# Rosa Cuchi\( \bigcup\_0 \)

# アナ・コレーアさん上智大学公演に寄せて

#### 企画代表/上智大学教授 吉川恵美子

文化芸術とは「真実が美と善によってサンドイッチされ、対話を可能にする形で伝えられようとする」ものである。これは立命館大学教授の藤岡惇氏がある論文の中で書かれている一文です。人はさまざまな方法で「真実」を追求する生き物ですが、その「真実」を他者に伝えようとするとき、生のまま示された「真実」はなかなか聞く人の腑に落ちてこない場合があります。失業率に関する精密な統計グラフを示され、「これだけ失業に苦しむ人がいる社会は問題だ!」と言われても、一般の人は「それはそうだ」くらいの感想で留まってしまうのではないでしょうか。頭でその重要性は理解できても、その先、何をどう考えれば良いのか。問題意識の高い人や専門家でもない限り、単なる情報の集積に終わってしまいそうです。

アートは「真実」を「美」と「善」で挟んで「サンドイッチ」にして提示してくれます。今回の公演でアナ・コレーアさんが提示する「真実」はペルー社会を襲った政治暴力です。アナさんはその「真実」を、アーティストとして培った技能とアンデスが育んだ伝統文化の「美」で包み、物語として提示してくれます。そして、ペルーから遠く離れた日本の人たちと共に人の権利を尊重するより良いグローバル社会を創りたいという「善」の気持ちが彼女のアートを支えています。さらに、アナさんの強い希望で公演後には「対話」の時間が設けられています。この「サンドイッチ」公演が皆さんの胸に届くことを願います。

本冊子は日本で初めて公開されるペルーの演劇作品を、その背景とともに皆さんにお伝えしたいとの意図で編みました。アナ・コレーアさんは作品誕生の経緯について、アナさんが所属するユヤチカニの代表ミゲル・ルビオさんは劇団の歴史を、ユヤチカニ誕生の経緯を自ら体験したセサル・ホルダン・イケダさんは昔の思い出を寄稿してくださいました。成城大学教授の細谷広美さんにはペルーの政治暴力をめぐる文章を、明治大学教授の仮屋浩子さんにはペルーでのユヤチカニ体験を寄せていただきました。さらに、「ラテン・アメリカ演劇を日本に紹介したい」との私たちの意図を汲み、2014年にシアターXで、2016年に上智大学で公演をおこなったビオレタ・ルナさんからのメッセージも届いています。ジル・グリンハーさんは、アナさんやビオレタさんが参加している国際女性演劇人ネットワークマグダレーナ・プロジェクトの代表です。ラテン・アメリカの女性演劇人たちが国際的に活躍している様子がお分かりいただけると思います。スペイン語と英語で寄せられた文章の原文は冊子の後半に掲載しました。

演劇作品の紹介は本来、大学の仕事ではないかもしれません。しかし、なかなか日本に紹介されることのないラテン・アメリカ演劇の実態を理解し、予算を供出してくださった上智大学グローバル・コンサーン研究所と「ソフィア・オープン・リサーチ・ウィークス」主催の上智大学研究機構に心から感謝申し上げます。また、上智大学演劇協議会メンバーを含め、多くの上智大学学生がこの公演の実現を支えてくれたことも申し添えます。おかげさまで今日の日を迎えることができました。

そして、この企画は私の右腕としてロジスティックから翻訳作業まで身を粉にして働いてくださったイスパニア語学科卒業生の藤浪京さんの尽力と善意がなければ到底実現にこぎつけることができませんでした。この場を借りて、心からのハグを送ります。

# 『ロサ・クチージョ』、死の彼方に

ユヤチカニ劇団 アナ・コレーア



『ロサ・クチージョ』は行方不明の息子を死の彼方に捜しに行くひとりの母親の愛の物語です。旅の途中で死んだ母親は、アンデス世界観が示す他の世界(下の世界ウクフ・パチャ"Uqhu Pacha"と上の世界ハナク・パチャ"Hanaq Pacha")を巡ります。そして今、母親は現世カイ・パチャ"Kay Pacha"に戻ってきました。彼女は世界を調和させるために清めの儀式をおこないます。ペルーのアンデスの村々に伝わる伝統的な方法でエネルギーを浄化し花を咲かせることで、村の人々の恐怖を打ち払い、忘却の淵から立ち戻らせるのです。

私は文化団体ユヤチカニに所属する女優・クリエーターです。ユヤチカニは、ペルーで 46 年にわたり演劇の 仕事をしてきました。私たちの団体ではいつも、集団が個人を否定することがあってはならないと考えてきま した。人にはそれぞれが大切にしている思いや個人の歴史があるからです。また人は、これといった理由もな く長年にわたって溜め込んできた何かを抱えもっていますが、ある日突然、アート作品のかたちでそれを人に 伝えたくなったりします。このとき、個人的な経験と、集団がもつ経験とがアートの場でひとつになります。

『ロサ・クチージョ』を制作しようと決めたのは 2002 年ですが、この年に私の母ビクトリア・クロティルデが亡くなりました。母への思いと、アンデスの住民であったふたりの祖母一アンカシュ県カルウワスの高地で農業を営んだロサ・オブレゴンと、ウアヌコの治療師パウラ・サンチェス一の思い出が私個人の生活を去来し続けました。死の彼方の世界への思いを積み上げながらその一方で、集団の一員としての私は、記憶をめぐる作品『忘却のダンス』(La Danza del Olvido)のプロジェクトを進めていました。

やがて、こうしたモチベーションがある方向に向かって収斂していきました。私の感情、死者を悼む思い、希望、ペルーの記憶を埋もれさせないための闘い、それらが互いに繋がっていきました。さらに、オスカル・コルチャード・ルシオの小説『ロサ・クチージョ』と、〈アンヘリカ母さん〉の名で知られるアンヘリカ・メンドーサ・デ・アスカルサさんの証言からインスピレーションを得て、私は作品創造へ至る道を見つけることができました。〈アンヘリカ母さん〉は、1983年7月2日にアヤクーチョ県のロス・カビトス宿営地で軍当局により殺され遺体も消された息子アルキメデスを探し出すために闘い続けた人です。

アルキメデスの身体がここにないことも、彼と同じように消された多くの若者の身体がここにないことも、本来その人がいるべきところにいない〈不在〉を示します。家族の身体が〈不在〉であることは別れを告げられないことを意味しますから、多くの女性たちは死を受け入れるべきか、再び自分の人生を歩き始めて良いのかの迷いの中で宙ぶらりんの状態に置かれています。私はこのテーマを調査している過程で、また作品を制作する過程で、アーティストの個人的な一そして社会的な一体験と観客との間に新しい関わりが生まれ始めたことを感じました。政治暴力に新しい解釈を与え、表現する方法を見つけることができたのです。

物語のプロット、ダンス、儀式、実在するもの、夢のなかのもの、イメージ、音楽、こうしたもの全てを使って演劇的アクション『ロサ・クチージョ』が出来上がって行きました。ミゲル・ルビオが演出を、フィデル・メルキアデスが造形デザインを担当しました。作品はアンデス山地の市場で上演することを想定していました。主人公のロサは村人の日常に飛び込んできます。市場に立ち並ぶ屋台の隣に置かれた小さなテーブルにロサは

のぼり、演劇的な言葉で話し始め人々を驚かします。彼女は人々の記憶をかき立て、1980 年から 2000 年にかけてペルーを襲った政治暴力を新しい視線で見返すことを促します。

私は『ロサ・クチージョ』を何年にもわたって様々な場所で上演してきました。話すことが禁じられている場所、社会の周縁地域、政治権力や経済圧力による差別が支配する空間などです。武装闘争が頻発していた頃は、検閲の目が光っていました。ロサ・クチージョは多くの市場を巡りました。プノ、アヤクーチョ、アプリマック、ウアヌコ、アンカシュ、アレキーパ、フンニンの市場を対話・問題提起・討論・告発の場に変えることに貢献しました。さらには国境を越えた人々と慰め合い、勇気を奮い立たせる対話の場を作ってきました。アルゼンチンの「五月広場の母」、メキシコのチアパス州の先住民の女性たち、行方不明の家族を待つコロンビアの女性たち、チリの軍事政権を生き延びた女性たち、スペイン市民戦争の犠牲者家族であるカディスの女性たちと連帯してきました。



市場での『ロサ・クチージョ』上演の様子 (フィデル・メルキアデス 撮影) Photo by Fidel Melquíades

〈アンヘリカ母さん〉は今年の8月に他界しました。休まずに闘い続けた生涯でした。彼女の証言のおかげで、アヤクーチョのロス・カビトス指令本部でおこなわれた残虐行為が明らかになり、「ペルー真実和解委員会」(CVR)による実態解明作業が進展しました。ロス・カビトスでは、兵士が人々を拘束し、殺害し、遺体を消し去りました。犠牲者の多くは農民と学生でした。その後の調査では秘密墓地から 109 人の遺体が見つかりました。この出来事から 30 年以上が経過した 2017 年 8 月 18 日に、アヤクーチョの軍司令部の情報局責任者だった退役軍人エドガル・パスとウンベルト・オルベゴソに対して判決が下されました。1983 年のウアマンガ住民53 人に対する拷問、強制失踪、非合法処刑の罪が認められたのです。明白な証拠に基づく判決でした。

ラ・カントゥタで起きた虐殺の犠牲者家族会代表であるヒセラ・オルティス・ペレアは、〈アンヘリカ母さん〉 への弔辞で次のように述べています。 〈アルキメデス!アルキメデス!アヤクーチョの通りを歩きながらあなたは何千回もこう叫んだ。あなたの声は谺(こだま)となってアヤクーチョの丘を越え、洞窟や窪地に入り込んでいった。居なくなった人を捜すために石を持ち上げんとするかのようだった。川があなたの涙を運んでいったが、涙が乾くことはなかった。

あなたは息子に惜しみない愛を注ぐ人だった。あなたの息子は、ペルー内戦が残していった何 百、何千もの息子たちでもあった。

強いあなたは女たちの先頭に立った。死が産み落とした痛みと悲しみにうちひしがれた未亡人、みなしご、姉妹たちがあなたに続いた。あなたの傍らでいくつもの闘いが形をなしていった。 あなたのように粘り強く耐え、勝利を誓い、壁を打ち破ろうとした。私たちの声に耳を傾けさせ、 敬意を勝ち取るために。そうした女たちとともに、何千もの名前が仲間に加わった。私たちの記 憶の中に名前が残った。

あなたの身体は枯れてしまった。しかし、息子を捜し出す希望は枯れてはいない。永遠の旅路を歩き始めた今、あなたはすでに息子と一緒にいるのかもしれない。大切な人への愛のために闘い続けることの意味をあなたは教えてくれた。行方不明になった仲間が何人なのかを知る日まで私たちは闘い続ける。

その数が長きにわたり不問に付されることがないように、また行方不明になったひとりひとりが自分の名前を取り戻せるように。7,000 に近い秘密墓地が一日も早く掘り起こされることを願う。殺人者たちに知らせたい。真実は石の下にも川の底にも隠せないのだということを、私たちの記憶は殺人者たちに向き合うのだということを。なぜなら、理解するには真実を知らなければならないのだから。

行方不明者たちを捜し出す希望が潰えないよう、自分たちの過去を知る恐怖から、再び彼らを 見失ってしまわないようにと私たちは闘う。

15,000 人のペルー人が再び家族と会えるかどうかは私たちにかかっている。私たちは行方不明者を見つけ出すまで諦めないことをここに誓う。>

女優の人生とは、作品のなかの人物に備わった本質と信条をどう身体化するかを捜す道のようです。オスカル・コルチャードが小説を書き、ロサ・クチージョの精神を世界に産み落としたときから、ロサは私を捜し、ロサと私は一緒に一枚の織物を編んできたように思います。私がおこなってきた作業は、一人の人物を作り上げるだけではなく、私自身の存在の証を見つけ出し、私自身の痛みの正体を明らかにし、私の願いやペルーのすべての〈アンへリカ母さん〉の願いを明らかにすることだったのだと思います。血肉となる場所を探し求めていた宇宙の大気は、私の皮膚に宿りました。私は誓います、行方不明者たちを探し出すまで闘い続けることを!

