La primera parte de la obra propuso sensibilizar a los espectadores a partir de la experiencia estética compartida. En ella nos preparamos como grupo conviviente, como espectadores de un tipo específico de teatralidad, calentados para las prácticas artísticas y pedagógicas inminentes.

Otra capa de mediación se puede identificar en la apertura del laboratorio. Con los temas y discusiones propuestas por *Discurso de promoción*, muchos de nosotros aprendimos puntos de la historia oficial del Perú. Al tratarse de una obra en la que se disponen de manera poética diversos materiales históricos, archivos y testimonios, es posible tejer saberes sobre los acontecimientos del país. Por ejemplo, una de las participantes del 11° Laboratorio Abierto comentó que ver la obra fue de alguna manera formador, ya que no conocía muchos detalles de los eventos históricos aludidos, como lo referido a las mujeres que lucharon por la independencia del Perú (comunicación personal, 1 de agosto, 2019). Por su parte, en su relato sobre el laboratorio de 2015, el investigador Rodrigo Benza (2015) reitera la importancia de las obras del grupo para la construcción del conocimiento y la reelaboración de la memoria:

> Es innegable que con la obra aprendemos sobre nuestra historia tanto desde los documentos como desde lo sensorial. Para los visitantes extranjeros, resulta una clase de historia que te eriza la piel y se infiltra por los poros... El laboratorio no es solo un aprendizaje de técnicas de creación escénica, sino también un aprendizaje sobre el Perú tanto a través de la historia del grupo como del contenido de su repertorio (p. 2).

La actriz Rebeca Ralli recuerda que en *Sin título, técnica mixta*, obra que antecede a *Discurso de promoción*, aparecen también las figuras de los estudiantes. En ese caso, mueven galerías y andamios donde se desarrollan las escenas, pero aún no tienen voz ni presencia, por lo que cumplen apenas la función de soporte para la teatralidad (comunicación personal, 2 de agosto, 2019). Ya en *Discurso de promoción*, los escolares se convierten en protagonistas[7]. Son ellos los que se preguntan qué está pasando con la historia del país y cómo ella está siendo recordada. Son ellos quienes proponen otra manera de contar la historia. Según Rubio (comunicación personal, 2 de agosto, 2019), los espectáculos de Yuyachkani buscan traer a la luz personajes invisibles a partir de la ironía de las representaciones hegemónicas del pasado. El grupo se preocupa por ampliar la historia que se estudia en los colegios, que está en los libros didácticos y que está representada en las pinturas oficiales. La obra abre la temporada del laboratorio con una mirada del Perú, llamando la atención del público para el lenguaje del grupo, sus temáticas y problematizaciones, y para la idea de comunidad. Las prácticas artísticas y pedagógicas sirven de mediadoras entre sí, ya que se calientan y estimulan mutuamente, entrelazando procedimientos de creación y aprendizaje.

En *Discurso de promoción*no solo aparecen los dispositivos teatrales que investigaríamos en el laboratorio, sino que el tema del espectáculo sería el hilo conductor del 11º Laboratorio Abierto. Como dije anteriormente, el laboratorio comenzó repentinamente. No nos dimos cuenta, pero dentro de la propia obra estaría la pregunta clave, y el horizonte que delimitaría y guiaría los próximos días de trabajo. De la boca de un personaje, saldría la cuestión fundamental de la investigación actual del grupo para ser compartida y estudiada con los participantes. La pregunta no deriva de un fetichismo conceptual,

sino de la propia acción teatral. Ella no se presenta ni se explica didácticamente en un círculo de conversación, sino que aparece de manera poética, explorada en escena de diferentes maneras. El espectáculo es el detonante del laboratorio que requerirá de un "esfuerzo creativo" (Desgranges, 2003, p. 30) y reflexivo de nosotros los participantes/espectadores para tejer relaciones entre la obra y nuestra práctica.

