



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



LA GENTE DICE QUE SOMOS TEATRO POPULAR

*Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona
periférica de Lima Metropolitana*

**Tesis para optar el Título de
LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS**

**Presentada por
Malcolm Manuel Malca Vargas**

Lima
2008

“... yo opté por hacer teatro para vivir mejor, diferente (...) yo no quería ser como mis padres, que tenían un jefe ¿no?, la jefa, un jefe, (...) Eso me chocó un poco, o no fue un modelo muy agradable para mí verlos así ¿no? (...) Me parecía raro que alguien tenga un jefe, además eran mi papá y mi mamá ¿no? Y yo ayudaba a veces. Yo tuve una reacción de rechazo a eso.”

*Arturo Mejía. Director del grupo de teatro
«Arenas y Esteras». Villa el Salvador.*

“...el arte abre unos caminos que no son solamente los caminos profesionales, son caminos espirituales en los que el artista se realiza no solamente a través de sus cuadros, sino a través de la búsqueda de su propia identidad.”

*Fernando de Szyszlo. Artista Plástico.
San Isidro.*

INDICE

Introducción	6
Capítulo I	
Planteamiento del problema	10
I.1. Presentación y delimitación del tema	10
I.2. Objetivos de la investigación	16
I.3. Justificación	16
I.4. Hipótesis	18
I.4.1. Hipótesis general	18
I.4.2. Hipótesis específicas	19
Capítulo II	
Marco Teórico	21
II.1. Teatro y comunicación. La práctica teatral como proceso comunicativo	21
II.2. Definición de la práctica teatral como punto de partida para el estudio de su desenvolvimiento en la zona periférica de Lima Metropolitana.	26
II.3. Teatro e identidad	37
II.3.1. Identidad social	37
II.4.1. El teatro como discurso expresivo de referentes de identidad	41
II.4. Teatro en el Perú	43
II.5. Cultura y teatro en Lima Metropolitana	46
II.5.1. Teatro en la zona residencial de Lima Metropolitana	47
II.5.2. Teatro en la zona periférica de Lima Metropolitana	51

Capítulo III	
Marco Metodológico	54
III.1. Tipo de investigación	54
III.2. Metodología	56
III.3. Población y muestra	58
III.3.1. Distritos que conforman la periferia de Lima Metropolitana	58
III.3.2. Grupos de teatro de la zona periférica de Lima Metropolitana	62
III.4. Técnicas de investigación	65
III.4.1. Entrevistas en profundidad	65
III.4.2. Observación participante como observador	68
III.5. Etapas del proceso de investigación	70
III.5.1. Fase de exploración de la producción teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana	70
III.5.2. Fase de selección de la muestra y de recolección de datos	72
III.5.3. Fase de análisis e interpretación de los Datos recolectados	73
Capítulo IV	
Análisis y discusión de resultados	
La actividad teatral en la zona periférica de Lima Metropolitana	76
IV.1. Teatro de grupo	76
IV.1.1. Cono Norte	87
IV.1.2. Cono Este	90
IV.1.3. Cono Sur	93
IV.2. Teatro con identidad periférica	97
IV.2.1. ¿Dónde nos presentamos?	100
IV.2.2. Es difícil hacer una temporada en una sala de la zona residencial de Lima Metropolitana	109
IV.2.3. Propuestas	118
IV.3. Teatro de incidencia política y social	122
IV.3.1. Motivaciones	123

VI.3.2. Tópico de los montajes	126
VI.3.3. El público y la identificación	132
VI.3.4. Distancias con el teatro de la zona residencial	134
IV.4. Teatro de herencia andina	142
IV.4.1. La construcción a partir de lo andino y las otras influencias	143
IV.4.2. El lenguaje final	154
IV.5. Teatro de libre acceso a la formación profesional	161
IV.5.1. El grupo como centro de formación profesional	161
IV.5.2. La universidad de las artes	167
IV.6. Teatro para el desarrollo	170
IV.6.1. La actividad teatral apunala el desarrollo de cualquier persona	170
IV.6.2. El teatro como vehículo de integración a la comunidad	174
Capítulo V	
Conclusiones y recomendaciones	179
V.1. Características de la actividad teatral en la zona periférica de Lima Metropolitana	179
V.1.1. Grupos teatrales: conformación, espacio de trabajo, formación actoral	179
V.1.2. Locaciones para su presentación y sostenibilidad	181
V.2. Ejes temáticos en los discursos teatrales de la periferia de Lima	182
V.2.1. Teatro periférico: pertenencia marginal a la ciudad de Lima	183
V.2.2. Teatro de tradición cultural andina como fuente esencial de creación	184
V.2.3. Teatro orientado a la transformación sociopolítica	186
V.2.4. Compromiso con la formación teatral de cualquier individuo y la promoción del desarrollo profesional en este oficio y del desarrollo humano de los miembros de sus comunidades y de la sociedad.	188
V.2.5. ¿Teatro popular?	191

V.3. Algunos alcances sobre la identidad social de los sectores periféricos de la ciudad de Lima, generados desde la praxis y el discurso teatral	195
V.3.1. Marginal y excluida de la pertenencia a Lima	195
V.3.2. Heredera de la tradición cultural andina	197
V.3.3. Comprometida con la labor en pro de la transformación social y política	198
V.3.4. Comprometida con el desarrollo comunitario	199
V.3.5. Promotora del desarrollo de una percepción socio-individual positiva.	200
V.4. Recomendaciones: el teatro como vehículo de desarrollo	201
V.4.1. Festival de teatro de Lima Metropolitana	201
V.4.2. Centros de formación artística en el sector periférico de Lima	204
V.4.3. Promoción de proyectos de resocialización ligados al posicionamiento de los grupos como espacios culturales	205
Bibliografía	207
Anexos	213
Directorio de la población de grupos de teatro de la periferia de Lima Metropolitana	214
Muestra de ficha de observación	216
Guía de entrevista	218
Fragmento de una de las entrevistas realizadas	224

INTRODUCCIÓN

En el año 2000, gracias a la tercera edición del Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima, pude presenciar el montaje *“Cuando la vida eterna se acabe”* representado por el grupo La Zaranda de España. La obra me impactó de tal manera -por su veracidad, por su gran nivel de actuación y su evidente relación con el mundo del poblador andaluz- que a partir de ese momento me aboqué a investigar sobre la mencionada agrupación. Después de un largo proceso de acumulación de datos sobre La Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja), me topé con otra agrupación similar: La Cuadra de Sevilla. Mi entusiasmo fue mayor al averiguar que ambos conjuntos, originarios de Andalucía, surgieron al rescate de la identidad cultural de su pueblo; y desde esa iniciativa comenzaron procesos independientes de creación que han finalizado siempre en montajes entretenidos, de gran calidad artística, cuyo objetivo está dirigido a plantear discursos reflexivos con sus espectadores.

Este contacto con la experiencia teatral andaluza me impulsó a cuestionarme sobre la relación que tiene el teatro que se produce en nuestro país con la realidad de sus habitantes. Sentí una gran provocación por investigar, en principio, cómo y en qué medida es que los discursos que se manifiestan en las representaciones teatrales hablan de la realidad de todos los que participan en el proceso de comunicación que se desarrolla alrededor de una escenificación. Me preguntaba, por ejemplo, qué significaba que un gran porcentaje del teatro que se hace en las salas teatrales de los distritos de la zona residencial de la ciudad de Lima sean obras de autoría extranjera, y cómo esta y otras características podrían referirnos parte de la identidad social de este sector.

Surgía entonces la necesidad de investigar algunos de los discursos teatrales que se utilizan en nuestro país. Empapar me de ellos para poder comprender la manera en la que están dirigidos al público y en qué medida tenían afanes de fomentar una identidad social específica o cómo la fomentan más allá de sus intenciones. Establecer, por ejemplo, que directores, grupos o productoras de teatro promueven en mayor medida una mentalidad evasiva y utilizan la

actividad teatral solo como medio de diversión; quiénes abordan en su mayoría problemáticas solo de carácter universal; quienes tienen una tendencia dirigida más bien a la concientización acerca de problemáticas nacionales. En fin, constatar de qué manera cada tipo de teatro difunde discursos que reflejan y quizá también proponen elementos referenciales de la identidad social del grupo con el que suelen entrar en contacto.

El cuestionamiento me parecía válido, pues considero que si el teatro puede funcionar como un medio de comunicación –asunto que trataré de explicar más adelante- es importante establecer de qué manera lo estamos utilizando. Establecer, por ejemplo, si es un vehículo que nos permite reflejarnos y cuestionarnos de manera particular como hombres del Ande, de la Costa, o más específicamente del Cuzco, de Lima, etc.; o si solo lo utilizamos como medio para transmitir ideas generales, rescatadas de piezas creadas para otros contextos sociales que probablemente por la distancia entre su realidad y la nuestra hace menos intensa la identificación del espectador con la puesta en escena y debilita la reflexión en torno a uno mismo; o incluso si solo lo utilizamos para divertirnos, para evadirnos de nuestra realidad y nuestra capacidad para movilizarnos social y emocionalmente¹.

Aunque me hubiese gustado identificar todos los tipos de teatro que se realizan alrededor de nuestro país y poder establecer las características fundamentales de cada uno, era imposible entregarme a un trabajo de esa naturaleza en una sola investigación. Decidí en un principio centrar mi núcleo de estudio en la provincia de Lima y establecer desde ahí un acercamiento a los discursos teatrales y su manera de hablar de lo propio y de relacionarse con la identidad social de un grupo determinado.

Aunque es cierto que elegí esta ciudad por ser el lugar en el que vivo, es innegable también que esta provincia es un buen punto de referencia sobre lo

¹ Planteo estas inquietudes a partir de la experiencia referida por el director del grupo *La Cuadra de Sevilla*, sobre su propia aproximación al oficio teatral. Véase TÁVORA, Salvador. *El Teatro, su historia y el Mediterráneo*. [web en línea]. Disponible desde internet en: <<http://www.icalquinta.cl/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=336&page=1>>. [con acceso el 07-06-2008].

que podría ocurrir a nivel nacional. Esto tendría asidero en tanto Lima es el espacio de encuentro de todas las regiones que conviven en nuestro país, quienes crean su propia realidad y con ello aportan al desarrollo particular de diversos procesos sociales, entre los que por supuesto se cuentan los procesos culturales.

Mi indagación se inició tratando de elaborar un mapa de las formas de representación teatral que se producen en Lima Metropolitana. La motivación inicial pasaba por señalar los referentes de identidad social circunscritos a los distintos tipos de manifestaciones teatrales existentes. Esperaba determinar las zonas de nuestra ciudad en las que se montan espectáculos teatrales; las características que tenían las escenificaciones; los antecedentes de teatrales que permitieron el surgimiento de cada propuesta; el espacio de representación que suele utilizarse; las temáticas abordadas; el público al que están dirigidos los montajes; y finalmente establecer de que manera estos cumplían un papel como referentes de identidad social del grupo con el que tenían contacto.

Sin embargo, esta primera intención tuvo que ser prontamente dejada de lado por la inmensidad de la potencial población que nutriría mi objeto de estudio. A pesar de que pensaba ocuparme únicamente de aquellas productoras, grupos y directores que tuviesen una producción continua desde el año 2000 hasta el año 2007, conforme fui desarrollando las investigaciones me percaté de la existencia de una gran cantidad de agrupaciones teatrales –sobre todo en los distritos de la periferia de la ciudad- que cumplían con las características señaladas para delimitar la población a ser investigada. Esta constatación, sumada a la creciente cantidad de directores independientes que presentan montajes en el sector residencial de la ciudad, me inclinó definitivamente a reducir aún más el campo de trabajo.

Después de esta experiencia y de haber establecido un marco de ideas generales gracias a la metodología utilizada, decidí ceñir la investigación solo a la práctica teatral de la periferia de Lima; pues, ya de por sí, este sector resultaba bastante amplio como objeto de estudio. Así, la finalidad de esta investigación termina siendo la de establecer un panorama general sobre la

mencionada actividad teatral, para además señalar algunos discursos fundamentales que estén siendo difundidos a través de dicha práctica y que sirvan como referentes de parte de la identidad social urbano-marginal del sector periférico de Lima Metropolitana.



CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

I.1 PRESENTACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

Desde el año 1940 Lima ha experimentado una serie de modificaciones en su ámbito geográfico y poblacional en la medida en la que el proceso de migración ha ido cambiando la cara y la composición social de la metrópoli; y también, por qué no decirlo, el ámbito cultural limeño². Bajo esta lógica se han ido gestando cambios, entre otros ámbitos, en las manifestaciones artísticas que se producen en nuestra ciudad. Evidentemente el teatro no ha sido una excepción.

Con el paso del tiempo han ido apareciendo manifestaciones teatrales con un desarrollo particular dentro de estos nuevos espacios que surgieron en la ciudad³, los que están conformados, por lo general, por los distritos que están fuera de la zona residencial limeña, los así llamados distritos de los conos, de la periferia o de la zona popular. Las referidas manifestaciones son difundidas por grupos humanos que se esfuerzan por elaborar un discurso propio, y en ese sentido nos permiten acercarnos a identidades sociales que son completamente diferentes a la tradicional de la Lima y del limeño de inicios del siglo XX.

Se podría decir, de forma general, que actualmente el teatro que se produce en Lima Metropolitana está contenido en dos grandes sectores. Uno de ellos nos ofrece el panorama de lo que podemos observar en las salas de teatro y en los centros culturales que existen en los distritos que conforman la zona residencial de esta ciudad. Heredera de las convenciones y protectora de los referentes de

² Este tema ha sido abordado por diferentes científicos sociales en la década de los ochenta, siendo uno de los más caracterizados para el estudio de esta nueva realidad José matos Mar y su *Desborde popular y crisis del Estado* y su posterior revisión *Desborde Popular y Crisis del estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. 227p.

³ Para darse una idea de cómo se generó el surgimiento del teatro que se hace en la periferia de Lima véase el artículo de Miguel Rubio, *Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y Perú desde los años '70*. Se puede encontrar en el libro: RUBIO, Miguel. *Notas sobre teatro/* ed. crítica y anotada: Luis Ramos García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001. p 21-53.

identidad de los que se consideran o se reinventan como limeños. Ofrece una visión del teatro sostenida o por lo menos orientada por los estudios formales de la técnica teatral inscrita en la tradición occidental tanto clásica como vanguardista. La otra nos acerca al desarrollo de la práctica teatral en los distritos de la periferia. Esta última parece estar construida sobre una identificación distinta de sus habitantes con la ciudad de Lima en virtud de la procedencia de los migrantes quienes evidentemente pertenecían, en su mayoría, en sus ciudades de origen, a estratos socioeconómicos de recursos más escasos.

Hacemos hincapié entonces en que más que referirnos a la procedencia geográfica nos referimos a la procedencia de estrato sociocultural, pues de hecho también en las clases socioeconómicas A y B de esta ciudad (que conforman el grueso de la población de las zonas residenciales) existe un fuerte componente migratorio. Aunque claro esta, constituido por la descendencia de las élites provincianas, sobre todo las ligadas al latifundismo, quienes a partir de la reforma agraria y la recomposición social que devino con la irrupción de Velasco en el gobierno del Perú, se vieron obligadas a trasladarse a la ciudad de Lima y reacomodarse en su espectro social. Lo que fue para ellos menos traumático pues contaban con suficientes recursos económicos como para acercarse al mundo de las inversiones de capital o por lo menos a la educación universitaria, lo que por supuesto les permitiría insertarse con éxito en el mercado laboral.⁴

Esta diferencia sustancial entre los migrantes que han impulsado el desarrollo de la periferia de Lima y los migrantes que han impulsado el desarrollo de la zona residencial, que es históricamente visible en los ámbitos referidos a la economía, la acumulación de poder político y la manera de construir su imaginario simbólico ha influido también en la forma en la que ambos sectores se han relacionado con el quehacer teatral.

⁴ Véase, FRANCO, Carlos. *La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana*. Lima: CEDET, 1991. 223p.

Por esto mismo tenemos que para el sector de la periferia los referentes de producción teatral, así como la manera de acercarse a la obtención de capital económico parecen discurrir por una lógica distinta; de igual modo su aprendizaje en lo relativo al lenguaje y al oficio teatral pasaría por una aproximación particular, fundamentalmente empírica y autodidacta. Esto último no estaría solo ocasionado por la falta de recursos económicos para acercarse a los estudios formales, sino también por sus propias necesidades de generar un lenguaje que les ayude a expresar sus problemáticas particulares.

La razón de que nos hayamos referido a la actividad teatral dentro de la ciudad de Lima como una práctica fragmentada se sustenta en esta gruesa división que existe entre la zona residencial de la ciudad y los distritos que conforman la periferia. Sin embargo la realidad social de la ciudad de Lima no llega a constituir una fragmentación dual ya que geográfica, comercial, política y culturalmente se aprecian dinámicas que se entrecruzan o amalgaman. En sentido estricto somos conscientes de que no podemos polarizar nuestro estudio sobre los dos sectores como si estos estuviesen divorciados cuando en realidad funcionan más bien desde una lógica híbrida. Incluso todos los distritos residenciales de Lima, hasta los más exclusivos, tienen dentro de sí zonas periféricas en los que la población podría tener características, aspiraciones y preocupaciones más cercanas a las de algún distrito representativo de los Conos. Del mismo modo, muchos distritos de la periferia contienen espacios que emulan las características de los distritos de la zona residencial; y varios de sus pobladores dejan notar igualmente características, aspiraciones y preocupaciones que reproducen discursos de sus pares de la zona residencial⁵.

Pese a esto, debemos admitir también la existencia de la diferenciación como parte de la dinámica social de nuestra realidad urbana, y en tal sentido esta diferenciación que se produce en espacios micro, se produce también a nivel

⁵ Alicia del Aguila ofrece en su libro *Callejones y mansiones* un panorama similar para el siglo XIX e inicios del siglo XX limeño en donde las élites y la plebe urbana de entonces conviven contiguamente en el mismo espacio ciudadano, vale decir en la misma calle la casona señorial junto a la humilde vivienda plebeya. *Callejones y Mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima 1997.

macro; así la metrópoli tiene un sector periférico que está emblemático por los Conos y un sector que es considerado como céntrico, representado por los distritos que conforman la zona residencial, en tanto que ahí residen los detentadores del poder político y socioeconómico. En este sentido es que nos referimos a la gruesa división existente en Lima Metropolitana, una separación de sectores dentro de la misma ciudad y que se reproduce también dentro de cada uno de los distritos que la conforman, que adquiere su diferenciación en los códigos, los usos y los consumos culturales de cada uno de los ámbitos referidos.

Es esta escisión y esta necesidad de diferenciarse la que podría ser tomada como responsable de que podamos hablar de la existencia de dos circuitos teatrales que coexisten en la misma ciudad pero que actualmente no comparten casi ningún espacio común. Por el contrario, muchos de los que se dedican al oficio teatral tienen visiones sesgadas acerca de las motivaciones, los intereses y el verdadero aporte al desarrollo artístico y social que genera el teatro en cada una de estas orillas.

Es interés de esta investigación aportar al mayor conocimiento de la realidad actual de la práctica teatral en Lima Metropolitana, por eso hemos decidido aproximarnos a la actividad teatral que menos conocemos y sobre la que menos se ha escrito y analizado en los estudios formales: la labor teatral que se desarrolla actualmente en los conos de la ciudad de Lima. Práctica, además, poco difundida en los medios de comunicación masiva, pero que tiene una presencia constante desde hace varios años en muchos distritos de la ciudad.

Siendo nuestro punto de partida la relación que hay entre el teatro y la realidad social centrada en la identidad que se refleja y/o propone desde los discursos teatrales, nuestra intención al investigar la referida actividad teatral pasa, en una primera fase descriptiva de la realidad de esta práctica, por establecer cuáles son los directores, grupos y/o productoras que se esfuerzan, dentro de este circuito, por circunscribir sus propuestas dentro de un estándar que puede reconocerse como teatro profesional. Por ello, nos interesa también ahondar nuestro conocimiento acerca de los lugares donde se presentan, el público al

que dirigen sus montajes; cuáles son los supuestos sobre los que elaboran su propuesta; qué nivel de formación técnica tienen sus representantes; y qué tipo de teatro desarrollan –según las corrientes teatrales de las que ellos se sienten herederos-. En una segunda fase, a partir de determinar una muestra, buscaremos estudiar el discurso que se desprende y construye desde esta práctica teatral teniendo como elemento central de análisis la propuesta escénica manifestada por los directores de teatro de la zona. La tercera fase de nuestra investigación consistirá en analizar el discurso teatral identificado en relación a las características que refleja y/o propone acerca de la identidad social de los pobladores de la periferia de Lima, transmitidos desde la práctica teatral, intencional o inconscientemente, hacia las personas vinculadas con este fenómeno.

Como hemos señalado nuestra investigación estará centrada en el emisor de este proceso comunicativo, en los directores de escena y en el discurso que manifiesten esforzarse por transmitir mediante la elaboración de montajes. Esto entendiendo que al ser la escenificación el producto final, y el proceso integrador de la propuesta de cualquier profesional del teatro, nos permitirá recabar información importante sobre los diversos aspectos implicados en el desarrollo de la práctica teatral en general.

Así mismo debemos precisar, que las referencias sobre los mismos montajes u otras actividades relacionadas con la labor teatral (talleres, entrenamiento, ensayos, organización de festivales, subvención económica, etc.) serán solo para verificar como se condice la realidad de lo investigado con los planteamientos esbozados por los directores de escena.

En ningún caso será objetivo de esta investigación analizar la eficiencia con la que se pudieran transmitir los discursos teatrales, como referentes de identidad social para el público que asista a las escenificaciones o que se relacione con otras actividades del quehacer teatral. Por ende, no nos concentraremos en examen de los componentes de los montajes teatrales, ni en el examen de cómo se desarrollan las otras actividades mencionadas en el párrafo anterior.

Tampoco será objeto de esta investigación establecer si alguna propuesta teatral puede afirmarse como generadora o constructora de parte de la identidad social de un grupo humano determinado. No es nuestra intención establecer cómo el público decodifica, entiende o asume los referentes que pudiesen desprenderse de los discursos circunscritos a la práctica teatral del sector de la periferia de Lima.

Para el desarrollo de nuestra investigación hemos tomado en cuenta la división urbanística clásica que se realiza sobre la zona periférica de Lima: Cono Norte, Cono Este y Cono Sur. Con la finalidad de organizar mejor nuestro estudio y dar cobertura a todos los focos de producción teatral que existan fuera del área residencial limeña. Nuestra intención general es la de prestarle atención solo a los grupos, productoras y/o directores que vengán desarrollando su labor ininterrumpidamente por lo menos desde el año 2000 en adelante. Además, tomar tres experiencias de agrupaciones teatrales, por cada una de las zonas mencionadas, como muestra de la producción de cada sector. Esperamos así poder establecer las concordancias fundamentales existentes en la práctica teatral de toda la periferia de Lima.

Finalmente lo que nosotros buscamos con esta investigación, es tratar de dar respuesta a la siguiente pregunta:

- ¿Qué discursos característicos se manifiestan actualmente en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana que sirvan de referencia a la identidad social urbano-marginal⁶ limeña?

Para lograr el éxito de nuestra indagación nos abocaremos a responder a las siguientes sub-preguntas:

⁶ En Nuestra investigación hablaremos indistintamente de la zona periférica de Lima Metropolitana o de la zona urbano marginal de Lima para referirnos a los espacios urbanos que crecieron a partir del proceso de migración expuesto en nuestro trabajo y que ahora constituyen lo “popular” de la ciudad, que socioeconómicamente han sido designados como sectores C, D y E.

- ¿Cuáles son las características de la práctica teatral en la zona periférica de Lima en la presente década?
- ¿Qué discursos característicos surgen desde la práctica teatral y la perspectiva que de esta tienen los directores escénicos que trabajan en la zona mencionada?
- ¿Qué identidad social urbano-marginal limeña se refleja y/o propone a partir de los discursos que se generan desde la actividad teatral de la zona periférica de Lima?

I.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro objetivo fundamental es identificar referentes de la identidad social urbano-marginal desde la práctica teatral que se desarrolla en la zona periférica de Lima Metropolitana.

Para cumplir con esta finalidad la presente investigación pretende cumplir con lo siguientes objetivos específicos:

- Describir la actividad teatral que se realiza en los conos de Lima Metropolitana en la actualidad.
- Identificar los ejes temáticos sobre los que se articulan los discursos propuestos desde la práctica teatral a través de la perspectiva de los directores de teatro que trabajan en la periferia de la ciudad de Lima.
- Caracterizar la identidad social urbano-marginal limeña que se refleja desde los discursos inherentes a la actividad teatral que se realiza en los sectores periféricos de la ciudad.

I.3. JUSTIFICACIÓN

Al analizar la bibliografía que se ha publicado acerca de la producción de teatro en Lima Metropolitana -sobretudo la que se ha editado desde el año 2000 en

adelante- hemos podido comprobar la carencia de estudios académicos relacionados con la actualidad del quehacer teatral que se registra en los distritos agrupados en la periferia de la ciudad. Esta razón, sumada a nuestro ya expresado interés por verificar qué elementos referenciales de identidad social proporciona la actividad teatral fueron las principales motivaciones para decidimos a llevar a cabo este estudio.

Nuestra investigación surge a partir de explorar y verificar la existencia de una amplia red de actividad teatral en los Conos de Lima, aunque nuestra motivación está dirigida a tomar en cuenta, como ya hemos señalado, solo a quienes orienten sus esfuerzos por hacer teatro profesional.

Es decir, a aquellos que puedan ser identificados con una definición convencional de Teatro –la cual será explicada en el siguiente capítulo- y que además se aproximan a la actividad teatral como un vehículo de desarrollo socioeconómico y cultural; inscrita en la tradición del conocimiento humano como un oficio sostenido mediante técnicas de desarrollo basadas en principios de ejecución; que está en un proceso de formación constante y riguroso, así como en un constante trabajo de investigación y actualización.

Por esta razón no incluiremos para nuestro análisis a grupos de teatro parroquial, escolar, ni de organizaciones que utilicen el teatro como una herramienta de aprendizaje o resocialización. Por otro lado tampoco tomaremos en cuenta a agrupaciones, instituciones, productoras, directores y/o actores independientes, que trabajan en la realización de otras actividades escénicas como pueden ser el Circo, Mimo, Danza, Música, etc.

Esperamos entonces que este estudio pueda aportar información relevante que ayude a conocer mejor las características que conforman la actividad teatral de la periferia de Lima, así como los discursos inherentes a esta práctica y los referentes de identidad social que se desprenden de los mismos.

Esperamos, además, ayudar a verificar que existe en una actividad teatral cualquiera la inevitable presencia de un discurso que valida o incita una

manera de ser, de identificarse con un grupo humano o una comunidad y de plantearse una forma de relacionarse con los otros y con la ciudad en la que se vive.

I.4. HIPÓTESIS

I.4.1. Hipótesis general

Nuestra investigación parte del supuesto de que **existe en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana la capacidad de plantear discursos que pueden transmitir referentes de la identidad social urbano-marginal.**

Nos gustaría precisar que hemos presupuesto esta idea⁷ partiendo del principio de que una práctica teatral específica surge a partir de los siguientes elementos:

- Un marco de vivencias comunes a grupos sociales.
- Percepción y consciencia de la realidad en la que viven.
- Marco cultural de procedencia (teniendo en cuenta que se trata de poblaciones que han surgido mayormente como producto de la migración del campo a la ciudad).

Entonces tenemos que el surgimiento de un estilo o forma de actividad teatral es una consecuencia de la preexistencia de un modo de pensar, de sentir, de relacionarse (un conjunto de individuos) con un medio ambiente, pero también de su necesidad de manifestar sus anhelos y frustraciones por una vía que no sea solo teórica o meramente ejecutiva, sino también creativa y sensible.

⁷ Las ideas esbozadas han sido deducidas de las reflexiones de Salvador Távora sobre cómo una propuesta teatral puede surgir de lo que él llama "*La cultura de la vida*". Véase TÁVORA, Salvador, op. cit.

De esto podríamos afirmar que el surgimiento de un discurso teatral y en un sentido más amplio del quehacer teatral en una comunidad es siempre posterior a un conjunto de vivencias en base a las cuales reflexiona, critica, celebra, reelabora o interviene una realidad.

A partir de lo anteriormente dicho podemos comprender que el discurso que se plantea desde una práctica teatral determinada es una propuesta comunicativa que surge desde un individuo o agrupación, los cuales articulan su trabajo partiendo desde un diálogo con los símbolos, convenciones, problemas, estética, etc. de su propio medio social (cultura). Es decir, le ofrecen a todos los individuos (incluidos ellos mismos) que se relacionan con su labor teatral referentes desde su propia capacidad de plantear una relación con su marco cultural. Al hacer esto o perpetúan un discurso ya aceptado previamente por la sociedad; o crean una nueva visión desde los mismos referentes culturales –ya sea impulsando otra perspectiva o fusionándolos con los de otras culturas-. Pero de todas maneras plantean una propuesta desde la que se puede apreciar un conjunto de rasgos que los identifican y que a su vez le servirán a los que se relacionen con ellos como un referente de su propia identidad, ya sea en oposición o en aceptación de lo que se aprecia.

I.4.2. Hipótesis específicas

En cuanto a nuestras sub-preguntas de investigación esbozaremos algunas respuestas preliminares, a manera de sub-hipótesis, que se concentran en la actividad teatral, el discurso y la referencia de identidad.

- **Suponemos que la actividad teatral que se desarrolla en los conos tiene características peculiares que pueden ser notoriamente distintas a las de la actividad que se produce en la zona residencial de la ciudad. Estas diferencias se explicarían por los siguientes elementos:**
 - **Su formación teatral, que debe ser en general autodidacta.**
 - **Su apuesta por hacer teatro de grupo.**

- Los espacios en los que comúnmente se presentan: desligado de salas teatrales.
 - Aspectos idiosincrásicos: condición de migrante o hijo de migrante, condición de pertenecer a un segmento socioeconómico y a un espacio urbano “popular”.
- Los discursos desde la perspectiva de los directores de teatro en la periferia de Lima girarían en torno a estos posibles ejes temáticos:
 - Interés por hablar de cuestiones relacionadas directamente con la problemática social local, regional y nacional.
 - Elaboración de una propuesta basada en la recreación de elementos andinos.
 - La caracterización de la praxis teatral periférica y los discursos identificados proporcionarían referentes diferenciales y propios de una identidad social urbano-marginal.

En relación a nuestra tercera sub-hipótesis creemos que el teatro puede proporcionar referentes de parte de una identidad social urbano-marginal a partir de su práctica y de los discursos que se generan desde ella. Estas características estarían en función de lo que se podría apreciar en el proceso de verificación de nuestra sub-hipótesis 1 y nuestra sub-hipótesis 2; y siendo este un estudio descriptivo/exploratorio, de aquello que la propia realidad pueda ofrecer como algo no previsto en los supuestos mencionados.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Pasaremos a continuación a definir y tratar los conceptos y teorías que se hallan involucrados en el presente trabajo de investigación. Dado que nuestro interés radica en identificar los referentes de identidad social urbano limeña presentes en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana empezaremos este capítulo explicando como es que estos referentes constituyen una realidad en la medida en que se hayan inscrito en un proceso comunicativo, de tal forma que son visibles para los individuos que se relacionan con la actividad teatral en el mencionado sector de la ciudad.

II.1. TEATRO Y COMUNICACIÓN. LA PRÁCTICA TEATRAL COMO PROCESO COMUNICATIVO

El primer axioma de la comunicación surgido de las conclusiones de un estudio realizado en el *Mental Research Institute*, ubicado en Palo Alto, California, USA, se condensa y transmite en una frase contundente “*No se puede no comunicar*”⁸. La sustentación de este axioma parte de la verificación de una propiedad de la conducta humana: no hay nada que sea lo contrario de conducta. Es decir, es imposible no accionar un comportamiento cada vez que se está presente en algún lugar. Se plantea, además, que toda conducta en una situación de interacción (que puede ser con uno mismo en sus pensamientos o fantasías) tiene un valor de mensaje, y se deduce, a partir de estos puntos, que de ninguna manera una persona podrá, en ningún momento, dejar de comunicar. Entonces, se demuestra que la comunicación se produce siempre. Se producen procesos de comunicación incluso cuando estos no son intencionales, conscientes o eficientes (logran un entendimiento mutuo). Así se

⁸ Para una mayor revisión sobre los axiomas de la comunicación, se puede consultar: WATZLAWICK, Paul y otros. *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*. 8a ed. Barcelona: Herder, 1991. p. 49-72.

sustenta que todo lo que acontece comunica algo, y esto sucede aún independientemente de nuestra propia consciencia y deseo de comunicar.

Si arrancamos desde la frase citada en el primer párrafo no nos quedará más que aceptar que si el teatro es una actividad que se realiza en el mundo, entonces comunica un sentido, un mensaje, una visión desde la escenificación (siempre que acontece) o desde todas las otras posibilidades de contacto que existen entre las personas y los otros ámbitos de la práctica teatral (ensayos, talleres, festivales, etc.). Más allá, claro, de la efectividad con la que lo haga, la cual dependerá por supuesto de la pertinencia o la maestría en el uso del código –en este caso teatral-.

Una afirmación como esta, sobretodo cuando entendemos el concepto teatro ligado esencialmente a la representación en vivo, y en tanto que hemos señalado que este es el proceso inclusivo de la actividad teatral por excelencia, puede generar algunas controversias; pues como explica Anne Ubersfeld la identificación del proceso teatral con un proceso de comunicación ha sufrido críticas profundas. Estas críticas parten de la definición del lenguaje como un sistema de signos destinados a la comunicación. Algunos entienden que desde esta perspectiva el teatro no es un lenguaje; pues no es posible señalar en una escenificación elementos aislables equivalentes al signo lingüístico, que puedan ser considerados signos teatrales.⁹

A esta perspectiva tan rigurosa se oponen investigaciones en el campo escénico como las de Augusto Boal, que sostienen la existencia de un lenguaje teatral que es por excelencia un lenguaje humano, ya que tiene como elemento esencial el cuerpo humano (entendido en todas sus capacidades expresivas, tanto físicas, intelectuales como espirituales) y sirve para representarnos a nosotros mismos y a otras personas en un sinnúmero de situaciones cotidianas. Así se da que los actores realizan en el escenario acciones y actividades que todos realizamos ordinariamente en la vida diaria. Según Boal,

⁹ La ideas expuestas han sido desarrolladas por Anne Ubersfeld en sus disertaciones sobre la existencia de un signo teatral. Vease: UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. 2a. ed. Madrid: Cátedra, 1993. p. 19-33.

la única diferencia entre la gente común y los actores radica en que estos últimos son conscientes de estar utilizando este lenguaje teatral y por eso llegan a ser más hábiles para manejarlo. Sin embargo, todas las personas por diferentes motivos actuamos, interactuamos, e interpretamos, somos todos en un sentido general actores.¹⁰ Establecemos entonces -mediante esta capacidad innata de imitarnos a nosotros mismos y a otros, y mediante nuestra capacidad de realizar actos, acciones en el mundo- procesos de comunicación en los que el código de intercambio es también este lenguaje teatral. Así cuando un alumno de secundaria remeda el modo de andar y de hablar de su profesor de matemática -antes de que este llegue al salón- frente a toda la clase; surge un proceso de comunicación. El alumno que imita (emisor) pretende burlarse de su profesor (mensaje) y para esto utiliza su cuerpo y su voz -elementos esenciales del lenguaje teatral- (código) ante todos los otros alumnos que están en el salón de clases (receptores). Esto indudablemente generará reacciones diversas de sus compañeros, los cuales responderán utilizando -según la tesis de Boal- el mismo código que el emisor; y estaremos nuevamente ante procesos comunicativos que se prolongarán a partir del proceso inicial.