ペルー共和国・リマ市生まれ。俳優、パフォーマンス・アーティスト、演出家、教皇庁立ペルー・カトリック大学教員。 1978 年よりユヤチカニの活動に参加。国内外で女性による演劇に焦点をあてたワークショップを積極的に開催し、従来の型に囚われない演劇の形を提唱している。その他ペルー国内の少数民族の各言語による子ども向けの演劇プロジェクトや、病院でのボランティア演劇プロジェクトを展開中。 2012 年ペルー文化省より文化功労賞を授与された。

# ペルー内戦 ~Rosa Cuchillo の背景~

ペルーでは 1980 年~2000 年にかけて毛沢東主義を掲げる極左反政府組織、センデロ・ルミノソ(以下センデロ)のテロ活動と、それを鎮静化しようとした警察特殊部隊や軍との衝突で内戦状態に陥り、特に 90年代初頭まで激しい暴力の時代となった。犠牲となった市民は約7万人、そのうち約75%が先住民であった。この犠牲者の中には未だ遺体が見つからない 15,000人以上の行方不明者も含まれる。先住民は、センデロからは彼らへの服従を拒否したことで命を奪われ、当局からはセンデロの一味とみなされて拷問・殺害された。このような状況の中で先住民の間にも疑心暗鬼が広がり、自分たちの村の外部の人間を殺害するという暴力の連鎖が続いた。犠牲者のうち54%はセンデロ、37%は政府が関与したものとされている。(数字は内戦後に設置された「ペルー真実和解委員会」の調査による。)

#### <内戦の背景とセンデロ・ルミノソ>

内戦はセンデロがアヤクーチョ県で起こした武装闘争により始まった。20 年を通してこの地域での犠牲者が全国の中で最も多かった。アヤクーチョ県はペルーの中でも最貧困地域の一つで先住民族が多く暮らしている。 さらに 1950 年代頃まで地主が植民地時代さながらの支配を続けてきた地域であった。アヤクーチョ県のウアマンガ大学の教授であったアビマエル・グスマン・レイノソが未だ植民地社会の構造を脱しきれない社会解体のための武装闘争を掲げ、結成したのが「ペルー共産党センデロ・ルミノソ(輝ける道)」である。コカ栽培地域にも拠点を築き、資金源を得たことで山岳部への更なる武装闘争を広げ、1988 年には首都リマへも進出、自分たちに反対する者は殺害した。彼らは武装闘争を正当化して民衆の支持を集めるのではなく、恐怖をあおることで市民社会の基盤を崩して勢力を拡大していった。

#### <フジモリ大統領の登場と内戦の収束>

1990 年日系移民アルベルト・フジモリが大統領に就任。経済と治安の安定に乗り出すが、少数与党では法改正や政策実行が困難と判断すると自主クーデーターを起こし、議会を閉鎖、憲法を一時停止して非常国家再建政府を樹立した。全権を掌握する強権的な手法により、国内治安を脅かしてきたセンデロの最高指導者グスマンを逮捕、センデロの解体が急速に進んだ。ただし、この治安対策は特殊部隊による人権侵害や密告の奨励による多数の冤罪も生み出した。

#### <内戦後の今>

内戦でセンデロそして当局に殺害された人々の遺体は遺棄され、多くが「秘密墓地」に埋められた。「ペルー真実和解委員会」は、その数を 4,600 箇所以上にのぼると報告したが、発掘作業はほとんど行なわれておらず、未だ多くの行方不明者が存在する。また政府による被害者補償措置はあまり進んでいない。

センデロの残党はコカ栽培地であるマンタロ渓谷周辺(アヤクーチョ県北部、クスコ県、フニン県にまたがる地域)で麻薬関連の取引を資金源に活動を続けているが、250~300人の規模にまで縮小している。

(藤浪 京)

# ユヤチカニ、演劇と記憶

#### 文化団体ユヤチカ二代表 ミゲル・ルビオ



<佐野碩へ \*1

「ユヤチカニ」の名前が私たちを記憶に向かわせる。私たちの演劇グループ名「ユヤチカニ」(Yuachakani)はケチュア語で「思い出す」を意味する。創立から 50 年近くを経た今、私たちの探求の旅の主軸が何であったのかが見えてくる。それは、演劇の記憶の中に演劇人の仕事の源を探ることであり、植民地主義に否定された舞台の記憶を再び作り上る意思を持ち続けることであり、祖先の遺した遺産と私たち

を結ぶ印を探し出し、私たち自身について、すなわち、私たちのアイデンティティーついてより多くを知ることだった。その旅の道すがら、日本の演劇文化に親しみを覚えたことを私はここで伝えておきたい。ペルーと日本には距離的な隔たりがあるが、それを超えて、歌舞伎や文楽には驚くべき共通点があるのだ。歌舞伎も文楽もコード化された身体を持ち、俳優とダンサーが一体となる俳優のアートに収斂する。私たちは、大野一雄、鈴木忠志、浅井文義らに学び、彼らからインスピレーションを得てきた。私たちの経歴を語る上で欠かせない先人たちである。彼らに学ぶことで、私たちは自分自身に至る道を見つけることができた。これが何よりの教えである。しかし、この系統樹にはもうひとり欠かすことのできない人物がいる。佐野碩である。演劇言語に精通し、同時代演劇と密に繋がっていた佐野碩は 1955 年にコロンビアにやってきた。この折に知己を得たサンティアゴ・ガルシーアは佐野の大事な後継者の一人となった。ガルシーアはやがてコロンビアに新しい演劇伝統を作り上げたが、彼の思想と行動はラテン・アメリカ演劇を考察するうえで礎石をなす。私たちはそのガルシーアに多くのインスピレーションを得てきた。そして、ガルシーアを通して佐野碩の仕事を知った。

こうした理由から、ユヤチカニのメンバー一同は、初めて実現する日本公演を嬉しく思う。私たちが敬意と 感謝を捧げる先人たちの足跡と教えを辿りながらユヤチカニは初めて日本に降り立つ。>

演劇をやってきた50年のあいだに、私たちのもとには、作品の新たな主人公となる人物たちが次々に飛び込んできた。新しい物語、新しい俳優、新しい観客、新しい空間の主人公になる人物たちである。この革新的な侵入者たちは、その多様性にみあう斬新で複雑なドラマツルギーを編み出すことを促した。さまざま色調が複雑に絡み合う織物の一部に自分たちが組み込まれているのだと私たちは感じていた。同時に、出現してくる多くの記号の中に私たちはいた。私たちの文化はそうした織物に似ている。多様性が渦巻くなかで、私たちは激動する社会運動の証人となり、またその一部に身を置くことになった。

ペルー演劇について語るための手がかりを得るには、忘却の彼方に押しやられてしまった近年の出来事を批判的に、かつ先入観なしに観るべきである。歴史が軽視してきた多様な演劇性を認め、現代との対話を拓く演劇を創り出す努力が結びついたところに、力強く、バイタリティーにあふれるラテン・アメリカ演劇が育まれたことが分かる。

20 世紀半ばをひとつの出発点と考えてみる。新しい運動が始まっていた。演劇は、新しい姿に生まれ変わろうとしていた。豊穣で多様な文化が自分らしさなのだと気づき初めていた。一方、それまで抑圧されてきた社会層が観客として私たちの前に姿を現し始めた。彼らは、演劇の作り手にも、重要な共同参加者にもなった。

こうした歴史の流れのなかで、演劇が力強くその独自の姿を見せつけた瞬間があったと私は思う。それは、ペルー民衆がより良い生活を求めて立ち上がった闘いに私たちの劇団が参加した時に見えてきた。この時、私たちは劇団の活動が特別な意義を持つのだとはっきり理解し、それまでとは異なる演劇を創り出す試みに挑むことになった。覇権主義的な文化に歩調を合わせる必要はないのだ。

20 世紀の半ばから今に至る長い経験のなかで私は何を学んだのか。それは、創造することを教えてくれた先人たちに倣い、創造の場である演劇の実践のなかで得たものに他ならない。演劇は創造の場であること、これが基本の教えである。創造作業に自らを拓くことで、変化を恐れず、多様性に満ちた道を私たちは歩いて来られた。言うべきことを発言し、居なければならない場所に居ることができた。だからこそ、コミュニケーションを大事にする本物の演劇の形に近づけたのだと思う。伝統文化は、遊びやアンデスの祝祭に自然なかたちで表出する。祭で踊る人々は身体を通して、記憶の中で、伝統と現代が融けあうことに気づくのである。

良い演劇とは、自分のコミュニティーが用いる記号を用いながら、同時に現実と作り物の複雑な関係性を尊重できる演劇なのだ。

私たちの劇団では、創設当時から直感的にこのことを重視してきたが、やがてそれは確信に変わっていった。 民衆は多様で複雑な芸術的・文化的表象を創り出すときにどのような作業をおこなうのか。私たちは、偏見を そぎ落としながら彼らに近づいていった。もちろん、うまくいかないこともあった。

半世紀におよぶ舞台実践は常に右肩上がりの成果を収めてきた訳ではない。その反対だった。複雑な現実と向き合いながら新しい演劇性を実践しようとする意志は、うまくいくこともあれば、打ちのめされることもあった。私たちの野望の限界を思い知らされるときもあった。ペルー内戦の最中にアクティブであり続けることの限界もあった。ラジカルな変革のプロセスに晒されながら複雑な現実に身を置く厳しさや内戦の生み出す暴力のせいなのだという言い訳は成り立つかも知れないが、私のこの覚え書きを読む人には私の文章を批判的に捉えて欲しいと思っている。

ロサ・クチージョは通りをうろつき回る「狂女」である。公共の場に女優が入り込んで上演することを想定したこの演劇的アクションはオスカル・コルチャード・ルシオの同名の小説をもとに作られた。行方不明になった一人息子を命がけで捜す母親ロサ・ウアンカの物語が語られる。ロサは死んだあとも息子を捜し続ける。お共の犬とともに3つの世界ーカイ・パチャ(現世)、ウクフ・パチャ(下の世界)、ハナク・パチャ(上の世界)一を旅する。この作品は市場で露店商の女が使う屋台の上で演じることを想定して作られた。作品はアヤビリ、プーノ、ウルバンバ、アバンカイ、ウアマンガ、ウアンタ、プキオ、ワンカヨ、ティンゴ・マリーア、イカ、ワンカベリカ、ヤウリ、リマを回った。

<sup>\*1</sup> 佐野碩(1905-1966)。日本のプロレタリア演劇運動で中心的な役割を果たしたが、1931 年に日本を出た。ソ連で演劇技術の研鑚を 積んだのち、1939 年にメキシコに入国し、以後、同国のみならずラテン・アメリカの多くの地域の演劇刷新に大きな影響を与えた。

『ロサ・クチージョ』は、直接に被害を受けたアヤクーチョの母親の身代わりを女優が演じるものでも、母親像を描こうとするものでもない。しかしながら、女優が「誘拐・逮捕・行方不明者の家族の会」(ANFASEP) の母親たち、特にその設立者アンヘリカ・メンドーサ氏〈アンヘリカ母さん〉と知り合うことで作品をデザインするための重要な手がかりを得ることができた。

昨今、演劇表現における表現性の優劣とは何かが問われている。ユヤチカ二の場合は、自分たちの立てた舞台案を幾度も精査しなおし、様々な起源の素材を収拾しながら未知の道を調査して回る方法を選んだ。古来の舞台伝統と現代の文化的実践を組み合わせることで学際的で広範なスペクトルが生まれる。そこでは、身体文化、視覚文化、音文化、さらには通常の演劇的空間とは異なる特別なスペースのための文化的アクションが混じり合う。

『ロサ・クチージョ』はこうした方法で作られた。アヤクーチョのリアルな一人の女性を描いてはいない。 ひとりの女優がおこなった調査の成果物を、表現の核心となる身体の上に有機的な存在として具体化したもの である。女優の政治的なプロポーザルも市民としての意見も、彼女の身体から湧き出てくる。彼女は表現空間 で必要とされる演劇的技法を使って、さまざまな記憶を身体の上で舞わせる。文学的フィクションから得た記 憶、女性であること、母親であることがもたらす記憶、真実と正義を求める女性たちの傍らで自分がおこなっ た行動の記憶、そのすべてが身体に還元される。

「ペルー真実和解委員会」がペルーに設置されると知った 2001 年、私たちは全面的にこの動きを支援することに決めた。公聴会のためのキャンペーンを開始し、公聴会が開催される現地のアーティストたちと一緒にアートの場から行動する運動を開始した。

このコンテキストのなかで、私たちの作品『さらばアヤクーチョ』(Adiós Ayacucho)と『ロサ・クチージョ』は確かな手応えを得た。人々は感謝と好意をもって作品を受け入れてくれた。

私たちは、演劇を仕事とする立場から発言すべき場を探し歩く。現代社会には、軽視されている声や顧みられない記憶が多く存在しているが、私たちはそれにもの申す出来事や人物たちを探し出し、今日の舞台に送り込む。

リマ市にて、2017年10月10日

(プロフィール写真:ルイス・ロドリゲス・パストール撮影 Photo by: Luis Rodriguez Pastor)