La (anti) fiesta nacional

En el segundo acto de *Discurso de promoción* (después de la parte festiva afuera de la sala teatral), los estudiantes hacen una retrospectiva de los doscientos años de la independencia del país a partir del cuadro *Proclamación de la independencia del Perú*. En tal lienzo están delimitados caminos y opciones de la memoria peruana que quiere "recordar un poco y olvidar mucho más" (Sesc São Paulo, 2019). La pintura hace parte de la agenda nacionalista criolla limeña, cuyo proyecto colectivo de apagamiento de identidades diversas se instaura en favor de la valorización de lo europeo. Este proyecto de blanqueamiento viene desde la Colonia, pero aún guarda herencias profundamente arraigadas en las sociedades latinoamericanas hasta hoy: durante muchas generaciones no solo se ha intentado limpiar los colores de piel no-blancos, sino también sus manifestaciones culturales. Estas prácticas de aniquilación ultrapasan la dimensión física hasta alcanzar instancias cosmogónicas y completar la barredura de saberes afro amerindios de la formación civilizatoria de los países latinos. El criollismo intentó así exprimir una población heterogénea en su idea de nación, tornando invisibles a quienes no eran blancos. Invertir en la tradición criolla como modelo nacional peruano significó construir una "comunidad nivelada por la mezcla, la anarquía y el empobrecimiento generalizado que suceden a la independencia" (Portocarrero, 2015, p. 27).

El cuadro de Lepiani legitima un modelo histórico que prevé la exclusión social, que prevé una historia selectiva, que recuerda a una parte y olvida a otras, que da derecho a la memoria apenas a una parte de la población. Por eso, los estudiantes de *Discurso de promoción* critican el cuadro, pues revela radicalmente la idea de la independencia como un movimiento de élite, centrado en Lima –a pesar de que las batallas por la emancipación se desarrollaron en todo el territorio nacional–, en el que sus héroes, hombres blancos y nobles, saludan a una "multitud compacta, una masa brumosa" (Portocarrero, 2015, p. 27): un público con pocos rostros, sin marcas identitarias; una idea de un pueblo abstracto y homogéneo que en nada se asemeja a la realidad, pero que ayuda a cristalizar la imagen de un "nosotros" equivocado y de una colectividad idealizada.

Cuando Yuyachkani trae tal cuadro a la presentación de *Discurso de promoción* que abre el laboratorio pedagógico, provoca que el participante/espectador se dé cuenta de la imagen equivocada de la comunidad peruana y de la incoherencia de los países con mayoría indígena que tienen una historiografía prominentemente blanca. Este es un ejemplo en el que se configuran prácticas de olvido asociadas con la ilusión de que existe apenas una memoria y una única interpretación del pasado. Es importante desconfiar de lo consensual y hegemónico, y buscar otros puntos de vista diferentes a los de los vencedores de las batallas: "Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las catacumbas" (Jelin, 2002, p. 6). Con su espectáculo, Yuyachkani lucha por narrativas marginales, por lo que se enfrenta a imágenes icónicas y desarma certezas. El grupo peruano prefiere pintar otros cuadros y pensar las memorias en plural: múltiples, procesuales y dotadas de contradicciones de las más distintas naturalezas. El Perú es un país multifacético y necesita contar otras historias. Frente a ello, *Discurso de promoción* lucha contra proyectos de olvido colonial que atacaron el derecho de la población peruana a seleccionar lo que quería preservar y lo que quería conocer, y de dar a conocer su propia historia. En el programa de mano ya se anuncian tales preguntas:

> ¿Dónde están los otros, y por qué son necesarios en nuestro discurso actoral? ¿Por qué esa ausencia aún se siente?¿Por qué ese cuadro del pasado tiene algo que decir sobre nosotros? …El resultado es una visión de país que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821... Quizás sea esta una metáfora de lo que interpela nuestra condición de ciudadanos respecto de lo que sentimos que la república todavía nos niega (Rubio, 2017, p. 4).

Por ello, *Discurso de promoción* se vale de un sinnúmero de documentos y vestigios de la memoria no oficial para componer una narrativa otra sobre el proceso de independencia del Perú. Por un lado, fotos, mapas, palabras dichas por autoridades, datos numéricos y estadísticas estampan en la retina del espectador la realidad de doscientos años marcados por violencia contra mujeres, cuerpos y saberes andinos y amazónicos en el país. Por otro lado, máscaras, testimonios, vestuarios y canciones de esas mismas poblaciones afectadas son sacadas del olvido, y puestas en la misma superficie documental y estética de la obra. Es decir, Yuyachkani se esfuerza por subvertir los recuerdos seleccionados y validados por la narrativa oficial peruana, mientras que reaviva memorias destinadas al olvido en el proyecto colonial, que fue actualizado en el conflicto armado y que sobrevive hasta nuestros días.