A pesar de que la hipótesis de Boal es fácilmente sustentable los detractores de la existencia del lenguaje teatral señalaran que el cuerpo y la voz no son los únicos elementos que de común componen una escenificación, sino que debemos tomar en cuenta la luz, el sonido, la escenografía, así como otros varios elementos que cargan de significado la escenificación. Insistirán en la dificultad de establecer el concepto de lenguaje a partir de la presencia de signos de tan diversa índole. Entendiendo que para los espectadores no será posible establecer un diálogo en tanto no podrán responder utilizando todos los elementos que componen una representación teatral. Es decir, no estarán en condiciones de utilizar el código para dialogar con los ejecutantes de la escenificación.

¹⁰ Véase: BOAL, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial, 2001. p. 21-24.

Sin embargo, dentro del mismo campo de los estudios semióticos, a partir de las ideas expuestas por Ubersfeld, se puede desprender que la representación teatral no necesita ser considerada un lenguaje autónomo para poder ser analizada. La representación teatral podría ser considerada así un lenguaje constituido por un sistema de signos de naturaleza diversa que están destinados a la comunicación, la cual se genera de la forma específica en la que la escenificación funciona:

“La representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto (...) un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores (...) una serie de mensajes (...) y un receptor múltiple en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder el mismo código que el emisor (...) no implica en modo alguno, que no se dé comunicación (...) la identidad de códigos de ida y vuelta no es una condición indispensable en la comunicación”.¹¹

Al hablar de la forma específica en la que la representación teatral funciona nos referimos precisamente, tal y como señala Ubersfeld, a la supuesta poca capacidad de los receptores, durante la puesta en escena de un montaje, para darle repuesta al emisor(es). Aunque esta idea puede ser pensada desde la visión de la representación teatral al estilo occidental, dentro de una sala de teatro en la que el público está expectante y en silencio; cabe considerar que este tipo de relación con el público no es el único que existe en todo el orbe. No obstante, incluso en la sala de teatro occidental se producen todo el tiempo reacciones de parte del público, el cual como es evidente le responde a los emisores (actores, directores, técnicos encargados de manipular los componentes escénicos y de utilizarlos en la representación) con sus reacciones emotivas: risas, llantos, sobresaltos, aplausos, etc. Lo que ayuda, según precisa Stanislavski, a crear una comunión entre el público y los actores –esto se puede extender a los técnicos y directores de escena- y en sentido comunicativo le sirve a los últimos como caja de resonancia espiritual, pues el

¹¹ UBERSFELD, Anne, op. cit., p.20.

público devuelve lo que recibe de los responsables de la escenificación en emociones vivas y humanas¹².

Podríamos citar, como otro ejemplo dentro de la misma cultura occidental u occidentalizada –la cultura de teatro sudamericana-, la gran participación verbal y física que los niños (espectadores) tienen en las obras de teatro. Este sería un ejemplo evidente de la respuesta directa que pueden dar los receptores hacia los emisores durante la representación teatral. Aquí, los receptores (niños que asisten a la función) están permanentemente dialogando con los actores-personajes, advirtiéndoles de peligros, ayudándoles a tomar decisiones, denunciando hechos ocurridos, etc. Un proceso en el que los personajes muchas veces le responden al público infantil y es evidente como el código teatral (entendido desde lo que propone Boal) es transmitido de ida y vuelta.

Como último ejemplo hablaremos de la relación entre el público y los emisores de una pieza teatral que se produce en el teatro oriental. Específicamente en la tradición de la «Opera de Pekín». Los asistentes a estas puestas en escena se aproximan al espacio teatral del mismo modo que el público típico de lo que nosotros identificaríamos como una feria o un espectáculo deportivo. La gente lleva comida, bebida y se dispone libremente por el espacio. Observa la representación riendo, gritando, celebrando, comentando la performance de los actores, comprendiendo y reaccionando ante la amplia gama de estímulos que los componentes escénicos les transmiten –para lo cual el público oriental parece estar muy bien instruido- y dirigiéndose directamente hacia la escena, señalando su aprobación durante la ejecución con sus aplausos o con el característico grito de aprobación ¡Hao! Esto, como señala Miguel Rubio, ejemplifica de manera notable la relación viva entre la escena y el público que define el teatro.¹³ Por supuesto ejemplifica también el proceso de comunicación.

¹² Véase, STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. México: Editorial Diana, 2000. p.171.

¹³ Sobre este punto es valioso revisar el artículo que Miguel Rubio escribe sobre la Ópera de Pekin. RUBIO ZAPATA, Miguel, op. cit., p.159-178.

Si bien es cierto que el público o las personas relacionadas a la actividad teatral (receptores) no puede responder utilizando todos los elementos que utilizan los actores, los técnicos, el director, etc. (emisores) para componer una escenificación; es cierto, por otro lado, que siempre emitirán una respuesta, porque todo lo que hagan comunicará un mensaje. Esta respuesta –aunque incompleta, en el estricto rigor que reclaman algunos semiólogos- será suficiente para desarrollar un proceso de comunicación, pues la dará utilizando el elemento esencial que constituye el código del lenguaje teatral: el cuerpo humano.

Es innegable entonces la capacidad intrínseca de la escenificación y de la práctica teatral en general, para desarrollar procesos de comunicación. Es evidente, por tanto, que desde el desenvolvimiento de la actividad teatral, en tanto se manifiestan ideas en torno a diversos temas, podríamos señalar discursos que pueden estar siendo comunicados hacia todas las personas que se relacionan con dicha labor, los que podrían servir como referentes de identidad.

II.2. DEFINICIÓN DE LA PRÁCTICA TEATRAL COMO PUNTO DE PARTIDA PARA EL ESTUDIO DE SU DESENVOLVIMIENTO EN LA ZONA PERIFÉRICA DE LIMA METROPOLITANA.

Nuestra indagación sobre la actividad teatral en el sector periférico de la ciudad implica, por lo menos, la definición de los referentes conceptuales o teóricos que nos permitan discriminar qué grupos son los que realmente desempeñan una labor teatral. En tal sentido es necesario recuperar las definiciones que nos permitan establecer qué entendemos por el concepto teatro, para que quede claramente señalado el parámetro básico a partir del cual hemos elegido a los representantes que conforman la población de nuestro estudio.

Partiremos entonces de la reflexión académica occidental clásica sustentada por Aristóteles en la Grecia antigua. La que se concentra en señalar los elementos más importantes que componen la tragedia. Aristóteles destaca el

papel de la trama –el alma de la tragedia, en palabras del filósofo- en contraposición al espectáculo al que considera el elemento menos importante.

“El temor y la compasión pueden surgir del espectáculo, pero también de la misma estructuración de los acontecimientos, lo cual es superior y propio del mejor poeta. En efecto, la trama debe organizarse de modo tal que, sin necesidad de ver la representación, con solo oír los hechos acontecidos, surja el horror y la compasión...”¹⁴

Así *La Poética* de Aristóteles toma partido por establecer las reglas de estructura lingüística que permiten la elaboración de una trama intensa, sorprendente y conmovedora; deja de lado el análisis de la representación teatral como espectáculo y cualquier posible estudio acerca de los modos de puesta en escena.

Este punto de vista es entendido por algunos investigadores teatrales como una intelectualización del espectáculo y una neutralización del papel del cuerpo en la escena. Lo que podría notarse de forma patente en la redefinición que Aristóteles realiza de los conceptos de *mímesis* y *catarsis* –originariamente efectos sensoriales producidos sobre una persona como consecuencia de su participación en un rito: el primero, producido por medio de la danza; y el segundo por medio de la música y la poesía- alejándolos de su carácter ritual y reorientándolos como efectos producidos a través del lenguaje¹⁵.

Si bien es cierto que la teoría aristotélica sobre la tragedia se muestra esencialmente sustentada en la trama y en el efecto que el lenguaje puede generar, como organizador de la pieza escénica, su perspectiva es fundamental, pues organiza la primera teoría teatral en occidente, la que luego servirá de sustento primigenio a toda Europa e irradiará su herencia a teorías aún vigentes.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 95.

¹⁵ Véase, SÁNCHEZ, María José, *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p.20,21.

Sobre este respecto son particularmente valiosas dos de sus reflexiones. La primera, explica el origen de todo arte poético basado en la naturaleza imitativa del hombre, en su necesidad de imitar desde la infancia todo lo que le rodea (*mímesis*) y en el disfrute que le produce observar la imitación de algo:

“Es probable que dos causas hayan generado el arte poético, ambas enraizadas en la naturaleza. En primer lugar, la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia. En segundo lugar todos los seres humanos disfrutaban con las imitaciones.”¹⁶

Esta noción empalma con las definiciones modernas del teatro como una actividad vinculante en la que alguien lleva a cabo una acción para ser mostrada ante otro. Si la acción no es mostrada ante alguien, no podemos establecer que se esté produciendo un hecho teatral: no hay evidencia de la performance del actor si nadie presencia su acto.

Incluso en la teoría del Teatro Invisible, de Augusto Boal¹⁷, se requiere de un público, que en este caso en particular no es consciente que esta viviendo una ficción, pero sin el cual la representación carecería de sentido. Como es evidente, el sentido se genera cuando el proceso comunicativo se lleva a cabo, y como todos sabemos, para esto son indispensables un emisor y un receptor. Aristóteles señala –con la idea en cuestión– la disposición natural que tiene el ser humano para formar parte del circuito comunicativo de la representación, ya que siente la necesidad de comunicarse y disfruta de igual forma tanto el hecho de llevar a cabo la imitación (emisor > mensaje), como de asistir como espectador a presenciar una imitación (mensaje > receptor).

La segunda reflexión define el concepto de acción dramática como el modo esencial en base al cual se debe desarrollar la pieza teatral:

¹⁶ ARISTÓTELES, op. cit., p.70.

¹⁷ Véase: BOAL, Augusto, op. cit., p. 49-66.

“La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa”¹⁸, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (...), en el modo de la acción dramática y no de la narración y que mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones. (...) la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los seres humanos, en efecto, poseen esta o aquella cualidad por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. Así pues, no se actúa para imitar caracteres, sino que los caracteres son puestos de manifiesto mediante las acciones...”¹⁹

Aunque la definición de Aristóteles sobre la acción dramática está básicamente orientada para lograr la correcta escritura de la pieza trágica, este mismo concepto se desarrollará hasta nuestros días. Recogido por toda la tradición teatral que se despliega desde el periodo de la Ilustración europea²⁰; potenciado por el estudio y la organización del «método de las acciones físicas», elaborado por Stanislavski -sistematización que a su vez impulsará investigaciones que generarán diversos caminos de representación escénica-, y aceptado mayoritariamente en la escena contemporánea como la esencia del teatro²¹. Hay que tener en cuenta, además, que Aristóteles comprende que la finalidad de la acción dramática se logra al conseguir que se produzca el efecto de catarsis, con solo leer la obra.

Como ya hemos señalado el estudio de las ideas aristotélicas se desarrolló ampliamente durante el contexto de la ilustración. Esto provocó que fueran prontamente asimiladas por las necesidades de la burguesía de la época. Los burgueses buscaban afianzar y legitimar su presencia en la sociedad por lo que se sentían en la necesidad de encontrar formulas de representación que les permitiesen hablar de sí mismos y de sus problemas. El pensamiento burgués

¹⁸ Adopto aquí el concepto que el traductor utiliza: <Completa> en el sentido de que se trata de una acción que posee en sí misma un (determinado) fin. ARISTÓTELES, op. cit., p.76.

¹⁹ ARISTÓTELES, op. cit., p.76-79.

²⁰ Véase: SÁNCHEZ, María José, op. cit., p.20-39

²¹ “Si en algo hay consenso mayoritario entre quienes piensan y hacen teatro, aunque no de manera absoluta, es en que el teatro es básicamente acción.” PEIRANO FALCONI, Luis. *Una memoria del teatro (1964-2004)*. 2006. Tesis (Dr.), Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, p. 246.

aceptó las teorías de Aristóteles como si desentrañasen la verdadera naturaleza del teatro, movidos por la idea de que al haberse recuperado un pensamiento de la antigüedad éste está efectivamente relacionado con la esencia de la representación.

Esta inclinación condicionó, también en esta época, la valorización del espectáculo como un elemento de menor valía en relación con el texto dramático. El desarrollo del drama burgués a partir del siglo XVII y de las tendencias posteriores como el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo, entre otras, fueron determinantes para consolidar la preponderancia del texto dramático por encima de los demás elementos que componen la puesta en escena. Pues más allá de sus objetivos de representación –algunas corrientes estaban más orientadas a divertir e ilusionar al público y otras más bien buscaban ponerlos cara a cara con la vida misma- todas estas tendencias confiaron en el valor de la palabra, para ellos la sustancia del espectáculo se encontraba en el drama y este estaba contenido en las palabras.²²

A pesar de que las vanguardias europeas habían significado una evolución en el pensamiento teatral de la época, no se evidenciaba esta evolución con la misma claridad en el campo de la actuación, y por lo tanto en la representación del espectáculo mismo. Es así como hacia finales del siglo XIX se desarrolló en Rusia el trabajo de Constantin Stanislavski, actor, profesor y director de teatro, quién preocupado por el falso realismo utilizado en escena por los actores de su época, decide explorar –a lo largo de muchas décadas- los conceptos vinculados al teatro, a la puesta en escena y a la actuación.

Sus investigaciones se coronarían en la sistematización de un método de actuación basado en una técnica psico-consciente –desarrollada desde el establecimiento de la acción dramática y los objetivos de los personajes en escena-, que permitiría a los actores plantear un personaje con veracidad, y los ayudaría a conectarse durante la ejecución de su papel con la región del

²² El detalle de las ideas expuestas puede encontrarse en: SÁNCHEZ, María José, op. cit., p.22-39.

subconsciente²³. Stanislavski se convertiría en otro de los referentes fundamentales del teatro occidental, sus reflexiones sobre el teatro son insoslayables para sostener una definición de lo que es el teatro para los que hemos recibido una formación basada en la herencia cultural de occidente. Stanislavski considera el hecho teatral como un acto de comunión en el que los personajes mantienen intercomunicación sobre un conflicto, de manera que generan la comprensión y la participación indirecta del público.²⁴ Así la naturaleza del teatro se basaría en la comunión que se genera entre los personajes que representan un conflicto -al ejecutar sus acciones y exteriorizar las emociones que estas generan- y el público, a través de una línea de comunicación ininterrumpida.

Los escritos de Stanislavski, además de poner de relieve nuevamente el papel principal de la acción dramática como eje ordenador de la pieza teatral, se refieren de manera clara y directa al papel que juegan los actores y los espectadores en la representación teatral. Esto, como es evidente, marca distancia con respecto a los trabajos de Aristóteles. Stanislavski parte de la herencia occidental que se apoya en el lenguaje escrito para llevar a cabo la escenificación. No obstante, toma en cuenta el espectáculo,²⁵ desde el momento en que investiga la importancia que tienen los actores en su capacidad de representar con realismo un conflicto; y la importancia que tienen los espectadores como elemento integrador del sentido del mensaje emotivo, que es emitido por los actores desde la escena:

“Si ustedes quieren aprender a apreciar lo que obtienen del público, les sugiero que den una función en una sala completamente vacía. ¿Les importaría hacerlo? ¡No! Porque actuar sin un público es como actuar en un lugar sin resonancia. Hacerlo, en cambio, para un público numeroso y bien dispuesto es como cantar en un espacio dotado de una acústica

²³ Véase, STANISLAVSKI, Constantin, op. cit., 268p.

²⁴ Véase, STANISLAVSKI, Constantin, op. cit., p. 164-186.

²⁵ “Es espectáculo todo aquello que se ofrece a la mirada”. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p.178

perfecta. El público constituye para nosotros la resonancia espiritual. Devuelve lo que recibe de nosotros de emociones vivas y humanas.”²⁶

Las investigaciones stanislavskianas han abierto diversos senderos en el desarrollo del teatro occidental. Uno de los caminos que empezó a tomar mayor fuerza a partir de mediados del siglo XX fue el de las nuevas vanguardias europeas. Las cuales se nutrieron del teatro oriental y precolombino, en su afán por alejarse del teatro burgués -que como ya explicamos estaba basado en la palabra- y de los fundamentos griegos del teatro clásico. Así surgirían diferentes propuestas que buscaban estructurar un espectáculo a partir de improvisaciones basadas en las investigaciones del desarrollo de la presencia corporal, la expresividad del gesto y la energía del actor²⁷.

Uno de los ejemplos vivos y funcionales de esta propuesta la constituye el Odin Theater, que bajo la batuta de Eugenio Barba –su director y miembro fundador- se ha dedicado a la exploración de lo que ellos se dan en llamar Antropología Teatral: *“El estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas.”²⁸* La finalidad es, como ya hemos adelantado, encontrar en la capacidad individual del actor –en su trabajo para moldear su existencia en escena- suficiente material para construir acciones que signifiquen por sí mismas para el actante y que luego podrán significar algo para el espectador. Se rescata así, en primer orden, el carácter ritual del teatro. En el que la relación actor – espectador es fundamental para crear significados, los que se construyen también a partir de la acción llevada a cabo por los actores, pero no parten de la palabra como elemento ordenador.

Siguiendo otra de las líneas de desarrollo de la representación teatral europea debemos tomar en cuenta las investigaciones de Peter Brook. A diferencia de

²⁶ STANISLAVSKI, Constantin, op. cit., p.171.

²⁷ Las ideas referidas sobre el Teatro Vanguardista pueden encontrarse desarrolladas en: PEIRANO FALCONI, Luis, op. cit., p. 24, 238-243.

²⁸ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2005. p. 25.

otras exploraciones, las de este director de Teatro Inglés parecen revitalizar el método stanislavskiano sobre sus propias bases. Aunque Brook adelanta que cuando él empezó a trabajar en el teatro de su país nadie conocía las investigaciones, ni siquiera el nombre de Stanislavski²⁹, sus preocupaciones por la escena pasan por la misma necesidad de lograr una representación veraz y llena de vida a partir de un texto escrito, pero poniendo mucho énfasis en el dinamismo del espectáculo y la comunión entre actores y espectadores. El método de trabajo de Brook se orienta a la búsqueda de un *“Teatro Vivo”*³⁰. Una experiencia de representación que siga en contacto con sus fuentes de creación, pero que en cada escenificación recree nuevamente el hecho teatral de una manera presente.

*“La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente.”*³¹

Una misma preocupación parece atravesar las investigaciones de Brook, Barba y Stanislavski, ¿Cómo creo algo vivo? y ¿cómo lo mantengo con vida en escena? En eso se asemejan y eso acerca sus definiciones de lo que es el teatro: los tres empiezan por la acción, los tres reconocen la importancia del circuito que se crea entre el público y el espectador. Y en esta línea Brook comienza su libro *El espacio vacío* planteando su propia definición de lo que es el teatro:

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”*³²

²⁹Véase: BROOK, Peter. *La puerta abierta*. 4a. ed. Barcelona: Alba Editorial, 1999. P.15.

³⁰ BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 1969. 207p.

³¹ Ibid., p. 205.

³² Ibid., p.11.

Define así el hecho teatral como la simple representación de una acción, realizada por un actor con la finalidad de que sea vista por otra persona. Rescata la relación de comunión entre actor y espectador como los directores anteriormente citados y rescata el concepto de acción que es esencial al teatro desde Aristóteles.

Sin embargo, cabría aquí una pregunta simple. ¿En una misa –para citar uno de los ritos religiosos católicos más comunes y conocidos- no tenemos a un actor que está llevando a cabo una acción que es contemplada por un espectador? Y por si alguien tratase de descartar el ejemplo explicando que una misa no puede relacionarse con el concepto teatral de Brook porque está condicionada a un espacio particular que no es intercambiable, cabría también preguntar ¿no se realizan acaso ceremonias litúrgicas también fuera del recinto de la iglesia, sin que por esto sean menos significativas para los creyentes? Llamamos al cura: «actor», en tanto lleva a cabo un acto o acción que tiene un objetivo concreto; y llamamos al asistente a la misa: «espectador», entendiendo que es él quien mira lo que sucede. Del mismo modo, podríamos poner de manifiesto muchos casos de acciones y ritos de la vida cotidiana, en los que el espacio adquiere un sentido, a partir de la acción desarrollada por un sujeto y contemplada por otro, que por lo común no denominaríamos teatro. Es cierto que el origen del teatro se remonta según la historia teatral a los ritos dionisiacos, pero es cierto también que estos ritos no fueron considerados nunca una forma teatral; sino siempre un antecedente.

La definición de Brook se parece en mucho a la definición esencial que Augusto Boal, director brasilero, creador de muchas técnicas de teatro de uso orientado a la transformación social, señala: *“En el sentido más arcaico del término teatro es la capacidad de los seres humanos de observarse a sí mismos en acción.”*³³ Sin embargo, Boal explicita lo arcaico del concepto en su necesidad de explicar que el lenguaje teatral es un lenguaje humano, que permite que cualquier persona sea capaz de representar un conflicto (imitando una realidad de la que es participe cotidianamente) y mostrárselo a un grupo de

³³ BOAL, Augusto, op. cit., p.26.

espectadores para que a partir de esa realidad figurada le ayuden a establecer mecanismos de cambio que puedan ser aplicados a su vida diaria.³⁴ Entonces Boal, en líneas generales, trabaja sobre una representación ficticia –una imitación de la realidad en el sentido aristotélico- que está convenida por las partes (Actores-Espectadores).³⁵ Brook también habla de la expectativa del público por ver representada una ficción de forma viva; sólo que no considera que el elemento ficcional deba ser uno de los ejes de su definición de teatro. Nosotros en cambio consideramos que a los elementos que se han ido señalando y definiendo históricamente -acción, actor, espectador, espacio-, debe indefectiblemente sumarse el de ficción, pues el teatro pone fundamentalmente de manifiesto una realidad alternativa en la que se sumergen todos los participantes.

A este respecto puede ser aclarador también el concepto deslizado por el semiólogo francés Patrice Pavis quien para establecer el hecho teatral comienza por definir el momento en el que una persona se convierte en actor:

“El actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como «extraído» de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia (...) también hace falta que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador y que de este modo, la situación teatral quede claramente definida. Cuando la convención se ha establecido, todo lo que el observado hace y dice se deja de creer a pies juntillas y se entiende como una acción ficcional que sólo tiene sentido y verdad en el mundo posible en el que observado y observador acuerdan situarse. Al definir la interpretación como una «convención ficcional», nos situamos en el caso del actor occidental que juega a ser otro.”³⁶

³⁴ Véase, BOAL, Augusto, op. cit., p.36-99.

³⁵ Es importante recordar que el Teatro Invisible de Boal es una excepción, pues en ese único caso no hay convención ficticia entre actores y espectadores. Sin embargo aquí la excepción puede confirmar la regla.

³⁶ PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 71

No obstante, antes de cerrar la definición de teatro adhiriéndole el elemento ficcional cabe hacerse una última pregunta. Volveremos para esto a nuestro ejemplo del ritual de una misa. ¿No es cierto que durante esta ceremonia también se puede entender que estamos en una «convención ficcional» en la que la hostia y el vino se convierten –mediante el fenómeno de transustanciación- en el cuerpo y la sangre de Cristo para ser entregados a los fieles cuando estos han de comulgar? Entonces, quizá para redondear por completo la definición de lo que es el teatro haya que tomar, además, el otro elemento señalado como parte del trabajo escénico de Boal: el conflicto. Podría así el conflicto aparecer como un elemento esencial y que diferencie al teatro con respecto de otras prácticas en las que se plantean convenciones ficcionales.

Así nuestra definición de lo que es una situación teatral se ordenará desde la perspectiva de Patrice Pavis, pero rescata la necesidad de expresar un conflicto, elemento tan claramente expuesto líneas arriba en la técnica de Boal y en las consideraciones de Stanislavski sobre lo que genera la comunión entre actores y espectadores.

Podemos concluir entonces que para nosotros una situación teatral es un proceso comunicativo que se produce cuando un actor realiza conscientemente una acción, en cualquier espacio, para poner en evidencia un conflicto ante un espectador, y es observado y reconocido por éste, como portador de una situación ficticia.

II.3. TEATRO E IDENTIDAD

II.3.1 Identidad social

El sentido originario filosófico de la palabra identidad –tal y como lo explica Enrique Del Acebo³⁷- surge del latín *idem* que equivale al concepto *el mismo*, y se refiere a la igualdad de algo consigo mismo. Este concepto habría sido retomado a su vez por la psicología social contemporánea para señalar la continuidad de la conciencia de sí mismo que tiene el individuo; conciencia que se fundamenta a través de los roles sociales que se asumen y del reconocimiento social de que es partícipe quién realiza esos roles. Sin olvidar, además, que el individuo formaría su identidad a partir de la integración de elementos conscientes y subconscientes (virtudes, necesidades, etc.), con frecuencia conflictivos.

Esta definición de partida, pone de manifiesto la concepción del término identidad como un fenómeno que se desarrolla tanto en el ámbito de lo individual como de lo social, y que por supuesto se conforma o construye desde la articulación de ambos planos.

Un plano conceptual de la identidad se centra en el individuo, de allí que se trate de un proceso de formación de la misma en medio de un contexto relacional o vincular. Petzold plantea sobre este proceso a partir de “... *un yo que se reconoce a sí mismo como realidad corpórea mediante la identificación con su percepción y su obrar corpóreos concretos*”³⁸,. Esta concepción del yo corpóreo se nutriría además, según lo indica el autor referido, de las identificaciones externas (características atribuidas por personas que le son importantes al individuo) que pudiesen ser captadas por el niño de tal manera que le permitiesen configurar imágenes de sí mismo que puedan ser sintetizadas por su yo para ir construyéndose una identidad.

³⁷ Véase, ACEBO IBAÑEZ, Enrique del, *Diccionario de sociología*. Buenos Aires: Claridad, 2001. p.231.

³⁸ Petzold citado en: AUER, Helga. *Psicología Humanística. Módulos de Psicoterapia*. Lima: UNIFE, 1989. p.287.

Como se evidencia, este proceso de construcción no solo se refiere al reconocimiento del individuo sobre sí mismo. Tal y como ya se ha mencionado y se deja notar en las ideas esbozadas anteriormente, este proceso requiere de una confrontación con otro(s): *“...El yo se estabiliza a través de su sí mismo corpóreo y gracias a la estabilidad del contexto social y ecológico.”*³⁹, por lo que es al experimentar esta sensación de estabilidad que una persona lograría adquirir identidad, la misma que se conformaría a través de la autoidentificación y a través de la identificación exterior.

*“La identidad surge de la acción conjunta del cuerpo con el contexto social y ecológico (ámbito vital) en continuo temporal. Por así decirlo tiene dos caras, es decir, reclama una permanente confrontación del Yo con el TU”*⁴⁰

Como vemos esta necesidad de la confrontación de un yo con un tú pone de manifiesto la relevancia del entorno social y la necesidad de irse identificando paulatinamente con grupos humanos determinados para desarrollar la conformación de la identidad personal, y poder establecer conceptos como el de identidad social.

Debemos tener presente además, como señala Amartya Sen⁴¹, que los individuos no nos relacionamos solo con un grupo humano, sino que permanentemente estamos en contacto con una gran variedad de círculos sociales. De tal forma que se podría afirmar que cada persona tiene, quizá sin conciencia de ello, varias identidades. Así, la identidad personal se conformaría también a partir de la integración de un conjunto de rasgos y sentimientos de pertenencia a más de una comunidad –conscientes e inconscientes-, que desarrollan los individuos para configurar su imagen.

³⁹ Ibid, p.288.

⁴⁰ CALDERON CHUQUITAYPE, Gabriel Raul. *Categorías étnicas, regionales, socioeconómicas e identidad social en grupos de universitarios de Lima Metropolitana y provincias*. 1994. Tesis (Lic.), Universidad particular “Inca Gracilazo de la Vega”. Lima. 1994. p.76.

⁴¹ Véase. AMARTYA Sen, *Identidad y violencia: la ilusión del destino*. Buenos Aires: Katz, 2007. p.26.

Se revela así la importancia de la identidad social en la conformación global de la identidad del individuo. Al mismo tiempo que se revela que este proceso está sustentado fundamentalmente en la identificación del yo con los otros. La identificación funcionaría entonces como un proceso cohesionador, característica que está claramente emparentada con la definición básica señalada por la Real Academia de Lengua Española (RAE), para este concepto:

“Identificación. *f. Acción y efecto de identificar o identificarse.*

(...)

identificar. *(De idéntico, con supresión de la última sílaba, y -ficar). tr. Hacer que dos o más cosas, en realidad distintas, aparezcan y se consideren como una misma. (...) 3. Prnl. Llegar a tener las mismas creencias, propósitos, deseos, etc., que otra persona.”⁴²*

La identificación generaría entonces un vínculo entre dos o más seres humanos, en principio distintos, que les permitiría considerarse como uno mismo, es decir como iguales, de tal forma que puedan abrazar las mismas creencias, los mismos propósitos y deseos. Así tenemos que, cada vez que un individuo pasa por un proceso de identificación, además, se afianza en la pertenencia a un grupo (dicho de forma general, no excluyente), lógica también aceptada por la sociología moderna:

“Identificación. *Proceso merced al cual se afianza el sentimiento de pertenencia de un individuo a un grupo determinado. Implica que dicha membresía forma parte de la propia «identidad» del sujeto.”⁴³*

Este grupo contaría a su vez con identidad propia, la que por supuesto ayudaría a conformar la identidad del mismo individuo. Esta identidad grupal propia, es lo que podríamos denominar como identidad social, la que a su vez

⁴² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. España: Espasa Calpe, S.A., 2001. 22a. ed. Tomo II. p.1245.

⁴³ ACEBO IBAÑEZ, Enrique del, op. cit., p. 231, 232.

puede generarse “a diferentes niveles, a modo de círculos cada vez más amplios: identidad local, étnica, nacional, continental, etc.”⁴⁴

Así siempre que hablemos de identidad tendremos necesariamente que ligar el concepto a la idea de una comunidad que se ve reflejada también consciente o inconscientemente en los individuos que la conforman. De hecho Erickson enfoca el concepto de identidad “como el proceso que hace que el núcleo de la individualidad y el núcleo de la comunidad sean una misma identidad.”⁴⁵

Entonces, la generación de una identidad socio-individual pasaría por un largo y complejo proceso de confrontación con otros individuos y otros grupos humanos ya constituidos, en cuyo seno se socializa y desarrolla un sentido de pertenencia, es decir se identifica y se define a partir de ello.

Podríamos ir asumiendo en concordancia con Calderón⁴⁶, que la identidad social esta conformada por los elementos que generan un concepto del yo de un individuo (autoidentificación e identificación externa), que a su vez les permiten reconocerse y examinarse (en base a categorías sociales que resulten significativas) como pertenecientes a determinados grupos sociales (a diferentes niveles de amplitud social), al mismo tiempo que les permiten desarrollar cierta valoración y significación emocional ligados a esa pertenencia a un grupo común.

Siendo la socialización un proceso donde el individuo va adquiriendo los códigos necesarios para su pertenencia a los grupos sociales en los que se desenvuelve y se adscribe, uno de los presupuestos que nosotros asumimos a partir de esto, es que la actividad teatral es una de las fuentes que recoge dichos códigos, los reelabora y los proporciona a la comunidad o grupo social en el que se desenvuelve, aspecto en el que ahondamos a continuación.

⁴⁴ MARZAL, Manuel. *Identidad cultural e identidad nacional*. p.171. En: *Estado y sociedad en el Perú. Documentos de la semana social del Perú 1989 / Semana Social del Perú* (2a.: 1989 set.4-9 : Lima). Lima : PUCP ; Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima ; Universidad del Pacífico, 1989. 273p.

⁴⁵ GINER, Salvador y otros. *Diccionario de sociología*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. P.366.

⁴⁶ Véase, CALDERON CHUQUITAYPE, Gabriel Raul, op. cit., p. 69-78.

II.3.2. El teatro como discurso expresivo de referentes de identidad

Si como señalan los estudios modernos, acerca de los alcances del arte y la cultura sobre la sociedad, hay que aceptar la poca capacidad “efectiva” del arte como discurso modificador de la conducta humana⁴⁷; entonces, probablemente el teatro no tenga ninguna capacidad para orientar la identidad de un individuo, ni de los diferentes grupos sociales. Sin embargo, si bien estamos inclinados a aceptar que el arte no es eficiente para modificar de manera global y directa el comportamiento cotidiano de un individuo, habría que pensar muy bien la relación que existe entre el individuo, la obra de arte y su identidad. O más precisamente entre el individuo, el montaje teatral y parte de su identidad social-individual. Antes de aceptar también que la práctica teatral no opera ninguna acción como transmisor de elementos referenciales de la identidad social.

Partamos del hecho de que las construcciones artísticas son propuestas por un sujeto a partir, en cierta medida, de su deseo de relacionarse sensiblemente con su entorno y consigo mismo; a partir de su necesidad de manifestar la manera en la que él se entiende a sí mismo y al medio que lo rodea. De esto podríamos desprender que la propuesta artística está imbuida de rasgos que pertenecen al sujeto creador y que conforman su manera de ser. ¿De dónde surgen estos rasgos? ¿Cuánto del sujeto se manifiesta en la obra artística? ¿Cuánto expresa una obra artística acerca de la manera particular y comunitaria que tiene un individuo de pensar y de sentir?