1951 年ペルー共和国・リマ市生まれ。舞台演出家、演劇理論家。1971 年にユヤチカニを創設し、ペルーの文化的アイデンティティや政治暴力をテーマとした舞台作品を創ってきた。演劇の次世代を担う若い人々に対する教育活動にも積極的に取り組み、ラテンアメリカ各地で講演会やワークショップを開催するなど多岐にわたる活動を続けている。著書に『演劇ノート』(Notas sobre teatro, 2001)、『演劇と私たちのアメリカ』(El teatro y nuestra América, 2012) などがある。

# ユヤチカニ劇団

ユヤチカニ劇団は 1971 年にリマで創設された。Yuyachkani (ユヤチカニ) とはケチュア語で「私は考えている」「私は覚えている」を意味する。劇団の作品はアンデス世界と西洋演劇、伝統と現代性を融合させながらペルー社会とその多様な文化に焦点を当てる。スペイン統治時代に形成された白人・混血層・先住民からなる階層社会構造は現代まで連綿と引き継がれ、多くの社会問題を出現させた。近年では 1980 年から 2000 年にかけて激しい内戦が続き、先住民を中心に多くの犠牲者を出した。そのような歴史の記憶を風化させず、見直すことを劇団は重要だと考える。過去を見つめることで今生きている時代への考察を深めることができるとする。

劇団の活動は作品上演だけにとどまらない。拠点劇場は、ペルー、ラテンアメリカ文化伝統の調査センターの役割を果たすほか、ユヤチカ二流の演劇教育を伝えるラボラトリーとしても機能している。劇団員はペルー各地・ラテンアメリカ・ヨーロッパ・アジア各国の演劇祭に参加し、ワークショップも数多く開催している。

2000 年にペルー人権団体より人権賞(Premio Nacional de Derechos Humanos)を授与された。このほか、ラテンアメリカの国々で劇団、劇団員が数々の賞を受賞している。

#### 【劇団員】

演出:ミゲル・ルビオ

俳優: テレサ・ラリ、アナ・コレーア、レベカ・ラリ、デボラ・コレーア、アウグスト・カサフランカ、 フリアン・バルガス

#### 【代表作】

#### 1972年『銅の拳』Puño de cobre \*

鉱山労働者のストライキがテーマの作品。

# 1978年『アルパ・ライク』Allpa Rayku \*

土地奪還や農民運動を描いた作品。

#### 1982 年 『路上の音楽家』 Los músicos ambulantes

ペルー各地から移住してきた者たちが多文化共生の世界を築く作品。ブレーメンの音楽隊を素材として動物の恰好をした登場人物たちがペルー各地域の音楽を奏で歌い踊る。

#### 1989 年『風に逆らって』 Contraelviento

先住民の姉妹とその父親が生命や希望の象徴である種子を求めて旅する神話的な物語。

### 1990 年『さらばアヤクーチョ』 Adiós Ayacucho

内戦時代に虐殺された農民が蘇り、殺害者が持ち去った自分の骨を返還するよう大統領に求める。かつてスペインに処刑されたインカ王がいつの日か再生して世界を変革するという神話が下地となっている。

#### 2000 年『アンティゴナ』 Antígona

ギリシア悲劇『アンティゴネ』を日系詩人ホセ・ワタナベが翻案翻訳した。内戦で行方不明となった家族を埋葬できない人々の痛みや苦しみが描かれる。

#### 他多数。

\* セサル・ホルダン・イケダ氏記事に記述あり。

(藤浪 京)

# 演劇をはじめたあの頃のこと

#### 劇団セロ・ウアチパ代表 セサル・ホルダン・イケダ



私は日系 3 世のセサル・ホルダン・イケダです。72 歳になります。ペルーのリカルド・パルマ大学で建築学を、ペルー国立演劇学校(ENAD)で舞台美術を学びました。

私は(ユヤチカ二の前身ともいえる)ペルーの劇団「イェゴ(YEGO)」の創設 メンバーの一人でした。その後、ベネズエラでは「カンディレハス劇団」に参加し、 日本では(ワークショップ・ファシリテーターの)鈴木こうたさんと「セロ・ウア チパ」という劇団を立ち上げ、活動しています。

(1970年頃の話になりますが)当時、私は在籍中の国立演劇学校で演劇グループを作ろうとしていましたが、その時すでに中学校の演劇教師となっていた高校の同期生カルロス・クラーボが自分の生徒たちを連れてきました。一方、私は大学の友人たちに声をかけ、メンバーを集めました。そしてこの仲間で『知ったかぶり男』(*El sabelotodo*) という小さな作品を大学創立 1 周年の記念行事上演することになったのです。演出を担当したのは、カルロス・クラーボでした。舞台は大成功を収めました。やがてグループは少しずつ大きくなり、メンバーの数は 25 名になりました。

カルロス・クラーボ演出の『普遍的な偏見』(*El prejuicio universal*) という作品を上演した時に初めて「社会派劇団イェゴ」と名乗りました。私たちは同時代の政治や社会に対して敏感な意識を持った若者たちのグループでした。「イェゴ」は、"Ye Ye" \*1 と "Go Go" \*2 という言葉の組み合わせです。「イェゴ」と名乗ってからは、公演のプログラムに次のスローガンを掲げるようになりました。「若者たちの未来こそが人類の未来!だから放っておけない!」。

クラーボが演出した『アリシアは 15 歳の素晴らしい世界で愛と出会う』(Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años) という作品で劇団は大きな飛躍を遂げました。この作品では、(現在、劇団ユヤチカニの女優である)テレサ・ラリが主役のアリシアを見事に演じ、観客、批評家、演劇専門家から大好評を得ました。そして「イェゴ」はペルーの演劇史に名を刻むことになったのです。

この時期(1969 年)にフランスからある人物がやってきて、カルロス・クラーボをナンシー国際演劇祭の参加者に選びました。ペルー人がこの演劇祭に選ばれたのは後にも先にも彼だけです。このフランス人は次のように述べました。「イェゴはラテン・アメリカの中で最も興味深い劇団のひとつであり、カルロス・クラーボはアメリカ大陸のこの地域で最もクリエイティブな若手演出家である。」この評価は広く知れ渡りました。

ユヤチカニ劇団で現在演出家を務めるミゲル・ルビオは「イェゴ」の『エクササイズ 69』(Ejercicio 69)という作品を見たときの感想を次のように語っています。「作品の最後のシーンには心が揺さぶられ、体も震えた。大胆な舞台だった。これこそが演劇だと思った。テレサ・ラリの演技は衝撃的だった。」最後にミゲルはカルロスに劇団のリハーサルを見たいと願い出ました。カルロスはミゲルに次の水曜日に自宅に来るように言い、ミゲルは彼の家に行きました。そしてその日からミゲルは「イェゴ」の一員となったのです。ミゲルは「イェゴ」に1年半在籍しました。その間、カルロス・クラーボの指導のもとで『ルペルトー族』(Los Rupertos)という作品に取り組みました。様々な試みをおこないながら演劇の世界で駆け出し始めたのです。ミゲルにとってカルロスが最初の師であり、演出家だったと述べています。ミゲルは「記憶の中の『ルペルトー族』」という覚書にこう書いています。「『ルペルトー族』、カルロス、(当時の仲間の) リベーラ \*3 を思い出すと、私の人生を決定づけた演劇人との濃密な時間が蘇ってくる・・・」ミゲルはカルロスの下に留まり、共に成長していくことを望んでいたのではないかと思いますが、一方のカルロスは若者に向けた演劇を若者の視点から創り続ける

ことを望んでいました。このような方向性の違いから、ミゲル・ルビオはテレサ・ラリ、レベカ・ラリ、ラファエル・ドリノット、ドリス・ポルトカレーロ、そしてヒルベルト・ウメと共に「イェゴ」から離れることを決断しました。事実、彼らは「世代間の問題はペルー社会の根源的な問題か」「もっと大きな問題があるのではないか」「社会を違う方向から理解すべきではないか」ということを問い始めていたのです。こうして「イェゴ」から離れたメンバーはユヤチカニ創設という新たな道を進み始めました。

ある日、ヒルベルトがコブリサ鉱山で起きた虐殺事件 \*4 のニュースをもたらしました。彼らは鉱山労働者のために演劇をやろうと決意し、新生劇団ユヤチカニ初の作品となる『銅の拳』(*Puño de cobre*)が生まれました。

ミゲルはこんな話をしてくれました。「アルパミナ鉱山の集落で『銅の拳』上演の後に鉱山労働者たちと話をしたら、『とても素晴らしい作品だったよ、でも衣装を忘れてきたのは残念だったね』と言われたよ。もちろん僕たちは衣装を忘れたわけではない。僕たちなりの演劇の形だったんだ。(この演出方法は間違いなくブラジル人演出家アウグスト・ボアールやサン・パウロにあるアリーナ劇場や有名なコリンガ手法 \*5 から影響を受けたものです。)かなり時が経ってから、労働者の人たちが何を言いたかったのを理解したよ。僕たちは観客を忘れていた。鉱山労働者の芸術表現を考慮していなかったし、そもそも、彼らがどのような表現様式をもつのか知らなかったんだ。この出会いは非常に重要だった。それ以降、僕たちは彼らの音楽、歌、衣装について学び、彼らの物語を語り、踊りを踊る人物たちのことを知り始めた。こうすることで全く新しい視界が開けた。頭で考えるよりも観客と経験を共有することのほうが大切ということだよ。」

アンデス世界に近づくことで、彼らは土地をめぐる先住民の闘いを知り、『アルパ・ライク』(Allpa Rayku) \*6 という作品の誕生につながりました。私は 1980 年に運良くサン・フェルナンドの芝居小屋でのこの作品の上演を見ることができました。ちょうど私がベネズエラのカラカスへ発つ数日前のことでした。私は彼らがアンデス文化から多くを学んだことをみて、心から感動し驚きました。エルネスト・ラエス \*7 がこう述べています。「今日、ユヤチカニはペルー演劇界の頂点にいる。彼らの芸術は思想を伝え、観る人の感性に思想の種を蒔く。『アルパ・ライク』は国内演劇において最近 10 年間の中で最も成功を収めた作品である。」私もラエスと同じ思いです。

ここで述べた数々の思い出は、私の演劇人生の中でとても貴重なものです。より良い世界を作るためには、 私たち一人ひとりの試みが砂粒のようなものであってもきっと意味がある、との思いを掻き立てられます。そ してこれは私たちの劇団セロ・ウアチパの夢でもあります。

ベルー共和国リマ生まれ、日系 3 世。リカルド・バルマ大学で建築学を学ぶ。1965 年に「社会派劇団イェゴ」を仲間と 共に創設。1989 年 8 月に来日。2003 年「セロ・ウアチパ」を創立し、「烏山路上演劇祭」に毎年参加している。

<sup>\*1 1960</sup> 年代初期の南欧ポップ・ミュージックのスタイル。英語の Yeah! Yeah!が語源。

<sup>\*2 1960</sup> 年代から 70 年代のアメリカの音楽ジャンル。英語の Go!Go!が語源。

<sup>\*3</sup> Juan Rivera Saavedra(1930-)。ペルーの作家。代表作は『ルペルト一族』、『点』、『神の武器』など。

<sup>\*4 1968</sup> 年の軍事政権樹立後の鉱業関連私企業や労働組合の国有化に対し、労働環境改善を求めるストライキが各地で発生。1971 年コブリサ鉱山の労働者と警察との間に衝突が起き、解決のために 5 日後 Sinchis(シンチス:ペルー国家警察特殊部隊)の武装介入がおこなわれた。その結果、無数の労働者が"行方不明"となり、逮捕者も多数出た。

<sup>\*5</sup> 舞台の途中で演劇の流れを止め、舞台で進行中の問題の解決策を観客に求める手法。観客が主体的に演劇に参加することができる。

<sup>\*6</sup> ケチュア語で「土地のために」の意。

<sup>\*7</sup> Ernesto Ráez Mendiola (1936-)。俳優、演出家、劇作家。ペルー国内の数々の演劇学校、大学で教鞭を取ってきた。

# ようこそユヤチカニ

#### 成蹊大学教授 細谷広美



奇しくも「ペルー真実和解委員会」14 周年にあたる 8 月 28 日に、ママ・アンヘリカが 88 歳で亡くなったという知らせが届いた。日本でも展覧会を開催したことがある民俗芸術家で、人権団体で活動してきたエディルベルト・ヒメネス氏が、ママ・アンヘリカの写真とともに知らせてくれた。「ママ・アンヘリカ」 \*1 と親しみをこめて呼ばれてきた本名アンヘリカ・メンドーサ・デ・アスカルサの息子アルキメデスは、国内紛争の最中の 1983 年に、山岳部アヤクーチョ市郊外にある軍の施設、通称「ロス・カビトス」に連行され行方不明となった。当時アルキメデスは