Todas esas prácticas de olvido trabajan para abolir las huellas que comprueban la violencia. Los cadáveres de esta guerra contra la memoria fueron aniquilados para dispersar rápidamente las cenizas y, con ellas, la prueba de que la catástrofe realmente ocurrió. *Discurso de promoción* trae las huellas de la otra memoria en operaciones visuales e imagéticas en las que tales documentos ganan peso de evidencia, ofreciéndose como contraprueba a las políticas del olvido y afirmando su existencia. Así, la obra opera una suerte de poética de exhumación (Marko, 2022, p. 21), ya que revuelve los escombros, retomando los pedazos de memoria amenazados por la muerte. El silencio ante la desaparición de cuerpos y la destrucción de documentos en América Latina se ve amenazado por el descubrimiento de fosas clandestinas sumado a los testimonios de los sobrevivientes, y a las manifestaciones de resistencia cultural como danzas y fiestas populares. Estos vestigios del pasado (los huesos de los muertos, las palabras de los afectados y los gestos culturales) son indicadores importantes de los horrores negados. El Perú, al igual que otros países latinoamericanos, tiene un

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

Es posible comprender la relación entre los dos actos de *Discurso de promoción*, uno festivo e idealizado, marcado por gestos y colores criollos; y el otro, su otra cara, más profunda e investigativa, que acciona como contramano de los actos y sentimientos patrióticos fruto de la proximidad del bicentenario de la independencia en 2021. Esta pausa o disenso de los festejos frena la celebración de una patria marcada por la desigualdad. Para el pensador peruano Víctor Vich (2017) la obra asume la responsabilidad de construir una visión crítica de la historia en vez del mero discurso conmemorativo. La obra juega con las contradicciones al oponer dos momentos diferentes. En el primero, hay un ambiente festivo de kermés escolar, pero, poco a poco, el espectador se da cuenta de que esa atmósfera es irónica, pues crea un simulacro de nacionalismo. El segundo momento, que tuvo lugar dentro de la sala del teatro, deconstruye la fiesta de antes y "muestra, sin compasión, que la Historia es una ruina, que el presente es una ruina y que los espectadores –los ciudadanos– debemos saber confrontar esas ruinas con mucho coraje" (párr. 7). Hay poco que celebrar.

> Ya no tenemos ricas montañas ni hermosas tierras. Hoy no podemos celebrar a los políticos, ni a la iglesia, ni a los llamados "emprendedores", ni a los empresarios formales que, desde hace casi tres décadas, han armado todo para que los celebren. No. Casi todo funciona mal en el Perú, casi todo se ha deteriorado y está corrupto. La obra, en efecto, muestra cómo el racismo sigue vivo, cómo el machismo continúa ejerciendo su poder, cómo la violencia y el crimen hoy son hábitos cotidianos y cómo la corrupción se ha vuelto nuestra más verídica forma de vivir (y de gozar). Hoy no podemos celebrar al viejo estatismo económico, pero, menos aún, a este neoliberalismo dogmático -tan parecido a las viejas ideologías- que clandestinamente deteriora el país día a día (Vich, 2017, párr. 4).