Si pensamos la producción cultural de una sociedad como reflejo de las características intelectuales, emocionales y/o físicas que pueden haber desarrollado en común un grupo de individuos; como reflejo de las características inherentes a los vínculos políticos, sociales, religiosos, culturales y económicos de una comunidad; y de las características obtenidas a través del intercambio social (con todo lo que este concepto puede llegar a

⁴⁷ Estas nociones pueden ser revisadas con profundidad en la obra de GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos aires: Paidós, 2001. 349p.

implicar) que desarrollan los individuos pertenecientes a diferentes comunidades; entonces, no cabría duda que los rasgos reconocibles en una obra surgen de la identidad socio-individual del sujeto creador.

Habría que inclinarse a pensar que si bien la magnitud en que las ideas y los rasgos de un individuo son expuestos a través de una expresión artística, no es cuantificable, se puede evidenciar que existe relación entre la obra artística, el individuo que la crea y el contexto social que los circunda. Tal relación proviene de las características que este individuo le imprime a su obra, las cuales provienen de su identidad socio-individual y se transmiten, con mayor o menor éxito, como referentes de la identidad social del grupo humano relacionado con esta experiencia.

Las referidas características habrían surgido del contacto del sujeto consigo mismo, con los individuos de la comunidad en la que nació, con individuos de otras comunidades, etc. Por tanto, funcionan como referentes de identidad en tanto los rasgos e ideas expresadas, así como los elementos físicos y materiales puestos de manifiesto, han surgido como y son reflejo de las categorías sociales asumidas para establecer la pertenencia a determinados grupos sociales. No negamos por supuesto, los aportes propios de cada individuo para imprimir nuevos sentidos a estas categorías y para aportar nuevas valoraciones en la identidad social de los grupos humanos con los que se relaciona.

Los artistas elaboran, según la tendencia de la época, productos culturales que surgen, en algunos casos, de la necesidad de algunos por establecer un lazo comunicativo entre ellos y su sociedad, para así cumplir con el sueño de operar alguna transformación. Sin embargo, como ya hemos señalado, la capacidad del arte, y del teatro específicamente, no pasa sino por mostrar un reflejo de la los aspectos sociales (costumbres, cultura, usos políticos, economía, etc.) referidos a determinados grupos humanos; y en el mejor de los casos por lograr una movilización interior en los individuos, la que podría por supuesto, empujarlos a cuestionarse, a cuestionar sus actos y por ende a buscar un cambio, una mejora. Es en este caso que el teatro podría cumplir un papel

sensibilizador, antes que educativo, antes que de orientación práctica al cambio de las conductas cotidianas. Es en este sentido que el montaje teatral se revela incluso en su capacidad de “remover”, “despertar”, identidades “escondidas”, “latentes”. Este fenómeno se operaría principalmente desde dos procesos diferentes: el del actor, transitorio pero prolongado y reiterado; y el del espectador, que es momentáneo, y que sólo produce efecto duradero si por una predisposición (sensibilidad, inteligencia, etc.) se establece una identificación.

Entonces, el valor de la práctica teatral como vehículo comunicativo de elementos referenciales de la identidad social de determinados grupos humanos, se sustentaría en su capacidad de reflejar y cuestionar a los individuos que integran estos conjuntos. Ya que ambas cualidades permitirían la identificación de los individuos pertenecientes a determinados grupos sociales con una propuesta escénica que les permitiría reconocerse como iguales y vincularse en el reconocimiento de símbolos y problemáticas que les son comunes y que hablan de ellos mismos.

Estos referentes se expresarían de manera visible, por un lado, a través de los diversos campos de acción conformantes de la práctica teatral y sobretodo a través de las puestas en escena, que reflejan y sostienen un conjunto de características relacionadas con determinadas categorías sociales. Por otro lado, mediante la movilización interior que se operaría en el público que se confronta con temáticas relacionadas con sus intereses particulares, proceso que les permitiría afianzar su compromiso y su sentido de pertenencia a ciertos grupos humanos.

II.4. TEATRO EN EL PERÚ

Hablar del teatro en el Perú entraña una tarea compleja, no solo, ni principalmente, por la cantidad de departamentos y provincias que conforman el territorio nacional, como si por las grandes diferencias que existen entre las diversas regiones y culturas en las que se divide nuestro territorio. Decimos

divide, y usamos el término a propósito porque hablamos tal como hemos señalado, de un país fragmentado, que tiene como uno de sus problemas más complejos, la carencia de una identidad nacional integradora.

La práctica teatral no le es ajena a ninguna zona del Perú, como lo permite notar la Muestra de Teatro Peruano, que se realiza desde el año 1974⁴⁸ con una gran presencia de grupos y elencos teatrales de todas las provincias del país, y continúa hasta nuestros días. Sin embargo, la práctica teatral se lleva a cabo con muchas diferencias, lo que se refleja en el uso de recursos técnicos, en las concepciones desde las cuales se entiende el teatro y en los intereses que motivan las puestas en escena.

Nuestro teatro es pues heredero de muchas tradiciones, las cuales no están del todo bien estudiadas, ni desarrolladas. Esto le podría crear problemas de discurso y podría mellar su capacidad de identificación con el público para el que se representa y con el que se relaciona a través de otras actividades relativas al oficio teatral.

Las razones de esta realidad son numerosas, pero tienen como algunos de sus puntos más evidentes la falta de centros de educación teatral profesional y el bajo desarrollo de la investigación formal que se genera acerca de la actividad teatral en nuestro medio. Se evidencia entonces una necesidad en el teatro peruano, en nuestro interés de hacerlo crecer como arte y como actividad cultural generadora de desarrollo social. De manera que se vuelve imprescindible la tarea de reflexionar acerca de la actividad teatral, diagnosticar la situación en la que se encuentra, sus motivaciones y sus objetivos, además de la calidad estética con la que se llega a producir.

Un buen punto de partida para alentar el estudio del teatro peruano, y por supuesto del teatro que se produce en cada ciudad del país en particular, pasará necesariamente por reconocer las tradiciones culturales que han permitido su desarrollo, y que explican de alguna manera la segmentación que

⁴⁸ Se puede revisar el detalle del progreso de este festival en la publicación de: LLUVIA EDITORES. *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima, 1997. 218 p.

lo caracteriza. Son interesantes, a este respecto, las reflexiones de Luis Peirano sobre los orígenes culturales del teatro que se produce en el Perú:

“Para empezar a entender nuestro teatro es por esto indispensable reconocer las fuentes que le dan origen y que se han venido desarrollando a lo largo de su historia en su historia. (...) La primera es claramente reconocida como heredera de la tradición del teatro occidental, aunque ha tenido un desarrollo propio en nuestro medio (...) principalmente a través del movimiento Costumbrista. La segunda tiene sus raíces en el mantenimiento y reformulación de las formas teatrales previas a la llegada de los españoles al Perú, (...) se hacen presentes en el teatro peruano actual a través de lo que se ha denominado el proceso de andinización de los espectáculos y manifestaciones culturales urbanas. La tercera, se origina en el tiempo y el espacio del impulso renovador del teatro europeo de mediados del siglo veinte, que buscó en el teatro oriental y, parcialmente en formas teatrales precolombinas, nuevas formas de teatralidad distintas a los fundamentos griegos del teatro clásico, y que se presenta bajo formas alternativas, de experimentación o de vanguardia.”⁴⁹

De esta manera Peirano pone sobre el tapete una pista para desentrañar la cuestión de cómo y por qué, alrededor del país, algunos grupos humanos se sintieron más identificados con alguno de estos antecedentes teatrales. Un estudio de esta realidad nos permitiría apreciar las razones por las que los teatristas peruanos decidieron construir sus propuestas escénicas, a través de las posibilidades de expresión que cada una de las líneas teatrales mencionadas les permitía; o a través de la mezcla de algunas de estas herencias; o de todas a la vez.

Nos apoyaremos pues en la tesis planteada para analizar, en parte, el trabajo de los grupos o directores de teatro que han desarrollado su producción artística en la periferia de la ciudad de Lima. Con la finalidad, además, de poder

⁴⁹ PEIRANO FALCONI, Luis, op. cit., p. 24.

establecer cómo se generan, a partir de sus elecciones estéticas y conceptuales, discursos de identidad entre ellos mismos, hacia el público al que se dirigen y hacia la gente que se relaciona con sus actividades teatrales.

II.5. CULTURA Y TEATRO EN LIMA METROPOLITANA

Como ya hemos señalado al momento de plantear nuestra investigación el rostro urbano de Lima Metropolitana empieza a cambiar con el inicio de las migraciones desde poco antes de mediados del siglo XX. Lamentablemente el crecimiento que esta migración masiva⁵⁰ supuso para la ciudad, la desborda en su capacidad de organizarse; genera un desarrollo desordenado; y muestra la poca competencia política y social para generar mecanismos de inclusión.

Esta realidad generó una fragmentación del espacio y del imaginario social de la ciudad de tal forma que hoy podemos hablar de por lo menos dos caras de Lima⁵¹: la zona residencial, compuesta por los distritos del eje central de la ciudad y la zona periférica, conformada por los nuevos distritos -que se formaron a partir de las migraciones y la tugurización que estas produjeron en los distritos que tradicionalmente conformaban la zona popular de Lima: El Rimac, Breña, Cercado de Lima y La Victoria-, los que fueron agrupados por la jerga especializada bajo el común denominador de Conos: Lima norte, Lima este y Lima sur.

Esta misma dinámica de escisión se reproduciría en la manera como son apreciadas y diferenciadas las manifestaciones culturales que han ido surgiendo a lo largo de estos años en la ciudad de Lima. La práctica teatral, por tanto, podría comprenderse desde esta lógica fragmentada, a nivel macro,

⁵⁰ En el año 1940, Lima urbana tenía apenas 630,173 habitantes, cifra poco menor al 10% de la población del Perú. El censo del año 2005 determina la población de Lima urbana en 7'636,692 habitantes, cifra que representa poco más de un cuarto del total de la población del país. Este fenómeno de explosión demográfica se habría producido como efecto de las altas tasas de migración interna que se registraron entre 1960 y mediados de la década del 1990. Se pueden revisar los datos de la migración interna en el Perú en la página web del INEI (Instituto Nacional de Estadística e Investigación): www.inei.gob.pe

⁵¹ Puede revisarse el desarrollo de estas ideas en SASAKI, Naomi y CALDERÓN, Gabriel. *Pitucos y pacharacos*. En: *Antropológica*. Lima. Nro.17 (1999). p.329.

entre los distritos de la zona residencial (eje central) y los distritos de los conos de la ciudad (periferia).

II.5.1. Teatro en la zona residencial de Lima Metropolitana

En la actualidad la producción teatral de la zona residencial de Lima presenta un panorama diverso en propuestas teatrales. Podríamos decir, a grandes rasgos, que la escena está dominada, por un lado, por el Teatro Comercial⁵², sostenido por el trabajo de productores cuya finalidad principal es la ganancia económica. Por otro lado, por el Teatro no comercial, impulsado en su mayoría por el trabajo de grupos de teatro independientes, universidades y asociaciones o centros culturales.

El Teatro comercial normalmente presenta espectáculos superficiales, dramas o comedias ligeras, de autores extranjeros o creaciones colectivas basadas en las técnicas del Claun, la Improvisación o el Stand Up Comedy. Su intención no pasa por entretener al espectador con un tema tratado a profundidad, sino que pasa únicamente por divertirlo. Todo está dispuesto en este tipo de teatro para garantizar que sea un éxito de taquilla. Las productoras funcionan a la manera de las antiguas compañías de teatro, contratando actores reunidos en un elenco solo por una temporada. Sobretudo recurren a actores o actrices “estrella” -en su mayoría reconocidos por su trabajo en la televisión-, aunque también contratan a animadores, modelos y vedettes de moda con la finalidad de que sirvan como imanes de taquilla. Quizá Osvaldo Cattone sea uno de los productores—directores más representativos de este tipo de teatro, pues el Teatro Marsano ha sido durante casi tres décadas un paradigma de este tipo de espectáculos. Sin embargo existen muchas variantes en este estilo de producción teatral, dentro de las cuales muchas lindan con las propuestas del Teatro No Comercial y hay otras más extremas como la del Café Teatro. Las

⁵² Hemos seguido la propuesta nominal que Malgorzata Oleszkiewicz presento en su estudio sobre las formas de hacer teatro en el Perú, concretamente en Lima, durante la década de 1990, para hablar del panorama actual de la práctica teatral. Véase, OLESZKIEWICZ, Malgorzata. *Teatro Popular Peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: CESLA (Centro de estudios Latinoamericanos - Universidad de Varsovia), 1995. 246p.

obras que aquí se presentan tienen todas las características antes citadas, pero hacen hincapié en el contenido erótico de las piezas. El productor Alex Otiniano y su eterna reposición de la obra Baño de Mujeres conforman el ejemplo más evidente de este formato teatral en la década presente.

En lo que respecta al denominado Teatro No Comercial, este contiene muchas variantes en su actual conformación. Por un lado tenemos la presencia de grupos de teatro que están relacionados con las prácticas teatrales de la periferia de la ciudad, entre los que los más antiguos y representativos son Cuatro Tablas, Maguey, Yuyachakani, etc. Otrora denominados grupos de teatro popular, pero que están muy bien asentados en la zona residencial y que cuentan con espacios de trabajo y, en algunos casos, con salas de teatro propias. Aunque con variantes, lo que asemeja a estas agrupaciones es su apuesta por crear un estilo teatral propio, con una estética que se preocupa por representar el carácter híbrido de nuestra cultura. Su repertorio de montajes centra sus temáticas en la reflexión sobre la realidad nacional y sobre la historia formativa de nuestro país. Muchos de los actores de estas agrupaciones son de formación autodidacta, aunque existen actualmente algunos grupos formados por ex alumnos de la ENSAD.

Por otro lado, tenemos el conjunto de salas teatrales pertenecientes a centros culturales asociados a institutos educativos, universidades, municipalidades, o a capitales privados. Algunas de las salas más visibles de este conjunto, por su tradición y/o su éxito, son las de la Alianza Francesa, El Británico, El ICPNA, El Centro Cultural de la PUCP, El Teatro la Plaza ISIL, El Mocha Graña, etc. Tales espacios suelen trabajar bajo dos modalidades. Asumen la producción general de los proyectos que directores independientes, productoras o grupos de teatro les presentan; o alquilan su espacio para que cualquiera presente el espectáculo que desee.

Este circuito teatral está dominado por la ejecución de propuestas de directores independientes que también conforman elencos de actores para trabajar durante la temporada que el montaje esté en cartelera. Algunos de los directores más representativos de esta modalidad de trabajo son: Alberto Isola,

Luis Peirano, Roberto Ángeles, Chela de Ferrari, Edgar Saba, Ruth Escudero, Jorge Chiarella, Jorge Guerra, etc.

Durante los últimos años también ha crecido la figura de las empresas productoras que invitan directores para realizar temporadas teatrales, aunque todavía no existen muchas, una de las que se perfila, en la actualidad, como la más sólida del medio teatral podría ser «Raquel en llamas».

Como se puede notar ya sea que la producción general de los montajes teatrales sea asumido por el director de la obra, por la sala teatral donde se va a presentar o por una empresa productora independiente, también en este ámbito se trabaja bajo una modalidad heredada de lo que otrora fueron las compañías de teatro. Ahora bien, los montajes realizados en este circuito teatral están creados desde los estilos más diversos, y ofrecen un panorama rico en propuestas. Como es de esperar entre los más resaltantes buena parte siguen la línea del teatro clásico de texto, otros apuestan por la creación colectiva con dramaturgo, otros por el lenguaje del claún, la improvisación, el stand up comedy, la performance, la creación interdisciplinaria, el teatro danza, etc. La mayoría de montajes realizados abordan temas universales o problemáticas de la actualidad internacional. La relación de montajes realizados en este circuito que aborden temáticas relacionadas con problemáticas de nuestro país ha crecido en los últimos años, sobretodo entre aquellos que utilizan lenguajes escénicos de vanguardia, pero aún sigue siendo ampliamente minoritaria.

La mayoría de temporadas teatrales realizadas en la zona residencial de Lima Metropolitana se montan en el distrito de Miraflores -paradigmático distrito de la clase media alta limeña- pues en este espacio se ubica la mayoría de salas teatrales de la ciudad. No obstante existen otros espacios muy utilizados también en los distritos de Magdalena, Jesús María, San Isidro y Barranco. Además de otros espacios alternativos que se utilizan esporádicamente alrededor de este sector de la ciudad. No podemos dejar de señalar además La presencia de estas producciones en los Teatros antiguos del centro histórico de Lima como son el Teatro Segura y el Teatro Municipal.

El financiamiento para la puesta en escena de las mencionadas temporadas teatrales se consigue fundamentalmente mediante la búsqueda de auspicios económicos de parte de empresas interesadas en promover la cultura o interesadas en utilizar el teatro como medio publicitario para promover su marca o sus productos. Esta es la labor fundamental de las productoras generales que tiene cada montaje. Estas son las que se preocupan de conseguir el dinero suficiente para cubrir el presupuesto que demanda la realización de un montaje, incluyendo el pago del equipo de trabajo. Casi no existe ningún fondo o apoyo estatal de ninguna clase para promover el desarrollo teatral. Esta realidad en ocasiones empuja la labor teatral de algunos directores hacia una propuesta más comercializable, menos arriesgada a nivel artístico y temático, que brinde ciertas garantías sobre la cantidad de público que asistirá a las funciones. Se podría decir que son las instituciones educativas las que brindan partidas económicas y cierto nivel de apoyo desinteresado para la creación de un montaje y eso permite en algunas ocasiones la existencia de propuestas más experimentales.

Finalmente debemos señalar que tanto el Teatro comercial como el no comercial utilizan en su mayoría actores que han pasado por un centro de estudios teatrales formales. Buena parte de los actores que se mueven dentro del circuito de la zona residencial de la ciudad se ha formado en Escuelas de teatro de nivel superior como la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático); el TUC (Escuela de Teatro de la PUCP); o han seguido la especialidad universitaria de Artes Escénicas, dentro de la PUCP; o han completado los niveles formativos de los talleres de Roberto Ángeles, Alberto Isola, o del Club de Teatro de Lima. En el caso de los demás oficios ligados a la actividad teatral como son Dirección, Producción, Dramaturgia, Luminotecnia, Sonido, Escenografía, Vestuario, etc., son llevados a cabo por algunas pocas personas que tuvieron la oportunidad de estudiarlos profesionalmente en otros países y en su mayoría, por personas que se han formado aquí siguiendo talleres, o aprendiendo en la práctica, pues no existe en Lima capacitación especializada para ninguna de estas actividades. Lo más cercano a esto podría darse dentro de la especialidad de Artes Escénicas que

brinda la PUCP, aunque por la inmensidad de oficios inmersos dentro del fenómeno teatral se da solo mediante cursos que brindan principios básicos.

II.5.2. Teatro en la zona periférica de Lima Metropolitana

Lamentablemente no hemos podido compilar a priori mucha información sobre el teatro que se realiza actualmente en la zona periférica de la ciudad. Es conocido sin embargo que varias agrupaciones desarrollan una labor teatral desde hace muchos años en distritos que pertenecen a los llamados conos de Lima.

Aparentemente la labor más intensa se desarrollaría en los distritos de Comas y Villa el Salvador, pues desde hace algunos años se han propalado, en la televisión y en algunos recortes periodísticos, informes sobre el trabajo de grupos como «La Gran Marcha de los muñecons» (Comas), «Arenas y Esteras» (Villa el Salvador), «Vichama» (Villa el Salvador). Sin embargo al hacer búsquedas por internet hemos podido visualizar información sobre otras agrupaciones cuyo trabajo aparentemente se realiza básicamente en el centro histórico de la ciudad y en los conos. Así como la existencia de posibles organizaciones que agrupan redes de cooperación entre agrupaciones teatrales como la Red Peruana de Arte y Transformación Social.

Además hemos podido tener contacto con algo de información periodística y afiches que promocionan festivales realizados en la periferia de la ciudad como el FITECA, el FIETPO y la Muestra Regional de Teatro de Lima, que está organizada por el MOTIN (Movimiento de Teatro Independiente), y en donde se realizan presentaciones de agrupaciones y directores que no parecen tener presencia en el circuito de salas y espacios que se suelen utilizar en la zona residencial de la ciudad.

Los pocos materiales académicos que conseguimos sobre producción teatral relacionada con la periferia de la ciudad nos permitirían suponer que la producción teatral que se desarrolla actualmente en este sector tiene su origen

en la producción que el nuevo teatro surgido en el Perú -a partir de la renovación teatral de la escena latinoamericana en los años 50- realiza desde finales de la década de 1960⁵³. Esta movida teatral habría tenido como uno de sus ideales formativos aportar a la transformación y al desarrollo social para beneficio de las mayorías, y habría tenido entre sus representantes más visibles a todas las organizaciones ligadas a lo que se conoció en algún momento con el nombre de Teatro Popular. Este tipo de teatro es el que habría tenido mayor contacto con los distritos de la zona periférica de Lima, pues su denominación surgió desde su opción por hacer un teatro ligado a las clases populares, construido desde los elementos que se podían comprender en aquella época como incluidos dentro de la cultura popular⁵⁴.

El mencionado Teatro Popular se constituyó desde diferentes frentes y a lo largo del territorio nacional, aunque claro con una marcada incidencia en Lima Metropolitana. Por un lado surgieron agrupaciones conformadas por gente perteneciente a la clase media de la época y que en algunos casos tuvo acceso a estudios universitarios como es el caso de Yuyachkani y Maguey. Otros grupos, como Yawar y la gente del taller de teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa el Salvador (que hoy en día se ha desintegrado), estuvieron conformados por miembros que vivían y trabajaban en pueblos jóvenes de los conos de Lima.

Ya a nivel formal se trabajó mucho el Teatro de Calle, experiencia en la que el grupo Raíces pareciera haber realizado una labor de investigación destacada durante su periodo de existencia. Además se desarrolló mucho la propuesta del Tercer Teatro, basada en la energía del actor y en el uso del cuerpo y todas sus posibilidades como herramienta expresiva, tendencia que fue abordada al igual que la anterior por todos los grupos, pero que sobretodo en sus inicios tuvo al grupo Cuatrotablas como uno de sus abanderados. Lamentablemente muchos de los grupos antes mencionados han dejado de existir o han decaído

⁵³ Véase, OLESZKIEWICZ, op. cit., p. 85-105.

⁵⁴ Nos referimos a este concepto haciendo hincapié en su temporalidad, pues el significado de cultura popular, como cultura no oficial o cultura de clases marginales, alejada del canon de lo reconocible como arte, ha sido revalorizado en los últimos años y ha ampliado su espectro de significación. Este tema está muy bien abordado por GARCÍA CANCLINI, Néstor., op. cit., *passim*.

en su capacidad escénica, el único que ha logrado destacar con notoriedad y mantenerse vigente ha sido Yuyachkani. Sin embargo, habrían servido como antecedentes e impulsores de la actual práctica teatral de los conos de Lima⁵⁵.

En los capítulos siguientes nos preocuparemos por investigar las agrupaciones nuevas y antiguas que están actualmente asentadas en la zona periférica de Lima Metropolitana y que desarrollan una labor teatral constante. Además de establecer cual es su realidad presente nos abocaremos a explicar con detalle los rasgos que identifican su actividad artística.



⁵⁵ Véase, OLESZKIEWICZ, op. cit., p. 105-128

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Nuestra investigación tiene como propósito principal explorar a profundidad los rasgos de identidad que se relacionan con la práctica teatral que se viene realizando actualmente en la periferia de Lima Metropolitana. Para esto nos hemos dedicado a indagar, durante los años 2006 y 2007, acerca de las agrupaciones existentes, los montajes que tienen en repertorio, las otras actividades relacionadas con el oficio teatral que realizan y la visión teatral de los que tienen a su cargo la dirección escénica de algunas agrupaciones, de los tres conos de la ciudad, que conforman nuestro conjunto de muestra. El presente capítulo tiene por objetivo definir las pautas en base a las que hemos realizado nuestra investigación; la metodología que hemos desarrollado en la misma; señalar de forma específica la población y muestra que hemos considerado y describir todas las etapas por las que ha pasado nuestro estudio.

III.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Dado que nuestro conocimiento sobre los montajes teatrales que se realizaban en la periferia de Lima Metropolitana era escaso decidimos, en un primer momento, abordar nuestra investigación desde un punto de vista exploratorio. Consideramos, además, que esta era una vía adecuada, pues al revisar los antecedentes referidos al teatro que se produce en el mencionado sector de la ciudad pudimos notar que casi no había sido abordado ni por estudios o artículos de corte académico, ni por artículos periodísticos. Necesitábamos entonces llevar a cabo una indagación flexible que nos acercará a este universo -mediante la revisión de los pocos materiales que teníamos a la mano (artículos, videos) y mediante la visita a diferentes espacios teatrales en los conos de la ciudad de Lima-, por eso concluimos que en atención de nuestras necesidades y de nuestros objetivos, sobretudo en una primera etapa el de poder identificar la actividad teatral vigente y la producción que se realizando

en los conos en Lima Metropolitana, el modelo de investigación exploratoria era la adecuada.

“Ocurre a veces que se conoce poco sobre la cuestión de interés cuando se decide comenzar a investigar. (...) Las investigaciones exploratorias se inician, entonces, cuando hemos revisado los antecedentes de nuestro problema y encontramos que hay muy poco conocimiento acumulado acerca del mismo”⁵⁶

Esperábamos después de esta aproximación lograr alguna claridad acerca de lo que identificaba la práctica teatral que se realizaba en la zona referida, lo que nos ayudaría a definir el universo a estudiar y a señalar nuestro conjunto de grupos de teatro, de la zona, que servirían de muestra. Luego de esta determinación nuestra investigación requirió ser prolongada hacia una de carácter descriptivo. Para poder cumplir nuestro objetivo principal era necesario que todo este acercamiento que habíamos logrado al conocer algunos de los montajes elaborados por grupos de la zona, así como la realidad social en la que se desenvuelven y la visión teatral en base a la que operan –desde la perspectiva de los directores escénicos-; fuese detallado para luego poder ser analizado y desprender los rasgos de identidad que le darían sustento a nuestro estudio. Por eso la investigación descriptiva resultaba el complemento ideal de nuestro inicial acercamiento exploratorio, pues como indican los estudios este tipo de indagación ayuda a profundizar el conocimiento sobre las relaciones que se vislumbran en la realidad de un fenómeno social.

“...las investigaciones (...) de tipo descriptivo tratan de dar a conocer cómo es la realidad social de un modo detallado, aproximándose a veces al establecimiento de relaciones entre fenómenos y características de esta realidad. Este hecho viene justificado tanto porque la descripción

⁵⁶ VIEYTES, Rut. *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, 2004. p. 90

*es normalmente un paso previo para la explicación, como porque normalmente existe un gran desconocimiento de la misma.*⁵⁷

III.2 METODOLOGÍA

Hemos puesto el énfasis de nuestro estudio en el análisis de las intenciones del emisor del proceso comunicativo en el que esta implicada la actividad teatral. Para esto hemos elegido al director escénico, de cada uno de los grupos de teatro que hemos tomado como muestra, como emisor central del proceso comunicativo. Esta decisión surge desde el convencimiento de que en nuestro medio es el director el encargado de conjugar todos los lenguajes utilizados (actuación, luz, sonido, estética, etc) dentro de una representación teatral, en pro de brindar un mensaje a los espectadores. También desde la constatación de que es a partir de la coordinación del director que las agrupaciones desarrollan otras funciones relacionadas con la actividad teatral (Talleres, festivales, etc.), las mismas que difunden un mensaje incluso entre los mismos miembros del grupo y hacia el público que tiene contacto con ellos (actores, técnicos, estudiantes de teatro, vecinos de la zona en la que trabaja el grupo, etc.). Por eso hemos considerado pertinente desarrollar nuestra metodología desde la lógica de la investigación cualitativa. Pensamos que esto es lo más adecuado pues nuestro estudio surge, fundamentalmente, desde la vocación por investigar un contexto social, relacionado con la actividad teatral, con la intención de describir como funciona alguno de sus aspectos culturales (referentes de identidad) y poder así obtener una aproximación teórica sobre el mismo. Lo que empata, según Vieytes, perfectamente con los objetivos de la metodología elegida:

“...la investigación cualitativa se preocupa por la construcción de conocimiento sobre la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen y la viven.

⁵⁷ GARCIA FERRANDO, Manuel comp. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. 3a. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p.111

*Metodológicamente, tal postura implica ver en las creencias, las representaciones, los mitos, los prejuicios, los sentimientos, en fin: en los imaginarios, elementos de análisis para producir conocimiento sobre la realidad social. En efecto, problemas como descubrir el sentido, la lógica y la dinámica de las acciones humanas concretas se convierten en una constante de las diversas perspectivas cualitativas.*⁵⁸

Así nuestra investigación se distancia de una pauta metodológica de carácter cuantitativo, pues nuestro interés no está enfocado en obtener la validación de teorías relacionadas con nuestro objeto de estudio; sino de abrir un campo de indagación, una línea de investigación a partir de conocer de forma más sistemática, desde los datos obtenidos, lo que significa el tipo de teatro que se está generando en un espacio de nuestra ciudad.

*“...la investigación cualitativa recurre a la inducción, pero no con el objetivo de validar teorías y mucho menos de generar proposiciones universales, como pretendía la concepción inductivista de la ciencia, sino con el de construir esquemas conceptuales que hagan comprensible la información empírica...”*⁵⁹

Nuestra metodología está basada en el sondeo de los antecedentes culturales, la formación profesional, los posibles prejuicios, los sentimientos, la experiencia social y laboral, la producción artística, etc. de los actores sociales que se dedican a la actividad teatral en la periferia de Lima. Todo esto con la finalidad de construir conocimiento, desde la perspectiva de algunos de los propios participantes, sobre parte de la realidad social que esta relacionada con la labor mencionada: los referentes de identidad que se transmiten desde la práctica teatral.

⁵⁸ VIEYTES, Rut, op. cit., p. 69

⁵⁹ Ibid., p. 70.

III.3 POBLACIÓN Y MUESTRA

La población sobre la cual se hizo la presente investigación la conformaron los actores sociales dedicados a la actividad teatral en los distritos que conforman la periferia de la ciudad de Lima. En las siguientes líneas señalaremos algunos datos sobre este universo y los criterios establecidos para definir la muestra utilizada como eje central de nuestro estudio.

III.3.1 Distritos que conforman la periferia de Lima Metropolitana

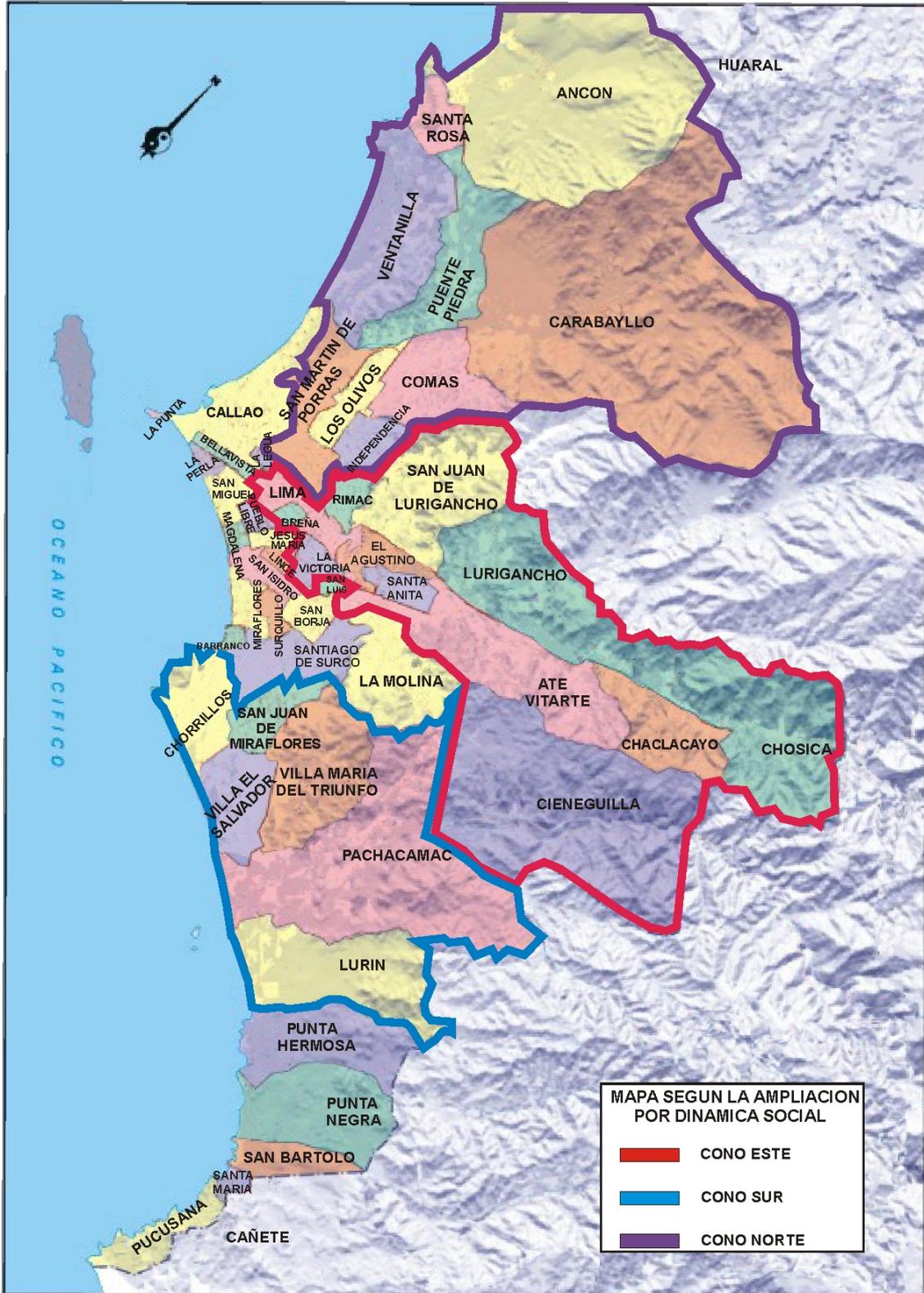
Hemos considerado para nuestra investigación la división que se realiza comúnmente de la periferia de Lima Metropolitana en los denominados Conos. Cabe precisar que algunos de los distritos incluidos en la segmentación señalada como Cono Este han sido tomados en cuenta a pesar, de no encontrarse dentro de la referencia clásica, y de estar muy cerca del centro histórico y de la zona residencial de la ciudad (Esta disposición está graficada en mapas⁶⁰ que se adjuntan en las siguientes páginas) . Así hemos incluido distritos como Breña, Cercado de Lima, Rimac y La Victoria pues consideramos que muestran un carácter cercano a los distritos de la periferia, específicamente en lo que concierne a los elementos vinculados al uso y el desarrollo del fenómeno teatral. Esta aparente “periferización” se habría producido por la dinámica social propia de progreso y evolución de la ciudad. De hecho tales distritos surgieron como extensiones urbanas que se prolongaban desde el centro histórico y habrían formado, en un primer momento, el cinturón de población popular que rodeaba la zona residencial de Lima. Desde la década de 1940 en adelante y ante la tugurización de los distritos mencionados, y de algunos otros, se habría empezado a expandir el mencionado cinturón de población popular proyectándose hacia el norte, el centro y el sur y formando los así llamados Conos de Lima Metropolitana.