19歳の大学生だった。

ママ・アンヘリカは息子を探し続け、「誘拐・逮捕・行方不明者の家族の会(ANFASEP: Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos )を仲間とともに組織し活動してきた。ケチュア語を話す先住民であり、女性であり、山岳部のアンデス地域出身であるという二重、三重の差別のなかで、不屈の精神を持ち続け、行方不明者を探す人々のシンボルとして位置づけられてきた。アヤクーチョ市内にはANFASEPの小さな「記憶の博物館」があり、そこを拠点に活動が続けられてきている。



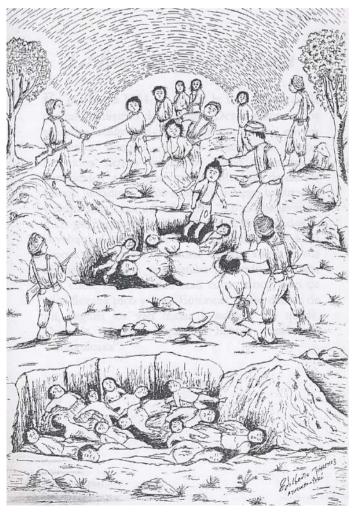
ロス・カビトスの傍らを歩くママ・アンヘリカ (細谷広美 撮影)

ペルーでは、1980年にアヤクーチョ市にある国立大学の元哲学教授であったアビマエル・グスマン・レイノ ソ率いる毛沢東系の反政府組織「ペルー共産党―センデロ・ルミノソ」が武装闘争を開始し、鎮圧のために派 遣された政府軍と反政府組織の双方による民間人の大規模な虐殺がおこなわれた。1980年から 2000年に起こったことを解明する目的で組織され、2003年に報告書を提出した「ペルー真実和解委員会」の推計によると、

<sup>\*1 「</sup>ママ」はケチュア語では女性一般に対する尊称、スペイン語では「お母さん」を意味する。

1980 年から 2000 年の間の死者及び行方不明者数は約7万人で、このうち75%が先住民の犠牲者たちであった。ペルーの紛争は日本とも無縁ではなく、1991 年にセンデロ・ルミノソによって国際協力機構(JICA)の農業技師3名が殺害され、1996年末の天皇誕生日の祝賀会から翌年4月にかけて、もう一つの反政府組織トゥパック・アマル革命運動(MRTA)による日本大使公邸占拠事件が起こっている。また、日系人のアルベルト・フジモリが1990年から2000年まで大統領に就任している。

「ロサ・クチージョ」は、オスカー・コルチャードの小説をもとにしており、行方不明となった子供を探す母親をモチーフとし、そこにはママ・アンヘリカの姿も投影されている。「デスアパレシド(desaparecido:行方不明者)」、この言葉は南アメリカの人々にとって特定の時期と結びつき痛みをともなう言葉だ。「行方不明」の残酷さは、どこかでまだ生き延びているかもしれないという奇跡を願う希望と、しかしある時点からはもう命はないかもしれないと感じつつどこでどのような最期を遂げたかを知りたいという願いに引き裂かれ、それによって生きている家族たちまでもが損なわれ、あるいは欠落を抱え続ける可能性があることにある。



『秘密墓地』 (エディルベルト・ヒメネス画)

南アメリカでは軍事政権下アルゼンチンの「五月広場の母たち」の存在や、ピノチェト軍事独裁政権下のチリの行方不明者の存在が広く知られている。しかし、ペルーの場合は少し状況が異なる。それは、その大部分が民主政権下で起こっていること、そして上述のように犠牲者の大半が社会のなかで周縁的位置にある先住民であったことである。インカ帝国の中心が位置し、スペインの南アメリカにおける植民地支配の拠点であったペルーでは、植民地主義の遺産として現在も人種差別が根強い。それ故、紛争が拡大し多くの犠牲者が生まれていながら、2001年に「ペルー真実和解委員会」による調査が開始されるまで、国内ではその被害の規模の大きさがほとんど認識されていなかったという特異な事情もある。

他方で、大多数の先住民にとって、紛争の経験は、国家と対峙し国家の世界を知り、「国民」となるプロセスをともなっていた。国家との遭遇のプロセスは、先住民とリアリティを共有しない人々からみれば「神話的世界」ともいえる現実世界の脈絡において理解されてきた局面がある。私たちが自らの知識と経験に基づいて世界を理解するように、先住民(集合的に語ることはできないが)の人々のリアリティの世界が存在する。

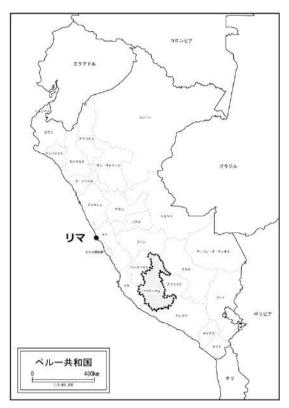
「ペルー真実和解委員会」は 4,600 以上の秘密墓地の存在を記録しており、このうち委員会の調査時に発掘がおこなわれたのはわずか 3 箇所であった。その後もロス・カビトスを含め秘密墓地の発掘作業は大きな進展をみていない。ママ・アンヘリカをはじめ、行方不明者たちを直接知る家族も高齢化し亡くなりつつある。それ故、『ロサ・クチージョ』を演じることは、忘却の彼方に消えつつある、無数の行方不明者たちの存在を伝え、彼/彼女たちが 2 度抹殺されてしまうことに抗うことでもある。この意味で、作品は過去に向けられたものではなく、未来の記憶を志向する。

ユヤチカニは、2016 年には結成 45 周年を迎えた。創設時からほぼ変わらぬメンバーで、しかも戒厳令がしかれた困難な時期を含め続いてきている。自らを文化集団と称していることにもみられるように、その活動は、子供たちや青少年への教育、貧困地区での路上演劇祭や地方の演劇祭の支援、社会的に周縁的位置にある人々への関わりと多岐にわたる。フットワークの良さとエネルギーにはいつも圧倒される。

首都リマに自前の劇場をもつが、作品制作にあたっては地方の伝統芸能や伝承の現地調査、文献調査、専門家への聞き取りといった綿密なリサーチを実施する。リマは、植民地時代にスペイン人が太平洋岸に築いた。経済成長とともに急速に発展しており、一見欧米の都市と変わらない。しかし、内部では経済格差と密接に結びついた人種によるセグリゲーションがみられる。しかも政治、経済、文化、教育が首都に一極集中するなか、ヨーロッパ系の人々には多様なペルーは見えにくい。そのなかで、アンデス、アマゾン、アフロ・ペルーを含むペルーの様々な文化や歴史、現在に真摯に向き合う作品制作は稀有なものとなっており、幅広い分野から敬意を表されてきている。ちなみにメンバーたちは親日家で、日本のBUTOHや演劇、伝統芸能への関心も高い。

文化人類学者。成蹊大学教授。放送大学大学院「人類文化の現在」講師。『アンデスの宗教的世界』『ペルーを知るための66章』『フェティシズム研究2越境するモノ』など著書多数。ユヤチカニとは長年の友人。

# ペルー共和国の地理 ~Rosa Cuchillo に関連する都市~

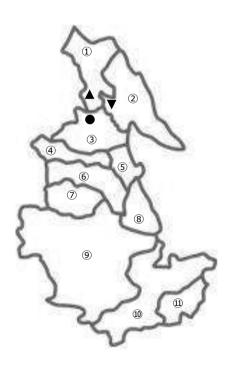


南アメリカ大陸でのペルー共和国の位置



Rosa Cuchillo の舞台 アヤクーチョ県

- ●…アヤクーチョ市
- ▲…ウアンタ市
- ▼…キヌア市



アヤクーチョ県の各都市

- ①ウアンタ郡
- ②ラ・マール郡
- ③ウアマンガ郡
- ④カンガージョ郡
- ⑤ビルカシュアマン郡
- ⑥ビクトール・ファハルド郡
- ⑦ウアンカ・サンコス郡
- ⑧スクレ郡
- ⑨ルカーナス郡
- ⑩パリーナ・コチャス郡
- ⑪パウカール・デル・サラ・サラ郡

(藤浪 京)

# ユヤチカニ劇団と私

#### 明治大学准教授 仮屋浩子



記憶力の乏しい私にとって、感銘を受けた舞台作品であっても、時が経つと忘却の彼方にいってしまうものが多い。だが、時を経ても、いくつかのイメージが記憶のどこかに残っていて、それを消すことさえもできない作品がある。そのうちの一つが 2007 年にスペイン・バルセロナで開催された「マグダレーナ・プロジェクト」に参加した際に観たユヤチカニ劇団の『アンティーゴナ』(2000 年初演)である。これはソフォクレスの悲劇『アンティゴネー』を、劇団によるリサーチ、ディバイジングを経てペルーの日系詩人ホセ・ワタナベが翻案したもので、女優テレサ・ラ

リが登場人物全てを演じる独り舞台であった。

1980 年以降 20 年もの間、事実上内戦状態にあったペルーのあちらこちらでは行方不明になった家族を探し求める女性たちが嘆いていた。せめて遺体が発見されたら弔うことができるのに、それさえも許されない。彼女たちはラリにとってまさにアンティーゴナだった。その一方で黙するイスメネのなかに、ラリは自国ペルーとの類似性を見た。私の中では、イスメネは、自分に被害が及ぶことを恐れ、政治に無関心である多くの日本人の姿と重なるものでもあった。

だがラリは主人公と同化するのではなく、登場人物全てを演じる。小柄であるにもかかわらず、語り手からアンティーゴナへ、王クレオンテ、盲目の預言者テレシアス、衛兵、主人公の婚約者エモーン、主人公ほどの勇気を持つことができない姉のイスメネなど様々な役に、瞬時に変わるのだ。身体性が見事に駆使されたラリから創り出される登場人物の数々をみることで、人間が永遠に同じ性格でいることは決してなく、多面性を備えているのだということに気づかされる。だから権力を握った叔父である王クレオンテについて主人公は「人の本心は権力の座につかないとわからない」という。独裁者や政治家のみならず、私たち市井の人間にも向けられているこの言葉は観客の胸に突き刺さる。さらには、横暴な権力者クレオンテと華奢で繊細なアンティーゴナ、その見事なコントラストは一度彼女の舞台をみた者は忘れられない。

その3年後の2010年、とある学会の発表のためペルーを訪れた際、ユヤチカ二劇団が同時期に開催していたオープンラボラトリーに参加することができた。劇団が所有する劇場で、数日にわたって作品の数々の創作プロセスが参加者の前で実演・説明されるという大変貴重な体験であった。潮の香りが漂ってくる劇場は、毎晩満席になるほどの盛況であったと記憶している。

ユヤチカニ劇団は 1971 年の設立時から、ナショナルな演劇の構築に努めてきた。演者は、ペルー文化のなかでも重要な表象である舞踊、音楽、伝統や民話、仮面に関する知見を深め実践し、ペルーという国を、演劇を通して熟考してきた。劇団独自の方法論を編み出し、舞台芸術に欠かせない発声、リズム、オブジェクト・マニュピレーション、作劇、身体性を中心にトレーニングを行っていることでも知られている。

そのような彼らの方法論や創造プロセスを参加者と共有することで、演劇があらゆる人たちの財産でもあることを伝えている。劇団は自分たちの劇作品のみならず、トレーニング方法の DVD、演劇ワークショップの書籍なども出版し、自分たちの方法論の普及にもつとめている。数年前に『自尊心を高めるワークショップー内的世界での舞台にてー』(テレサ・ラリ著)のコピーをセサル・ホルダン・イケダさんから頂いた。これは、主

に女性を対象にしたワークショップで使える様々なエクササイズ集で、今回改めて読み返してみて、現在自分 自身が関わる演劇創作活動において有効なものがいくつもあることに気がついた。是非使ってみたいと思って いる。

ユヤチカニ劇団の活動の根底にあるのは、ペルーの新しい国民演劇の確立である以上に、人間とは何かという問いではないだろうか?だから、歴史的・社会的背景がかけ離れているラテン・アメリカの一国で創出された彼らの作品は日本人である私たちの琴線に触れるのだ。

この度、劇団員のアナ・コレーアの独り舞台を東京で観るという貴重な機会を上智大学の吉川先生が作ってくださった。オープンラボラトリーで目の当たりにした彼女のパフォーマンスは力強さが印象的であった。類をみない存在感に圧倒された私は彼女のトレーニングが紹介された DVD を衝動買いしてしまった。中でもお気に入りなのは数々のオブジェクトとの戯れから生まれる身体性、演劇性を探求するエクササイズだ。演劇という世界に遊びから入っていくという方法にも共感を覚えた。現在は映像を簡単にインターネットで見ることができるが、ライブで観られるとはなんと贅沢なのだろう。死を越えて息子を探す母親の「ロサ・クチージョ」。リズム、舞踊、音楽とコレーアの身体からはどんな母の愛が伝わるのだろう。足で彼女のリズムを真似しながら、アナ・コレーアの来日を心待ちにしている。