Durante la discusión sobre el espectáculo en el 11º Laboratorio Abierto, a Diogo Spinelli (comunicación personal, 1 de agosto, 2019), uno de los participantes brasileños, le llamó la atención la tensión entre la identidad nacional y el cuestionamiento del patriotismo, ya que, actualmente, sería difícil en Brasil realizar un espectáculo con tantos símbolos patrios debido al fuerte uso que le dan los movimientos de derecha. Hoy en día, los colores verde y amarillo, y el himno nacional están relacionados con los grupos pro Bolsonaro que, de alguna manera, han resignificado tales símbolos. Rubio (comunicación personal, 1 de agosto, 2019) responde que la primera parte del espectáculo presenta los típicos festejos, músicas y otros símbolos patrios difundidos por los medios de comunicación en los feriados de celebración de la independencia nacional. Es necesario mirarlos con desconfianza, aunque generen identificación y sentido de pertenencia. Así, cuando la fiesta inicial se interrumpe y el público entra a la sala, ve la contracara, lo opuesto a lo anterior. Entonces, se distancia y problematiza la experiencia patriótica que acaba de vivir, y comprende la trampa en la que ha caído. En ese momento, comienza la jornada de revolver la historia oficial, de examinarla a contrapelo, de afirmar que es insuficiente. En el segundo acto de *Discurso de promoción*, los actores preguntan al público si prefiere pensar las cuestiones históricas a partir de hoy o desde lo que ha sucedido, recurriendo al cuadro de la *Proclamación de la independencia del Perú*, no para discutir el período de emancipación, sino para, a partir de él, problematizar las estructuras

patrimoniales coloniales actuales.

> TERESA: Este lienzo pertenece al pasado. Una parte de nosotros quiere empezar con el presente. Queremos que nuestro discurso de promoción hable de los temas que nos interesan ahora. Y este cuadro nos transporta al pasado. Sí, por supuesto que es un bello cuadro. A lo largo de nuestra vida lo hemos visto en libros, en celebraciones, en fin, es parte de nuestra imaginación. Claro, también es verdad que el pasado es importante para comprender nuestro presente. Pero queremos empezar por el hoy (Grupo Cultural Yuyachkani, 2017, p. 4).

La distancia temporal entre hoy y la proclamación de la independencia parece menor a doscientos años. Incluso, durante sus casi ocho años de vida y temporada, *Discurso de promoción* ha ido cambiando. La obra ha sido editada, y se han eliminado y aumentado escenas. Si la historia es movediza y las preguntas de la actualidad varían, la mirada hacia el pasado también se va transformando. Por ejemplo, en la última temporada de funciones de la obra, en 2024, se presentó una escena sobre la guerra en Palestina y la ocupación israelí. Por ello, se retiró la figura ironizada de Donald Trump que había estado presente en temporadas pasadas, y se presentó al primer ministro de Israel, Benjamín Netanyahu, como amigo o sucesor de Adolf Hitler. Con esa imagen, se propone la idea de que la historia se repite.

> No hay un abismo entre el pasado lejano y el presente. Se sugiere más bien alguna continuidad que los cambios que han llegado con el tiempo no logran disimular... Lo que vemos poco a poco aparecer será una versión del presente y de la historia como abarcada por una perspectiva que reconoce el presente en lo que arrastra de pasado, y al pasado en sus variadas formas de resurgimiento disfrazado de presente y, a veces de futuro o de discurso sobre el futuro.… *Discurso de promoción* es una advertencia sobre las viejas trampas de la política, que hoy son historia de cartón, y sobre los actuales argumentos que sostienen versiones falaces sobre el presente (Sevilla, 2024, p. 236).

A partir de la escena mencionada, está implícita la invitación al extrañamiento de la realidad para que se revele el punto de vista alternativo al oficial; para que se iluminen las opciones posibles en la construcción del documento; y, finalmente, para que se comprenda la obra artística no como una copia, sino como un discurso articulado sobre el mundo. Por lo tanto, aunque Yuyachkani no pretenda fijar hechos heroicos, su intento de revelar memorias ocultas lo sitúa en el campo del teatro documental contemporáneo. O, mejor dicho, es precisamente al problematizar la fijación de los hechos que el grupo se incluye en tal campo.