⁶⁰ Para el diseño de los mapas incluidos en nuestra investigación, hemos tomado como fuente: LIMA 2000. *Lima. Planos de Lima Metropolitana*. [web en línea]. Disponible desde internet en: <<http://www.lima2000.com.pe/productos.htm>>. [con acceso el 05-04-2008].

Entonces, aunque la disposición geográfica de los Conos de Lima es inamovible y no incluye los distritos de Breña, Cercado de Lima, Rímac, ni La Victoria, -los que por disposición geográfica en realidad pertenecen al centro de la ciudad-; la dinámica social en la que están inmersos los relaciona como periféricos, en tanto no existen núcleos de poder asentados en esa zona. Por eso nos hemos visto en la necesidad de considerarlos, pues dentro de la exploración realizada notamos -sobre todo en el caso de los tres primeros distritos mencionados- que en estos lugares se producía teatro bajo lógicas parecidas a las que habíamos visto en los distritos típicamente nombrados como parte de la periferia de Lima. A continuación señalaremos los distritos considerados como parte de nuestra población referida a los conos:

- **Cono Norte:** San Martín de Porres, Los Olivos, Independencia, Comas, Carabaylo, Puente Piedra, Ventanilla, Santa Rosa, Ancón.
- **Cono Este:** Cercado de Lima, Rímac, Breña, La Victoria, El Agustino, Santa Anita, San Juan de Lurigancho, Lurigancho, Ate, Chaclacayo, Cienegilla.
- **Cono Sur:** San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo, Villa El Salvador, Pachacamac, Lurin.

Como puede notarse al describir la extensión del Cono Sur hemos dejado de lado la mención de los distritos de Punta Hermosa, Punta Negra, San Bartolo, Santa María del Mar y Pucusana. Esta excepción obedece fundamentalmente a que consideramos que estos distritos son concebidos, en el imaginario social, aún como balnearios. Por tanto, la relación que mantienen con el resto de Lima Metropolitana, a pesar de que hoy en día se encuentran mucho mejor conectados, es temporal y está ligada a la época de verano.



III.3.2. Grupos de teatro de la zona periférica de Lima Metropolitana

Durante la exploración de los distritos que conforman la periferia de la ciudad encontramos, en primera instancia, sesenta y cuatro referencias sobre directores, grupos y productoras que se dedicaban al oficio teatral desde una perspectiva profesional. Esta primera lista, fue compilada gracias a la información brindada acerca del circuito de teatro en la periferia de Lima por las siguientes fuentes: 1) El directorio teatral del MOTIN «Movimiento de Teatro Independiente». 2) La Red Peruana de Arte y Transformación Social. 3) La referencia que nos dieron los directores de los grupos que visitamos acerca de la existencia de otras agrupaciones y/o personas que se dedicasen a la actividad teatral en los Conos.

Cuando nos entregamos a la tarea de constatar la información consignada, para delimitar la población que conformaría nuestro estudio, pudimos apreciar que la producción teatral realizada en este sector de la ciudad se realizaba en su amplia mayoría desde la lógica de trabajo de grupos de teatro. Razón por la cual decidimos reducir nuestro estudio a esta dinámica de producción. Además tuvimos que ir descartando muchas de las supuestas agrupaciones existentes porque no se encontraban en actividad desde hace algún tiempo, o porque no tenían su centro de trabajo en alguno de los distritos pertenecientes a los Conos de la ciudad, principio esencial de nuestra investigación.

Finalmente, la población delimitada para llevar a cabo nuestra investigación se redujo a veinticinco grupos de teatro. Encontramos ocho agrupaciones en el Cono Norte, nueve en el Cono Este y ocho en Cono Sur. Como aún continuaba siendo una población sumamente grande decidimos elegir tres agrupaciones, por cada uno de los sectores referidos de la ciudad, para conformar nuestro conjunto de muestra basándonos en los siguientes criterios de selección:

1. Tener su espacio de ensayo y/o presentaciones en uno de los Conos de Lima Metropolitana. Esto es importante para poder establecer todas las vinculaciones que la práctica teatral puede tener con la gente relacionada al grupo más allá de los que son solo espectadores de las obras.

2. Dedicarse al ejercicio teatral continuo por lo menos desde el año 2000 en adelante. Nos parecía más rico hablar de la experiencia de grupos que han demostrado poder sobrevivir al paso del tiempo.
3. Estar conformado por un número mínimo de miembros igual o mayor a tres. De otra forma no se podría hablar de un grupo según el significado que señala el diccionario de la RAE para dicha palabra.

Desde luego también tomamos en cuenta la accesibilidad de la muestra elegida para poder llevar a cabo nuestra investigación dentro de los plazos previstos.

De tal forma que en el Cono Norte nos quedamos con «La Gran Marcha de los Muñeones», «Haciendo Pueblo» y «Proyecto Puckllay»; en el Cono Este con «Waytay», «Yawar» y «Renacer Teatro»; y en el Cono Sur con «Arenas y Esteras», «Vichama» y «Cijac».

Debemos señalar que no todos los grupos elegidos cumplen con exactitud el criterio relacionado con la antigüedad de la agrupación. Tenemos dos casos excepcionales uno de ellos es el del grupo Proyecto Puckllay. Este grupo comenzó su trabajo hacia el año 2003 en las Lomas de Carabayllo, no obstante nos pareció importante incluirlo en nuestro análisis porque mostraba una variante excepcional en relación a todos los demás grupos que conforman nuestra población total: las personas encargadas de dirigirlo viven en la zona residencial de Lima, mientras que todos los actores son de Carabayllo. El grupo no surgió por impulso de los propios habitantes de la zona, sino a consecuencia del trabajo de GENERARTE –una asociación artística- en el lugar. Todo esto le abre, como veremos más adelante, a una forma particular de trabajo y de asociación con el resto de distritos de Lima Metropolitana y sirve de contrapunto para el análisis referido al tema de nuestra investigación. El otro caso tiene como protagonista al grupo Renacer Teatro que comenzó a trabajar desde el año 2002, pero que ha sido tomado en cuenta porque a diferencia del resto de grupos que se han originado entre los distritos de Breña, El Rimac y el Cercado de Lima, todos los integrantes de esta agrupación se han desarrollado como autodidactas.



III.4 TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Como ya hemos señalado nuestro proceso de investigación se inició, siguiendo las pautas de la indagación exploratoria, con la búsqueda de referencias bibliográficas acerca del teatro que se realiza en la periferia de Lima Metropolitana, para luego complementarse con el sondeo sobre la existencia y la vigencia de los grupos de teatro en la zona referida. Después de habernos formado una opinión preliminar sobre la práctica teatral señalada y de haber definido la hipótesis principal y las sub-hipótesis de nuestro estudio prolongamos nuestra indagación bajo la lógica descriptiva y nos valimos, del uso de las herramientas básicas de la metodología cualitativa: La entrevista y la observación. Ambas técnicas enriquecieron nuestro trabajo de recolección de datos, nos ayudaron a describir nuestro objeto de estudio y a sistematizar nuestro conocimiento acerca del mismo. A continuación detallaremos porque elegimos tales herramientas y la manera específica en que las utilizamos.

III.4.1 Entrevistas en profundidad

Otra herramienta de la investigación cualitativa es la constituida por las entrevistas que se realizan a los actores sociales de quienes se quiere obtener información. A diferencia de las entrevistas que se utilizan para la investigación cuantitativa, que se caracterizan por tener estructuras fijas y poco flexibles, las entrevistas cualitativas se manejan en base al criterio del entrevistador. Por supuesto que poseen una estructura organizativa, pero esta interrelacionada y no se tiene que seguir un esquema fijo en su desarrollo.

“...las entrevistas cualitativas son flexibles y dinámicas; constituyen una narración conversacional creada conjuntamente por el entrevistador y el entrevistado, que contienen un conjunto interrelacionado de estructuras que la definen como objeto de estudio.”⁶¹

⁶¹ VIEYTES, Rut, op. cit., p. 661.

Nuestro objetivo principal al utilizar esta herramienta estaba enfocado en obtener información sobre la práctica teatral desde la perspectiva de los directores de cada uno de los grupos que conforman nuestra muestra. Teníamos interés por profundizar en el discurso teatral que cada uno de estos directores tenía, por comprender como esto se aplicaba a su contexto y de que manera se vinculaba con el desarrollo de su propia identidad y comunicaba rasgos hacia todas las demás personas vinculadas con la acción del grupo en cuestión. Consideramos que esta técnica era adecuada para asegurar el éxito de nuestros propósitos pues además de que nos permitía captar la mentalidad y la experiencia de los directores; teníamos el privilegio de estar en un marco que permitía una interacción directa, personalizada, flexible y espontánea, lo que en palabras de Vieytes *“favorece la transmisión de información no superficial y da al investigador la posibilidad de esclarecimiento y seguimiento de preguntas y respuestas para evitar cometer errores”*⁶². Lo que, por supuesto, nos ayudó a generar nuevos puntos de vista, de investigación, conclusiones y el desarrollo de ideas que complementaban los objetivos de nuestro estudio.

Tanto las entrevistas en profundidad como la observación participante requirieron de varias visitas y, en este caso específico, de reuniones con los directores de los grupos. En nuestro plan de trabajo planteamos realizar las entrevistas en tres sesiones, de dos horas, con cada uno de los directores. Por supuesto que el tiempo real de cada sesión varió según las posibilidades de cada uno de nuestros entrevistados. Del mismo modo el número de sesiones de entrevistas se amplió a cuatro o se redujo a dos según la disponibilidad con la que ellos contaban. El periodo en el que desarrollamos el trabajo con esta herramienta abarcó desde el mes de marzo hasta el mes de junio del año 2007. Las entrevistas se realizaron en el mismo local de trabajo de las agrupaciones, o en espacios externos como cafeterías, taxis, etc.

Finalmente detallaremos cómo para el diseño de la entrevista que le aplicamos a los directores (ver anexo) establecimos primero los ejes temáticos que

⁶² Ibid, loc. cit.

pensamos nos permitirían determinar los rasgos de identidad presentes en su manera de enfocar y realizar su labor teatral. Estos ejes resultan de descomponer la hipótesis y las subhipótesis que hemos planteado previamente. A continuación los explicaremos brevemente.

1. Definición de su experiencia teatral.

Este primer eje está dividido a su vez en dos:

- **Formación Teatral.** Esta indagación nos permitiría identificar de dónde parte cada director para construir su propuesta escénica y para desarrollar otras actividades entorno a su labor.
- **Motivaciones.** Buscamos comprender que impulsos lo ligan e impulsan la actividad teatral que desarrolla con su agrupación, pues consideramos que esto determina la manera en la que aborda sus proyectos.

2. Definición de su producción escénica

Este eje también lo dividimos en dos

- **Estilo de los montajes.** Preguntamos por este punto con la finalidad de comprender cómo abordaban el uso del lenguaje teatral, cuáles eran los temas que les interesaba tratar y cuáles eran sus preocupaciones estéticas.
- **Financiamiento.** También era importante conocer en qué medida la necesidad de obtener financiamiento económico determinaba un comportamiento con el entorno social.

3. Definición de los espacios en los que desenvuelven su práctica teatral

Nos interesaba averiguar cuáles eran los lugares en los que desarrollaban su labor teatral. Establecer por qué habían elegido algunos puntos de la ciudad dejando otros de lado. Qué obligaciones podían verse presionados a cumplir por estar en un espacio determinado. De qué manera consideraban que esto determinaba la identidad del grupo y de su propuesta.

4. Definición del público al que se dirigen

La indagación por el público va de la mano con la averiguación por los espacios, pero esta indagación esta más bien referida a la reacción del público ante la presencia de las agrupaciones. Nos interesaba desprender conclusiones a partir de lo que los directores nos explicasen que querían lograr en la gente que se relacionaba con su trabajo y a partir de lo que nos informaban que había pasado en la experiencia práctica.

III.4.2 Observación Participante como espectador

La observación cualitativa es una técnica de investigación *“que pone mayor énfasis en la profundidad del dato que en su extensión”*⁶³. Así el observador busca acercarse de manera directa a su objeto de estudio, ser parte de la experiencia por la que pasan las personas relacionadas con el contexto que está analizando para así notar de manera vivencial como se desarrollan los fenómenos que se están investigando.

Como es sabido existen diferentes variedades de observación en la investigación cualitativa. Nosotros elegimos dirigir nuestro accionar en función del grado de participación que tenía nuestra interacción con los actores sociales que conformaban nuestra muestra. Es por esto que la enmarcamos desde la lógica de la Observación Participante como espectador. Tomamos esta decisión pues nosotros estuvimos en el lugar en el que trabajaban los grupos de teatro; conversamos y nos entrevistamos con actores y directores dentro de ese espacio; asistimos a varias representaciones teatrales, tanto en sus propias salas como en colegios, centros culturales, o festivales a los que habían sido invitados. Sin embargo, nunca formamos parte de la acción de la representación de un montaje. Trabajamos todo el tiempo en el centro de la acción teatral, pero nunca formamos parte de ella.

⁶³ Ibid., p. 656.

Nuestro interés al usar esta herramienta estaba centrado en hacer un seguimiento de la perspectiva de los directores de cada agrupación y así cumplir con los siguientes objetivos: (1) Señalar como se daba a notar el discurso identificado de cada uno de nuestros entrevistados en las representaciones teatrales que ellos habían montado con su grupo de actores. (2) Verificar si los discursos sobre la actividad teatral señalados durante las entrevistas tenían concordancia con el desarrollo cotidiano de su trabajo.

Participamos activa y directamente en el conocimiento de las actividades de los grupos elegidos, claro que siempre desde la posición de espectadores. Cabe precisar que al centrarse nuestra investigación en el discurso de los directores de los grupos de muestra, solo decidimos aplicar la observación participante para verificar como se aplicaban los mismos a las representaciones teatrales. Claro que al asistir a observar las puestas en escena tuvimos contacto y conocimiento con experiencias relacionadas y que también forman parte de la actividad teatral. Como ya hemos señalado asistimos a festivales en los que estos grupos se hacían presentes tales como el FITECA, FIETPO, Primer Festival Distrital de las Artes, etc.; visitamos los espacios en los que ensayaban sus montajes; presenciamos algún ensayo; visitamos la sala o el espacio en el que solían hacer funciones -en el caso de los grupos que tenían esa infraestructura o alquilaban algún lugar en especial-; y en algunos casos los acompañamos a las funciones realizadas en colegios, centros culturales, etc. Todas estas experiencias quedaron consignadas en las guías de observación diseñadas para el desarrollo de nuestra investigación. También procuramos ver videos de obras que ellos consideraban representativas de su trabajo; pero que lamentablemente no estaban escenificando en la actualidad.

Como se puede notar nuestro trabajo de observación se construyó sobre dos variables. La primera era la variable del espacio de trabajo del grupo. La que fue utilizada en dos dimensiones. Revisamos el espacio como centro de trabajo del grupo orientado a diversas actividades teatrales (ensayos, dictado de talleres, núcleo administrativo) y como espacio de representación. La segunda variable fue la expectación de los montajes lo que nos permitió verificar los lugares donde se presentaban, el público que asistía y el discurso escénico

utilizado en el espectáculo en sí mismo. Esta labor la realizamos principalmente durante el periodo que va desde febrero hasta agosto del 2007, aunque luego continuamos en contacto y haciendo visitas esporádicas durante el tiempo que nos llevó procesar los resultados de esta investigación.

III.5 ETAPAS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

III.5.1 Fase de exploración de la producción teatral en la zona periférica de Lima Metropolitana

Nuestro interés por abordar la práctica teatral de la periferia de Lima nos obligaba a tratar de recolectar toda la información posible sobre los grupos, productoras y directores independientes que trabajaban actualmente en esta actividad. Al inicio de nuestra indagación, en el año 2006, teníamos muy pocas referencias de cómo ubicar los datos correspondientes a la información que dirigía nuestro interés. Los artículos y libros publicados a los que pudimos tener acceso casi no consignaban la existencia de grupos de la periferia. Había algunos datos sobre lo que se entendía como teatro popular en Lima, pero la mayoría consignaba información de antes de la década de 1990 y centraban su atención en grupos como Cuatro Tablas, Yuyachkani y algunas agrupaciones que ya no existen hoy en día como, por ejemplo, la extinta Raices. Lamentablemente no podíamos incluir ni a Cuatro Tablas ni a Yuyachkani como parte de nuestra investigación pues aunque su actividad ha estado y continúa ligada a las zonas más populosas de Lima su centro de trabajo no se encuentra en la periferia de la ciudad y sus miembros activos son vecinos de la zona residencial de Lima.

Teníamos, por otro lado, algunas informaciones llegadas a nosotros por comentarios de amigos y profesores de la PUCP acerca del trabajo de grupos como «Arenas y Esteras» de Villa el Salvador y «La Gran Marcha de los muñecones» de Comas. También sabíamos que había un Centro Cultural denominado «Vichama» ubicado en Villa el Salvador, pues era uno de los espacios descentralizados en los que se llevaba a cabo El Festival

Latinoamericano de cine de Lima que organiza el Centro Cultural de la PUCP cada año. Además habíamos visto en varias ocasiones publicidad sobre un par de Festivales que parecían orientados a producciones teatrales del sector periférico de la ciudad: El FITECA, que se realizaba en Comas y La Muestra Regional de Teatro de Lima, que se realizaba en el centro histórico de la ciudad.

Nuestra labor de exploración del campo de estudio se encaminó hacia la búsqueda de información sobre los festivales y los grupos mencionados para poder contactarnos con ellos. La investigación vía internet nos proporcionó datos que nos permitieron acercarnos en un primer momento a listas de agrupaciones que habían participado en ambos festivales, y nos permitieron obtener direcciones de correo electrónico y teléfonos de contacto, lamentablemente en muchas ocasiones los datos estaban desactualizados. Paralelamente nos enteramos que el actor y director Alberto Isola estaba llevando a cabo un taller de teatro en Chorillos con actores que pertenecían a agrupaciones de los conos de Lima y de algunas provincias aledañas. Inmediatamente nos conectamos con la asistente de Isola y así pudimos obtener los datos de los participantes hacia fines del año 2006. Este cruce de información nos permitió hacer nuestros primeros contactos con actores y directores de diversas agrupaciones existentes en Lima Metropolitana.

Luego, nuestras visitas a los espacios de trabajo de algunos de estos grupos, así como el contacto vía telefónica y vía mail, nos permitieron recolectar más datos acerca de colectivos teatrales que existían en sus mismos distritos y en los distritos vecinos. Además permitieron que finalmente tuviésemos acceso a la información sobre agrupaciones incluidas en algunas redes de difusión teatral como la Red Peruana de Gestores Culturales y el Directorio teatral del MOTIN. Fue en base a toda esta indagación que llegamos a componer en un primer momento –tomando en cuenta fundamentalmente a aquellos conjuntos teatrales que trabajaban orientando sus esfuerzos a hacer un teatro que pueda ser entendido como profesional y dejando de lado a grupos de aficionados, o grupos que funcionaban asociados de manera dependiente a parroquias, festividades religiosas, etc.- una lista de sesenta y cuatro agrupaciones

teatrales supuestamente vigentes, que trabajaban en la periferia de Lima. Ninguna de nuestras fuentes nos dio razón, por otro lado, de la existencia de directores que trabajasen independientemente o de productoras de teatro que montaran obras reuniendo elencos de actores por una breve temporada.

Nuestro siguiente paso estuvo enfocado a constatar la vigencia de las agrupaciones que habíamos podido listar. En la medida en la que tratábamos de verificar los datos obtenidos fuimos descubriendo que buena parte de las agrupaciones había dejado de existir, había migrado de un nombre a otro o en menor número se dedicaba preponderantemente a otros artes escénicos como el mimo, la danza, los títeres, etc. Razones por las que tuvimos que desestimarlas de la lista que iba a componer la población de nuestra investigación. Aparentemente muchas agrupaciones se habían formado solo para participar en la muestra de teatro nacional y luego se habían desbaratado, otras simplemente se habían desvinculado con el paso del tiempo. También pudimos ubicar, dentro del listado referido, un par de colectivos de investigación –que presentaban esporádicamente obras de teatro o instalaciones performáticas como propuestas de directores independientes- y tres productoras de teatro, pero decidimos dejarlas fuera de nuestro estudio pues no encontramos que hubiese mayor desarrollo de esas modalidades de trabajo en la zona de los conos. Finalmente pudimos verificar la vigencia de veinte cinco grupos de teatro en la periferia de la ciudad y decidimos abocar nuestra investigación solo a ese universo.

III.5.2 Fase de selección de la muestra y recolección de datos

Como es evidente hubiese sido demasiado extenso el proceso de investigación si realizábamos estudios de caso de cada una de las agrupaciones que componían la población de nuestra investigación. Por lo tanto decidimos establecer algunos parámetros (ver 4.3) para seleccionar una muestra representativa de los grupos de teatro de toda la zona de la periferia de Lima. Elegimos finalmente tres agrupaciones por cada uno de los Conos de la ciudad señalados en nuestra investigación, nuestra intención central era dar

testimonio sobre aquellas agrupaciones que por la cantidad de tiempo que llevan trabajando juntas y por la continuidad de su labor parecen ser parte de las que tienen mayores perspectivas de supervivencia. Una vez definido esto nos abocamos a la aplicación de las técnicas de investigación que habíamos definido como pertinentes para nuestra labor, como ya lo hemos explicado en el punto referido al uso de herramientas de indagación (ver 4.4).

III.5.3 Fase de análisis e interpretación de los datos recolectados.

Como ya hemos señalado nuestra investigación está enmarcada dentro de la lógica del análisis cualitativo. Como se sabe este proceso de análisis no se inicia después de haber realizado el trabajo de campo sino que es un continuo constructo que se va desarrollando desde la primera recolección de datos. Después de la primera etapa de investigación exploratoria, nuestra tesis desarrollo un carácter más descriptivo y luego evolucionó hacia un nivel más abstracto que se podrá notar al revisar los capítulos referidos a los resultados, conclusiones y recomendaciones de nuestro estudio.

Nuestra investigación trabajó desde la captación, a través de entrevistas en profundidad, de la perspectiva de los directores de las agrupaciones de teatro como elemento básico de análisis y es complementado por nuestro trabajo de observación participante enfocado en las puestas en escena realizadas por las agrupaciones que conforman nuestra muestra de estudio.

Nuestro trabajo de análisis se inicia con el registro de las ideas que van surgiendo después de la primera entrevista que desarrollamos, lo que nos ayudó en muchas ocasiones a dirigir las técnicas utilizadas en nuestro trabajo de campo para obtener nuevos datos o para acercarnos a detalles más precisos sobre puntos que eran de nuestro interés. A medida que íbamos desarrollando más entrevistas procuramos ir identificando patrones y temas recurrentes en las respuestas que recibimos. A la par, mediante nuestro trabajo de observación nos dimos a la tarea de verificar de qué manera estos patrones identificados en el discurso de los directores se condecían con la realidad de su trabajo. Como ya hemos señalado nos enfocamos en los montajes por ser las

unidades más representativas del trabajo teatral. Tratamos de establecer si los temas que se tocaban eran equivalentes a aquellos que los directores nos explicaban que tenían interés por mostrar en sus presentaciones.

A partir de toda la información obtenida fuimos estableciendo algunos posibles referentes de identidad que se desprendían del discurso de los directores, los que con el transcurrir de la investigación tendríamos que verificar con el conjunto completo de las entrevistas y definir de forma más precisa. Construimos estas primeras categorías desagregándolas de las transcripciones que nos permitían intuir que se estaban señalando rasgos particulares que permitían identificar la práctica teatral de la periferia de Lima con un carácter divergente al de la zona residencial. Con el desarrollo de nuestra indagación muchas de nuestras categorías fueron unificándose en una sola, específica, pero que contenía a las categorías previas como aspectos que serían explicados en cada uno de los rasgos que decidiríamos abordar como parte de los resultados de nuestra investigación.

El segundo momento del análisis vino después de tener toda la información de nuestro trabajo de campo reunida. Habíamos finalizado las entrevistas a los directores y las habíamos transcrito; habíamos terminado el proceso de observación participante; teníamos reunida toda la bibliografía y desarrolladas todas las anotaciones que pensábamos nos podían servir para sustentar nuestro estudio; finalmente teníamos también una serie de guías con categorías preliminares y agrupadas, acompañadas de información transcrita que nos permitiría explicar como se expresaban y se verificaban en la realidad los rasgos de identidad ubicados. El siguiente paso fue terminar de codificar todas las entrevistas realizadas tratando de determinar si las que aún no habíamos podido terminar de descomponer y categorizar se insertaban dentro del marco de categorías ya estructurado o nos entregaban nueva información. Una vez terminado este proceso; definidas las categorías que establecían de manera más definida los rasgos que parecían componer la identidad del teatro de los Conos de Lima; y establecidas las divergencias, que en buena parte de los casos eran sutiles entre las agrupaciones, nos vimos en la necesidad de contrastar las entrevistas y las guías de información para ir definiendo que

testimonio o dato observado nos ayudaba mejor a describir la realidad interpretada. De tal forma que todo el análisis previo a la redacción de cada una de las categorías de referentes descritos, así como a las conclusiones a las que llegó nuestro trabajo se realizó basándose en la herramienta metodológica de la triangulación de datos. Esto nos garantizaría aprovechar las diversas fuentes recogidas para una mejor cobertura de nuestro objeto de estudio desde diferentes ángulos. Así la información acumulada, gracias al trabajo realizado a través de los diferentes modelos metodológicos y a través de cada una de las técnicas de investigación aplicadas, fue comparada y contrastada siguiendo un proceso gracias al cual se pudieron establecer divergencias y convergencias mediante un control cruzado de las diferentes fuentes de datos utilizados, los mismos que ya hemos citado líneas arriba. Esto permitió el mejor desarrollo de las interpretaciones acerca de la realidad indagada y la posterior redacción del estudio realizado.

Finalmente, un tercer momento estará marcado por la evaluación de los resultados escritos de nuestra investigación para terminar de comprender y sintetizar los datos que habían sido materia de análisis. A partir de aquí se construirán explicaciones más sencillas de la información que ha sido desarrollada como cuerpo de la investigación. La finalidad es la de poder expresar ideas generales pero bien sustentadas que permitan comprender de manera más simple el objeto de estudio. A partir de aquí desarrollar también un papel crítico que permita abrir algunos debates y generar recomendaciones relacionadas con el mejor aprovechamiento de las virtudes identificadas en el objeto de estudio y reivindicaciones sobre los puntos que a nuestra consideración puedan marchar negativamente o ser perfectibles.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

LA ACTIVIDAD TEATRAL EN LA ZONA PERIFÉRICA DE LIMA METROPOLITANA

IV.1 TEATRO DE GRUPO.

Durante la exploración de los distritos que conformaron la población de nuestro objeto de estudio encontramos que el desarrollo de la práctica teatral se realizaba básicamente desde la lógica del trabajo de grupo. Aunque la misma figura de Grupo Teatral podría ser puesta en tela de juicio pues la mayoría de grupos, acerca de los cuales pudimos consignar información actualizada y constatar vigencia, trabajaba en cierta medida al estilo de lo que podría denominarse como una compañía teatral. Es decir, funcionan en base a un núcleo de actores permanentes que oscilan por lo general en un número de entre tres a cinco personas, pero realizan montajes con otros actores que solo transitan por la agrupación. Ahora, hay que aclarar que ese tránsito no funciona del mismo modo que la conformación de elencos por parte de una productora, un centro cultural, un colectivo de exploración o un director independiente dentro de la zona residencial de Lima Metropolitana. Lo que sucede en los referidos grupos de la periferia es que se forman actores jóvenes para que se conviertan en miembros estables del conjunto, pero muchos de ellos después de una temporada abandonan la actividad teatral o deciden abrirse un camino propio como actores independientes o como promotores de nuevas agrupaciones. Por lo tanto, no es que los grupos trabajen adhiriéndose a la lógica de una Compañía Teatral, pues no se invitan o contratan actores para unirse, en un montaje esporádico, al núcleo central de miembros. Lo que sí sucede es que muchos de los actores que son formados dentro de la agrupación, y que luego la conforman, solo trabajan aquí temporalmente, lo que en la práctica genera una dinámica de trabajo parecida a la de las compañías teatrales. Después de haber hecho esta precisión denominaremos

para nuestra investigación a estos conjuntos de actores como Grupos de teatro, pues esa es la intención de trabajo que proyectan sus miembros.

Volviendo al punto del desarrollo de la labor teatral en la periferia de Lima, debemos señalar que en un primer momento nos preocupamos por recopilar toda la información posible sobre cualquier persona, agrupación o institución que se dedicase a la actividad teatral desde un impulso que podía ser percibido como profesional. Es decir desde una aproximación a la actividad teatral como un vehículo de desarrollo socioeconómico y cultural; que está inscrita en la tradición del conocimiento humano como un oficio sostenido mediante técnicas de desarrollo basadas en principios de ejecución; que está en un proceso de formación constante y riguroso, así como en un constante trabajo de investigación y actualización. Aunque entendiendo, por supuesto, que los actores sociales de nuestra investigación se esfuerzan por realizar dicha práctica fundamentalmente desde la lógica del aprendizaje autodidáctico, por razones que explicaremos más adelante cuando analicemos los discursos identificados. En consecuencia dejamos de lado en nuestra indagación a las personas o agrupaciones cuya práctica parece más cercana a la de un aficionado –por sus características de ser esporádica y estar sostenida en la experiencia de algún taller corto-, al trabajo parroquial y a la celebración de festividades específicas.

Siguiendo la lógica descrita pudimos esbozar una primera lista, tal y como explicamos en el capítulo anterior, que reunía sesenta y cuatro referencias sobre gente que supuestamente se dedicaba en la actualidad al oficio teatral profesional en los Conos de la ciudad de Lima. Como se podrá percibir al revisar la lista a continuación detallada, en algunos casos la referencia sobre el director o encargado del grupo resulta escasa. Lamentablemente muchas de las referencias que recogimos en un principio eran bastante incompletas y en muchos casos además inexactas, razón por la cual hubo algunos pocos grupos y/o personas que finalmente no pudimos rastrear y acerca de los cuales no pudimos recoger información más detallada.

	GRUPOS DE TEATRO	DIRECTOR O ENCARGADO	DISTRITO
1	ESCENA LIBRE GRUPO DE TEATRO	Daniel Britto Jorge Castilla	Ate
2	VOCES Y EXPRESIONES	Boris Sánchez Luis Tolentino	Ate
3	EL MOLINO	Amapola Prada	Breña
4	MYM TEATRO	Martín Medina López	Breña
5	RENACER TEATRO	Martín Medina	Breña
6	TRIANGULO TEATRAL	Robert Córdova	Breña
7	LA ABEJITA	Lola de Zevallos	Chaclacayo
8	ASOCIACIÓN CULTURAL CARETAS	Evert Ferreyra Escalante	Comas
9	AVANCEMOS	Miguel Germán	Comas
10	CELULA	Nerber Vargas	Comas
11	CORTEBIEN	Joel	Comas
12	ESPARTA	Jorge Flores Johanson	Comas
13	GRECIA	José Torres	Comas
14	HACIENDO PUEBLO	Iván Luera	Comas
15	JUDAS	Bruno Salas	Comas
16	LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES	Jorge Rodríguez	Comas
17	LLACTA RAYMI	Gustavo Boloarte	Comas
18	TEATRO UNIPERSONAL	Miguel Angel Roca	Comas
19	TEATRO Y DANZA IMÁGENES	Juan Carlos Castro	Comas
20	TODAS LAS SANGRES	José Hernández	Comas
21	WAYNE LLACTA	Héctor Gonzáles	Comas
22	WAYTAY	Javier Maraví Aranda	El Agustino
23	GESTOS	Domingo Becerra Guadaña	Independencia
24	ARYES	Christian Vivero Gonzales	La Victoria
25	PERU ETERNO	Gladis Moscoso	La Victoria

26	AGRABA	David Salazar	Lima
27	AGRUPACION CULTURAL IMAGEN	David Salazar	Lima
28	ARLEQUIN Y COLOMBINA	Alexander Sabino Ayala	Lima
29	ASOCIACIÓN CULTURAL METAMORFOSIS	Alexander Sabino Ayala	Lima
30	CARLITOS CHAPLIN	Sarla Lengua Erick Espinoza	Lima
31	ESCUELA EXPERIMENTAL DE MIMO	Fernando Ramos	Lima
32	ESPACIO PARA LA INVESTIGACION Y CREACION EN LAS ARTES ESCENICAS	Pepe Santana	Lima
33	EUREKA	Fernando Ramos G.	Lima
34	GRUPO DE TEATRO FORASTEROS	Daniel Manchengo	Lima
35	GRUPO TALLER ESTUDIO DE FORMACION ACTORAL	Daniel Manchego	Lima
36	INDULEKA	Freddy Monteza Cavero	Lima
37	INFINITO POR CIENTO	Antonio Quispe	Lima
38	LA TROPA DEL ECLIPSE	Antonio Quispe	Lima
39	MAS - CARITAS	Luis Kiler Caycho Pachas	Lima
40	NUCLEO DE INVESTIGACION LA MAREA ROJA	Wilmar Perea Becerra	Lima
41	PERU TEATRO GRUPO CULTURAL	Josse Fernández Guizado	Lima
42	PUCAYACU	Roberto Martinez	Lima

43	TEATRO A ULTRANZA – TAU	Arturo Fernández Delgado	Lima
44	YAWAR	Carlos Tomás Temoche Varías	Lima
45	GRUPO DE TEATRO CUER2	Roberto Sánchez Piérola	Lima
46	TEATRO EN RUTA	María Laura Velez Ximena Arroyo	Lima
47	SOLUNA	Javier Ruiz Guevara	Los Olivos
48	TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CESAR VALLEJO	Daysi Sánchez Bravo	Los Olivos
49	TEATRO LOCO A.S.	Christian Franco	Los Olivos
50	ACIDO TEATRO	Gustavo Pastor	Puente Piedra
51	PUESTA	Luis Gustavo Gonzáles	Rímac
52	ROSA DE FUEGO	Gustavo Cabrera León	San Martín
53	TEATRO POSTAL	Gustavo Cabrera	San Martín
54	SUEÑOS DE FUEGO - TEATRO DE GRUPO	Fredy Monteza Cavero	San Martín
55	HIGUERILLA TEATRO DE TITERES	Martín Molina	Santa Anita
56	AMÉRICA DESPIERTA	Mario Villagomes	Villa El Salvador
57	ARENA Y ESTERAS	Arturo Mejía	Villa El Salvador
58	CIJAC	Chela Díaz	Villa El Salvador
59	EL AYLLU TEATRO	Humberto Camargo	Villa El Salvador
60	LA CASA DE LOS TALENTOS	Chiara Rodríguez Torres	Villa El Salvador
61	MARABUNTA	Luis Arbildo	Villa El Salvador
62	NUEVO CIRCO	Pamela Otoya	Villa El Salvador
63	VICHAMA	César Escuza	Villa El Salvador
64	PIES DESCALZOS	Fernando Flores	Villa María del Triunfo

Lo primero que llamó nuestra atención al compilar este listado fue la aparente existencia abrumadora de grupos de teatro versus la aparente inexistencia de otras dinámicas de producción teatral. Este hecho marcaba ya en sí mismo una gran diferencia con la tendencia de la práctica teatral realizada en la zona residencial de la ciudad, en donde más bien abundan las puestas en escena llevadas a cabo por directores independientes que reúnen elencos de actores para trabajar por temporadas. Sin embargo antes de sacar mayores conclusiones decidimos constatar la información obtenida.