リマにあるユヤチカニの劇場の展示室



展示室を案内するユヤチカニのテレサ・ラリさん

(共に吉川恵美子 撮影)

明治大学教員。専門はスペイン語圏・カタルーニャ語圏演劇史。最近はラテン・アメリカの現代演劇作品を日本の演劇界 に紹介するために奮闘中。

# 出会いの場としての演劇

#### パフォーマンス・アーティスト ビオレタ・ルナ



2014年と2016年の2回にわたり日本の皆さんに私の作品を観ていただく機会がありました。皆さんと一緒にひとつの演劇空間を共有できたのはとても嬉しいことでした。ラテン・アメリカ地域には世界と共有できる素晴らしい演劇遺産があります。前衛的なプロポーザルと社会的なテーマが調和した演劇観とその実践例があるだけでなく、〈グループ演劇〉や集団創作の作業が培った道徳原理に根ざした美学の伝統があります。また、昔も今も演劇は政治のツールであり抵抗の道具になっています。

私の日本滞在は、(日本公演の企画者である) 吉川恵美子さんと様々なことについて話をすることから始まりました。大学がどのような使命を担っているのか、学生たちはどのような目標を立てて勉学に励んでいるのかなど、たくさん語り合いました。更に、東京のいろいろな場所を見学する機会を得て、(メキシコのような) 多文化社会とは異なりながらも同じように歴史に深い根をおろした日本文化ついてより良く理解することができたような気がします。私にとってかけがえのない経験になりました。日本人の礼儀正しさと他人へ思いやりを知ることもできましたし、日本の学生たちが異文化に関心を持ち、積極的にこれを理解したいという強い欲求を持っていることも知りました。

日本での貴重な体験を 3 つ挙げます。いずれも私の演劇実践に直接結びつく体験でした。そのひとつは、上田美佐子氏が芸術監督を務めるシアターX(カイ)で私の作品を上演したことです。シアターXが、私のアーティスト人生に決定的な影響を与えたイェジー・グロトフスキ\*1とエウへ二オ・バルバ\*2の演劇の研究していることを知り、驚きました。私はシアターXで、『国境の記憶』(Apuntes sobre la frontera)を上演しました。日本ではあまり知られていない、メキシコからアメリカ合衆国への(不法)移民をテーマにした作品です。上演後のポストトークでは観客から胸を打つコメントが寄せられました。日本の観客にどのように私の作品が受け止められたかを知る機会となっただけでなく、第二次世界大戦後の日本の状況を私ははじめて知ることができました。人々が飢えに苦しんだこと、在日中国人・朝鮮人や日系ペルー人といった日本社会で不可視化されている移民のいることも知りました。こうして、私の舞台も、観客の言葉も、人の強制移住が非人道的で暴力的な現実を生み出すことを同じように可視化したのです。

大野一雄舞踏研究所に大野慶人氏\*3を訪ねました。これが私の2番目の貴重な日本体験です。慶人氏には温かく迎えていただき、話を伺い、レッスンにも参加させていただきました。また、中嶋夏氏\*4をスタジオに訪ねた折には、日本演劇および舞踏の歴史で女性が果たしてきた役割についてお話いただきました。ラテン・アメリカでは舞踏作品は多くはありませんが、舞踏はこのお二人の功績でラテン・アメリカに伝えられたのです。私のアートは日本以外の地域の美学や文化の中で育まれてきたものですが、舞踏が提唱する新しい身体性の感性や概念には私が学んできたものと通じ合うものがあります。社会の中でステレオタイプ化され不可視化されている移民の身体はトラウマを抱えていますが、私はそれを演劇空間で新しく作り直し、身体的そして政治的な装置に変えていきます。

3 番目の体験の場は上智大学でした。大学構内でワークショップを開き、パフォーマンス公演をおこないました。『NK 603: Action for performer & E-Maíz』\*5 という作品を上演しましたが、ポストトークでは学生た

ちの意見を聞くことができました。学生たちは(それまで見たこともない)異質な舞台を素直に受け入れてくれました。感性が鋭い学生たちとの交流は刺激的でした。文化的な記号を用いて作られる舞台作品は(異文化の地でも)反響を得られるのです。日本とメキシコの文化は異なりますが、学生たちと私は互いの文化に共通する根源的なテーマを見いだしました。メキシコ人にとってのトウモロコシも、日本人にとっての米も大地からの恵みであり、その大地からそれぞれの深い文化的アイデンティティが生まれているのです。





2016 年 12 月上智大学での『NK603: Action for performer & E-Maíz』公演 (藤浪京 撮影) Photo by Miyako Fujinami

<sup>\*1</sup> ポーランドの舞台演出家(1933-1999)。簡素で禁欲的な空間と徹底した訓練による俳優の肉体を重視する「貧しい演劇」を提唱。

<sup>\*2</sup> イタリア出身の演出家(1936-)。デンマークのオディン・シアターの設立者・代表。グロトフスキの下で学んだ。1970 年代からオディン・シアターとともにラテン・アメリカ各地を回り、民衆演劇成立の過程にあった各地に大きな影響を与えた。オディン・シアターは 1961 年にバルバがノルウェー・オスロに設立(1964 年にデンマーク・ホルステブロに移転)、学際的な演劇の拠点として知られる。

<sup>\*3</sup> 舞踏家 (1938-)。大野一雄の子息。大野一雄は 1950 年代に土方巽とともに舞踏の表現の様式を築いた。代表作「ラ・アルヘンチーナ頌」は 1980 年フランスのナンシー国際演劇祭で上演され、大きな反響を呼んだ。

<sup>\*4</sup> 舞踏家。土方巽、大野一雄に師事。暗黒舞踏創立に関わる。

<sup>\*5</sup> NK603 はモンサント社が開発した遺伝子組換トウモロコシ。

私の作品を日本で上演することは興味深い挑戦でした。公演スタッフの皆さんとは何度も話し合い、作品本来のかたちと意味を失わないように準備しました。作品が観客にどのように受け止められるのか、私にも準備スタッフにも不安がありました。乗り越えなければならない壁がいくつもありました。言語の問題、セミヌードの身体を詩的・政治的な表現体として用いること、身体を絵のキャンバスとして用いること(2016年12月の上智大学カフェテリア公演ではボディ・ペイントを用いました)など、それぞれの文化的感性の問題にまで及びました。また、演劇のための空間ではないカフェテリアで上演するために、テーブルや椅子を移動させ、照明器具や投影機器を持ち込んで劇場に作り変えました。これは重要な決定でした。ある「特定の場所」で上演することは、その場所のコンテキストと使用ルールがその空間を規定するのだということを再考する機会を与えてくれました。『NK 603: Action for performer & E-Maíz』のテーマは〈食〉でした。カフェテリアでこの作品を上演したことで「日々口にしているものを意識する」という特別な効果を観客に与えました。上演後、学生たちとの対話の時間がありましたが、作品のテーマや、社会的・歴史的・文化的な内容にしっかりと焦点をあてた質問を受けました。作品がどのように創られたのか、動機はなにか、アートとして作り上げるためにどういう工夫をしたのか、そしてパフォーマンスの表現形態が私にどんなリスクをもたらすのかといった質問まで飛び出しました。

グローバリゼーションは私たちをより結びつけますが、私たちを分断する境界線はまだ多く存在しています。 私は人が"アナログで"互いにつながり合う空間、"デジタル"ではない空間が必要不可欠だと考えます。私たちを 悩ませる社会的な課題の現れ方は様々ですが、根底には多くの類似性が見られます。その類似性は、アート作 品が「差異」や「繋がり」を容赦なく突きつける時に可視化されます。私は大学の中でこのような空間が実現 するのは重要なことだと思います。安全が保障された空間に人が集えば、批判的な思想を生み出せます。こう した思考の訓練は、エンターテイメントとして芝居を見る以上の経験をもたらし、演劇を政治・知識・思考の 空間として捉えさせてくれるのです。

2017年9月、サンフランシスコにて

メキシコ・メキシコシティ生まれ。俳優、パフォーマンス・アーティスト、社会活動家。メキシコ国立自治大学などで俳優術を学び、著名な演出家の舞台に多数出演。現在はサンフランシスコを拠点にパフォーマンス・アートによる社会運動を展開している。

2014年と2016年に来日公演を行なった。上智大学での公演および講演会では学生たちとの積極的な交流が実現した。

# 人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会

「人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会」は、ラテン・アメリカの優れた舞台芸術グループを日本 に紹介し、舞台芸術を通して現代ラテン・アメリカ社会の様々な様相をお伝えする活動をしています。

日本には海外の演劇事情に関心を寄せる多くの観客と演劇関係者がいるにもかかわらず、ラテン・アメリカ地域との演劇交流が殆どないのが現状です。

ラテン・アメリカのアート、特に演劇は社会問題に対して自らがどう関わるのかを表現したり、「抵抗」の手段として用いられてきました。

グローバル化された世界では、経済効率を優先させる「持てる者」の理論と、それに飲み込まれる「持たざる者」の現実が衝突することから多くの問題が生まれ、人間の尊厳が傷つけられ、私たちが希求すべき社会正義がないがしろにされています。

アートはこうした状況に対する問題提起を直截的に示す力を持っています。理論だけでは捉えきれない人間の痛み、苦しみ、喜びを身体は表現し、観る者の魂を揺さぶります。

それゆえ、私たちはラテン・アメリカ演劇が提示する様々なテーマを考える場を作っていきたいと考えています。

本公演およびビオレタ・ルナ氏の2回の日本公演には「人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会」が 共催者として企画に参加しました。

# マグダレーナとラテン・アメリカ マグダレーナ・プロジェクト代表 ジル・グリンハー



マグダレーナ・プロジェクト(女性演劇人国際ネットワーク)は 1986 年から世界各地でフェスティバル、イベント、コラボレーションを主催する傍ら、女性が執筆した演劇関連の著作物の出版を通して活動してきました。マグダレーナの芸術監督である私は 1993 年に助成金を得て、三ヶ月間、ラテン・アメリカ各地の女性演劇人の仕事を見て回る機会を得ました。これは大変刺激的な旅でした。毅然とした姿勢で、政治にアクティブに関わり、同時に芸術への使命感を持ちながら演劇創造に関わっている女性たちに出会えたのです。彼女たちの国ではマチスモが支配し、

女性演劇人の仕事は周縁に追いやられるばかりか、時には無いものとして扱われていました。

この訪問の折に得た貴重な友人の多くをウェールズで開催された「マグダレーナ'94」(世界中のアーティス トを集めた大規模な国際フェスティバル)に招きました。この時からラテン・アメリカの女性はマグダレーナ の重要なメンバーになったのです。彼女たちはシンガポール、デンマーク、インド、イタリア、ニュージーラ ンド、オーストラリアで開催された集会に新風を吹き込みました。また、キューバ、チリ、アルゼンチン、ウ ルグアイ、ペルー、コロンビア、エクアドル、ブラジル、メキシコで行われたフェスティバルでは同じラテン・ アメリカ地域の仲間に出会うことになりました。フェスティバルの規模は年を追って拡大し、勢いを増してい ます。キューバのロクサーナ・ピネダはサンタクララ市で〈国境を越えるマグダレーナ〉フェスティバルを 2005 年に誕生させ、以後、隔年で開催を続けています。コロンビアでは、ごく最近「国民人権擁護賞」を受賞した パトリシア・アリサが毎年大規模な女性演劇フェスティバルを開いています。一方、同じコロンビアのカリ市 で活動する「ラ・マスカラ劇団」は女性演劇の先駆的なグループとして 1972 年から活動していますが、やは り定期的にマグダレーナの集会を開いています。アルゼンチンのアナ・ウルフと仲間がつくる〈マグダレーナ 第二世代〉は、アルゼンチン全土で二十年間継続的にイベントや集会を開いてきました。ペルーの素晴らしい 劇団「ユヤチカニ」の女性たちは、〈創造する女たち〉フェスティバルをたびたび開催し、ラテン・アメリカ各 地からアーティストを招いています。チリの「ドモ・シアター」は〈混血の女たち・チリ〉第二回国際フェス ティバルを 2015 年 10 月、首都サンティアゴ市で開催する予定です。 メキシコではこれまでに、 グアナファト 市でフェスティバルを、チワワ市でコラボレーションを開催してきましたが、来年は劇団「テアトロ・アレナ」 の女性たちがシウダー・フアレス市で国際集会を始めたいと望んでいます。エクアドルでは、今年スサナ・ニ コラルデと仲間たちがキト市とコタカチ市で〈マグダレーナの時〉フェスティバルの開催を予定しています。 ブラジルのフロリアノポリス市とブラジリア市では、マリサ・ナスポリーニが〈交差・ブラジル〉フェスティ バルを、ルチアナ・マルトゥチェリが〈豊饒の大地〉フェスティバルのプロジェクトを進めています。更に来 年には、リオデジャネイロ市でさらにもう一つのフェスティバルが計画されています。