El rescate de perspectivas raramente vistas de la historia oficial gana cuerpo y espacio en *Discurso de promoción.* Como dice la investigadora brasileña Paola Lopes Zamariola (2018), tal obra, a partir de sus complejas operaciones de visibilidad, “indaga cuales imaginarios políticos pueden emerger de la concentración de imágenes de la historia de un país marcado por la violencia, y cuales ideales de interferencia en la realidad sus artistas evidencian” (p. 4). La disposición de archivos oficiales y no oficiales transforma el espacio escénico en un museo para ser explorado por el espectador. Ya que la obra está marcada por funcionamientos de instalación plástica, la recepción también se vuelve compleja. El público, antes inmerso en un ambiente festivo y de supuesta idealización de los problemas nacionales, ahora se convierte en responsable por reunir fragmentos de imágenes que se le ofrecen para tejer retazos de memoria disidente. Tal salida de la fiesta, tal desmitificación de los documentos invita a quienes miran a construir nuevas versiones de la historia oficial que también dependerán de elecciones: el espectador deberá escoger dónde mirar y cómo actuar entre el vasto menú visual y sonoro. En esta “antigalería”, Yuyachkani propone al público asumir una actitud de investigador, que cepillará a contrapelo minúsculos vestigios agigantados en escena a través de la operación de la teatralidad, relacionando un pasado movedizo con su propio presente lleno de preguntas. La pedagogía y el campo de la escena documental caminan juntas cuando lo que importa es la resistencia a las políticas del olvido.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense

Benza, R. (2015). *7º Laboratorio abierto.Encuentro pedagógico com Yuyachkani*[Manuscrito inédito].

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final* (Tomo 7). Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. www.cverdad.org.pe

Correa, A. (2019). *La rebelión de los objetos*. Grupo Cultural Yuyachkani.

Dameane Pereira de Souza, C. (2017). *A encenação do sujeito e da cosmogonia a andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. UFMG.

Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. Hucitec.

Diéguez, I. (2005). Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. En M. Rubio (Ed.), *El cuerpo ausente: performance política* (pp. 19-32). Grupo Cultural Yuyachkani.

Dubatti, J. (2016). *O teatro dos mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. SESC.

Grupo Cultural Yuyachkani. (2017). *Discurso de promoción* [Manuscrito inédito]. Grupo Cultural Yuyachkani.

Haas, M. (2017) *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói nóiz aqui traveiz (Brasil)*[Disertación de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositorio Digital UFRGS. https://lume.ufrgs.br/handle/10183/168805

Hibbett, A., & Denegri, F. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En A. Hibbett & F. Denegri (Eds.), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 19-61). Fondo Editorial de la Pontificia Católica del Perú.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.

Le Goff, J. (1990). *História e memória*. UNICAMP.

Portocarrero, G. (2015). *La urgência por decir ‘nosotros’: Los intelectuales y la idea de nación em el Perú republicano.* Fondo Editorial de la Pontificia Católica del Perú.

Marko, A. J. (2022). *Ventanas para um retablo: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani* [Tesis de doctorado, Universidade de Sao Paulo]. Repositorio USP. https://repositorio.usp.br/item/003113988

Rubio, M. (2008). *El cuerpo ausente: Performance política*. Grupo Cultural Yuyachkani.

Rubio, M. (2017) *Discurso de promoción* [Programa de mano]. Grupo Cultural Yuyachkani.

Rubio, M. (2018). Hijo de perra o la anunciación. En I. Diéguez, & M. Leal (Orgs.), *Desmontagens. Processos de pesquisa e criação nas artes da cena* (pp. 31-45). 7 letras.

Sesc São Paulo. (2019, 16 de setiembre). *Abertura e O que significa considerar a memória um direito? com Lilia Schwarcz e Luiz Antonio Simas*[Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oU8BTghanBY

Sevilla, B. (2024). Yuyachkani: *Discurso de promoción*, la memoria recuperada. En V. Martínez Tabares (Ed.), *Textos de Miguel Rubio y de/sobre el Grupo Cultural Yuyachkani en la revista*Conjunto (pp. 236-240). Escuela Nacional de Arte Dramático / Casa de las Américas.

Vich, V. (2017, 20 de mayo). Nada que celebrar. *La Mula*. https://victorvich.lamula.pe/2017/05/20/nada-que-celebrar/victorvich/

Zamariola, P. (2018). *Discurso de promoción*: Acumular imagens, vislumbrar imaginários. *Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG*

, *8*(15), 1-17.

NOTAS

[1] Durante mi investigación de doctorado sobre las prácticas pedagógicas de Yuyachkani, tuve la posibilidad de participar y observar las ediciones del Laboratorio Abierto Internacional de 2018 y 2019, respectivamente.