Lamentablemente a medida que nos dimos al trabajo de indagar acerca de la vigencia y la naturaleza del trabajo que realizaba cada una de las agrupaciones y personas referidas encontramos que buena parte no se encontraban ya en actividad -con esto no nos referimos a que estuviesen en un receso temporal, sino a que varios de los referidos consignados en esta lista habían dejado de realizar labores teatrales- y tuvimos que irlas descartando como parte de la población de nuestro estudio. Por otro lado, identificamos algunas agrupaciones, asociaciones y colectivos que se dedican a la exploración de lenguajes escénicos cercanos al teatral como son mimo, circo, danza, etc. los que también fueron descartados porque se alejaban del espectro que originalmente componía nuestro estudio.

Finalmente logramos autenticar la vigencia de veinticinco grupos de teatro, tres productoras, dos colectivos de investigación y un de director independiente. Las productoras identificadas fueron: «Rosa de fuego», dirigida por Gustavo Cabrera León, ubicada en el distrito de San Martín de Porres; «Escena Libre», dirigida por Daniel Britto, ubicada en el distrito de Ate; y «Acido Teatro», dirigida por Jimena Jimenez, asociación que no tiene un espacio definido pero que normalmente trabaja en el Cercado de Lima. Aunque las dos últimas productoras mencionadas se presentaban a sí mismas como grupos de teatro, decidimos excluirlas del conjunto de agrupaciones y ubicarlas en este universo de productoras porque actualmente –y desde hace bastante tiempo- solo tenían dos miembros permanentes; además no realizaban trabajo formativo de miembros nuevos o jóvenes sino que contactaban actores y formaban elencos para escenificar sus montajes. En el caso de los colectivos

de investigación debemos explicar que la principal diferencia con los grupos es que no pretenden presentar proyectos bajo el nombre del conjunto, su labor está más orientada a servir de espacio de reflexión, indagación y creación de propuestas independientes. Tampoco pretenden formar nuevos miembros, es un espacio de reunión para gente que ya ha tenido experiencias o estudios previos y quiere diseñar propuestas propias con la ayuda de los asociados. Los colectivos encontrados fueron: «Espacio para la investigación y creación en las Artes Escénicas», promovido por Pepe Santana y «Núcleo de investigación La Marea Roja», promovido por Wilmar Perea Becerra; ambos ubicados en espacios de trabajo en el Cercado de Lima. Finalmente, el único director independiente que ubicamos fue Miguel Angel Roca, quien tiene su centro de trabajo en Comas, reúne elencos y escenifica montajes alrededor de todo Lima, aunque se dedica más al trabajo unipersonal.

A partir de toda la información obtenida llegamos a la conclusión de que la práctica teatral desarrollada en la periferia de la ciudad de Lima estaba representada en esencia por la dinámica del trabajo en grupo. Decidimos entonces que la población determinada para nuestro estudio estaría conformada solo por los veinticinco grupos de teatro vigentes, pues los otros formatos de producción no parecían resultar, por su escaso número y su poca antigüedad, representativos de la actividad teatral de la zona mencionada. Incluso, como ya hemos explicado, dos de las productoras ni siquiera parecían tener consciencia de que lo eran.

Este fenómeno de desarrollo masivo de grupos de teatro parecería tener una explicación en las condiciones de desarrollo económico y educativo que existen en los Conos de la ciudad. Como ya es sabido en Lima existen pocos centros formales de educación teatral, además los únicos que constan no están al alcance de las posibilidades económicas del poblador promedio de la zona periférica. Esta situación genera que la mayoría de las personas del sector, que se sienten atraídas por el teatro, deban recurrir a los grupos ya existentes o a personas que viven en su entorno, y que han tenido la posibilidad de educarse

formalmente en la ENSAD⁶⁴ (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático) y el antiguo ETUC⁶⁵ (Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú), para así poder formarse en el uso del lenguaje teatral siguiendo talleres, conformándose en un grupo de entrenamiento, o asimilándose una de las agrupaciones ya existentes.

Esta realidad la pudimos apreciar durante el desarrollo de nuestro trabajo de campo, pues buena parte de las agrupaciones que completan nuestra población están conformadas por uno o dos miembros de las mencionadas escuelas y por otras personas que se han reunido alrededor de ellos, interesadas en aprender todo lo que puedan del oficio teatral y que tienen una formación, según sus propias palabras, como talleristas.

Aparentemente estos ex alumnos de la ENSAD y el ETUC, habrían terminado desarrollando una labor de promotoría cultural en algunas zonas en las que vivían, pues en muchos casos los talleres que pudieron haber organizado con el tiempo fueron captando personas interesadas en hacer teatro, con los que a la larga formaron un grupo. Esto generaría además que se instalasen en un espacio de trabajo que se habría ido convirtiendo en un centro de difusión cultural en su comunidad. Como es posible suponer ante la carencia de centros culturales formalmente instalados en varias zonas de la ciudad, los espacios de muchos grupos de teatro se han convertido -para una población distanciada geográfica y económicamente de la zona residencial de Lima- casi en la única fuente continua de planteamiento de contenidos teatrales e incluso artísticos en general.

La dinámica de formación grupal antes señalada es más o menos similar en el caso de todas las otras agrupaciones de los conos. Aunque no se reunieron

⁶⁴ El nombre escrito en nuestra investigación es solo referencial, con el tratamos de señalar a los que han sido educados en esta misma institución que ha cambiado muchas veces de denominación y que fue fundada en el año 1946 con las siglas ENAE. Para conocer el detalle de esta historia se puede revisar: COLOMA PORCARI, César comp. *La Escuela Nacional de Arte Escénico; el Instituto Nacional de Arte Dramático; el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático; la Escuela Nacional de Arte Dramático; y la Escuela Superior de Arte Dramático*. Lima: INC, 2001. 25p.

⁶⁵ Escuela vigente en el trabajo de formación teatral, cambió de nombre a TUC desde el año 2001 en adelante.

alrededor de alguien que hubiese pasado por la educación formal de una escuela, sí se acoplaron alrededor de un personaje que tenía más experiencia dada la cantidad de talleres que había podido recibir; el contacto con personajes reconocidos en el medio teatral que hubiese podido tener; y/o los grupos por los que había pasado anteriormente. Quizá el grupo Yawar sea uno de los que originalmente escapa un poco a esta lógica, pues cuando surgió fue a partir de la reunión de un grupo de obreros, delegados de varias fábricas de la rama Química Básica, que después de una experiencia con Augusto Boal y su Teatro del Oprimido deciden trabajar juntos. Sin embargo, la supervivencia de esta agrupación si ha pasado por la lógica que tienen los demás grupos de los conos, pues actualmente se mantienen tres de los miembros originales y se han sumado alrededor de ellos miembros más jóvenes que tenían interés por desarrollarse en la actividad teatral.

En estos otros casos la labor de promotoría cultural para la formación de talleristas recaería en buena cuenta sobre los hombros del Movimiento de Teatro Independiente y de muchos grupos asociados a lo que en algún momento se denominó Teatro Popular. Gracias a su extensa labor impulsora de Muestras de Teatro Regionales y Nacionales y a los diversos talleres incluidos en el desarrollo de las mismas, habrían despertado intereses vocacionales relacionados con la actividad teatral, así como habrían impulsado el nacimiento y posterior consolidación de muchas agrupaciones hoy existentes.

A continuación detallaremos la tabla final con parte de la información obtenida sobre las agrupaciones teatrales que operan en la zona y que conformaron finalmente nuestra población de estudio⁶⁶.

⁶⁶ Para ubicar más datos que pudieran ayudar a contactarse con las agrupaciones teatrales aquí señaladas se pueden revisar los anexos de nuestra investigación.

	GRUPOS DE TEATRO	DIRECTOR ENCARGADO	DISTRITO
1	VOCES Y EXPRESIONES	Boris Sánchez Luis Tolentino	Ate
2	RENACER TEATRO	Martín Medina	Breña
3	PROYECTO PUCKLLAY	Milagros Esquivel	Carabayllo
4	ARLEQUIN Y COLOMBINA	Alexander Sabino Ayala	Comas
5	ASOCIACIÓN CULTURAL CARETAS	Evert Ferreyra Escalante	Comas
6	GRUPO LIT (Laboratorio de Investigación teatral)	Angelo Sandoval Quispe	Comas
7	ESPARTA	Jorge Flores Johanson	Comas
8	HACIENDO PUEBLO	Iván Luera	Comas
9	LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES	Jorge Rodríguez	Comas
10	MAS - CARITAS	Luis Kiler Caycho Pachas	El Agustino
11	WAYTAY	Javier Maraví Aranda	El Agustino
12	GESTOS	Domingo Becerra Guadaña	Independencia
13	PERU TEATRO GRUPO CULTURAL	Josse Fernández Guizado	Lima
14	SUEÑOS DE FUEGO	Fredy Monteza Cavero	Lima
15	YAWAR	Carlos Tomás Temoche Varías	Lima
16	AGRABA	David Salazar	San Juan de Lurigancho
17	EUREKA	Ruth Vazquez	San Juan de Lurigancho
18	ARENA Y ESTERAS	Arturo Mejía	Villa El Salvador

19	CIJAC	Chela Diaz	Villa El Salvador
20	EL AYLLU TEATRO	Humberto Camargo	Villa El Salvador
21	LA CASA DE LOS TALENTOS	Chiara Rodriguez Torres	Villa El Salvador
22	MARABUNTA	Luis Arbildo	Villa El Salvador
23	NUEVO CIRCO	Pamela Otoya	Villa El Salvador
24	VICHAMA	César Escuza	Villa El Salvador
25	REFUGIO DE ÁNGELES	Fernando Flores	Villa María del triunfo

Como se entenderá, para llevar a cabo nuestra investigación a profundidad fue necesario además definir una muestra significativa a partir de la población señalada para nuestro objeto de estudio. Elegimos tomar un conjunto de tres grupos por cada uno de los Conos de la ciudad pues al analizar la cantidad de propuestas existentes percibimos que ese número de agrupaciones nos sería suficiente para cubrir las diferentes variantes de desarrollo del quehacer teatral en cada zona. Como ya detallamos en el capítulo anterior escogimos a las agrupaciones en función de ciertos parámetros que nos parecía positivo que cada uno de los grupos elegibles cumpliera para que nuestro estudio pudiera ser más representativo e interesante.

A continuación presentaremos una breve sinopsis de cada uno de los grupos que conforman el conjunto de muestra de nuestra investigación, así como de los directores de cada una de estas agrupaciones, desde cuya perspectiva se ha realizado fundamentalmente nuestro estudio. En los siguientes puntos de este capítulo detallaremos y analizaremos discursos que hemos identificado como significativos dentro de esta práctica teatral y que creemos cumplen un rol referencial para la formación de una identidad social urbano limeña.

IV.1.1 Cono Norte

En el Cono Norte logramos establecer un total de ocho grupos de teatro asentados este sector de la ciudad. Uno de ellos en el distrito de Carabayllo, otro en el distrito de Independencia y los seis restantes ubicados todos en el distrito de Comas. Cuatro grupos, del conjunto total, se habían fundado más allá del año 2000, lo que en principio los descartaba para conformar nuestra muestra; sin embargo, como ya hemos explicado tomamos en cuenta al grupo Proyecto Puckllay por su particular conformación. Los cuatro grupos restantes tenían todos, según sus fundadores, una antigüedad mayor de 17 años de labor teatral ininterrumpida, lo que superaba largamente nuestras condiciones de elección. Todas estas agrupaciones trabajaban bajo dos formatos básicos: (1) Tenían un espacio de trabajo abierto al público y claramente asentado en una zona que buscaban estimular hacia el desarrollo a través de la práctica teatral o (2) Tenían un espacio de trabajo que solo les servía básicamente para ensayar y sus motivaciones de presentar sus montajes sobretodo en esa zona eran tan importantes como sus motivaciones de presentarse en otros espacios de Lima. Elegimos como representante del primer estilo de trabajo al grupo La Gran Marcha de los muñeques, que además tiene una propuesta teatral sui generis que se explicará más adelante. En consecuencia elegimos al grupo Haciendo Pueblo como representante del segundo estilo de trabajo, además de porque su propuesta nos parecía seria, porque nos resultaba más accesible al encontrarse a pocos kilómetros del barrio La Balanza, donde trabaja La Gran Marcha de los Muñeques, literalmente al otro lado de la avenida Tupac Amaru. Lo que representaba además una interesante diferencia en la localización de ambos grupos, pues según lo recogido en nuestras primeras reuniones para ellos el barrio de La Balanza, que queda en un cerro, representa a la gente más pobre del distrito de Comas, invasores de tierras que colonizaron los cerros para poder asentarse en la ciudad. Mientras que los barrios que están del otro lado de la avenida son barrios que surgen de lotizaciones formales de tierra y en Comas esos barrios, según nos dijo Jorge Rodríguez con cierta picardía, son denominados como barrios de “pitucos”.

- **La Gran Marcha de los Muñecones**

Ubicación: AV. Miraflores 2650. Altura del km 11 de la AV. Tupac Amaru. Barrio La Balanza. Distrito de Comás.

Fundación: Inicios de la década de 1980. Tuvieron un receso para asimilarse al grupo Raices, en donde trabajaron hasta 1990, fecha en la que retomaron La Gran Marcha de los Muñecones.

Director: Jorge Rodriguez

Formación: Según su propia apreciación su experiencia teatral se inició en la calle, siguiendo talleres con las organizaciones populares (gremios de mujeres, organizaciones de estudiantes, organizaciones obreras) hacia fines de la década de 1970. Luego, en la década de 1980 prosiguió su formación en el TUC, institución que abandonó para continuar su desarrollo en el grupo Raices hasta 1990.

Observaciones: El grupo debe su nombre a la estética de sus primeros espectáculos, en los que trabajaban utilizando muñecos enormes para conformar sus personajes. Se han presentado en diversos lugares de nuestro país y han sido invitados a varios festivales internacionales. Coincidentemente son los organizadores de uno de los festivales internacionales de teatro más importantes que se realiza en Lima: FITECA (Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas). El cual cumplirá este 2008 su séptima edición ininterrumpida.

- **Haciendo Pueblo**

Ubicación: Puerto Príncipe 115. Altura del km 11 de la AV. Tupac Amaru. Barrio La Balanza. Distrito de Comás.

- Fundación: Inicios de la década de 1990. El grupo surgió como consecuencia de la prolongación de una experiencia de talleres de teatro organizados por una parroquia de la zona.
- Director: Ivan Luera
- Formación: Se inicia en talleres de teatro dictados en la parroquia de su barrio, posteriormente con algunos amigos se agrupa para realizar montajes teatrales hasta que llega a conformar Haciendo Pueblo. Actualmente completa su educación siguiendo la carrera de pedagogía teatral en la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático).
- Observaciones: El grupo ha asistido a diversos festivales de teatro dentro y fuera de nuestro país.

- **Proyecto Puckllay**

- Ubicación: Colegio Manuel Scorza Torre. Asentamiento Humano Nueva Jerusalen. Urb. Lomas de Carabayllo. Distrito de Carabayllo.
- Fundación: En el año 2003 la asociación Generarte inicio este proyecto en las Lomas de Carabayllo, con el objetivo de promover el desarrollo de habilidades sociales y contribuir a una mejor integración de los miembros de esta comunidad a través del arte. Casi de inmediato se ha amalgamado un elenco de niños y adolescentes, preparados en diferentes áreas de arte escénico mediante un proceso de educación continua desarrollado en base a un programa formalmente establecido.
- Director: El grupo funciona bajo la codirección de Anabelí Pajuelo y Milagros Esquivel. Esta última fue la persona con la que nos contactamos para desarrollar nuestra investigación.
- Formación: Milagros estuvo ligada en sus inicios a los talleres desarrollados por el grupo Cuatro Tablas. Luego realiza el taller de actuación de Alberto Isola. Después de trabajar un

tiempo en el Perú viaja a Francia y estudia la especialidad de danza en la universidad de Saint Denis, Paris VIII.

Observaciones: El elenco de actores solo está conformado por niños y adolescentes.

IV.1.2 Cono Este

En el Cono este logramos establecer un total de 9 agrupaciones con sede en los distritos que conforman tanto geográficamente, como por dinamismo social este sector. Así uno de los grupos esta ubicado en el distrito de Ate, otro está ubicado en el distrito de Breña, tenemos dos ubicados en el distrito del Agustino, dos más en el distrito de San Juan de Lurigancho y tres tienen su espacio de trabajo ubicado en el Cercado de Lima. Cinco de estos grupos se habían fundado más allá del año 2000 (pertenecientes a los distritos de Ate, Breña, Cercado de Lima, El agustino y San Juan de Lurigancho) lo que los descartaba de nuestro grupo de muestra; sin embargo hicimos una excepción con Renacer Teatro por razones que detallaremos luego. Las otras cuatro agrupaciones tenían por lo menos nueve años de antigüedad. De estas elegimos a Yawar y a Waytay, por ser las que tenían mayor tiempo de formadas y porque representaban dos propuestas de trabajo teatral distintas. El grupo Yawar no sentía la necesidad de vincular su trabajo a una zona predilecta del Cercado de Lima, su interés estaba más bien en pasear su arte por todos los lugares del Perú al que los inviten. El grupo Waytay tenía una propuesta intermedia, le interesaba ser un foco de desarrollo teatral para la gente de El Agustino, pero también le interesaba trasladar sus montajes permanentemente por diversos lugares de la ciudad, del país y del extranjero. Las otras dos agrupaciones restantes tenían una concepción de trabajo parecida a la del grupo Yawar, y en general casi todas las agrupaciones ubicadas en el Cono Este se inclinaban por alguna de las dos posturas señaladas. Solo el grupo Renacer Teatro se presentó como un grupo específicamente interesado en ligar su propuesta teatral a un espacio definido en el centro histórico de Lima. Esta última razón, que mostraba otra proyección de desarrollo del quehacer teatral en el Cono Este -muy parecida a intereses

presentes en los otros Conos de la ciudad- nos animó a hacer una excepción con el grupo Renacer, e incluirlo en nuestra muestra por más que haya superado la fecha tope por dos años.

- **Renacer Teatro**

Ubicación: Loreto 561. Interior 7. Distrito de Breña.

Fundación: El grupo se formó en el año 2002.

Director: Martín Medina. Aunque la política del grupo es que las labores sean rotativas y Sidney Estacio también ha asumido en varias ocasiones la labor de director escénico. Elegimos a Martín Medina porque fue uno de los impulsores de la agrupación y porque también ha realizado la labor de dirección administrativa.

Formación: Su formación teatral como actor y director ha sido autodidáctica. Comenzó llevando algunos talleres de teatro y luego comenzó a trabajar en el medio pasando por diferentes estilos teatrales, desde el teatro erótico y el café teatro hasta el teatro clásico. Actualmente estudia en la ENSAD la carrera de Pedagogía Teatral.

Observaciones: Aunque el grupo está inscrito formalmente en el distrito de Breña se creó con la convicción de establecerse en un espacio de trabajo continuo que promueva el desarrollo de la actividad teatral y el desarrollo sociocultural en el centro histórico de Lima. Su primera apuesta fue relacionar su trabajo con el Centro Cultural Pale Concert, ubicado en el Jirón de la Unión. Se presentaron en este lugar hasta el 2004, lamentablemente luego el centro cultural se convirtió en una discoteca. A consecuencia de esto, pero siempre desde la motivación de asentar su labor en el centro histórico, comenzaron a presentarse en el teatro de la Asociación de Artistas Aficionados, espacio en el que desarrollan actualmente su actividad.

- **Yawar**

- Ubicación:** Pasaje 200 millas nro. 120. Alt. Cdra. 14 AV. Argentina. Distrito del Cercado de Lima.
- Fundación:** Agrupación formada en el año 1963, compuesta originariamente por obreros y empleados técnicos de un conjunto de fábricas de la rama de la química básica. Se asentaron inicialmente en el distrito de El Agustino y trabajaron durante muchos años utilizando el teatro como medio de protesta y reivindicación social. Lamentablemente en el gobierno de Velazco, al rediseñarse el plano urbano del distrito, perdieron su espacio de trabajo y tuvieron que mudarse a la zona de El Rescate en el Cercado de Lima.
- Director:** Tomás Temoche, miembro fundador del grupo. Trabajo durante muchos años como Técnico de recubrimientos plásticos en la empresa Tecnoquímica, oficio que abandonó en la medida en la que se fue ligando a la práctica teatral.
- Formación:** Autodidacta. Carlos orienta su trabajo en primera instancia, desde una experiencia con Augusto Boal, quién llegó al Perú a dictar talleres impartiendo su técnica de Teatro del Oprimido. Aunque considera que la huella más importante a nivel formativo se la han dejado los talleres del MOTIN (Movimiento de teatro independiente) realizados a lo largo de las muestras nacionales de teatro.
- Observaciones:** Actualmente el grupo está conformado por tres de sus miembros originales y por cinco miembros jóvenes. Se presentan alrededor de toda la ciudad de Lima y tienen además una fuerte presencia en otras provincias del país. Es uno de los grupos que más alienta Las muestras de teatro regionales y nacionales.

- **Waytay**

- Ubicación: Calle Las Casuarinas 195-199. Asociación residencial Primavera. Alt. Puente Nuevo. Distrito de El Agustino.
- Fundación: Inició su labor en el año 1991.
- Director: Javier Maraví.
- Formación: Su formación académica como hombre de teatro se inició en la Escuela Nacional de Arte Dramático en el año 1985. Sin embargo, siente que sus primeras influencias las obtuvo del lenguaje del teatro callejero y del lenguaje del circo que observó durante su infancia en Huancayo. Incluso fundó en su adolescencia el grupo Circo Teatro Maraví Hermanos como producto de esa experiencia previa. Además ha trabajado durante su juventud con el grupo Yuyachkani y ha complementado su formación con los talleres organizados por el MOTIN en las muestras nacionales de teatro con el objetivo de ligar la práctica teatral al desarrollo social.
- Observaciones: El grupo ha asistido a diversos festivales de teatro dentro y fuera de nuestro país.

IV.1.3 Cono Sur

La situación hallada en este sector de la ciudad es más peculiar, que los otros Conos, pues llegamos a ubicar ocho grupos de teatro trabajando en la zona, siete de los cuales están ubicados en el distrito de Villa El Salvador, mientras que solo uno tiene su espacio de trabajo en el distrito de Villa María del Triunfo. Decidimos elegir por esta razón a las tres agrupaciones más antiguas de Villa el Salvador: Vichama, CIJAC y Arenas y Esteras. Nos pareció adecuado pues la agrupación de Villa María del Triunfo mostraba modalidades de trabajo que se podían encontrar al analizar las agrupaciones elegidas. Por tal motivo descartamos la idea de viajar hacia otro distrito de Lima cuando resultaba evidente que el desarrollo de la actividad teatral en este tenía como foco de

influencia toda la movida teatral presente en Villa el Salvador. Los demás grupos no fueron elegidos como muestra pues habían sido formados más allá del año 2000; a excepción de El Ayllu Teatro, pero esta agrupación había tendido muchas épocas de receso desde su fundación en 1970 hasta la presente década, razón por la cual también fue dejada de lado.

- **Vichama**

Ubicación: Sector 3. Grupo 21. Mz. E. Lote 8. Alt del Cruce de AV. Los Álamos con AV. Mariátegui. Distrito de Villa el Salvador.

Fundación: Inicia su trabajo en 1983 después de que el grupo de teatro que venía funcionando en el Centro de Comunicación de Villa el Salvador se separase. Es una de las agrupaciones más antiguas de este distrito.

Director: Cesar Escuza

Formación: Autodidacta. Su primera experiencia la realizó en un taller en la Universidad en el año 1976 con Victor Hugo Arana García. Ocasión en la que pudo acercarse a la obra de Stanislavski y Grotowsky. Ha participado en numerosos talleres dentro de las muestras de teatro nacional y ha recibido mucha influencia de agrupaciones como Yuyachkani y Cuatro Tablas.

Observaciones: Vichama además de un grupo teatro ha consolidado su presencia como un Centro Cultural en su distrito. Además sus montajes han sido invitados a múltiples festivales nacionales e internacionales.

- **Arenas y Esteras**

Ubicación: Sector 3. Grupo 24. Mz. E. Lote 20. Frente al Parque Zonal Huascar. Distrito de Villa el Salvador.

- Fundación:** La labor de este grupo se inicia en el año 1992, cuando un grupo de jóvenes impactados por el asesinato de Maria Elena Moyano decide unirse para trabajar en pro de una comunidad libre y pacífica.
- Director:** Arturo Mejía
- Formación:** Arturo se liga a la actividad teatral como medio de vida a partir del impacto que produce en él la muestra nacional de 1985 realizada en el departamento de Cuzco. Al igual que muchos de los directores de nuestra investigación se ha formado como autodidacta. Su primer acercamiento lo realizó a partir de la experiencia del taller de teatro del Centro de Comunicación de Villa el Salvador, luego a podido seguir otros talleres gracias a las muestras nacionales de teatro.
- Observaciones:** Actualmente tienen una fuerte relación con varias ONG's del distrito de Villa el Salvador, junto con las que llevan a cabo una serie de programas de desarrollo a través del arte. Además el grupo ha asistido a diversos festivales de teatro dentro y fuera de nuestro país.

- **CIJAC**

- Ubicación:** Sector 7. Grupo 2. Parque Central. Distrito de Villa el Salvador.
- Fundación:** Inicios de la década de 1990.
- Director:** Chela Díaz
- Formación:** Ella se define a sí misma como tallerista, pues se formó inicialmente en la experiencia del taller de teatro del Centro de Comunicación de Villa el Salvador, dirigido por Cesar Escuza y Miguel Almeyda. Además ha seguido talleres con grupos como Yuyachkani, pero nunca recibió, durante su juventud, una educación académica. Actualmente está

completando sus conocimientos en la ENSAD siguiendo la carrera de pedagogía teatral.

Observaciones: Este grupo está ligado a una ONG que lleva su mismo nombre (Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura), esto se debe a que muchos de sus integrantes trabajan en este proyecto y se conocían de la experiencia del taller de teatro del Centro de Comunicación de Villa. El grupo tiene una fuerte labor desarrollando programas educativos y de desarrollo social a través del arte teatral.



IV.2 TEATRO CON IDENTIDAD PERIFÉRICA

“No vivo en Lima capital, vivo en Lima fronteriza.”

(Chela Diaz, directora del grupo CIJAC.

Villa el Salvador)

Mi primera gran sorpresa al entrevistarme con directores de grupos de teatro asentados en los distritos de la periferia de Lima fue escucharlos referirse a estos distritos, en los que tienen su centro de trabajo, (Comas, Villa el Salvador, El Agustino, etc.) como si no formasen parte de Lima Metropolitana. La distancia que parecían remarcar entre Lima –así se referían al conglomerado de distritos residenciales y al centro histórico de la ciudad- y, por ejemplo, Villa el Salvador, me hacía sentir extraño. Nunca lo había imaginado. Nunca había escuchado a nadie que viva en San Miguel, Lince, Miraflores, San Isidro o cualquier otro distrito del sector residencial hacer un distingo de esa naturaleza. Tampoco lo había escuchado ni de amigos, ni de compañeros de trabajo o universidad, que viven en Los Olivos, Comas, San Juan de Miraflores, El Agustino, etc.

No pretendo decir que no hacemos distingos, claro que los hacemos. Los hacemos todo el tiempo. Discriminamos como parte de nuestro estilo de vida de ser limeños. Utilizamos una serie de mecanismos sociales para eso, entre ellos jergas como pituco, atorrante, gentita, cholo, cholón, pachas, faite y mil más. Todas referidas a las costumbres, el color de piel, el círculo social, la ropa que utilizamos, el cómo utilizamos la ropa, la cantidad de dinero que podemos gastar, los lugares a los que vamos, la cultura que poseemos, los lugares dónde estudiamos, la belleza física, etc. Todas pasibles de ser puestas al servicio de esta manera multirreferencial que tenemos de discriminar, pero que siempre entendí como una estrategia para identificar el lugar que cada grupo de gente ocupa dentro de la misma ciudad de Lima. Mejor o peor insertados dentro de la aceptación de la cultura social, pero todos parte de Lima.

“... como allá (Lima residencial) todo es tan diferente a donde ellos viven (Lomas de Carabayllo), no hacen tanto la diferencia entre el centro de Lima y San Isidro. (...) Ellos, es como que te fueras a la provincia y te hablan de Lima y de la provincia y te dicen ¡ah, tú debes conocer a mi primo Juan que vive en Lima! (...) No es que sean así, pero de alguna manera es Lima, entonces decirles que tú vives en San Borja o que vives en Santa Anita o que vives en La Molina o Miraflores, es un poco igual.”

(Milagros Esquivel⁶⁷, Proyecto Puckllay)

Lo que nunca nadie me había hecho evaluar es que no sentía que su distrito perteneciese a la ciudad de Lima. Entonces esa persona y yo no éramos limeños los dos. Yo era limeño, mi entrevistado era de Comás, de Villa el Salvador, del Agustino, etc. No es que sea nuevo para mi el sentimiento de exclusión que algunos limeños pueden experimentar. La novedad estaba en su manera de expresar ese sentimiento de marginación hablando de la zona residencial de Lima e incluso del resto de Lima Metropolitana con la convicción o la naturalidad de quién se refiere a otra provincia. Este es un referente de identidad que no pareciera existir comúnmente en los distritos de la zona residencial de Lima. Un sentimiento de pertenencia a un distrito específico, de cariño por el lugar, que casi distancia de la idea de ser limeño. Lo que quizá se explica en parte, además de por los problemas de inclusión que tenemos, por todo el esfuerzo que costó asentarse y por la necesidad que hubo de trabajar integradamente, a nivel de comunidad, por el desarrollo de la zona.

“... tenemos una identidad que no se tiene en Lima. (...) Sentirnos parte del lugar, nosotros queremos este lugar. Cuando voy a Lima yo no quiero Lima. Aunque ahora si está más bonita ¿no? Aunque le hayan cambiado muchas cosas, pero de repente por el mismo hecho de que yo no soy de ahí, no paro, no estoy ahí, no siento, siento la belleza mejorando, pero no la siento mía. Aquí sí, nosotros sentimos esto como

⁶⁷ Milagros Esquivel es co-directora del grupo «Proyecto Puckllay» que tiene su sede en el distrito de Lomas de Carabayllo. Ella vive en San Borja, pero todos los actores del grupo viven en Lomas. En este comentario ella nos acercaba a la sensación de distancia que tiene la gente y particularmente los niños de la zona con respecto a Lima residencial.

nuestro y luchamos por esto, y nos podemos pelear y podemos salir a las calles a pelear porque esto es nuestro, es parte de nuestra identidad, si alguien viene y quiere hacer algo aquí nosotros vamos a saltar.”

(Chela Díaz, CIJAC)

Realidad que es normalmente distinta en la mayoría de distritos de la zona residencial en dónde todo casi todo está urbanizado y formalizado. Por eso creo que este sentimiento de arraigo, de pertenencia a su distrito es impensable para el ciudadano promedio de Magdalena, de San Borja, de Barranco, etc. Pues normalmente no concebirían que su desarrollo personal este ligado al desarrollo del distrito en el que viven. Por lo común, no han invertido esfuerzo en urbanizarlo, y así si su status económico mejora simplemente se mudan a un distrito que cuente con mejor infraestructura.

Como no es objetivo de esta tesis señalar las razones por las que el sentimiento de exclusión existe, no ahondaremos más en el tema. Lo que sí nos interesa precisar es como esta sensación se manifiesta en la práctica teatral del sector popular de Lima Metropolitana. Empezaremos por señalar un rasgo común expresado durante las entrevistas que realizamos: la impresión extendida de que los montajes teatrales de los grupos de la periferia de Lima no tienen cabida dentro del circuito de salas teatrales ubicadas en la zona residencial de la ciudad. Dicha idea está muy presente entre los integrantes de estos grupos, y es posible inducir que se transmite de manera indirecta hacia los alumnos de los talleres de teatro y hacía el público en general. Cabe precisar que no pretendemos señalar responsabilidad, en los directores, por la propagación de este sentimiento en la zona periférica de Lima. Lo que suponemos en realidad es que esta sensación de exclusión está presente en los pobladores de dicha zona y que se irradia hacia y desde la práctica teatral por efecto reflejo. Es decir, suponemos que al igual que con todos los rasgos que hemos podido identificar y pretendemos mostrar en nuestra investigación, el teatro funciona como un espejo en el que se refleja buena parte del pensamiento presente de los pobladores de la zona popular de la ciudad – hibridado, por supuesto, por el contacto con una serie indeterminada de variantes culturales y ambientales-; el que luego será a su vez irradiado, como

imagen procesada a través del teatro, hacia los mismos pobladores, su descendencia y todo aquel que se acerque al trabajo teatral de los grupos mencionados.

IV.2.1 ¿Dónde nos presentamos?