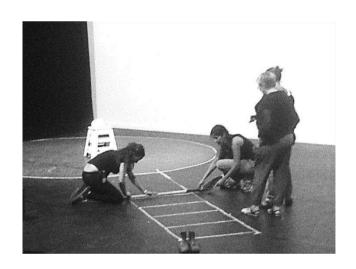
彼女たちが創るパフォーマンスはそれぞれ美的・政治的な意味で異なってはいますが、人権侵害と女性への 暴力を扱っているものが多く、それぞれの国の女性地位向上運動に深いかかわりがあります。これまで多くの 女性があまりにも長い間、政治、芸術そして社会生活のあらゆる分野において沈黙を強いられてきましたが、 その差別をなくすことが共通の課題です。

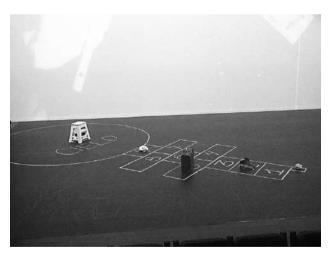
こうしたたゆまぬ活動によって、ラテン・アメリカの女性演劇人は、交流と支援のパワフルかつ非常に生産的なネットワークを作り、団結してきました。その結果、文化の景観が変わり、女性の創造作業のかたちも三

年前には想像できなかったほどに向上しました。こうした女性たちが編みだす芸術的刷新、サバイバル戦略、 政治的コミットメントは、世界中のマグダレーナの仲間たちの敬意を集めています。彼女たちのエネルギッシュな活力も、抵抗の中で踊り、声高らかに歌う彼女たちの姿も、私には常に創造の源になっています。

(大庭智子訳)

※2014年11月ビオレタ・ルナ氏パフォーマンス公演『国境の記憶』(Apuntes sobre la Frontera)パンフレットに 掲載した内容を転載いたしました。





2013年9月マグダレーナ・プロジェクト定例国際フェスティバルでの公演準備の様子 (吉川恵美子 撮影)

マグダレーナ・プロジェクト創設者・芸術監督。ウェールズ、アベリストウィス大学パフォーマンス学専任講師。

# 参考文献

カルロス・デグレゴリほか(1993年)『センデロ・ルミノソ―ペルーの「輝ける道」』, 現代企画室.

細谷広美編 (2012) 『ペルーを知るための 66 章 【第 2 版】』,明石書店.

遅野井茂雄 第32章「センデロ・ルミノソの台頭―萎縮する市民社会」, pp.171-174.

遅野井茂雄 第33章「日系人大統領の誕生―フジモリの新自由主義革命」, pp.175-178.

細谷広美 第50章「暴力の時代と先住民―真実和解委員会と平和構築」、pp.265-272.

細谷広美 第56章 「新しい演劇、ユヤチカニ―アンデス世界と西欧的世界の狭間で」, pp.304-310.

飯島みどり(2009)「《暴力の時代》の記憶は共有できるのか―ペルーからの報告」, 『世界』2009 年 8 月号, pp.237-245.

後藤雄介(2001)「ペルー演劇をめぐる状況」,『Theater Year-Book 2001: Theatre Abroad(諸外国の演劇事情)』,国際演劇協会,pp.64-68.

後藤雄介(2009)「ペルーにおける多文化主義の 行方―劇団ユヤチカー二の文化社会活動を手がかりに―」,『早稲田大学教育学部 学術研究 (複合文化学編)』第 57 号, pp.43-52.

細谷広美 (2005) 「暴力の時代の歴史化をめぐる断章:一証言と余白一」,『国立民族学博物館調査報告』,国立民族学博物館,pp.189-199.

細谷広美(2005)「第3章 歴史とポストコロニアルーペルー・ウチュラハイ村事件と先住民族のテロ経験一」, 遅野井茂雄・村上雄介編『現代ペルーの社会変動』, 人間文化研究機構国立民族学博物館地域研究企画交流センター, pp.53-90.

細谷広美(2016)「アンデスの毛沢東一先住民、プロレタリアート、農民一」,楊海英編『中国文化大革命と国際社会: 50 年後の省察と展望:静岡大学人文社会科学部・国際シンポジウム論文集』(アジア研究.別冊4),静岡大学人文社会科学部,pp.65-93.

吉川恵美子(2007)「ラテンアメリカの民衆演劇―その系譜を辿る」,『シアターアーツ 第二次』33 号,晩成書房,pp.58-65.

ユヤチカニ劇団ホームページ <a href="http://www.yuyachkani.org/">http://www.yuyachkani.org/</a>

Country Reports on Terrorism 2015, Chapter 2. Country Reports: Western Hemisphere Overview, United States Department of State.

A'ness, Francine (2004) "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar reconstruction of Peru". Theatre Journal 56, pp.395-414, The Johns Hopkins University Press.

Correa, Ana (2008) "Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo"

Gnutzmann, Rita(2005) "El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: El Grupo Yuyachkani". La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH, 2005: pp.301-310.

Rubio, Miguel (2003) "Persistencia de la memoria", Grupo Yuyachkani, Lima.

Salazar de Alcázar, Hugo (1990), *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*, Centro de Documentación y Video Teatral, Lima.

# ROSA CUCHILLO, más allá de la muerte

Ana Correa

"Rosa Cuchillo" es la historia de amor de una madre que busca a su hijo desaparecido más allá de la muerte, recorriendo los otros mundos de la cosmovisión andina (el Mundo de Abajo "Uqhu Pacha" y el Mundo de Arriba "Hanaq Pacha"). En su retorno a esta tierra (el Kay Pacha), busca armonizar la vida a través de un rito de purificación, de limpieza energética y florecimiento a la usanza tradicional de algunos pueblos de los Andes del Perú, con el propósito de la gente de su pueblo, a pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido.

Soy actriz creadora integrante del *Grupo Cultural "Yuyachkani"*, que tiene 46 años de trabajo teatral en el Perú. En nuestro grupo siempre hemos dicho que lo colectivo no debe anular lo personal, ya que siempre existirán las obsesiones y vivencias propias, o las cosas que uno acumula a lo largo de los años y no sabe para qué, y de repente un día sentimos la necesidad de comunicarlo a través de una obra de arte. Ahí se funden la experiencia personal y la colectiva.

La decisión de realizar este proyecto creativo en el año 2002 estuvo acompañada en el lado personal, por la partida de Victoria Clotilde, mi madre, y del recuerdo de mis dos abuelas andinas: Rosa Obregón, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula Sánchez, curandera de Huánuco. Por el lado colectivo por mis acumulaciones sensibles sobre la vida más allá de la muerte y el proyecto de trabajo sobre la memoria *La Danza del Olvido*.

Estas motivaciones personales me dieron la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria en mi país. Fue así que encontré un camino hacia la creación inspirándome en la novela "Rosa Cuchillo" del escritor Oscar Colchado Lucio y en el testimonio de doña Angélica Mendoza de Ascarza, conocida como "Mamá Angélica", quien luchó incansablemente por dar con el paradero de su hijo Arquímedes, quien fue muerto y desaparecido por ejectivos militares del cuartel Los Cabitos, el 2 de julio de 1983, en Ayacucho.

El cuerpo de Arquímedes y de miles de jóvenes desaparecidos como él es una ausencia. Muchas mujeres ante la ausencia del cuerpo de su familiar, ante la imposibilidad de la despedida, quedan suspendidas en la incertidumbre sin poder aceptar la muerte ni retomar la vida. Sentí en el proceso de investigación y montaje de la acción escénica que se empezaron a generar nuevos puentes entre la experiencia personal – y social-del artista y el público y que de esta manera lográbamos producir nuevas interpretaciones de la violencia política.

A través de la fábula, la danza, el rito, lo concreto, lo onírico, la imagen y la música, que junto con Miguel Rubio en la dirección y Fidel Melquiades en la concepción plástica, creamos la acción escénica "Rosa Cuchillo", para ser confrontada en Mercados Andinos del interior del país. El personaje irrumpe en el cotidiano de los pobladores, subida en una pequeña mesa en medio de los puestos ambulantes que están alrededor del mercado y los sorprende en un diálogo con la teatralidad, buscando remover la memoria para generar una nueva mirada frente a la violencia política que vivió el Perú entre los años 1980 al 2000.

A lo largo de estos años de difusión me he presentado en los lugares en donde estuvo prohibido hablar, en las periferias sociales, en los espacios discriminados por la esfera del poder político y económico, escenarios comunes que fueron censurados durante el conflicto armado. Rosa Cuchillo ha recorrido los Mercados de Puno, Cusco, Ayacucho, Apurímac, Huánuco, Ancash, Arequipa, Junín, contribuyendo a reconstruirlos como espacios de diálogo, cuestionamiento, debate y denuncia. Asimismo ha traspasado fronteras para encontrarse en un diálogo de consuelo y fortalecimiento con las Madres de la Plaza de Mayo

en Argentina, con las mujeres indígenas de Chiapas en México, con las madres de desaparecidos en Colombia, con las mujeres sobrevivientes del golpe militar en Chile, con las familias de las víctimas de la querra civil española en Cádiz, España.

"Mamá Angélica" falleció en agosto de este año, luego de una vida de lucha incansable. Su testimonio fue clave en la reconstrucción de los hechos sobre las atrocidades cometidas en el Cuartel General Los Cabitos, en Ayacucho, para la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Allí los militares detenían, asesinaban y desaparecían los cuerpos de los secuestrados, que en su mayoría eran campesinos y estudiantes. Investigaciones posteriores encontraron 109 restos humanos en fosas comunes. Más de 30 años después de los hechos, el 18 de agosto del 2017, los jueces encontraron culpables a los coroneles retirados Edgard Paz y Humberto Orbegozo, quienes se desempeñaron en las jefaturas de inteligencia y del cuartel militar ayacuchano, respectivamente. Ellos fueron procesados por tortura, desaparición forzada y ejecución extrajudicial de 53 personas en Huamanga en el año 1983. La sentencia se basó en pruebas irrefutables.

Gisela Ortiz Perea, lideresa de los familiares de las víctimas de la Masacre de La Cantuta, dice despidiendo a Mamá Angélica:

"¡Arquímedes! ¡Arquímedes! Repetiste una y mil veces por las calles de Ayacucho; el eco de tu voz viajó por los cerros ayacuchanos y se perdía entre las cuevas y hondonadas como queriendo levantar las piedras para buscar a los que faltan. Los ríos transcurrieron llevando tus lágrimas que nunca se secaron.

Así te conocimos, irradiando amor a tu hijo transformado en cientos, miles de hijos que la guerra entre peruanos nos dejó.

Tu fuerza te convirtió en la lideresa que encabezó a otras mujeres, viudas, huérfanas, hermanas del mismo dolor y angustia que la muerte parió. Junto a ti, se forjaron otras guerreras, con el mismo ímpetu y voluntad de vencer barreras para hacerse escuchar, para hacerse respetar. Con ellas, miles de nombres se hicieron nuestros, alojándose en nuestras memorias.

Tu cuerpo se marchitó pero no tu esperanza de encontrar a tu hijo, quizás ahora, en este tu viaje eterno, ya estés junto a él. Con tu partida, nos dejaste la enseñanza de seguir luchando con amor por los nuestros. No descansaremos hasta que sepamos cuántos son nuestros desaparecidos.

Que esas cifras no sean ignoradas por más tiempo y cada uno recupere su nombre. Que los casi 7,000 sitios de entierro sean levantados sin más demora para demostrarle a los asesinos que la verdad no se oculta ni debajo de las piedras ni en el fondo de los ríos, que nuestra memoria los confronta porque necesitamos saber para entender.

Que la esperanza de encontrar a nuestros desaparecidos no desaparezca, que nuestros miedos a entender nuestro pasado no vuelva a desaparecerlos.

De nosotros depende que 15 mil peruanos y peruanas vuelvan a reencontrarse con sus familias lo más pronto. Nosotros nos comprometemos, hasta encontrarlos."

Pareciera ser que toda la vida una actriz busca un personaje que tome carne de lo que uno es como esencia, de lo que cree. Pienso que desde que Oscar Colchado escribe la novela y lanza al universo el espíritu de Rosa Cuchillo, ella me buscó a mí y nos entretejimos. No fue solo la búsqueda de un personaje sino la legitimación de lo que yo soy, de lo que me duele, de lo que anhelo para mí y para todas las Madres Angélicas del Perú. El aire del universo, buscó un cuerpo donde hacerse carne y se bordó a mi piel. ¡Me comprometo, hasta encontrarlos!