[2] Se tratade un personaje cómico de la cultura andina cuyos juegos en fiestas populares ironizan las normas establecidas y las relaciones de poder.

[3] “Cuatroregiones del mundo unidas entre sí”, cuya capital, Cusco, el ombligo del mundo, sería la principal referencia en la época prehispánica. Siguiendo lo propuesto por la historiadora María Rostworowski en sus estudios sobre el universo andino, Carla Dameane Pereira de Souza (2017) adopta la palabra “Tawantinsuyo” en lugar de “Imperio Inca”, término que estaría más alineado con conceptualizaciones occidentales.

[4] Entre 1980 y 2000, la población peruana se vio en medio del fuego cruzado en el conflicto entre las Fuerzas Armadas del Estado, y los grupos subversivos Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003), encargada de investigar y esclarecer las atrocidades cometidas en ese periodo, el conflicto armado interno dejó más de 70000 muertos, en su mayoría, quechua hablantes andinos.

[5] En la celebración que se realiza todos los años en julio, la ciudad cusqueña recibe comparsas de actores-danzantes con sus máscaras, músicas, vestuarios y bailes alrededor de la imagen de la Virgen del Carmen. El público es cómplice de una experiencia de convivio en la que tales danzantes ocupan todos los espacios del pueblo, mezclando la improvisación con la tradición secular de un guion preestablecido. Se trata tal vez de la manifestación andina más importante para la teatralidad y pedagogía de Yuyachkani. Además de tomar la idea del juego (*pukllay*), y los principios de convivio durante la fiesta (y traducidos en la comunión entre escena y espectador en las obras), el grupo se nutre de la condición festiva de Paucartambo, con sus posibilidades performativas y efímeras de transgresión de la norma. La ritualización del espacio, y el margen para la improvisación y la libertad lúdica son centrales en el trabajo del grupo, ya que promueven otro tipo de comportamiento y de inscripción de narrativa, menos lineal y literal.

[6] Para enfrentar tal desafío de tensión entre las diferencias de las materialidades de quienes enuncian y quienes son retratados en escena, el grupo ha ido encontrando diversas estrategias para superar las contradicciones de la representación del cuerpo ausente (Rubio, 2008, p.1) / cuerpo colonizado / cuerpo silenciado. En sus inicios, en la década de 1970, Yuyachkani se encontró con la necesidad de inventar un teatro que no existía en Lima, provisto de cantos, mitos y códigos disidentes de las poblaciones indígenas y afroperuanas. Luego, el impacto en el grupo de la práctica testimonial en la CVR de los afectados por el conflicto armado interno cancela representaciones “no solicitadas” de los principales afectados (M. Rubio, comunicación personal, 1 de agosto, 2019), en este caso, coincidentes con comunidades históricamente invisibilizadas.

[7] En *Discurso de promoción*, muchas figuras que habitan el espacio escénico ya han aparecido en otras producciones de Yuyachkani. Ya en *Sin título, técnica mixta*, aparecen los estudiantes de colegios públicos, mencionados previamente; la Maestra, interpretada por Ana Correa; y la Mujer de Negro, interpretada por Rebeca Ralli. Ese último personaje es también protagonista del desmontaje *Hija de perro* de Rebeca Ralli. Según Rubio, estas presencias vuelven porque todavía pulsan y urgen por decir algo: no dejaron de existir y no terminaron de decir lo que tenían que decir. Para el director se trata de la tensión entre archivo y posproducción, a medida que un personaje regresa para dar nuevos significados a asuntos de la actualidad: “Es extraño ver cómo un personaje o una parte específica de un trabajo anterior dialoga y genera nuevos significados. Quizás esto sea posible porque tanto algunos personajes como algunos fragmentos de obras tienen suficiente vida para enfrentarse a nuevos contextos” (Rubio, 2018, p. 35). El regreso de estas figuras solo es posible porque existe una cultura de grupo que se retroalimenta a sí misma y a la memoria del colectivo. Por ello, entre los diversos documentos trabajados en *Discurso de promoción*, Yuyachkani revive y problematiza su propio archivo.