La mayoría de los grupos de la zona periférica de Lima realiza presentaciones básicamente en su distrito de origen y en los demás distritos que pertenecen a los conos de la ciudad. No suelen hacer funciones por temporadas largas, por lo común se presentan solo por un pequeño número de días. Claro que las obras quedan en repertorio y son puestas en escena durante muchos años mientras les parezca que el tema aún está vigente, que aún hay algo sobre lo que es valioso dialogar con el público.

¿Y en el caso del teatro, tú sientes que hay directores o grupos de teatro que hacen espectáculos, obras, para su distrito? Porque tú me dices, aquí yo hago obras desde aquí, para aquí, trato de hablar de mis problemas que son, siento yo, los problemas de la gente que vive aquí. ¿Tú sientes que eso pasa con los otros distritos de Lima Metropolitana?

Creo que sí hay algunos, yo sí creo.

¿Cómo cuáles? ¿En dónde?

Waytay por ejemplo, en el Agustino creo que están ellos. Esta Yawar (...) No he visto los espectáculos de La Gran Marcha, yo sé que tienen un trabajo fuerte a nivel de muñecons, pero un espectáculo no sé nunca he visto, aparte de los pasacalles no he visto; pero sé que ellos trabajan mucho en su comunidad, (...)

¿Y tú crees que ellos sí se sienten limeños o crees que también puede sentir un poco esta ambigüedad?

Yo pienso que también deben tener esa ambigüedad.”

(Chela Díaz, CIJAC)

Buena parte de los directores con los que mantuvimos entrevistas mostró poco interés por presentarse en las salas de teatro de la zona residencial de Lima. Básicamente porque su preocupación fundamental radica en que sus obras sean vistas por el público de las zonas populares. Es con ellos con los que se sienten más comprometidos. Consideran que sus obras y su trabajo teatral podrían servir para ayudarlos a desarrollarse como seres humanos íntegros. Para contribuir por un lado, a la toma de conciencia acerca de problemas sociales de diversa índole y por otro lado, al uso positivo y recreativo de su tiempo libre.

Por eso, además de las presentaciones de sus montajes realizan foros de discusión; talleres dirigidos a niños y jóvenes de su zona; y se esfuerzan por promover encuentros de teatro en sus comunidades. Probablemente un buen ejemplo de este empeño lo represente el grupo La Gran Marcha de los Muñeones. Su labor por acercar el teatro a su comunidad los ha llevado, entre otras cosas, a ser los organizadores del FITECA (Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas), el festival internacional de teatro más antiguo, que sigue vigente en Lima Metropolitana, con siete años de labor ininterrumpida. Un esfuerzo -que tiene como espacio central la cancha de fútbol del barrio La Balanza, del distrito de Comás- al que el público ha respondido muy bien y en el que se ha llegado a tener un record de asistencia de cinco mil personas congregadas durante alguna función.

Esta disposición, de la mayoría de grupos, por hacer funciones en la zona en la que están asentados podría estar ligada a la infraestructura que cada grupo tiene a la mano. Pues aunque todos los grupos cuentan con un lugar de ensayo, solo algunos han llegado a obtener los medios para poder acondicionar una sala de teatro o tienen la posibilidad de alquilar una en su respectiva zona. Justamente, dentro de nuestro conjunto de muestra, hubo dos grupos que no manifestaron predilección por trabajar esencialmente en el distrito en el que tienen su espacio de ensayos. «Yawar» (El Rescate, Cercado de Lima) y «Haciendo Pueblo» (Comás), quienes son precisamente los únicos que no cuentan con accesibilidad a espacios que pueden acondicionar para sus representaciones teatrales. Quizá por eso muestran una inclinación mayor

a presentarse por diversos lugares aunque siempre primordialmente dentro de la zona popular. Los demás en su mayoría tienen un lugar de ensayos lo suficientemente grande para acondicionarlo como una salita improvisada, en la que cuelgan luces y acomodan sillas para los espectadores. El punto más alto lo representan sin duda «Vichama» y «Arenas y Esteras», en la zona Sur de Lima, pues cuentan con salas de teatro grandes y bien acondicionadas: con parrilla, graderías, cabina de luz y sonido. En la zona Norte de Lima, «La Gran Marcha de los Muñeones» también cuenta con una sala de teatro. Aunque es mucho más pequeña, no tiene graderías y parte de ella aún está construida con esteras -situación que esperan remediar pronto para no incomodar a sus vecinos con el ruido durante los ensayos y las funciones-. En la zona Este de Lima, ninguno de los grupos posee una sala teatro, pero «Renacer», que tiene siempre la convicción de trabajar en el Centro histórico de Lima, alquila la sala de la Asociación de Artistas Aficionados pues le interesa ligar su trabajo a un espacio definido. Antes presentaban sus obras en el Centro Cultural Palais Concert, ubicado en el Jirón de la Unión, pero lamentablemente dejó de existir como espacio de difusión cultural.

Dentro de toda esta lógica el caso del grupo «Proyecto Puckllay» se muestra parcialmente como una excepción, pues ofrece una figura intermedia. Su objetivo principal es el de servir como centro de enseñanza escénica para contribuir al desarrollo de la comunidad de Lomas de Carabayllo, no obstante las presentaciones no están pensadas para ser exhibidas fundamentalmente en este distrito. De hecho a las directoras de «Proyecto Puckllay» les importa mucho que los actores del grupo paseen sus representaciones por todos los distritos de Lima Metropolitana. De esta manera han logrado presentarse en buena parte de los parques zonales de nuestra ciudad, en varias salas teatrales y centros culturales, incluso llevaron a cabo un mes de temporada en el Centro Cultural de la PUCP durante el primer semestre del año 2007. Quizá esta postura los convierta en el grupo más dispuesto a realizar el esfuerzo por tener una presencia activa en todo Lima Metropolitana. De hecho la perspectiva que las directoras tratan de infundir entre sus miembros es la de la sensación de pertenencia absoluta a Lima.

“... hay una segmentación y para mí eso es un problema por lo cual las cosas no están tan bien como podrían estar y el teatro en el Perú un poco queda ahí no más ¿no? (...) por eso es que nuestro trabajo apunta muchísimo a vincular. (...) nosotros queremos que las obras se vean en muchos lugares, muy diferentes. En los teatros y en lugares que no son teatros: en espacios abiertos, en espacios cerrados. Y público mayor, menor y estudiantes y de todas las clases sociales y de diferentes orígenes ¿no? (...) Mira, por el momento esta temporada empieza en la Católica, (...) pero antes estuvimos buscando hacer la obra en un colegio o en un auditorio o en un teatro en Comas o en Carabayllo porque es muy importante que la obra (Aventuras en los Andes mágicos) la vean (...) también va a haber una temporada después en sectores populares...”

(Milagros Esquivel, Proyecto Puckllay)

La explicación de esta actitud podría tener su origen en el carácter híbrido que luce la conformación de los miembros del grupo. Las directoras al igual que casi todas las personas relacionadas con el dictado de clases (para los actores) y la conformación del equipo técnico viven en la zona residencial de Lima. Ninguno es originario de las Lomas de Carabayllo. A contraparte, los actores del grupo son niños, púberes y adolescentes que viven en el referido distrito. Esto se debe a que «Proyecto Puckllay» surgió como parte de una de las líneas de trabajo de la Asociación Cultural Generarte. La idea original era la de llevar a cabo talleres de Artes Escénicas para los menores de edad de la zona y con el transcurrir de los años se han ido convirtiendo en un grupo de teatro que a la fecha ha montado ya tres obras y actualmente se encuentra en el diseño y la producción de la cuarta.

Como hemos podido notar por algunas informaciones mencionadas líneas arriba, además de sus presentaciones en salas de teatro y espacios parecidos, los grupos de la periferia de la ciudad realizan funciones en espacios diversos. Uno de los ambientes en los que desarrollan su trabajo con mayor constancia es la calle. Desde pasacalles –que normalmente se utilizan como medio de publicitar festivales o presentaciones individuales- hasta representaciones

teatrales hechas en canchas de fulbito en medio de un barrio, en un mercado o en una plaza. La representación en la calle en la mayoría de casos forma parte de sus orígenes de puesta en escena pues al no haber tenido o no tener una sala propia, ni la posibilidad de alquilar una para poder hacer funciones, buena parte de los grupos ha pasado por experiencias creativas siempre pensadas para espacios públicos. De hecho, actualmente muchos manejan sus montajes tanto para un ambiente de sala como para una presentación en la calle. En varios casos entienden que es la única manera en la que buena parte de los habitantes de su zona podrían acercarse al teatro:

“Cuando uno piensa en Villa, piensa que va a tener que ir a la calle ¿no? Ahora últimamente hay salas, la de Vichama, esta la de Cijac, las parroquias, los locales comunales, pero siempre está pensado (el montaje) para el grupo residencial porque, qué se yo, es una dinámica, una costumbre, aún esta es una ciudad en proceso ¿no?

¿Entonces es difícil que la gente venga aquí, a la casa que ustedes tienen?

Sí

¿Hay que ir a buscarlos?

Hay que ir, hay que traerlos. Hay que ir a buscarlos, traerlos a uno. Hay un ejercicio, pero ya mucha gente conoce el lugar y eso ¿no? Es un proceso, es decir, de aquí a 5 ó 10 años ya la gente tocará y dirá quiero teatro ¿no? (...)

¿Siempre eligen los grupos residenciales?

Claro, el grupo residencial tiene muchos espacios creo ¿no? La losa deportiva, la cancha de fulbito que es medio grass medio arena; el local comunal, que muchas veces son abiertos pero son solamente cerco ¿no?; está el PRONOI; está la pared del vecino. O sea, de verdad tú vas a un grupo residencial y tú dices ¿A ver a dónde me voy? A esta esquina, a la otra esquina...”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Y les parece valioso, no solo por la contribución cultural que sienten realizar, sino también porque van ganando público para la actividad teatral. Público que

con el correr de los años sentirá la necesidad de buscar asistir a espectáculos teatrales, que se acercará a las salas de teatro naturalmente.

Otro espacio en el que normalmente se presentan lo constituyen, como ya habíamos adelantado, los festivales. Todos los grupos mencionados tienen una fuerte presencia en esa amplia red de festivales que se promueven desde hace algunos años en las zonas periféricas de nuestra ciudad, entre los que algunos de los más representativos son el FITECA y el FIETPO (Festival Itinerante y Encuentro de Teatro Popular).

Todos estos festivales se crearon con la finalidad de ir construyendo plazas que sirvan para el intercambio y la presentación de los montajes que llevan a cabo principalmente las agrupaciones teatrales que han surgido en los Conos de la ciudad. La intención pasa por dar a conocer su trabajo y por poder por un lado, dialogar acerca de problemas sociales que todos entienden como cercanos y comunes; y por otro lado, acercar al público de las zonas más empobrecidas de Lima Metropolitana al teatro.

Además estas agrupaciones procuran participar en la Muestra Regional de Teatro de Lima, la que normalmente se desarrolla en espacios teatrales del centro histórico de la ciudad. No obstante, sienten que está altamente burocratizada y con el correr de los años cada vez les parece menos importante y menos representativa.

La Muestra tiene un objetivo más particular que los otros festivales: elegir a las mejores piezas teatrales (de autores peruanos) que se hayan montado en Lima para que luego estos sean vistos en la Muestra Nacional de Teatro. Sin embargo, la muestra de Lima nunca alcanzó a congregarse a todas las propuestas teatrales de la ciudad sino que reunía fundamentalmente los montajes de los grupos que tenían mayor contacto con la zona periférica -claro que en alguna medida esto pasaba por el pequeño porcentaje de obras de autor nacional que se montan en la zona residencial de la ciudad-. Además de esto, lamentablemente con el correr de los años la Muestra regional parecería haber ido perdiendo algunos de sus participantes más destacados, como por

ejemplo el grupo Yuyachkani. Esto ocurriría supuestamente para no quitarle posibilidades de asistencia a los grupos más noveles, aunque iría en desmedro de una verdadera competencia de calidad. Sumado a todo esto, se habría ido deformando su espíritu de elección democrática basada en estándares de calidad, para dar paso a una elección manejada por un grupo de gente o como popularmente se dice, para dar paso a una argolla.

Varios de nuestros entrevistados manifestaron su convicción acerca de que el principal problema estaría en el sistema de votación que se utiliza para elegir a las obras que irán a la Muestra Nacional de Teatro. Según la denuncia, al estar buena parte de los grupos de teatro que se presentan conformados por alumnos y ex alumnos de la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), se generaría una descarada componenda en la distribución de votos. Lo que determinaría que los cupos de las obras elegidas casi siempre se repartan entre el mencionado círculo de personas más allá de los méritos artísticos de las puestas en escena.

“... de ahí tomamos Gregor Díaz: «Sitio al Sitio». Cuando vino la muestra regional del 2004, les dije vamos a hacer la muestra regional, vamos a participar (...) entonces dio muy buen resultado en la muestra regional, que para mí es una queja, si no tienes amigos no pasas. (...) fue una de las mejores obras, si no es que fue la mejor. (...) Claro, la alabó Cesar de María⁶⁸ y Sarah Jofré, Luchito Reyes (...) cuando todos los grupos se juntan en la plenaria ahí yo vi pues que era un circo de alguna manera ¿no? Tú votas por mí, yo voto por ti. A nosotros no nos conocía nadie, nosotros éramos un grupo que irrumpió (...) somos autodidactas y con mucho orgullo, y el día de la plenaria pues solamente votaron por nosotros, dos. ...”

(Martín Medina, Renacer)

⁶⁸ Para autenticar el comentario de nuestro entrevistado vale la pena citar parte de una nota periodística que se le hace al dramaturgo Cesar De María: “Los mejores los vi en la Muestra Regional de Teatro Peruano: «Sitio al Sitio» de Gregor Diaz por el grupo Renacer...” En: El Comercio. Encuesta. Lo mejor de teatro del año. Lo que dicen los teatreros. Lima. Año 165, n° 85.160 (sábado 18 de Diciembre del 2004). Cuerpo C – Luces. p. c8.

Otro problema radicaría en que algunos de estos “grupos” se formarían solo para presentar una obra y luego se desmembrarían ni bien pasa la Muestra Regional. A nuestros entrevistados les parece que esa dinámica es más la de un elenco independiente de actores o una compañía que la de un grupo de teatro constituido. Es importante aclarar que no es una obligación presentarse como grupo a la Muestra Regional de Lima; de hecho ninguno de nuestros entrevistados espera que se cree una norma parecida pues no están en contra del trabajo escénico que pueda presentar un elenco o compañía. Lo que les molesta es la poca seriedad que muestran algunos de estos elencos, quienes al desintegrarse dejan un vacío en la Muestra Nacional que desde un primer momento hubiera podido ser cubierto por una agrupación bien constituida y realmente interesada en asistir. Es lógico que el hecho de tener que lidiar con estas situaciones altere la motivación que algunos de los grupos podrían tener de participar en la Muestra Regional de Teatro de Lima

“... casi todos los grupos que han ido a la muestra son nuevos para mí, y que yo soy una de las viejas que ha ido a la muestra, (...) todos los demás son jóvenes, muy jóvenes que se juntan para venir a la muestra y forman su elenco. (...) Solo hay buenos elencos porque grupos, no se pueden decir que son grupos, elencos sí, son muy pocos los grupos que existen. (...) El problema es que las muestras se han convertido en una argolla, o sea ese es el problema ¿no? O sea, nosotros pensamos que se ha desvirtuado, es como un amiguismo ¿no?, tú votas por mí, yo voto por ti, porque yo quiero ir a la muestra y tú también, entonces vamos a votar entre nosotros ¿no? Es un poco eso ¿no?”

(Chela Díaz, CIJAC)

Así las obras ganadoras de la muestra no serían realmente las más representativas, ni las de mayor calidad de entre las que se presentan a competir. Y es por eso que este espacio se ha ido desvirtuando.

Los colegios de las zonas populares conforman, por su parte, un espacio más de trabajo intenso. Normalmente el contacto entre estos centros educativos y los grupos se establece de manera directa, a través de alguna autoridad del

colegio que considera que algunos montajes pueden ser utilizados como herramientas pedagógicas. En algunos casos excepcionales, como el de los grupos «Arenas y Esteras» y «CIJAC» de Villa el Salvador, esta relación con los colegios esta dirigida por ONGs que trabajan en el mencionado distrito, aunque las intenciones y las tareas son las mismas que con los otros grupos: utilizar el teatro como una herramienta de reflexión y aprendizaje que contribuya al desarrollo personal de los estudiantes. De cualquier forma, en general, esta relación entre los grupos y los colegios no esta del todo bien organizada. En muchas ocasiones las obras tienen que ser representadas con poco tiempo de preparación sobre el espacio de trabajo, el cual puede ser de lo más variopinto según el colegio: auditorios muy mal acondicionados, salones de clase comunes, el patio de recreo, etc. Por nuestra experiencia al acompañar a algunos grupos a sus presentaciones podemos afirmar, además, que en los colegios pareciera haber un gran desconocimiento por parte de las autoridades acerca del respeto que requiere el trabajo teatral, lo que se evidencia en el incumplimiento de los horarios pactados y en la despreocupación por brindar las necesidades mínimas de orden y limpieza. Situaciones que estos teatreros pasan por alto en pro de llevar a cabo sus funciones. Me arriesgo a decir que esto podría suceder en parte porque están acostumbrados a enfrentarse a espacios agresivos, y en parte porque son conscientes de que esas condiciones de trabajo no van a variar en un plazo cercano de tiempo.

Los grupos sostienen, también, relaciones de trabajo con algunas instituciones ligadas a la promoción cultural. Estas normalmente compran una función de teatro para programar presentaciones gratuitas o cobrar un precio módico -que jamás supera la cifra de los cinco nuevos soles- para poner la obra a disposición de su público. Aunque esta relación no es intensa, muchos grupos obtienen algunos ingresos gracias a ello. Entre estas instituciones podemos contar a los clubes departamentales que promueven tardes culturales entre sus miembros activos. De hecho fue gracias a una actividad cultural en el club departamental Apurimac, en el que se le rendía homenaje a la figura del escritor José María Arguedas, que pudimos ver por primera vez en vivo el trabajo del grupo «Waytay». Dentro de los espacios culturales más formales a

los que los grupos de la zona popular de la ciudad suelen confluír se encuentran La Biblioteca Nacional, sobretudo el local que funciona en el centro de Lima; el Centro Cultural de España, que a lo largo del año programa funciones de una gran variedad de grupos de teatro; y la Asociación Cultural Peruano Británica quién programa piezas también de diversas agrupaciones en sus auditorios, ubicados dentro de sus centros de enseñanza del idioma inglés, alrededor de toda la ciudad de Lima. Como es notorio ninguna de las instituciones mencionadas forma parte del conjunto de salas más visitadas en la zona residencial de Lima Metropolitana. Y es que en realidad casi no pudimos recoger registro entre nuestros entrevistados de que existiese relación con alguna de estas salas teatrales -privadas o ubicadas dentro de centros culturales-. Ahondaremos un poco más en las particularidades de esta relación en las siguientes líneas.

IV.2.2. Es difícil hacer una temporada en una sala de la zona residencial de Lima Metropolitana

Como decíamos casi no existen espacios de contacto entre el teatro de las zonas populares de Lima y el teatro de la zona residencial. Los pequeños acercamientos que se han producido a lo largo de lo que va de la década del 2000 han sido esporádicos y se han llevado a cabo por esfuerzos individuales, más que por la preocupación de ambas partes por diseñar una estructura que les permita integrarse. Acaso el único sector de la ciudad en el que podría existir alguna proximidad sea el centro histórico de Lima. Zona que la mayoría de los grupos -que conforman nuestro conjunto de muestra- siente alejada espacialmente de ellos, pero no emocionalmente. De hecho, hemos extendido nuestra delimitación del Cono Este hasta la inclusión del Cercado de Lima y otros distritos aledaños por el carácter cercano a los usos y costumbres de la periferia que en ellos se mostraría.

“...el Cercado de Lima es de los Conos.

(...) en qué sientes que se iguala a los Conos el Cercado de Lima?

En la música que escuchas cuando pasas por un centro comercial. De ahí partes, en la música; en la ropa, cómo se visten algunos; en lo que ya están comiendo en los restaurantes.”

(Martín Medina, Renacer)

Y por ser uno de los puntos de congregación de los grupos referidos, puesto que en la zona del centro histórico de la ciudad se llevan a cabo tanto la Muestra Regional de Teatro de Lima como el FIETPO. Zona, además, en la que se encuentran el Teatro Segura y el Teatro Municipal. Lugares que están asociados en el imaginario popular a las clases altas de la ciudad, tanto por los precios poco accesibles de las entradas, como por ser centros de presentación de espectáculos que no gozan de difusión masiva: Ópera, Zarzuela, Conciertos de música clásica, Teatro clásico y Musicales. Producciones llevadas a cabo, normalmente, por organizaciones de la zona residencial de Lima.

Este problema parece estar más allá de las diferencias de organización que podrían existir entre la manera en la que se hace teatro en una u otra zona de la ciudad. Al entrevistarnos con los grupos de la zona periférica surgía, como ya hemos adelantado, el sentimiento de aparente desinterés por presentarse en el sector residencial de la ciudad. Esto podría originarse, además de por la preocupación de hacer teatro para promover el desarrollo de su comunidad, por la sensación de discriminación que todos nuestros entrevistados han manifestado haber percibido hacia sus producciones, pues sienten que es muy difícil que puedan ser acogidas en las salas teatrales de la zona residencial de Lima. Este fenómeno se pondría en evidencia esencialmente de dos maneras: una al plantear un escenario económico difícil de sustentar y otra en la falta de preocupación por desarrollar una política de difusión cultural por parte de las instituciones privadas y estatales que pueden trabajar por la inclusión.

La primera razón tendría que ver con el costo del alquiler de la sala de teatro. El precio mínimo de alquiler estaría muy por encima de lo que ellos podrían cubrir. Teniendo en cuenta que su capacidad para conseguir recursos

económicos es limitada, sienten que lo único que podrían hacer es arriesgarse a asumir el pago del alquiler de una sala descontándolo de sus ganancias por taquilla. A pesar de que confían en la calidad de sus montajes, consideran que al llegar a un espacio teatral nuevo lo más probable es que no tengan una gran acogida ni de público, ni de crítica teatral. Entonces no creen que sus ganancias puedan ser lo suficientemente jugosas como para poder cubrir su compromiso económico con una sala; obtener dinero suficiente para cubrir los costos de su traslado desde la periferia de la ciudad; y repartirse, además, una cantidad de dinero que pague con justicia el trabajo de cada una de las personas que participan en la representación teatral.

“No mucho, por experiencias de otro amigos ¿no? que se presentaban por ejemplo en La Alianza Francesa, o en el ICPNA de Lima, o de Miraflores ¿no? Que o sea, por lo mismo que de repente no son grupos muy conocidos comercialmente entonces como que no jalan ¿no? y les sale para pagar el porcentaje de la sala, recuperar sus gastos de movilidad y bueno pues, les quedará 10 soles o 20 soles para cada actor que ¿no? O sea no justifica todo el esfuerzo, todo el trabajo que haces ¿no?”

(Ivan Luera, Haciendo Pueblo)

La segunda razón, pasaría por la falta de disposición que existiría en Lima residencial, por parte de las instituciones culturales, por fomentar el diálogo entre las propuestas de los grupos de los distritos de los Conos con las propuestas teatrales de la zona residencial de la ciudad. Problema que encajaría nuevamente con la falta de una política cultural tanto por parte del estado como por parte de las instituciones particulares. Esta mención acerca de falta de apoyo no está dirigida hacia las salas de teatro que ellos consideran privadas: el Teatro Montecarlo o el Teatro Marsano, por citar algunos nombres referidos; sino hacia las municipalidades, que cuentan con espacios escénicos como auditorios o salas de teatro, y principalmente hacia los centros culturales que normalmente están subsidiados por instituciones privadas o por organismos públicos. Instituciones como el Centro Cultural de la PUCP, el CAFAE, el Centro Cultural Ricardo Palma, la Asociación Cultural Peruano

Británica, entre otros. Llamará la atención que mencionemos a esta última entidad, pues acabamos de señalarla líneas arriba como una de las que programa funciones de los grupos de teatro popular en sus auditorios; sin embargo, no tenemos registro, según los testimonios recogidos, de que hubiese existido el mismo interés por invitarlos a trabajar en su principal centro de difusión teatral, la sala que tienen en el distrito de Miraflores denominada “Teatro Británico”.

¿Alguna vez ustedes han hecho una temporada teatral?

Temporadas no.

¿Por qué?

Es que tiene ver como te digo con este asunto de la producción, mover todo este aparato y esta la duda ¿no? de que, no es un temor, sino duda, si se va llenar la sala y si va a valer la pena todo el esfuerzo, tiempo y economía.

Tú me dices, por ejemplo, en el caso del Centro Cultural Británico que tiene una sala de teatro ¿Nunca te provocó pensar que de pronto podría, tú propuesta, presentarse en ese teatro por una temporada? ¿Nunca, ellos, te hicieron llegar una invitación?

No, no hablaron de esa posibilidad. No porque son creo administraciones o gerencias diferentes ¿no? Los que ven digamos los programas descentralizados y los que administran las salas siempre son diferentes.

Y tú básicamente preferiste no tentar la otra opción por este temor de no tener un ingreso seguro (...) ¿Y tú qué crees que te hubiese garantizado esa seguridad?

El hecho como te digo de ser conocidos, de tener acceso a los medios. Porque tú sabes que acceder a los medios tampoco es fácil ¿no es cierto?...”

(Ivan Luera, Hacienda Pueblo)

En realidad, no existe registro de parte de los grupos de haberseles aceptado algún proyecto o de haber sido invitados a trabajar, con regularidad por lo menos desde el año 2000 en adelante, en alguna de las salas teatrales

asociadas a municipalidades o a Centros culturales en el referido sector de Lima. A excepción, claro, de la temporada que hizo Proyecto Puckllay en el Centro Cultural de la PUCP en Mayo del 2007. Una excepción que pareciera confirmar una regla: la falta de acogida y difusión por parte de las Entidades Culturales de la zona residencial de Lima a las propuestas teatrales de los distritos que conforman la periferia de la ciudad.

Les preocupa más la actitud referida al teatro de los Centros Culturales; pues lejos de ser un foco de difusión plural de la cultura que se produce en una sociedad, se convertirían en centros de difusión de una cultura de élite. Espacios que se remitirían frecuentemente a la difusión de los trabajos de un determinado conjunto social. Alumnos de ciertas universidades, gente que vive en determinados distritos, etc.

“... hay un teatro de elite, hay un teatro de status, (...) las instituciones privadas se remiten a lo suyo (...) Que por ejemplo el Centro Cultural de la Católica es para la Católica ¿no? y los otros centros funcionan en su misma cultura ¿no? (...) Para gente de ahí, vas al centro cultural de España tiene su público, el CAFAE es lo mismo, o sea es muy difícil pensar en algo mucho mayor ¿no?”

(Cesar Escuza, Vichama)

La crítica, reiteramos, no está lanzada hacia las salas teatrales privadas pues consideran que al ser básicamente espacios comerciales no tienen porque tener una política de difusión cultural amplia, sino solo la que le convenga a su productividad económica. Les preocupa, sin embargo, que los centros culturales también utilicen esta forma de organizar sus temporadas teatrales.

Esta falta de difusión también se extendería, según el sentir de la mayoría de grupos, a los medios de comunicación. Esto se podría verificar en la poca cobertura que se le da, sobretodo por parte de la prensa escrita y de la televisión, a las actividades que ellos realizan.

“... Bueno el 90 he estado también con «Pillpintuyhuayta» en Yuyachkani todo eso ¿no? Todo ese tiempo, incluso todavía los diarios, la televisión, las revistas u otros, te sacaban. Todavía había un interés. Y yo tengo recortes de periódicos un montón, de «Listo pa sembrar», de «Pilpin», de «Con nervios de toro» tengo un montón ¿no? pero ahora, ahora nadie va. (...) Pucha, hay que llamarlos y decirles: mira tiene que haber un cafecito, una conferencia, va a haber bocaditos, va a haber vino y va a haber toda una cosa así inmensa, para que vayan. (...) hay que, pucha, acorralarlos hasta decir basta para que vayan y te saquen una nota por ahí ¿no? Y tiene que ser algo también que venda. Ese es el otro problema ¿no? (...) Una foto bien impresionante y algo que diga: mira que somos muy igualito al Teatro del Sol. « ¡Ah ya, ah bestial! ». Ahí te sacan. Sí ¿no? O decir nosotros hemos tenido un taller con el Odin Teatro o no sé, en Europa hemos sido amigos y ahí surgió la idea, y hacemos un intercambio de nuestro mundo y con el mundo de allá. Eso te sacan. Ahora tú dices: mira no, acá estamos trabajando por la educación... y no pasa nada.

(Javier Maraví, Waytay)

En una entrevista que sostuvimos con Santiago Soberón -miembro de la Asociación Peruana de Crítica e Investigación Teatral-, reconoció que existía poca preocupación, en alguno de los diarios más importantes de nuestra capital, por cubrir las manifestaciones teatrales que estaban fuera, no solo de la zona residencial de Lima, sino incluso de una especie de circuito teatral subjetivamente definido por los editores de la sección cultural del diario en cuestión.

“...Yo voy a ser bien crítico en este sentido. El Comercio, de repente me voy a ganar una bronca con El Comercio o con los críticos, pero El Comercio solamente critica lo que hay en ISIL ¿Y después? ¿Por qué no se van a las salas jóvenes? ¿Por qué no critican acá a los dramaturgos? No estoy hablando por la herida, sino estoy hablando la verdad. ¿Cuántos grupos de teatro hay?, que merecen ser criticados y que digan que son malos no importa pues y que le den pues su pauta, anda por

este camino, anda por el otro. O sea tiene que hacerse una muestra regional de teatro, donde la calidad no es muy buena tampoco de los grupos, y nunca nos pararon bola. ¿Por qué solamente ISIL, por qué solamente la Alianza Francesa, el IPCNA? (...) Yo creo que porque es una necesidad de dar una buena imagen y engañarnos que solamente hay buen teatro en Lima. Pero hay otro teatro pues, el teatro de Villa El Salvador, el teatro de Comas, el FITECA, EL FIETPO.”

(Martín Medina, Renacer)

Sin ir muy lejos yo mismo podría hablar de mi experiencia trabajando como Asistente de Dirección en el montaje “Adiós al camino amarillo”, presentado en junio del 2007 en el Teatro de Cámara de San Isidro. Durante los días previos al estreno y durante toda la temporada, invitamos constantemente al diario El Comercio para que hiciese una nota acerca de la obra. Fue el único medio al que nos acercamos que nunca nos dio cobertura. Solo logramos ser tomados en cuenta en el Listín semanal de programación teatral. En el que por supuesto solo figuran las obras que se presentan en el sector residencial de Lima Metropolitana.

Todo esto trae como resultado que la producción teatral de varios grupos de nuestra ciudad sea paradójicamente más conocida en las capitales y ciudades de otros países antes que dentro de la misma ciudad en la que viven. Aparentemente esto se produciría porque en otros países existe una política cultural mejor enfocada, que genera suficientes recursos para la difusión artística. Como muestra de esta realidad podríamos mencionar la gira que el grupo «Arenas y Esteras» realizó, desde marzo hasta julio del año 2007, por varias ciudades Europeas; todo eso cubierto por instituciones de ese continente ligadas a la promoción cultural. Las invitaciones provienen de varias partes del mundo, del Asia, de Norteamérica, incluso de países tan cercanos como Brasil.

“Como lo dije una vez ¿no? me conocen más en Brasil y en otras partes que en Lima. Y yo he estado en el centro de edificios ahí en Brasil, y aquí no te llevan (...) Te pagan el pasaje, te pagan la presentación, te ponen la sala de teatro ahí con toda la tecnología (...) Aquí no hay ese

tipo de cultura ¿no? Acá tu puedes tener unos espectáculos que van a morir y agonizar en algún lugar cuando merecerían haberse dado una vueltita por ahí ¿no?”

(Cesar Escuza, Vichama)

¿Tendrían entonces, los directores de algunos grupos de las zonas populares de Lima derecho a pensar que sus espectáculos pueden ser lo suficientemente interesantes como para ser mostrados en cualquier parte del mundo?
¿Tendrían derecho a pensar que en la zona residencial de Lima no se les presta atención por alguna especie de sesgo?

La impresión generalizada de los grupos de teatro de la periferia es que sí existe discriminación. Esta se pondría en evidencia también en el plano económico en tanto sienten que el apoyo proveniente de empresas privadas se reparte fuera de la lógica social en la que ellos funcionan. Los auspicios se darían bajo lo que algunos llaman la política del tarjetazo. Es decir, se giran aportes económicos gracias a las relaciones personales que se generan en un sector de la sociedad al que ellos no pertenecen.

“... hermano acá la cultura es la del tarjetazo. Porque eres mi amigo te apoyo, aquí no hay una política ¿no? Es por la amistad que funciona este asunto. (...) tengo personas en la empresa privada y que ellos me han hablado ¡amigos ah! que son responsables de comunicaciones. He tenido la suerte ¿no? de estar en un evento con gestores culturales y ahí ha habido representantes hasta de la Coca Cola y me lo han dicho de frente, es que es así, es fuerte. (...) las políticas se manejan de esa manera ¿no? Por las relaciones personales.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Aunque claro no es la única forma de marginación económica denunciada, otra de las políticas empresariales sería la de utilizar la cultura como medio publicitario que redunde eficientemente en la mejora de sus ventas o en el posicionamiento de su imagen.

“...O sea cualquier empresa te va a decir, claro no sé que tanto, pero en Chile, en la Coca Cola, que yo estuve con el jefe, «mira mi política es si tú me haces vender más yo te auspicio, si tú no me haces vender no te voy a dar un dólar porque es un negocio, soy una empresa y mi misión es hacer más dinero».”

(Cesar Escuza, Vichama)

“... la empresa privada te va a decir «Ya, ¿Y yo qué vendo? Tú vas a vender tu obra, pero yo ¿Qué vendo? ¿Cuánto de cerveza voy a vender?». Si es la Pilsen o la Cristal te va a decir «Yo tengo que vender mínimo 5 ó 6 millares a la semana o a los 3 días. Ya yo te auspicio, pero yo quiero vender».”

(Javier Maraví, Waytay)

“... Por ejemplo nos han dicho «Lo que pasa es que nosotros cuidamos donde debe estar nuestro logo, en eventos especiales y grandes. En eventos populares no puede estar nuestro logo». Hay una discriminación social.”