# Yuyachkani, teatro y memoria

# Miguel Rubio Director del Grupo Cultural Yuyachkani

A Seki Sano

El nombre de nuestro grupo teatral nos remite a la memoria. Yuyachkani es una palabra quechua que quiere decir recordar. A cerca de cincuenta años de haberse fundado, podría decir que un eje importante de búsqueda ha sido indagar en nuestra memoria teatral los orígenes de nuestro oficio, nuestra persistente inquietud por re-construir una memoria escénica negada por el colonialismo, una búsqueda de señales que nos conecten con el ancestro y que nos permita desde allí saber más de nosotros, de nuestra identidad, y en ese camino, tenemos que decirlo, nos hemos sentido cercanos a culturas teatrales de Japón con las que más allá de la aparente distancia hemos encontrado asombrosos factores comunes con el teatro Kabuki, el Bunraku, artes concentrados en la cultura del actor, en el cuerpo codificado, en la no separación entre actor y danzante. Hay maestros inspiradores que nos son indispensables para reconocer nuestro recorrido. Kazuo Ohno, Tadashi Suzuki, Fumiyoshi Asai, entre otros de quienes hemos tomado enseñanzas, y cuyo valor principal ha sido acercarnos a nosotros mismos. Pero en este árbol genealógico hay un nombre indispensable: Seki Sano, profundo conocedor del lenguaje teatral y conectado con el teatro de su tiempo quién llegó a Colombia en 1955 y tiene entre sus principales sequidores a Santiago Garcia, maestro a quién consideramos nuestro maestro inspirador fundador de la moderna tradición teatral colombiana cuyo pensamiento y acción han sido capitales para pensar el teatro latinoamericano. A través de él el hemos conocido las huellas del maestro Seki Sano.

Estas son las razones por las que estamos felices en Yuyachkani por esta primera visita a Japón a donde vamos tras las huellas y las fuentes de viejos maestros que merecen nuestro respeto y agradecimiento.

A lo largo de casi 50 años de vida teatral, al lado nuestro han irrumpido nuevos personajes protagonistas, de nuevas historias, de nuevos actores, de nuevos espectadores y de nuevos espacios. Esta invasión renovadora ha implicado el desarrollo de una dramaturgia nueva y compleja, desafiada para contener tanta diversidad. Se trata de un conjunto simultáneo de señales que nos sitúan en un proceso en el que nos hemos reconocido en un entretejido diverso y cargado de matices, como lo son nuestras culturas.

Dentro de esa diversidad confluyente, pudimos ser testigos y a la vez parte de un movimiento social convulso.

Para encontrar los vínculos que nos permitan hablar de un teatro peruano nos corresponde mirar críticamente, y con la menor cantidad de prejuicios posible, a nuestra casi olvidada historia reciente. Así podremos ver cómo lo esencial de esa gran fuerza y vitalidad de nuestro teatro fue posible por la gran confluencia de voluntades orientadas al reconocimiento de teatralidades diversas, históricamente postergadas, y a la invención del teatro que fuera necesario para dialogar con nuestro tiempo.

Si tomáramos como punto de partida la mitad del siglo pasado, veríamos un movimiento en proceso, un teatro que se lanza a inventarse, a reconocer sus particularidades como resultado de una grande y rica diversidad cultural y, al mismo tiempo, veríamos nuevos sectores sociales tradicionalmente deprimidos emergiendo como público, como hacedor y copartícipe primordial.

Si de ese proceso vivido desde mediados del siglo pasado me quedo con algo esencial, es con el ejercicio del teatro como un espacio de creación, algo que viene de nuestros viejos maestros, aquellos que nos enseñaron a inventar. Esa ha sido la lección fundamental. Abrirse a la invención es lo que nos ha permitido cambiar y transitar por los caminos más diversos para saber decir y para saber estar en el momento apropiado. Esa condición ha permitido que podamos acercarnos a formas genuinas de teatralidad nacidas de la necesidad de comunicar, como las que vemos en las expresiones culturales tradicionales de juego y representación presentes de manera generosa en la fiesta tradicional andina, en la que con sus cuerpos los actores danzantes dan cuenta de una memoria en la que se unen lo tradicional y lo contemporáneo.

El buen teatro siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a la compleja relación entre lo real y el artificio.

Desde un inicio, en nuestro trabajo hemos tratado, intuitivamente primero, con plena conciencia después, de acercarnos cada vez con menos prejuicios al quehacer de nuestros pueblos a la hora de producir sus múltiples y complejas formas de expresión artística y cultural. No siempre hemos podido alejarnos lo suficiente de la posibilidad del fracaso.

Casi medio siglo de ejercicio escénico no ha sido el de un progreso ascendente, todo lo contrario, esta voluntad de ejercicio de una nueva teatralidad gestada dialogando con una realidad compleja nos ha dado satisfacciones y también nos ha golpeado, ha señalado los límites de nuestras pretensiones, especialmente en lo que significó seguir activos durante el periodo del conflicto armado interno. Por tanto, esta memoria merece ser vista de manera crítica, asumiendo sus dificultades a la hora de transitar por una realidad compleja y sometida a procesos de cambio radical, me refiero particularmente a la violencia producida a causa de la guerra interna.

"Rosa Cuchillo" es "una loca" que camina por las calles. Esta acción escénica, sustentada en la presencia de una actriz que interviene el espacio público, tiene como fuente la ficción de la novela homónima de Oscar Colchado Lucio, que narra la historia de Rosa Huanca, una madre que dedica su vida a buscar a su único hijo desaparecido, a quien seguirá buscando aún después de muerta. En su búsqueda, Rosa viaja por los tres mundos acompañada de su perro, y así la vemos andando por el kay pacha (nuestro mundo), uqhu pacha (el mundo de abajo) y el hanaq pacha (el mundo de arriba). Esta acción escénica ha sido diseñada para instalarse en los mercados, como el puesto temporal ocupado por una vendedora ambulante, y así ha recorrido mercados, plazas y atrios de iglesias de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima.

En la realización de esta obra no existe el propósito de suplantar ni representar a una madre ayacuchana directamente afectada; sin embargo, conocer a las Madres de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú ANFASEP, y en especial a su fundadora la señora Angélica Mendoza (Mamá Angélica), nos ayudó a encontrar un referente importante para diseñar la acción.

Hace un buen rato que las artes escénicas cuestionan las formas hegemónicas de lo representacional. En el caso de Yuyachkani eso ha significado cuestionar nuestros supuestos escénicos y atrevernos a indagar y recorrer caminos desconocidos, colectando y reuniendo materiales de diverso origen. Al enlazar las viejas tradiciones escénicas con prácticas culturales contemporáneas surge un amplio espectro multidisciplinario en el que pueden tener lugar diversidad de mezclas: culturas corporales, visuales, sonoras y otras que han devenido en acciones para sitios específicos y espacios no convencionales.

Ese es el caso de *Rosa Cuchillo*, como ya hemos anotado. No se trata de la representación realista de una señora ayacuchana, sino más bien de cómo la actriz orienta el resultado de su búsqueda hacia la concreción de una presencia orgánica que tiene su cuerpo como lugar central de enunciación. Desde allí brota su propuesta política y ciudadana, usando las técnicas escénicas que le son necesarias para intervenir el espacio haciendo danzar en su cuerpo las diversas memorias que reúne, las que provienen tanto de la ficción literaria como de su propia condición de mujer y madre y de la acción al lado de mujeres que claman verdad y justicia.

El año 2001, cuando supimos que se implementaría una Comisión de la Verdad y Reconciliación en nuestro país, asumimos decididamente dar todo nuestro apoyo haciendo campaña para las audiencias públicas, promoviendo intervenciones y acciones artísticas en las comunidades locales con los artistas del lugar.

En ese contexto, nuestras obras *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* estuvieron muy presentes y recibieron el afecto agradecido de mucha gente.

Transitamos por caminos que nos exigen encontrar un lugar de enunciación desde nuestra condición de trabajadores de la escena, y desde allí ir al encuentro de las nuevas presencias y personajes que irrumpen en la escena contemporánea, poblada ya de una gran diversidad de voces y memorias postergadas.

Lima, 10 de octubre del 2017

# Recordando los Tiempos de Inicio···

#### César Jordan Ikeda

Mi nombre es César Jordan Ikeda, peruano *nikkei* de tercera generación (72). Estudié arquitectura en la Universidad Ricardo Palma y escenografía en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD).

Fui uno de los fundadores del grupo YEGO, además en Venezuela integré el grupo de teatro "Candilejas" y en Japón junto a mi amigo Kohta Suzuki he fundado el grupo de teatro Cerro Huachipa.

Aun siendo estudiante de teatro en la ENAD, mi excompañero de colegio Carlos Clavo consiguió ser profesor de teatro en algunos colegios de secundaria que le permitió integrar a sus alumnas al grupo teatral que estábamos formando. Por mi lado, logré integrar al grupo a mis compañeros de la universidad a quienes convencí para participar en una obra ligera titulada "El Sabelotodo", que presentamos en la celebración del primer aniversario de la universidad. La obra la dirigió Carlos y todos quedaron encantados con el éxito de la puesta en escena. Fue así como poco a poco llegamos a constituir un grupo de 25 miembros.

Cuando presentamos la obra de Carlos "El Prejuicio Universal" fue que utilizamos por primera vez el nombre de "YEGO teatro comprometido", éramos un grupo de jóvenes comprometidos con nuestra época. YEGO resulta de la contracción de los vocablos de "Ye Ye" y "Go Go", desde ese entonces imprimíamos en nuestro programa de mano el siguiente eslogan: "El futuro de los jóvenes es el porvenir de la humanidad, por eso nos preocupa".

El gran salto cualitativo que logramos como grupo fue con la obra de Carlos titulada "Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años", obra que fue protagonizada grandiosamente por Teresa en el papel de Alicia. Esta obra fue bien recibida tanto por el público en general como por críticos y entendidos en el arte escénico. Para muchos con esta obra el grupo YEGO marcaba un hito en la historia del teatro peruano.

Todos sabemos que en esta época (1969) llega el visitador francés que seleccionó a Carlos Clavo como primer y único director peruano invitado al festival de Nancy en Francia. Son muy conocidas sus declaraciones con respecto al grupo YEGO "como uno de los más interesantes en América Latina y a Carlos Clavo como el director joven más creativo de esta parte del continente".

Miguel Rubio, actual director de Yuyachkani, cuenta cómo después de ver en el club de teatro el trabajo de YEGO titulado "Ejercicio 69": "al final quedé como tembloroso, físicamente sacudido, era un teatro muy atrevido que sentí muy cercano, vi a Teresa y me impresionó muchísimo". Al final le pidió a Carlos que quería ver sus ensayos. Carlos le dijo que fuese a su casa el miércoles y Miguel fue ese día y desde ese día se quedó en YEGO. Miguel estuvo año y medio en YEGO, durante ese tiempo él experimenta sus inicios en el teatro con la obra "Los Rupertos" bajo la batuta de Carlos Clavo a quien señala como su primer maestro y director. En sus apuntes sobre "Los Rupertos en la memoria" nos dice: "recordar a Los Rupertos, Clavo y Rivera es volver a darle vida en uno mismo a momentos intensos que como teatrista marcaron como siempre el curso de mi existencia···". Él hubiese querido seguir con Clavo, crecer con él, pero definitivamente Clavo quería quedarse en un teatro más dirigido a los adolescentes pero desde una mirada también adolescente. Así es como él junto con Teresa, Rebeca, Rafael Drinot, Doris Portocarrero y Gilberto Hume deciden retirarse de YEGO. En

realidad todos ellos, entre otros, habían comenzado a cuestionarse si el problema generacional era fundamental en la sociedad peruana o si había quizás otros problemas mayores, si no había que entender la sociedad de una manera distinta. Aquí comienzan ellos un nuevo camino que los llevará a la creación de Yuyachkani.

Un día llega Gilberto llevándoles la noticia de la masacre de Cobriza, ellos deciden hacer algo desde el teatro por los mineros de Cobriza y desde este trabajo nacen su primera obra "Puño de Cobre" y su nuevo grupo de teatro Yuyachkani.

Nos cuenta Miguel: "en el campamento minero de Alpamina después de una función de "Puño de Cobre" conversando con los mineros un obrero nos dice: "compañeros muy bonita su obra, lástima que hayan olvidado sus disfraces". Por supuesto nosotros no nos habíamos olvidado de nada, esa era nuestra propuesta teatral (la concepción de este montaje estaba indudablemente influenciada por Augusto Boal, el Teatro Arena de Sao Paulo y el famoso método Coringa). Mucho tiempo después comprendimos que lo que ellos quisieron decirnos era que nos estábamos olvidando del público al que nos dirigíamos, que no estábamos tomando en cuenta las expresiones artísticas de los mineros, es más, no lo conocíamos. Este encuentro fue muy importante y nos llevó a comenzar a conocer y estudiar su música, sus canciones, vestuarios de procedencia y sus personajes que cuentan historias y danzan. Se nos abre de esta manera un panorama totalmente nuevo, más por experiencia compartida con nuestro público que por necesidad pensada."