(Jorge Rodriguez, La gran Marcha de los muñecons)

Métodos que los dejarían fuera tanto porque su línea de trabajo aborda siempre la crítica social –tema que no pareciera ser muy provocativo para ayudar a vender un producto- como porque el sector de la población al que se dirigen es el más pobre de Lima. Características que no le resultarían nada atractivas al común de las empresas en nuestro país.

“... y entonces imagínate acá ¿Qué me van a dar a mí las empresas? si aquí el nivel de consumo es bajo: cincuenta y uno porciento de pobreza, treinta y tantos porciento de pobreza extrema. Un montón de gente que está sobre los 400 y 500 soles de sueldo, en adultos; los adolescentes ganan entre 200 y 250 soles. ¿El nivel de consumo entonces? ¿Qué le digo? puedo traer 30,000 espectadores y me van a decir « ¿Y qué compran? » Se trata de eso.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Aparentemente dentro de esta lógica de mercado no habría espacio para una política abierta y desinteresada de apoyo a la cultura de parte de los privados. El dinero dirigido a auspiciar la puesta en escena de montajes teatrales estaría enfocado siempre a satisfacer los intereses y los gustos del empresariado. Desde el parecer de los grupos de la periferia de la ciudad esto sucedería porque no existen políticas de Estado que eviten que estemos a merced de la buena voluntad de las empresas privadas. Esto último sería muy peligroso porque normalmente al capital privado solo le interesaría contribuir a la realización de producciones artísticas que jamás cuestionen el status quo. Y orientarían sus recursos de forma sistemática, fundamentalmente hacia un mismo sector social.

IV.2.3. Propuestas

Según el parecer de varios directores el gobierno debería normar políticas de inversión de capital empresarial a través de un modelo que tenga el concepto de responsabilidad social como base. Esto evitaría que la distribución de recursos económicos esté fundamentalmente orientada a mejorar el posicionamiento comercial de las empresas, en cambio alentaría su participación en el desarrollo social.

“Con las empresas no vamos a hacer marketing ¿no? (...) porque no le podemos decir mira que tu producto, mira que tu marca, (...) no, le vamos a hablar de responsabilidad social. Si te has comprometido con lo que pasa aquí ¿no? Si ustedes no contribuyen a luchar contra la pobreza, bueno pues ¿qué quieren? ¿Otro país más violento, más guerra, más crímenes, más desastres? Bueno ahí hay que debatir políticamente y preguntar dónde dejaron la sensibilidad. Porque viven en este país también ¿no?”

(Cesar Escuza, Vichama)

Cesar Escuza fue uno de los directores que nos llegó a alcanzar propuestas concretas durante las entrevistas. Una de ellas, referida al financiamiento,

pasaría por promover que las empresas otorguen porcentajes de dinero al año para producir montajes teatrales. El estado no tendría que encargarse de administrar dicho fondo, sino solo de normar la política para que cada empresa canalice recursos a través de fundaciones que llamarían a concurso público.

“Claro lo ideal sería, mira sabes que, yo te voy a colgar en mi página 100 mil dólares para 10 piezas de teatro que van a ser este año beneficiadas por esta fundación. Presenten sus propuestas, sus proyectos. Va a haber un jurado que son estas 8 personas ¿no? ilustres de la ciudad, que van a elegir las 10 piezas de teatro y el próximo año estos 10 grupos no van a poder calificar a este proyecto. Eso es una política. Entonces tú tienes ahí 100 mil dólares que da esta fundación todos los años y 10 mil dólares para cada grupo, ya está, para producción, para difusión, no sé pues yo te pongo un ejemplo ¿no? Entonces allí hay una política, o sea no es que está tu nombre propio, no es para ti o para ti y además te dicen que es por este año, el próximo año otros. Eso hay en otros países, no estoy descubriendo nada, en otros lugares hay eso y la gente presenta proyectos pues, gestiona, pelea, sustenta, busca acceder ¿no? Sabe que hay el recurso. ¿Pero aquí a dónde vas?...”

(Cesar Escuza, Vichama)

La propuesta -que podría quizá caer dentro del mismo espiral del amiguismo y la discriminación- significaría para los grupos de la periferia de Lima por lo menos una alternativa distinta al funcionamiento del mercado actual. Una apuesta por no sucumbir ante la lógica de crear relaciones comerciales que beneficien a unos cuantos. Un esfuerzo por fomentar condiciones democráticas que puedan transformar el país.

¿Pero uno, digamos, podría buscarse a sus amigos y esa sería una manera de entrar a una lógica de subvención, de auspicio?

Claro, pero dentro de lo que estamos hablando, que seguramente a ti te interesa, no es ético ¿no? Porque también queremos transformar el país. O sea no nos interesamos solo en nosotros, acá no es sálvese quien pueda. Por eso es que en Villa El Salvador me interesa el Consejo de la

Cultura y las Artes. Que sea el Consejo que norma la política, que norma los reglamentos, el Consejo que aprueba cosas, no que administra. Y a partir de eso construye la democracia cultural. Entonces todos crean confianza, se promueve la producción, la descripción, el consumo cultural. Se crean políticas para eso ¿no? Entonces no es que mira yo soy más amigo del alcalde, no del regidor, no el gerente es mi pata, le voy a presentar y él me va a dar a mí, déjame a mí yo me encargo.

(Cesar Escuza, Vichama)

Cesar espera dar un paso hacia adelante en la relación del teatro con la inversión económica a través del Concejo de la Cultura y las Artes que se ha formado en Villa el Salvador. Esto significaría para él un avance en su lucha por democratizar el teatro, por encontrar maneras alternativas de canalizar recursos. De esa forma espera se pueda orientar la voluntad política del gobierno local para invertir en cultura. Siente que esto es más posible ahora que aparentemente hemos empezado a salir de un periodo de resistencia para abrir precisamente esta clase de procesos, los cuales son muy necesarios ante la presencia de escenarios críticos. Si este proyecto funciona, podría además servir de modelo para el desarrollo de una política cultural que se iría difundiendo por los distritos de las zonas populares y quién sabe los niveles que podría alcanzar.

El otro planteamiento de Cesar estaría orientado a la integración de las propuestas teatrales que se producen por toda Lima Metropolitana. Piensa que ya es hora de crear un Festival de Teatro de Lima, cuyo objetivo principal sea permitir que las producciones teatrales de diferentes grupos y directores de todos los distritos de la capital sean vistos por públicos que habitualmente no tienen posibilidad de acercarse a ellos. Su propuesta requeriría del trabajo conjunto de centros culturales y del diseño de un sistema logístico que permita llegar con facilidad a puntos distantes de Lima.

“... de ahí de repente la necesidad de que se articulen esos Centros (Culturales) por ejemplo ¿no? de crear una dinámica más amplia, que lo hemos hablado, yo he estado en encuentros, (...) entonces en algunos

de estos debates en el Centro Cultural de la Católica (...) hablamos de crear La Semana de Teatro en Lima, que sería el verdadero acontecimiento porque no hay, (...) nosotros vamos a empezar en Villa con la semana del teatro en Mayo, vamos a empezar a meter La Semana ...”

(Cesar Escuza, Vichama)

Si bien es cierto que el FITECA ya ha empezado a orientarse como elemento integrador, pues algunos montajes de la zona residencial de Lima se han presentado durante la edición del 2007. Es cierto también que al estar localizado en el barrio de La Balanza, en Comás, se vuelve más difícil que gente de todos los distritos puede acercarse a este festival. Además, tiene por sus objetivos particulares, dos características que no permitirían que cubran el espacio que Cesar Escuza propone. En primer lugar el FITECA esta orientado fundamentalmente al teatro en espacios abiertos, por lo que difícilmente podría acoger las producciones de montajes que requieren ser escenificados en salas. En segundo lugar, es un festival en el que una de las prioridades más importantes es también la de acoger grupos de otros países. Como se puede notar por estas características, aunque el esfuerzo realizado en este festival por mostrar una diversidad de propuestas nacionales es meritorio, no cumple exactamente el rol que se esperaría cumpliera otro festival que muestre los diversos formatos de producción teatral que existen actualmente en Lima Metropolitana.

IV.3 TEATRO DE INCIDENCIA POLÍTICA Y SOCIAL

“Quería vivir bien, quería vivir diferente, quería hacer, tener una tribuna política, pero no ser regidor, ni militante, quería seguir haciendo arte y hablar de mi comunidad.”

(Arturo Mejía, director del grupo Arenas y Esteras. Villa el Salvador)

Los grupos de teatro de Lima popular muestran una especial preocupación por utilizar el teatro como una tribuna política y social desde la que puedan hablar de sus necesidades, cuestionar una realidad que sienten discriminadora, y aportar otra mirada del mundo que le resulte útil al de desarrollo de sus comunidades.

Como veremos a continuación el hincapié en sus montajes y en su manera de teorizar el teatro esta puesto en la supuesta capacidad que éste arte tiene para transformar el mundo. Así se genera una apuesta por educar y sensibilizar a los miembros de su comunidad -tanto desde el rol de integrantes de las agrupaciones teatrales como desde el rol de público- acerca de las necesidades concretas y emocionales que deben ser atendidas para poder avanzar en el camino del progreso. Se trata pues de acercarlos a una mayor conciencia de sí mismos como sujetos con derechos que pueden aspirar a modificar las estructuras de la sociedad para tornarla más igualitaria.

Los directores de los grupos que han conformado nuestra muestra apuestan por montar piezas que hablen de problemas que tienen los pobladores de sus comunidades, los que, a su entender, son problemas que se pueden encontrar en todas las zonas populares de Lima y en todo el territorio peruano. Este interés, que pareciese provenir desde el teatro, podría entenderse como un reflejo de la preocupación creciente que se desarrolla en los sectores populares por establecer una sociedad más equitativa. Llama la atención acerca de la

necesidad que sienten estos sectores por ingresar de una manera más decidida al desarrollo de cuestionamientos y propuestas políticas tanto como sociales. Buscan librarse de la marginalidad y discriminación que aún sufren, las que podrían ir en contra de sus deseos de construir relaciones de desarrollo e inclusión, que mejoren sus condiciones de vida.

IV.3.1 Motivaciones

Muchos de los directores con los que nos entrevistamos se decidieron a tomar la práctica teatral como oficio en tanto descubrieron que el teatro era una forma más de dialogar con su sociedad. A decir de ellos mismos encontraron en este arte escénico el medio más apropiado para elevar su voz, para hablar de temas que les preocupaban, para denunciar cosas que ocurrían en la sociedad y que ellos querían cambiar. Algunos incluso llegaron a pensar que el asunto de llevar a cabo sus puestas teatrales estaba cargado de un alto ingrediente político precisamente porque uno de sus grandes objetivos era el logro de cambios y transformaciones.

“En un momento pensé que era muy político el asunto porque yo hacía teatro porque me interesaban los cambios, la transformación (...) El teatro era una forma más de diálogo, de encuentros, de construcción de sentidos, de identidades ¿no? (...) y eso a mi me potenciaba ¿no? El teatro me potenciaba más allá de lo que era ¿no? Entonces eso era ¿no? El teatro y la transformación.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Por esa misma razón muchos confiesan haber dirigido su teatro hacia la gente de las zonas urbano marginales, porque consideran que el teatro es un camino para hacer despertar sus conciencias; para introducir nuevas valoraciones personales que les permitan identificarse de maneras más positivas; y para estimular que al estar mejor educados no permitan que sus derechos sean pasados por alto, que exijan mejores condiciones de vida, una realidad más justa.

“¿Por qué es que, como tú dices, prefieres dirigir tus obras al pueblo?”

Porque se que allí, como decía Brecht, está la gente que va a cambiar las cosas ¿no? Por ahí va a venir un cambio, no por el otro lado. Porque más bien por el otro lado hay gente conservadora, que no quiere un cambio, que está de acuerdo con el status quo o están de acuerdo con la sociedad que están viviendo porque tienen ventajas sociales. Entonces si yo quiero una sociedad democrática, diferente, horizontal, justa, el cambio no va a venir por el otro lado...”

(Tomas Temoche, Yawar)

Todo este esfuerzo está orientado también desde el deseo de vivir mejor. No solo desde el simple deseo de tener mayores recursos a su alcance, sino desde el deseo mismo de reinventar la realidad, las posibilidades laborales, la manera de ligarse con la gente. Muchos de los directores han pasado por historias familiares de pobreza y de dependencia económica a prácticas laborales que no parecen recordar de manera grata, ni honorable. Esa relación de aparente sumisión que en algunos casos se ha deslizado en las entrevistas pareciera haberlos rebelado contra la realidad y la posibilidad de relacionarse con la sociedad en la que las ha tocado vivir.

“... yo opté por hacer teatro para vivir mejor, diferente (...) yo no quería ser como mis padres, que tenían un jefe, la jefa (...) Eso me chocó un poco, o no fue un modelo muy agradable para mí verlos así ¿no? (...) Me parecía raro que alguien tenga un jefe, además eran mi papá y mi mamá ¿no? Y yo ayudaba a veces. Yo tuve una reacción de rechazo a eso.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Entonces la apuesta por el teatro es una apuesta integral, para mejorar su vida y para mejorar la vida de aquellos que sienten cercanos a sí mismos. No solo apuestan por el teatro como medio artístico, sino también como medio de vida, como profesión u oficio que les brinde recursos para su manutención. Por eso para ellos es muy importante que sus necesidades de contribución social no

estén divorciadas de la posibilidad de lograr una construcción teatral de nivel estético. Son conscientes que para lograr todos sus objetivos deben hacer obras que resulten atractivas al público, tanto para poder acercar su mensaje con eficiencia hacia sus espectadores como para poder vender funciones a las instituciones o los particulares que se interesen por su trabajo.

Sobre este último punto debemos aclarar que aunque en la mayoría de casos todos los grupos aspiran a vivir de su trabajo teatral, la elección de las obras que se construyen para ser representadas pasa siempre por la necesidad de hablar de temas que ellos encuentran cercanos a su realidad y acerca de los que consideran importante discutir y reflexionar. La elección de una pieza nunca se realiza en función de pensar que vaya a ser un éxito de taquilla, ni se copian montajes hechos en otras partes del mundo sobre los que se presume éxito económico por sus antecedentes de rendimiento en otros países. El riesgo artístico pasa por exigirse en la construcción de un teatro de calidad, pero siempre hablando de temas de su propia realidad sobre los que consideran necesario dialogar. De hecho su aspiración es siempre la de desarrollar un teatro que busca producir una comunicación eficiente tanto en el fondo como en la forma. Es solo así que creen fervientemente que este arte puede intervenir en la construcción o transmisión de referentes de identidad hacia los pobladores de sus comunidades. Por eso el papel del teatro les parece fundamental, sobretodo ahora que sienten que como consecuencia de la aparición de nuevas ideologías y nuevos contextos se está viviendo un proceso de reconstrucción de identidades.

“Yo creo que estamos viviendo un proceso más bien de reconstrucción de identidad en Villa El Salvador, los escenarios de globalización del tipo de economía, de política, de un carácter más neoliberal han hecho que aquí se pierdan cosas, en algunos casos muy aceleradamente, como el tejido social de la organización. Eso, por ejemplo ¿te conté creo ya? Que marcó un cambio en el público para nosotros muy violento...”

(Cesar Escuza, Vichama)

Este proceso, que muchos de ellos verifican al tener que darse a la tarea de formar un nuevo público, nutrido ahora por la presencia mayoritaria de jóvenes, lo trabajan a través de los temas desarrollados al interior de sus puestas en escena.

VI.3.2. Tópico de los montajes

Todas las obras que se representan se eligen a partir de la comprensión de que tienen un público, al que se quieren dirigir, que pertenece a la denominada zona popular de Lima y que creen entiende la realidad por canales parecidos a las de los integrantes de los grupos. Los temas son elegidos a partir de la comprensión de que el grueso de pobladores de las zonas populares son migrantes andinos de primera, segunda o tercera generación; un buen porcentaje de ellos desplazados de sus comunidades –en otras provincias del país- por la violencia que se desató durante la época del terrorismo y la guerra interna que se produjo. Su punto de partida para hablar de la realidad concreta e inmediata de su comunidad es la historia y la necesidad de la gente de su entorno. Gente que vive en condiciones de pobreza, que tiene poco acceso a la educación formal de nivel técnico y superior, que tiene poco conocimiento de sus derechos elementales. Trabajan de esta forma seguros de que es el camino para construir identidad pues creen que el teatro influye en el plano político, social, cultural e ideológico.

Al analizar la temática de las obras que los grupos de nuestro conjunto de muestra han presentado desde el año 2000 hasta el 2007 y al conversar con los directores acerca de sus propias percepciones hemos podido establecer ocho líneas fundamentales desde las cuales se han establecido los argumentos de las mismas:

1. **Leyendas andinas**

Es muy frecuente que encontremos obras relacionadas con la mitología andina o la literatura inspirada desde esa realidad. Así lo reflejan varios montajes como por ejemplo *Pillpintuywayta* del grupo Waytay; *Leyendas*

y *malabares* del grupo Arenas y Esteras; o *Aventuras en los andes mágicos* del grupo Proyecto Puckllay. Todas estas escenificaciones presentan reelaboraciones modernas de mitos o cuentos relacionados con la cultura andina. El objetivo común radicaría en difundir una visión andina del mundo y mantener viva la memoria de un referente cultural que está ligado con el origen, la procedencia de muchos de los habitantes de la periferia de la ciudad de Lima.

2. Discriminación del migrante

Otra de las preocupaciones que se evidencia en varias obras es la referida a la situación de marginación que sufren los migrantes que llegan a Lima desde diferentes departamentos del Perú. Una de las más representadas es la teatralización del cuento de Cesar Vallejo: *Paco Yunque*, por el grupo Yawar. Aunque este montaje nos cuenta en realidad los problemas de marginación que sufre Paco Yunque, un niño mestizo de raíces andinas, quien llega más bien a un puerto en la costa del Perú y no exactamente a la ciudad de Lima. Sin embargo, sirve como metáfora clara de las situaciones que deben afrontar cualquier migrante que debe adaptarse de forma radical a la lógica social de una ciudad que le es desconocida.

3. Establecimiento de los migrantes en los conos de Lima

Esta es una temática abordada sobretodo en el sector de Villa el Salvador. El objetivo es mantener viva la memoria de lo que ha costado para los migrantes asentarse en este distrito y bregar para su desarrollo. Por eso se convirtió en una necesidad elaborar un testimonio sobre la comunidad y su historia. *Arenas de Villa* del grupo Arenas y Esteras es un buen ejemplo de esta realidad. Un montaje que se realiza constantemente con el objetivo de contribuir a la memoria colectiva y a que los más jóvenes comprendan todo lo que costó hacerse de un espacio en la ciudad de Lima; todas las luchas que se tuvieron que librar frente a la sociedad y el Estado; y la valía de la organización popular.

4. Pobreza extrema

Un tema muy cercano al anterior, la condición de pobreza agravada que en la que vive una gran cantidad de gente en nuestro país. Las obras sobre este tema pretenden hacer hincapié en la condición insalubre y castrante en la que viven y trabajan muchas personas en nuestra ciudad. Limpiadores de carros, prostitutas, vigilantes informales, maleantes de poca monta conforman el universo de uno de los montajes del grupo Renacer: *Sitio al sitio*, obra escrita por el dramaturgo peruano Gregor Diaz, nos muestra la dura y limitada realidad en la que vive un gran número de personas en nuestro país. Una realidad de hambre, precariedad emocional, analfabetismo, llena de personajes desesperanzados.

5. Abuso del gobierno sobre la sociedad

La denuncia de la inacción de la sociedad civil ante las malas maniobras de funcionarios públicos y autoridades gubernamentales es tocada permanentemente por los montajes que realizan las agrupaciones de la zona popular de Lima. Como se puede ver en la exploración y adaptación que hizo el grupo Vichama de dos obras de Beckett: *La cantante calva* y *Esperando a Godot*, contextualizadas en el gobierno de Alberto Fujimori. La sociedad peruana se muestra como una comunidad pasiva, que ha entrado en un compás de espera, hace poco o nada para rebelarse contra la corrupción reinante y ha caído en el juego absurdo de aceptar que la realidad es la que transmiten muchos medios de comunicación, a pesar de que cada vez hay evidencias más crecientes de la situación de podredumbre. Del mismo modo, el comportamiento poco ético de algunas figuras representativas de la política nacional, la tendencia a la componenda y a los negociados económicos poco transparentes es puesto de manifiesto en la obra *Los Poderositos*, del grupo La Gran Marcha de los Muñeques. Una propuesta elaborada para la presentación en espacios de calle, utilizando el lenguaje de los muñeques, que trata de poner en evidencia la corrupción de nuestra clase política.

6. Guerra interna

Las reflexiones acerca de la violencia que se vivió en nuestro país durante la época en la que se expandió el terrorismo no son escasas. El propósito de muchos de los montajes como el de *Memoria para los ausentes* del grupo Vichama es convertirse en un testimonio acerca de la barbarie, el dolor, la confusión y la injusticia -aún reinante, en muchos casos que no han sido juzgados- que generó la guerra interna que se desató entre los grupos terroristas y las autoridades civiles y militares en nuestro país. Guerra en la que son mostrados como los mayores afectados aquellos miembros de la sociedad, de zonas urbanas y rurales, que no participaban de ninguno de los bandos y que fueron asesinados o abusados por encontrarse circunstancialmente en medio del conflicto.

7. Violencia urbana

Una de las preocupaciones de mayor actualidad en nuestra sociedad es la aparición de pandillas juveniles, en varios distritos de nuestra capital, que se enfrentan permanentemente en nombre de la identificación y el respeto por el barrio al que pertenecen. El grupo Haciendo Pueblo aborda esta problemática en *The life in chicha*, montaje que investiga las motivaciones que generan esta conducta, la relación con la pobreza y la violencia familiar, y las terribles consecuencias que estas conductas pueden generar.

8. Problemas medio ambientales

Finalmente, otra de las preocupaciones expresadas en las obras de los grupos de la periferia de Lima es la preocupación por el devenir del medio ambiente. Ante la amenaza de que recursos elementales escaseen han surgido propuestas teatrales como *Oro Azul*, del grupo Cijac, que tratan de imaginarse la realidad de nuestra sociedad sin estos recursos, en este caso específico sin agua, y la gama de conflictos sociales y militares que esto puede generar en un futuro cercano.

Todas estos tópicos han sido tocados con la firme convicción de aportar al cambio social. Se pretende utilizar al teatro como medio de reflexión, como medio movilizador de las consciencias, y fundamentalmente como herramienta de identificación social. La idea que subsiste es que al hablar de aquello que todos percibimos que pasa a nuestro alrededor, tenemos la posibilidad de ser más conscientes de nuestra pertenencia a un grupo común. Nos humanizamos y lo hacemos en la medida en que las obras promueven, en nosotros, procesos que a los grupos –algunos de una manera más consciente que otros- les interesa desarrollar para aportar a la identificación de la gente que vive en su comunidad y para aportar a la noción de sociedad.

“...vas en ese territorio ¿no? en este proceso ¿no? y desde cuatro aspectos que para mí me parecen elementales. Ahora que tienen que ver con un actor que en algunos momentos hace procesos pedagógicos, fundamentales en su creación; o hay veces la obra de teatro es más sanadora, es más curativa; o en otros teatros la obra es más visionaria; o en otros momentos insinúa a luchar por algo, por ejemplo...”

(Cesar Escuza, Vichama)

Basándonos en lo que ha señalado Cesar Escuza y otras manifestaciones parecidas señaladas por otros de los directores durante las entrevistas podríamos señalar hasta cinco procesos diferenciados que se pretenden desarrollar a través del contacto del público con las piezas puestas en escena:

- (1) Reafirmar el conocimiento de tradiciones prehispánicas que conforman la cultura de nuestro país, poder comprender desde dónde surge parte de nuestro imaginario y generar una relación positiva con nuestros antecedentes culturales.
- (2) Permitir que algunas obras cumplan con una función pedagógica, pues dentro de su misma concepción tratan de proponer pautas para la mejor ejecución de una actividad.
- (3) La invitación a luchar por nuestros derechos, muchas de las obras están cargadas de un espíritu cuestionador que trata de mover a los

espectadores de una probable pasividad ante la realidad que les está tocando vivir.

- (4) Utilizar a las obras como un medio de “sanación emocional”. Se busca utilizar el teatro para mostrar procesos de redención. Se ponen de manifiesto procesos de ruptura y recomposición de una nueva realidad en la que las víctimas han tenido tiempo de comprender lo que les sucedió.
- (5) Despertar nuestra capacidad visionaria mediante el desarrollo de argumentos que hablan acerca del futuro cercano que nos espera a partir del posicionamiento de cierta tendencia social o como consecuencia de cierto problema medio ambiental.

Muchos de nuestros entrevistados consideran que más de uno de los procesos mencionados puede estar presente al mismo tiempo en el desarrollo de sus obras, pero sienten también que normalmente una de estas dimensiones predomina sobre las otras. Muchos de ellos han visto además cómo el trabajo de las temáticas mencionadas y por lo tanto la movilización de procesos mentales ha podido llevar a grupos de espectadores a actos concretos en pro de la modificación de sus condiciones de vida.

“...al interior de las personas si tú movilizas algo, algo va a suceder o algo va a cambiar ¿no? como por ejemplo, Barranca ha servido un montón para nosotros, porque por ejemplo, hemos ido a esas zonas que no tenían agua, pero eran esas zonas que se estaban organizando para tener agua ¿no?, y al día siguiente que nosotros hicimos la función (...) Ellos se han cogido de nuestros símbolos para ir a esas marchas ¿no?, por ejemplo, nosotros tenemos un lema que es “el agua es un derecho y no un privilegio” ¿no? ellos se han llevado ese mensaje a movilización. Ellos en vez de tener nuestros machetes grandes, ellos se han agarrado los machetes de cocina y se han llevado y han estado haciendo en el piso, sonando, para protestar ¿no? Han llevado baldes, porque nosotros llevábamos, en nuestra obra, llevamos baldes ¿Qué más han llevado? Nosotros llevamos una bandera azul como símbolo del agua, y ellos han hecho una bandera azul y se han llevado su bandera y no solo eso sino

que han ido y han protestado ¿no? (...) Yo pienso que nosotros hemos movido algo aquí, que ellos tenían, solo que simplemente los hemos movido, le hemos dicho, ustedes tienen derecho, ustedes no pueden estar pidiendo limosna, es su derecho y ellos se han movilizado. Ellos iban a movilizarse de todas maneras pero de repente el ánimo iba a ser más tranquilo, qué se yo ¿no? Creo que han ido más conscientes de que es su derecho, entonces pienso que hemos puesto un granito de arena ahí, en ese sitio ¿no?"

(Chela Diaz, CIJAC)

La posibilidad de relacionarse con respuestas tan contundentes como la anteriormente citada ha creado en todos los directores el convencimiento de que hacen un teatro necesario. Un teatro que dialoga acerca de preocupaciones reales con las que permanentemente se está confrontando su público y que por lo tanto es útil para movilizar procesos sociales.

VI.3.3 El público y la identificación

La relación con el público parte como ya hemos explicado del interés por cuestionarlos y hacerlos reflexionar acerca de realidades que son las suyas. Sin embargo, esta relación nunca es agresiva. Se trata de hablar con veracidad, pero se pretende establecer un diálogo a partir del cual se pueda crear opinión, se puedan transmitir sentidos que permitan la difusión de ideales comunes. El público responde bien, lo demuestra en la recurrencia de su asistencia al teatro y en su acción de recomendar los montajes. Quizá a este respecto el nivel más alto de asistencia lo hayan referido los grupos de Villa el Salvador quienes nos han contado que las presentaciones que realizan en sus salas o en los grupos residenciales tienen un promedio de 100 espectadores por función. Del mismo modo, entre los festivales, el FITECA con un promedio de dos mil espectadores por día se ha convertido en uno de los referentes más sólidos. Por eso muchos de los directores están seguros de que lo que transmiten en sus obras, sus valores, son compartidos por los concurrentes. A pesar de eso, les parece que el público todavía asiste en una proporción

pequeña. Por ejemplo, Cesar Escuza afirma que solo el 10% de los pobladores de Villa acostumbra a ir al teatro y nos señala –como si le pareciera un problema- que con gran esfuerzo llegan a conseguir 30000 espectadores al año.

Por lo tanto pareciera posible afirmarse en la idea de que sí existe un público cautivo, sobretudo para los grupos que están en los distritos más alejados de la zona residencial de Lima. Aunque también el grupo Renacer –que trabaja en el centro histórico- ha señalado tener la seguridad de que hay un grupo de gente que constantemente va a ver sus producciones.

Sin embargo, buena parte de los directores consideró arriesgado afirmar que el público que suele concurrir a ver sus montajes prefiere su estilo de teatro antes que otro. Les parece que las distancias con otros lugares en los que se escenifican obras en Lima Metropolitana son muy grandes por lo que la gente no va normalmente a hacer el viaje teniendo teatro en su distrito.

Reconocen, por otro lado, que otro de los grandes referentes teatrales de las personas de sus comunidades es Ricky Tosso, con la estética de la televisión. Aunque muchos no creen que a la gente realmente le guste, es más, consideran que los aleja de una visión real de lo que es el teatro. Algunos lo dicen a partir de experiencias con gente que ha ido a ver sus escenificaciones, casi de casualidad, y que se les han acercado después de alguna función para explicarles que no iban al teatro pues creían que todo era igual a lo que hacía Ricky Tosso, cuyo programa realmente no les gusta y solo lo ven porque no tienen una mejor oferta televisiva.

“...si puedo responder en términos de que lo que transmite o lo que comparte Vichama lo hacen suyo, comparten sus valores, comparten sus fundamentos (...) y en tal caso el otro referente teatral es Ricky Tosso pues ¿no? entonces hay un crimen ahí (...) los chicos dicen ¡a su mare! recién conocemos el teatro, ah esto ya, yo quiero esto ¿no? Claro, al entrar a los talleres a los chicos se les abre otro escenario. (...) La dinámica corporal, el lenguaje del gesto, o sea el teatro en su sentido

más profundo pues. Claro, ellos mismos producen los textos, el discurso. O sea es que tú ves el teatro que dan en la televisión y para ellos el teatro es aburrido. (...) En la televisión es aburrido no lo ven, ven teatro y pucha lo cambian pues ¿no? A partir de eso dicen todo el teatro es así ¿no?”

(Cesar Escuza, Vichama)

Como podemos apreciar la transmisión de ideas y valores hacia la gente de las comunidades en las que trabajan también se desarrolla a través de la enseñanza. Muchos de los grupos dictan talleres de teatro durante todo el año y están orientados sobretodo a los niños y a los jóvenes. Esto sucede fundamentalmente porque se confía en el papel del teatro como elemento de desarrollo humano -aunque ha servido también para que algunos de los alumnos de estos talleres se hayan integrado con el tiempo como miembros activos de algunos grupos-.

Trabajar con la gente se percibe como parte inherente de la actividad teatral. Se cree que esto va a convertir al teatro en una actividad más importante, una actividad que podría, como se ha señalado líneas arriba, ayudar a los procesos de generación de identidad. Se cree que por eso la gente lo va a valorar más. Por lo mismo existe también el interés de trabajar con sectores que son determinantes en este proceso como los docentes, y los líderes de organizaciones sociales. Aventurarse por la enseñanza de lenguajes ligados a lo teatral para verificar si estos les ayudan a dialogar en dimensiones más profundas, a crear procesos que les ayuden a identificarse con colectivos que piensan, sienten y actúan por caminos parecidos a los suyos.

VI.3.4. Distancias con el teatro de la zona residencial

Muchos de los directores de los grupos del sector periférico de Lima encuentran que esta necesidad de hablar de manera intensa y profunda de problemas que ocurren en el país o en la ciudad no es una apuesta que empate con todas las propuestas teatrales que se dan alrededor de Lima

Metropolitana. Consideran que son pocos los directores de teatro de esta zona los interesados en desarrollar montajes que sean a la vez entretenidos y reflexivos. Cuentan entre ellos a unos pocos directores como Coco Guerra, Alberto Isola, Miguel Rubio, Alfonso Santisteban y Luis Peirano; pues les parece que tienen posturas con las que se pueden sentir cercanos por sus intenciones de dialogar con la realidad que los rodea. Piensan, por el contrario, que hay muchos directores que están interesados sobretudo en el dinamismo del espectáculo pero muy poco en la profundidad del mismo. No creen que sea solo un problema de las piezas que se eligen, pues consideran que todas las piezas tienen fondo pero que a algunos directores no les interesa desarrollarlo, solo lo tocan de manera superficial.

El ejemplo más radical de esto lo representaría el teatro de cabaret, en el cual la principal preocupación es darle en la yema del gusto al cliente. Este tipo de teatro parece ser percibido como el más ligado a la lógica de un mercado preocupado fundamentalmente por obtener ganancias económicas y que desarrolla una estrategia de producción de mercancías culturales bajo esa bandera.

“Hay la lógica del mercado donde necesariamente creo que tiene un riesgo que es el sacrificio de los contenidos ¿no? Porque está sujeto al mercado, está sujeto a un público, está sujeto a un gusto ¿no? Al gusto del cliente. En la otra lógica está sujeto de repente a la, a una cultura pues franciscana, de sobrevivencia, pero donde tus condiciones, tus contenidos, tus capacidades creativas no van a ser condicionados ¿no? Pero tienen un costo. Entonces, algunos quieren desde esta lógica bueno entrar ¿no? A una lógica del mercado, y que se regule a través del mercado y su relación con el mercado, como una mercancía ¿no? Como un producto.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Paralelamente, y funcionando bajo la misma lógica, se desarrollaría el teatro comercial. Consideran que ambas corrientes tendrían como sus representantes más visibles a Alex Otiniano y Osvaldo Cattone respectivamente, pero

extenderían su influencia sobre varias productoras y salas teatrales de la zona residencial. Reconocen que el teatro comercial tendría, sin embargo, un nivel superior de elaboración. Estaría caracterizado por montajes que pueden cuidar mucho la calidad de la representación teatral, pero que tiene como uno de sus principios de producción la búsqueda de la garantía del éxito económico.

“... Oswaldo Cattone ¿no? hace un, creo que es el resistente digamos así ¿no? el abanderado del teatro comercial en el Perú, no sé cómo ha hecho este señor durante qué ¿cuántos años hace teatro? ¿30 años? Haciendo teatro que tiene el Marsano ¿no? (...) este productor que hace «Baño de mujeres», (...) Otiniano (...) O sea yo creo que es, ellos mismos dicen ¿no? entraron tantos y hemos ganado tanto ¿no?...”