Este acercamiento con el mundo andino los lleva a conocer sus luchas por el problema de la tierra y esto los conducirá a la creación de "Allpa Rayku". Yo tuve la suerte de ver esta obra en la canchita de San Fernando justamente días antes de mi partida a Caracas en el año 80 y realmente quedé muy emocionado y maravillado de ver a los actores todo lo que habían aprendido. Realmente comparto con Ernesto Ráez estas palabras: "Hoy Yuyachkani es el más alto exponente del teatro peruano, tanto por las ideas que difunde y defiende como por el arte que las comunica y las siembra en nuestra sensibilidad. Allpa Rayku es el más alto logro estético de la última década de la escena nacional."

Las experiencias citadas en el presente escrito son sin lugar a dudas las más importantes en mi vida teatral y que me incentivan constantemente el seguir soñando que a través de este arte también nos es posible poner nuestro granito de arena en la lucha por un mundo mejor. Que en cierta manera es uno de los objetivos de nuestro grupo Cerro Huachipa.

# El teatro como espacio privilegiado para el encuentro

#### Violeta Luna

Ha sido muy gratificante para mí compartir mi trabajo en Japón. Estoy muy agradecida por el espacio de intercambio y conexión de propuestas escénicas Latinoamericanas que la profesora Emiko Yoshikawa a creado. Creo que nuestra región tiene un gran legado teatral para compartir con el mundo. Una visión y una práxis donde se conjugan propuestas de vanguardia con temáticas sociales y donde ha existido una fuerte tradición de generar una estética desde la ética del trabajo de "teatro de grupo" y la creación colectiva. En Latinoamérica, el teatro ha sido y continua siendo una herramienta política y de resistencia.

Mi presencia en Japón comenzó desde los diferentes y constantes diálogos que tuve con la profesora Emiko, quien no solo compartió conmigo la misión que tiene la universidad y el trabajo que desarrollan con los estudiantes, sino que me mostró los lugares más representativos de Tokio, lo que me permitió entender mejor el contexto cultural de Japón, tan diverso y con raíces tan profundas, como lo es México. Estas experiencias fueron muy significativas para mí. Aprendí del respeto y gentileza como te tratan y de la curiosidad, apertura y deseo tan particular que tienen l@s estudiantes japoneses para aprender de las otras culturas.

Brevemente mencionaré tres de las experiencias más significativas que he tenido en Japón, sobre todo aquellas que directamente se conectan con mi práctica escénica. La primera fue conocer y presentarme en el Teatro X (Cai), cuya directora artística es la Sra. Misako Ueda. Me llamó la atención la investigación y conexión que tienen con el teatro de Jerzy Grotowski y de Eugenio Barba (Odin Theater), los cuáles fueron parte de mi formación actoral. En este teatro presenté la obra *Apuntes sobre la frontera*, sobre la migración que sucede en Estados Unidos, tema poco conocido en Japón. *Apuntes*... tuvo mucha resonancia en el público, quién compartió, en la conversación que tuvimos después de la obra, testimonios conmovedores y que no solo me ayudaron a dimensionar de que forma recibieron mi trabajo, sino que también me dieron la oportunidad de aprender sobre temas que van desde los estragos que deja la guerra, como la hambruna, hasta la existencia de grupos de inmigrantes invisibilizados en la sociedad japonesa, como los chinos, los coreanos, los nikkeis procedentes del Perú. Tanto mi trabajo como las palabras del público hicieron visible la dura realidad, deshumanizante y violenta, que es causa y consecuencia de los desplazamientos forzados de personas.

La segunda experiencia fue la visita a el espacio de danza butoh "Kazuo Ohno Dance Studio," donde me recibió cálidamente el maestro Yoshito Ohno, con quien tuve oportunidad de conversar y tomar una de sus clases, y la visita al estudio de Natsu Nakajma, quien me explico la historia y el rol del papel femenino en el teatro japonés y en la danza butoh. En Latinoamérica la danza butoh no es tan prolífica, pero ha llegado precisamente a través del legado de estos dos maestros. Siento que mi trabajo, si bien se nutre de otras raíces estéticas y culturales, comparte la sensibilidad y la noción de este nuevo cuerpo, el cuerpo de la postguerra del butho. En mi caso, el cuerpo del inmigrante es un cuerpo que se reinventa desde el trauma como instrumento físico y político en el espacio escénico y dentro de la misma sociedad que lo estereotipa y lo invisibiliza.

La tercer experiencia fue compartir un Taller de Performance y la presentación de la obra *NK 603: Acción para performer & E-Maíz*, junto con una charla en la Universidad Sofia con estudiantes universitarios, quienes se mostraron muy perceptivos y abiertos a lo que es diferente. La experiencia de compartir con ellos fue muy motivadora, porque me permitió ver como el trabajo escénico tiene resonancia y es procesado por medio de signos culturales que si bien pueden ser completamente diferentes, como es el caso de Japón y México, nos remiten a los mismos temas fundamentales de pertenencia. El maíz para el pueblo mexicano, así como el arroz para el pueblo japonés, son frutos de la tierra desde donde ambas naciones articulan una profunda identidad cultural.

Compartir mi trabajo en Japón representó para mí un reto interesante, y fue el resultado de conversaciones constantes con la profesora Emiko y l@s organizadores para tomar las desiciones que permitieran que el mismo no perdiera ni integridad ni sentido. Teníamos muchas dudas de como el trabajo iba a ser recibido, ya que había muchas fronteras que negociar, desde el lenguaje a las sensibilidades culturales, como por ejemplo, la re/significación del cuerpo semidesnudo, utilizado aquí como sitio de expresión, como espacio poético y político, o lienzo para ser decorado con pintura corporal ("body paint", como en el caso de la pieza del Maíz, que presenté en diciembre del 2016 en la Cafeteria Central de la Universidad). Sí bien la cafetería no es un espacio para propuestas escénicas, se modificó y habilitó para que la pieza pudiera presentarse ahí. Esta fue una decisión importante, primero porque trabajar en site specific, me hizo reflexionar cómo un espacio está condicionado por su contexto y sus normas de uso. Sin embargo había un elemento importante en la pieza del Maíz, lo referente a la alimentación, que hizo que la cafetería tuviera otra resonancia para quienes presenciaron la obra: "tomar conciencia de lo que comemos día a día". Después de la presentación, se realizó un diálogo con l@s estudiantes, quienes hicieron preguntas muy justas enfocadas tanto en el tema de la obra, sus contextos sociales, históricos y culturales, así como también en el interés de como fue creada, las motivaciones detrás de la misma, qué desiciones artísticas y estéticas desarrollé y qué riesgos me implicaba el lenguaje del performance.

Si bien la globalización nos permite estar más conectados, hay todavía muchas fronteras que nos separan. Considero que estos espacios de interconectividad personales y "análogos", a diferencia de los "digitales", son altamente necesarios. Nos damos cuenta que los problemas que nos aquejan, si bien no se manifiestan del mismo modo, en el fondo tienen muchas similitudes que se hacen visibles cuando el trabajo artístico hace detonar comparaciones o conexiones. Considero muy importante que se generen este tipo de espacios dentro del ámbito universitario porque propician un encuentro enmarcado en un espacio seguro y donde es posible un pensamiento crítico. Este ejercicio va mas allá de presenciar la obra sólo como un espectáculo de entretenimiento y nos hace pensar el hecho escénico como un espacio politico, de conocimiento y reflexión.

San Francisco, Septiembre 2017

# Magdalena and Latin America

# Jill Greenhalgh

The Magdalena Project – International Network of Women in Contemporary Theatre – has been active across the globe since 1986 hosting festivals, events, collaborations and publishing journals of women's writing on theatre. In 1993, as artistic director of the Magdalena, I had the privilege of receiving a grant that allowed me to travel throughout Latin America for three months to see the work that women in theatre were making across the continent. This was a deeply inspiring journey and I met many strong and politically active, as well as artistically determined, practitioners working against the odds in countries that were dominated by machismo and where the work of women in theatre was marginalized and often invisiblized.

I forged many important friendships during this trip and in 1994 I was able to invite many of the women I had met to Wales to Magdalena '94 a major international festival gathering artists from across the globe. From this moment on the presence of the women from Latin America became central to the Magdalena. These artists have brought their inspiring voices to events in Singapore, Denmark, India, Italy, New Zealand and Australia to name just a few, as well as finding compatriots in festivals staged in Cuba, Chile, Argentina, Uruguay, Peru, Colombia, Ecuador, Brazil and Mexico. Festivals have grown and proliferated. Roxana Pineda in Santa Clara in Cuba has created her festival -Magdalena Sin Fronteras - every two years since 2005. Patricia Ariza from Colombia, who has just received the National Prize of Human Rights Defense, has a huge annual Festival for Women's Theatre, while the women of La Mascara in Cali have tirelessly mounted festivals and continue their pioneering work since 1972 as one of the first women's theatre companies to have formed in Colombia . Ana Woolf and her team - Magdalena Secunda Generación - in Argentina have been creating ongoing events and gatherings across their country for 20 years. The powerful women from the extraordinary group Yuyachkani in Peru have staged several women's festivals entitled Mujeres Creadoras, bringing artists together from across the continent of Latin America. Domo Theatre in Chile is organizing their second international festival -Mestizas Chile - for October 2015 in Santiago. In Mexico we have had festivals in Guanajuato and collaborations in Chihuahua and next year the women of Teatro Arena are hoping to create an international gathering in Cuidad Juarez. This year Susana Nicolalde and her team are staging there - Tiempos de Magdalena Festival in Quito and Cotacachi, Ecuador. In Florianopolis and Brasilia, there are ongoing festivals and projects led by Marisa Naspolini - Vértice Brasil - and Luciana Martuchelli - Solos Fertéis - respectively and there are plans for yet another festival in Rio de Janeiro in the coming year.

All the performances they are also producing are distinct aesthetically and politically. Many are dealing with human rights violations and violence against women as well deep engagement with resistance movements in each of these differing countries. What they all have in common is the commitment to redress the silencing of women, in every arena of political, artistic and social life that has been the experience for too many for too long.

All this tireless activity has brought together the women of theatre in Latin America through a powerful and highly productive network of exchange and support and has radically changed the cultural landscape and lifted the profile of women's work beyond what any of us thought possible 30 years ago. These women have inspired the respect of their Magdalena colleagues across the world with their artistic innovation, their survival strategies and their political commitments. The energy is strong and vibrant and their ability to dance and sing loudly as they resist has been, for me, a source of continuous inspiration.

Founding Artistic Director of the Magdalena Project Lecturer in Performance Studies Aberystwyth University, Wales

# パフォーマンス公演 『Rosa Cuchillo~ナイフのロサ~』

出演:アナ・コレーア(ユヤチカニ)

企画・制作:吉川恵美子 藤浪京(人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会)

主催:上智大学グローバル・コンサーン研究所

共催:上智大学イベロアメリカ研究所 人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会

照明:林千晴 山本瑞季(上智大学演劇協議会)

大道具:上智大学演劇協議会 翻訳・字幕作成:吉川恵美子

# El unipersonal "Rosa Cuchillo"

Performance: Ana Correa, Yuyachkani

Producción: Comité de Derechos Humanos de Teatro Latinoamericano

Organizador: Institute of Global Concern, Universidad Sofía Coorganizadores: Instituto Iberoamericano, Universidad Sofía

Comité de Derechos Humanos de Teatro Latinoamericano

Iluminación y Escenografía: Chiharu Hayashi Mizuki Yamamoto (Comité de Teatro Estudiantil de la Universidad Sofía)

Subtítulo: Emiko Yoshikawa

#### 映像 『Alma Viva~魂は生きている~』

制作: リカルド・アヤラ 翻訳・字幕作成: 藤浪京 字幕監修: 吉川恵美子

#### Vídeo "Alma Viva"

Producción: Ricardo Ayala Subtítulo: Miyako Fujinami

Supervisión de traducción: Emiko Yoshikawa

# 公演プログラム

発行者:人権をめぐるラテンアメリカ演劇委員会

発行日: 2017年11月19日

編集:藤浪京

スペイン語翻訳:吉川恵美子 藤浪京

# Programa de mano

Publicador: Comité de Derechos Humanos de Teatro Latinoamericano

Fecha de publicación: 19 de Noviembre, 2017

Editora técnica: Miyako Fujinami

Traducción español-japonés: Emiko Yoshikawa Miyako Fujinami