(Cesar Escuza, Vichama)

Esta apuesta no es interpretada por nuestros entrevistados como una pérdida de autonomía por parte de los que producen teatro comercial al momento de elegir las obras que se van a representar frente a las empresas que les brindan auspicio económico. Por el contrario, lo entienden como una libre elección acerca de una manera de hacer teatro. Distanciada de la construcción de símbolos propios, del trabajo de laboratorio, del diálogo acerca de escenarios más profundos, de la búsqueda de una real comunión con el espectador. Un teatro que está dentro de un mercado, que exige una calidad determinada. Un mercado que se va construyendo, a través de una crítica teatral dirigida a sostener un estilo, a través incluso de medios de comunicación masiva como la televisión que tratan de autentificar la actividad teatral solo como entretenimiento, como evasión de problemas más trascendentes.

“... por ejemplo, yo les digo a mis alumnos en el colegio vayan a ver teatro a tal sitio y me traen un informe ¿no? «profesor sino puedo ir puedo ver Teatro desde el Teatro» Yo les digo, en primer lugar, eso no es teatro, porque el teatro es aquí y ahora, (...) pero si tu te sientas a ver en tu sala eso no es teatro (...) eso es televisión. Y aparte les digo ¿tú donde vives? «Yo vivo en San Martín» Y a ti qué te interesa que en esa historia se presente que una señora hable de que su marido es gay y

que su hija es lesbiana ¿a ti te interesa ese problema? ¿Qué problemas te interesan a ti?...”

(Ivan Luera, Hacienda Pueblo)

Todo esto entrañaría como riesgo mayor la pretensión de enmarcarnos a todos. Parametrando lo que se entiende por teatro, la manera correcta de hacerlo, de llevar a cabo un montaje. Les parece que su temor es legítimo, pues consideran que este es un país lleno de intolerancias, propenso a crear dogmas, en el que fácilmente se puede caer en la tentación de decir que el «teatro de verdad» responde a un modelo de calidad y que todo lo demás no es teatro. Por eso perciben un riesgo, porque no parece estarse desarrollando una lógica que promueva lo diverso, sino todo lo contrario.

Los directores entrevistados no condenan las tendencias teatrales que puedan existir en la ciudad, simplemente señalan su sentimiento de distancia con ciertas formas de representación teatral pues siente que en su comunidad no servirían, considera que en la mayoría de distritos de la zona urbano marginal hacer un teatro sólo para entretener sería un insulto, pues tener un espacio, una sala, un grupo de actores con esa finalidad, en el contexto de pobreza en el que viven, no les parece lógico.

Por otro lado, ninguno de los grupos se siente poco identificado con la necesidad de encontrar equilibrio económico. Ni considera que hacerlo a través del apoyo económico de empresas esté vedado, de hecho a algunos les interesa. Les parece que lo que han logrado instituciones como el Centro Cultural de la PUCP es, desde su lógica universitaria y orientada a los sectores medios, un paradigma. Sin embargo plantean una fórmula desde otra mirada. Lo que les preocupa es que al entrar a la lógica del mercado se ingresa a una negociación, en la que se ofrece el trabajo teatral como un canal publicitario. Les parece que esto entraña el peligro de poder ser parametrado, de ser absorbido por esa lógica, de tener que pensar una propuesta teatral siempre desde la necesidad de que sea un producto, una obra apetecible de ser auspiciada por una empresa en base a razones comerciales, publicitarias. Entonces, se podría subvertir el sentido de lo que entienden como lo más

importante en el teatro, volviéndose la recaudación una de las principales preocupaciones, aceptando solo un modelo de desarrollo basado fundamentalmente en la búsqueda de la ejecución de las transformaciones desde un punto de vista económico.

“... mira estás hablando de convertir esto, que es un asunto cultural ¿no? en un producto, en una cosa. Y el teatro no tiene carácter de gaseosa, de zapato ¿no? (...) La música tú la puedes grabar, de repente, y ya pues es un producto musical ¿no? pero el teatro va con el hacedor, va con el creador de comienzo a fin y muere con él. Entonces no puedo decirte mira mi producto y creo que ahí, justamente ahí, hay un asunto de alienación cultural ¿no? Cuando digo te he traído mi producto para venderte, (...) entonces creen que es una cosa, hay un problema cultural de concepción. (...) entonces el problema es que todo tiene que tener precio, todo tiene que manejarse dentro de las reglas de un mercado, de un tipo de mercado. Entonces nosotros en Vichama si nos oponemos a un solo modelo y exclusivo de mercado ¿no? Creemos que debe haber diversos mercados y diversas lógicas donde la gente pueda escoger a qué mercado se dirige y a qué mercado va, por lo menos avanzar en eso.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Por el contrario, los directores de nuestro conjunto de muestra consideran que las transformaciones deben ejecutarse fundamentalmente desde lo cultural y piensan que esto sí se puede dar, pero requiere de políticas de Estado. El gobierno debería intervenir en este asunto y normar políticas de inversión de capital empresarial a través de un modelo de responsabilidad social. Esto permitiría una distribución de recursos económicos que no esté fundamentalmente orientada a mejorar el posicionamiento comercial de las empresas, sino su participación en el desarrollo social.

“Con las empresas no vamos a hacer marketing ¿no? (...) porque no le podemos decir mira que tu producto, mira que tu marca, (...) no, le vamos a hablar de responsabilidad social. Si te has comprometido con lo

que pasa aquí ¿no? Si ustedes no contribuyen a luchar contra la pobreza, bueno pues ¿qué quieren? ¿Otro país más violento, más guerra, más crímenes, más desastres? Bueno ahí hay que debatir políticamente y preguntar dónde dejaron la sensibilidad. Porque viven en este país también ¿no?

(Cesar Escuza, Vichama)

Lamentablemente sienten que en muchos casos lejos de existir un avance en la normatividad de una política de gobierno que promueva la cultura, muchas veces lo que se puede notar, en algunas instituciones que dependen del Estado, es un retroceso. Algunas de estas instituciones parecerían inclinarse más bien por seguir una línea errada de algún sector del mercado moderno. Por ejemplo, las producciones artísticas serían evaluadas como objetos según, en el caso del teatro, su duración, la cantidad de actores que trabajan, etc; en lugar de ser evaluadas por la calidad de escenificación, por la profundidad y la coherencia con la que hablan de un tema.

“... Incluso las instituciones culturales desde el año pasado han comenzado a agarrarse algunos términos de este modelo que manejan los empresarios. Han agarrado, por ejemplo, la misma táctica. Por ejemplo, antes yo tenía algunas funciones con la municipalidad y el director de educación decía «Este montaje se compra» y listo se compraba. Pero como les salió caro, supuestamente caro, porque pagar para ellos 200 soles ó 250 soles es recontra caro, entonces ¿qué han hecho? esa decisión lo han pasado al administrador. Entonces el administrador dice ahora esto se compra y esto no se compra. Entonces el administrador dice «¿cuánto cobras?» y le dices que 250 y él te dice «Ya, pero ¿qué me traes? ¿Me traes 15 actores o me traes 2 actores ó 3 actores?» entonces él decide por el que cobra 250 ó 200 soles más 10 actores ó 15 actores. Entonces están decidiendo por la cantidad y no por la calidad del trabajo. (...) Por ahí la Biblioteca Nacional también le interesa porque trabajamos también el tema del teatro escolar, aunque ellos también igualito hace dos años, tres años ya han cambiando, ahora una administradora es quien decide qué obra va a estar (...) no es una

persona que tenga que ver con cultura, por ejemplo. Es curioso, es increíble. Y con esta persona hemos tenido problemas con el Movimiento de Teatro. Hace dos años esta persona dijo «mira no, esto no funciona, se cambia». Se pagaba un monto fijo a los grupos y ella dijo «no, no se paga ese monto fijo, se va a trabajar a porcentaje acá». Cuando trabajamos a porcentaje, casi siempre trabajamos el 70 – 30, y ella dijo no, acá se paga el 40. (...) 60 para el grupo y 40 para la institución. Dijo que las cosas eran así. Todos los grupos nos hemos levantado y hemos dicho cosas, pero nos dijo «El que quiere trabajar con nosotros, el que no quiere no trabaja». ...»

(Javier Maraví, Waytay)

Otro punto que consideran importante en la relación que debe generar un grupo de teatro con una empresa es que debe tener también una dimensión ética. No solo bastaría con que el estado desarrolle políticas de flujo de capitales para la producción cultural; habría que analizar también si es posible recibir la inversión de una empresa a partir del comportamiento que tiene la misma con los derechos de los demás.

“... Tú me dices cuál es la posición de Vichama frente a las empresas, es esta, pero también una responsabilidad ética. En el Parque Industrial, ese parque que ha surgido de Villa El Salvador y todo, si yo veo que ahí hay sobreexplotación de los jóvenes, imagínate a un joven por trabajar en una semana de 7 a 7 le pagan 90 soles semanales, entonces tú dices ahí hay una sobreexplotación ¿no? Lo tienen peor que pongos. Entonces yo no voy a ir ahí a pedir un auspicio pues, tengo un problema.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Finalmente, podríamos señalar que los grupos de teatro de la zona periférica de Lima considerarían que sí existe una brecha que los separa del teatro de la zona residencial. Piensan que el teatro del mencionado sector no se construye, sino mínimamente, sobre la preocupación principista por desarrollar un teatro útil, que aborde temáticas que se desprenden directamente de los problemas

cotidianos de la sociedad en la que vivimos. Del mismo modo, creen que a diferencia de ellos no intentan buscar nuevos métodos de negociación con el mercado de capitales, sino que tratan de sacar el máximo provecho de la manera como está constituido el status quo. Lo que les resulta poco concordante con su interés de promover un genuino desarrollo de la responsabilidad social.



IV.4 TEATRO DE HERENCIA ANDINA

“Somos una comunidad de migrantes que tiene su propia manera de pensar y hablar, que parten de una herencia andina, a la que sumamos otras influencias para construir nuestro lenguaje, manera de ser, de comunicarnos.”

(Arturo Mejía, director del grupo Arenas y Esteras. Villa el Salvador)

No es difícil imaginar cuál es la herencia teatral a la que se sienten más ligados los grupos de la periferia de la ciudad. Quizá alguien podría pensar que mi apreciación parte desde un prejuicio, sin embargo, parte de la realidad a la que me acerqué, en casi todos los lugares a los que fui, para entrevistarme con los directores del conjunto de grupos de muestra que conforman nuestra investigación. Bastaba con ver los cuadros colgados en sus casas, con ver los colores que casi sin proponérselo repetían en sus montajes, con escuchar el dejo de la voz de algunos y la particular manera de pronunciar algunas palabras por parte de otros para adivinar la respuesta.

Durante nuestras conversaciones acerca de las herencias teatrales, todos los directores se inclinaron a reconocer una fuerte relación con los elementos andinos para elaborar sus montajes. Esta característica aunque pudiera parecer evidente, dado que casi todos los integrantes de las agrupaciones provienen de familias migrantes del ande del país, es importante de ser resaltada porque no se produce del mismo modo en la zona residencial de Lima. En donde también podemos encontrar muchos hijos de la migración, pero entre los cuales no se ha desarrollado un sentimiento de cercanía tan intenso con las formas de comunicación de la zona andina de nuestro país. De hecho, la mayoría de personas de esta zona que se dedica a la actividad teatral probablemente se sienta mucho más heredera del teatro clásico y de las vanguardias europeas de la segunda mitad del siglo XX. Sin duda, esto podría

generarse a consecuencia de su formación en universidades, escuelas y/o talleres con profesores educados en Europa o a partir del formato del teatro occidental. Lo que no constituye en sí mismo un problema, ni una virtud, es solo una simple constatación.

Los grupos de la periferia de la ciudad también han tenido contacto con las dos últimas herencias teatrales mencionadas. En realidad, varios expresaron sentirse influenciados por el conocimiento que han tenido acerca de las vanguardias europeas. Sobretudo por el trabajo que se desarrolló en nuestro medio a partir de las investigaciones sobre Grotowski y el desarrollo del llamado Tercer Teatro, propuesto por Eugenio Barba.

IV.4.1. La construcción a partir de lo andino y las otras influencias

Como ya hemos señalado todos los grupos, en mayor o menor medida, reconocieron una fuerte ligazón con la herencia andina al momento de construir sus discursos teatrales. Esta relación se evidenciaría sobretudo en dos elementos recurrentes de los montajes. El primero serían los temas tratados en varias de las obras escenificadas. De este modo tenemos obras que toman por contexto, en el que se desarrolla el drama, la zona andina del Perú; otras que hablan de conflictos al interior de esta zona, muchos de ellos relacionados con la época de la guerra interna; y otras que tratan de transmitir leyendas y cuentos relacionados con el ande de nuestro país. El segundo elemento esta relacionado más bien con la estética utilizada dentro de las obras. Se evidenciaría en el colorido de la puesta en escena; en el uso de objetos concretos y simbólicos para contar las historias, el uso de máscaras (de zorros, por ejemplo); en la manera de hablar de algunos personajes; así como en la música y en los bailes, propios de las tradiciones folclóricas del ande, a los que se puede recurrir en escena.

“... bueno, por lo andino, de hecho mis espectáculos tienen más color, están más teñidos con cuestiones, por ejemplo, de danza, de música, que te dan en el transcurso del discurso teatral sorpresas, cambios...”

(Javier Maraví, Waytay)

Los directores aceptan, por otro lado, que no se podría verificar una influencia de lo andino o lo prehispánico en la estructura narrativa que utilizan para sus puestas en escena. Reconocen más bien el uso, aunque con variaciones de estilo y de orden, del principio de la estructura lineal para contar sus historias. Aunque muchos nos manifestaron su interés por encontrar maneras de organizar la historia que pudieran tener que ver con una herencia prehispánica, concluyeron que sus investigaciones no habían logrado encontrar alguna estructura que se distanciara del primigenio modelo clásico occidental. Suponen que es casi imposible ya que durante la época de la conquista española se debe haber perdido, si existía, una estructura organizativa propia de las culturas prehispánicas para contar historias.

Además de la presencia de lo andino, como ingrediente estético y propulsor de historias, los grupos han mostrado, como adelantamos, sentirse muy inclinados hacia el denominado Tercer Teatro -que tuvo hacia finales de los años setenta a los grupos Yuyachkani y Cuatro Tablas como sus representantes más visibles en la zona residencial de Lima Metropolitana- y hacia las corrientes de ruptura del teatro clásico, que surgieran en la escena europea desde mediados del siglo veinte en adelante.

Es fácil deducir por lo anteriormente señalado que en su mayoría los directores entrevistados revelaron haberse sentido fuertemente influenciados en algún momento de su desarrollo por las propuestas de Yuyachkani y Cuatro Tablas (sobre todo en la etapa inicial de esta agrupación). Grupos que además consideran tuvieron y tienen preocupaciones cercanas a las suyas.

“... ha habido momentos en mi juventud que Cuatro Tablas pues ha sido una influencia, Cuatro Tablas ¿no? O sea en los años 70 pues, incluso con el grupo en Huancayo nosotros pedimos permiso a Cuatro Tablas

para hacer «Oye». (...) En un momento de mi vida fue Yuyachkani también ¿no? Su «Allpa Raiku» por ejemplo, a mí me tocó de pies a cabeza.”

(Cesar Escuza, Vichama)

Cabría precisar que las obras a las que hace referencia uno de nuestros entrevistados fueron estrenadas durante la década del 1970. «Oye» (1972) y «Allpa Raiku» (1978), las que parecen haber sido influencias determinantes para la constitución de las propuestas teatrales de algunos de los grupos considerados en nuestra investigación, sobretodo los que surgieron desde 1980 en adelante.

No obstante, podemos encontrar algunas influencias particulares por zonas. Por ejemplo, en el Cono Norte se generó además una fuerte influencia desde el trabajo del grupo Raíces –también en la línea del tercer teatro–, que dirigido por Ricardo Santa Cruz, ha sido mencionado como un referente histórico en esa zona. Algunos de los directores de los grupos actuales formaron parte de la experiencia, y le están muy agradecidos porque además del bagaje teatral, les ayudó para formarse como profesionales disciplinados. Como es el caso de Jorge Rodríguez, director de La Gran Marcha de los Muñeones, quién fue actor del grupo.

“...luego ya de años viene esta alianza con este grupo Raíces, porque parecía que necesitaban nuevos integrantes y nos juntamos; y nosotros también queríamos nuevas experiencias y ellos querían nuevos actores. De ahí recién nos conectamos con Ricardo Santa Cruz y ahí ya hicimos varios trabajos como «Soy Sombra», «Baño de Pueblo», «Los Fantasistas» (...) por seis años por lo menos. Después de seis años de la experiencia rigurosa, trabajábamos casi doce horas diarias y los sábados y domingos hacíamos presentaciones, teníamos una gran capacidad de hacer presentaciones diarias. Por ejemplo, en Ayacucho recuerdo que hicimos una gira de una semana e hicimos 26 presentaciones. (...) Eran interesantes los resultados. Hemos logrado cosas muy increíbles y también te prepara para cosas más difíciles. Eso

quizá hace que podamos sostener el proyecto ahora, a pesar de las limitaciones, a pesar de los obstáculos, nos mantenemos.”

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los muñeques)

Otros directores, como el caso de Ivan Luera, director de Hacienda Pueblo, vieron la propuesta de Raices cuando eran muy jóvenes. Confiesan haberse sentido cautivados ante el espectáculo y no dudan que por eso sea un referente en su trabajo.

“...lo que vi en el colegio con el grupo Raices, esto fue una cosa completamente diferente ¿no? Una sensación diferente (...) lo anterior que había visto era en la televisión (Pepe Vilar) (...) Eso era digamos lo más fuerte que podía haber visto en televisión, hablando de teatro, bueno con el escaso criterio que tenía para ver teatro en esos años. Pero ya cuando veo pues al grupo Raíces y veo este... Bueno yo después me entero que ellos le llamaban actores de acero, con ese trabajo físico, con un dominio de los instrumentos musicales. Bueno a mí me parecían virtuosos. Luego viéndolo bien, ya después, no era tan virtuosos ¿no? sino más bien disciplinados más que nada. En primer lugar que era en vivo pues, estaba el actor ahí en el centro del patio y este... desarrollando situaciones inverosímiles ¿no? (...) secuencias creo que ellos le llamaban ¿no? Que iban este... desarrollando a través del entrenamiento. Era creación colectiva ¿no? No había un texto escrito. (...) digamos un estilo una propuesta, era farsesco ¿no? Claro, fuera de lo normal, sorprendente, impactante. O sea eso me marco bastante a mi...”

(Ivan Luera, Hacienda Pueblo)

Tenemos que excluir al grupo Proyecto Puckllay, que apenas tiene 4 años de trabajo, de haber recibido influencia del grupo Raices. Su directora revela, más bien, su admiración por el trabajo de La Tarumba, aunque sobretodo en el sentido de la gestión cultural, lo organizativo. Aunque eso no quita que para otros grupos, como Hacienda Pueblo, La Tarumba sí haya sido una influencia desde su lenguaje que pretende integrar el circo y el teatro.

“...vimos a La Tarumba acá en La Merced, que es un barrio de acá, de Comas, presentaban «Cállate Domitila», un trabajo que pucha que, o sea nosotros empezábamos a descubrir cosas ¿no? Entonces fue un trabajo bastante interesante ¿no?, unas cosas que de cierta forma, en la propuesta de circo que nosotros hicimos tratamos de repente de emular, imitar, copiar por qué no, porque no tiene nada de malo copiar ¿no?, digamos esa propuesta ese estilo de hacer clown, circo ¿no?...”

(Ivan Luera, Hacienda Pueblo)

En realidad el lenguaje del circo en general ha sido una influencia para grupos de los tres Conos de la ciudad de Lima. Para algunos incluso fue una provocación escénica, que les sirvió para acercarse al teatro desde antes de que supieran que tenían intenciones de dedicarse a este oficio.

“De muy niño, ver teatro callejero (...) En Huancayo. Y luego ver circos ¿no?, donde más iba incluso por ver a los sketches, a las estructuras que traían los payasos ¿no?, que eran buenísimos eso sí; no es como ahora, hay una diferencia enorme ¿no?...”

(Javier Maraví, Waytay)

En el Cono sur se destaca también la influencia particular de Cesar Escuza director de Vichama, quién hace más de 20 años dirigía los talleres de teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa el Salvador. Tanto Arturo Mejía (Arenas y Esteras) como Chela Díaz (CIJAC) participaron dentro de los mencionados talleres y trabajaron como actores en diferentes obras durante esa experiencia. Ambos señalan haber aprendido mucho de ese modelo de Dirección manejado por Cesar, y consideran que fue importante para el desarrollo de sus elecciones posteriores.

“... Nosotros nos hemos formado en grupo, pero quien nos guiaba en esta formación era Cesar Escuza. Cesar Escuza es el director del teatro ahora Vichama, con quien nos iniciamos juntos en la experiencia de los talleres de teatro del Centro de Comunicación Popular. (...) Mira yo creo

que tengo mucho la influencia de César ¿no? O sea él ha sido mi director, casi el único, recién hace poco he podido trabajar con Isola...”

(Chela Diaz, CIJAC)

Por otro lado, aunque minoritarias, algunos de los directores entrevistados también manifestaron haber tenido influencias muy intensas con algunos directores de la zona residencial. En este sentido, es resaltante el caso de la relación entre Javier Maraví (Waytay) y Alfonso Santistevan; pues parece haber sido determinante para la ejecución del estilo de Dirección del primero.

“A una de las personas que lo recuerdo mucho y que lo tengo muy presente es a Alfonso Santistevan. No solamente porque me dio ese empuje de decisión para seguir haciendo teatro, sino que me pareció interesante la forma de dirigir. En este caso la forma de apoyarme en mi trabajo, de hablarme de mi trabajo pero refiriéndose a otras cosas, dando la posibilidad de diferentes caminos. Por ejemplo, en Maguey⁶⁹ incluso había como una forma de hacer el teatro, hasta te puedo decir de hacer el personaje ¿no?, porque te conducía todo un trabajo corporal y todo eso, y eso hacía un resultado también de montaje. En el caso de Alfonso, me decía «No, hay diferentes caminos. Si tú quieres hacerlo de otro modo, lo haces de otro modo». Eso me pareció muy rico, el tener diferentes caminos, el tener diferentes posibilidades de poder llegar a la creación. (...) Yo creo que ahí Alfonso ha sido para mi uno que me ha puesto así la claridez, porque yo ya también estaba casi dentro del movimiento, ya estaba imbuyéndome de eso de las técnicas, y de la cosa de todo esto ¿no? Y cuando veo estas mil posibilidades, hace que yo mismo retome todas mis experiencias. Y sí es cierto desde muy chico yo he hecho también circo, he hecho teatro andino, he hecho otros personajes, diferentes cosas he hecho. Entonces dije si pues hay diferentes caminos y diferentes propuestas que uno puede llegar ¿no? Eso no quiere decir que uno pierda una estética que tiene, una forma

⁶⁹ Grupo de teatro asentado en el distrito de San Miguel. Es una de las agrupaciones que actualmente tiene mucho contacto con los grupos de la periferia de la ciudad de Lima.

eso siempre lo va a estar, siempre va a estar cuando es algo de uno ¿no? pero esos diferentes caminos eso si creo que es importante ¿no?”

(Javier Maraví, Waytay)

Asimismo es resaltante la referencia generalizada a Alberto Isola, quién parece ser una de las figuras del sector residencial que ha mantenido una relación más cercana con los grupos de la zona urbano marginal de Lima. Su figura, junto con la del grupo Yuyachkani, fue señalada de manera constante por casi todos los directores con los que nos entrevistamos. Su importancia ha sido reconocida sobretodo por las herramientas de Actuación y Dirección teatral que ha podido difundir desde su conocimiento del teatro occidental clásico y moderno. Así mismo ha sido resaltada su buena disposición por apoyar, desinteresadamente, la capacitación profesional de sus colegas.

“...por ejemplo Alberto Isola nunca nos ha dicho no cuando lo hemos invitado. Se va a Comas, se va a Villa el Salvador, (...) en una clase que tuvimos de Dirección, nos dijo que los clásicos (...) se pueden hacer siempre y cuando los nacionalices ¿no? Por ejemplo, él hizo Hamlet y puso que Polonio era Montesinos, por ejemplo, y estaba leyendo un libro y adentro tenía una grabadora. Osea él lo que plantea es nacionalizar los clásicos, osea traerlos a nuestra realidad...”

(Tomas Temoche, Yawar)

“... de la manera vivencial fue Alberto Isola. Osea Alberto, este último taller que he hecho (...) de actuación, pero que también tenía algo de dirección porque él decía «todo actor es director», y es verdad. O sea, vas leyendo y vas moviendo, y él nos dejaba trabajar; porque he tenido directores que me decían «muévete así», yo decía por qué no me deja, que me deje hacer algo, «no, no, no rompas el esquema» y yo decía pero qué esquema. (...) Y Alberto esta última, este último taller que duró 6 meses «a ver chicos suban al escenario, vamos a ver muévanse» y me sentí. Entonces entendí más que así debe ser. Fue dándome una

idea más clara que tienes que dejar que el actor se vaya encontrando porque así el director se encuentra pues también.”

(Martín Medina, Renacer)

Sin embargo, como es notorio la mayoría de directores manifiesta haber recibido esencialmente influencias de grupos o experiencias mucho más ligadas al sector periférico de Lima. Grupos que en su momento conformaron una movida teatral designada bajo el rótulo de Teatro Popular. Denominados así esencialmente por su impulso de sacar el teatro de las salas o auditorios; de llevar el teatro a las calles, plazas, parques, locales comunales, canchas de barrio, etc; de acercarlo a los sectores económicamente menos favorecidos de la ciudad; de hablar de problemáticas cercanas a la realidad social cotidiana. Se buscaba producir, explicándolo de manera general, un teatro destinado al pueblo (entendiendo que este término representaba a la capa popular, es decir empobrecida, de una sociedad) y/o que proviniese del pueblo. Esta denominación habría sido construida siguiendo en parte las ideas que Augusto Boal registro en su libro *“Categorías del Teatro Popular”*⁷⁰, publicación que aportó argumentos para orientar el camino de producción teatral de varias de las agrupaciones que surgieron en la década de 1970⁷¹. Agrupaciones que renovaron la escena teatral y que realizaron aportes significativos para el desarrollo de otros caminos de expresión, distintos a los que predeterminaba el orden cultural establecido por los sectores sociales dominantes. Sectores que ponderaban sobretodo el Teatro Literario, basado en un texto inmodificable, y/o todas las variantes artísticas y comerciales que se podían desprender de este paradigma. Representado habitualmente en un auditorio o sala especialmente diseñada para mantener alejado al público⁷².

Son precisamente estas agrupaciones de Teatro Popular las que habrían incubado el nacimiento de los grupos de teatro que hoy existen en la periferia de Lima, incluso algunos de estos como Yawar habrían surgido en la misma

⁷⁰ BOAL, Augusto. *Categorías de teatro popular*. Buenos Aires: CEPE, 1972. 90p.

⁷¹ Este tema ha sido ampliamente desarrollado en la obra de OLESZKIEWICZ, Malgorzata, op. cit., p. 105-136

⁷² Se puede encontrar una referencia más detallada de en oposición a qué tipos de teatro surgió el “Teatro Popular” en PAVIS, Patrice, op. cit., p.459-460.

época del boom de aquella filosofía teatral, aunque han logrado mantenerse activos en su zona y se han adecuados a las características de esta época. Es por eso que las creaciones teatrales de los grupos de la actualidad tienen como base conceptos generados, en la búsqueda de un estilo de escenificación que pudiese conectarse con el público de las zonas urbano marginales, por las agrupaciones que antaño llevaron la bandera del movimiento popular⁷³:

1. Dramaturgia colectiva
2. Nuevos códigos de lenguaje teatral
3. La noción de grupo
4. El actor múltiple
5. Desarrollo de la consciencia de nuestro papel social
6. Un teatro dentro de la cultura nacional.

Todos estos conceptos les habrían servido como punto de partida para el desarrollo de su propuesta escénica. De hecho, a lo largo de nuestra investigación podremos notar como se desenvuelven esas nociones actualmente pues son claves en el desarrollo de su práctica teatral.

No obstante, los grupos que en el presente habitan la periferia de la ciudad parecen haber perdido ese marco ideológico que movía a las agrupaciones que tienen como referentes a denominarse Teatro Popular. A lo largo de nuestras entrevistas pudimos notar que el concepto “popular” era comprendido por ellos de maneras muy diversas. No sentían que fuese un término que represente correctamente la diversidad socioeconómica que hoy en día sienten que existe en sus distritos. Además percibían que el término había ganado mayores usos sociales con el paso del tiempo. Les parecía difícil, por ejemplo, establecer el límite de uso entre el concepto masivo y el concepto popular. Del mismo modo no comprendían porque el término pueblo tendría que definir a la gente de los distritos urbano marginales y no a toda la población de Lima o a todo el país. Desde esa perspectiva les parecía que el uso del término popular había

⁷³ La lista de aportes aquí presentada fue propuesta por Miguel Rubio en un artículo acerca del teatro popular surgido en los 70's. Se puede revisar en RUBIO, Miguel, op. cit., p. 21-50.

perdido correspondencia con la realidad multidimensional que ellos representan.

“Allí yo tengo un poco de confusión ¿no?, en lo popular. ¿Lo popular? Del pueblo ¿no? Supongo que es lo que es más del pueblo, de la barriada, o de la gente del segmento del pueblo.

¿Entendiendo una diferencia entre poblador y pueblo?

No, no. Del pueblo en general (...)

Sí pues, es que lo que pasa es que ha habido un proceso en la palabra popular ¿no? Antes uno podía ¡ya! decir esto es popular. Ahora no ¿no? Ahora, por ejemplo, te dicen tú haces un Teatro Popular, un poco raro, ¿Qué? Puede ser ¿no?

¿Pero no te sientes tan identificado?

No ahora no. Hay un proceso de alejamiento, de distancia, o de renovación en el término este popular.

¿Qué vendría a ser, por ejemplo, un Teatro Popular para ti o en lo que tú entiendes?

¿Teatro popular? Es que no lo sé. Difícil decirlo. (...)

Es que la palabra popular ya está cambiando bastante ¿no? El concepto popular es aquella cosa que pertenece al pueblo ¿no? Las expresiones de un pueblo. (...)

Pero, en Villa, por ejemplo, hay diversos segmentos sociales, vamos a decir ¿no? Diversos segmentos sociales.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

A este cuestionamiento acerca de la representatividad semántica del concepto popular, se sumaba la percepción de que agruparlos en la categoría Teatro Popular podía ser una imposición hecha por un investigador social más que una categorización que realmente los represente y los agrupe correctamente. De hecho sentían que la gente (en abstracto) se refería a ellos como Teatro Popular también desde una asolapada intención de marginarlos, de diferenciarlos, de dejar en claro que su trabajo teatral no era aceptado con total formalidad.

“¿Y tú qué piensas de estas categorías para catalogar el trabajo de un director, de un grupo de teatro, piensas que son útiles?”

Claro, en la medida en que nos sirven para analizar, pero no cuando nos parametrizan. Cuando tú buscas analizar, haces una, tienes que separar ¿no? Una Taxidermia. Entonces para analizar y sacar algo, exprimir ¿no? Pero no necesariamente tienen que parametrizarte. O sea, pucha mare, eres un todo, eres, cómo se dice, tenemos algo de todo. Entonces, no es que « ¡Ah, tú haces un teatro popular! Ah ya, ya ». Ah ya, no más dicen. Ya está bien. O no, tú eres, la otra vez me decían, « ¡Ah ya, tú haces teatro antropológico! » No hay argumento de decirle qué tipo porque son tantas cosas que uno usa, y que son validas ¿no? Entonces, cuando la actitud viene o la pregunta viene para decirte, «tú eres esto, no eres lo otro», yo lo único que hago, ah ese es su problema ¿no? ¿No es un problema mío no? Lo que yo he hecho es para tratar de estar presente, vivir.

Sientes que hay demasiada hibridización en tu trabajo como para decir que eres de aquí y no de allá.

Claro, si vienen con la pregunta, y me dicen tú eres de ahí, no eres de acá.

Desde el punto de vista de que para empezar tú has dicho que Lima es una ciudad migrante, y casi y muchos de nosotros somos migrantes o hijos de migrantes, lo menos que deseas es alguien te digan que tú eres de aquí y no de allá.

Claro. Lo único que yo podría decir es que yo hago teatro en la comunidad, en mi comunidad, yo hago un teatro de comunidad. Es lo único...

Y buscas que funcione para tu comunidad...

Claro. Es lo único que me hace decir ¿quién eres? Ah ya, yo hago un teatro de comunidad, para la comunidad. ¿Cuando me dicen no?”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Lo cierto es que lo importante para los grupos que trabajan actualmente en las zonas urbano marginales de Lima Metropolitana es poder definirse a sí mismos como promotores de la actividad teatral en las zonas y los lugares en los que

normalmente despliegan su labor teatral. Su objetivo fundamental pasa por hacer un teatro que hable de las problemáticas de la comunidad que los rodea. Un teatro entretenido, pero no hecho para evadir y divertirse, sino para reflexionar y construir. Un teatro que a su entender es necesario, porque tiene un público objetivo al que quiere sacudir y orientar en pro de la construcción de identidades sólidas que les permitan defender su derechos de progreso e inclusión.

IV.4.2. El lenguaje final

Cabría preguntarse por qué los grupos de la zona popular no canalizaron su necesidad de hacer teatro y sus influencias primigenias mediante una educación formal. Como puede resultar evidente una de las razones está directamente relacionada con la disponibilidad de recursos económicos suficientes para acceder a una formación académica. Sin embargo, otra de las razones esenciales habría sido la preocupación de no encontrar, en la educación dada en escuelas de teatro, lenguajes y métodos de construcción escénica que les permitiesen hablar de problemas y necesidades que aquejaban a sus comunidades y sobre los que ellos querían hacer eco y aún más actuar como medio de cambio.

“...en ese momento no se veía muy bien esto de las escuelas, te estoy hablando de los años 80s, entonces 80, 85, no se veía muy bien esto de estudiar una carrera de... porque eso era, por la misma época en que vivíamos nosotros, era el teatro para el pueblo, era este hacer la temática popular y en las escuelas pues no te enseñaban ese tipo de cosas ¿no? Te enseñaban claro la técnica, pero como que no cabíamos en ir a una escuela a aprender la técnica para después luego recién hacer teatro ¿no? Era una necesidad básica hacer el teatro en la comunidad y no había tiempo para esas cosas; pero sí hemos llevado talleres, todo el tiempo hemos estado tomando talleres, somos talleristas de formación ¿no?, mayormente con Yuyachkani, muchos talleres de los que lo que nos ha servido, hasta hace muy poco, es la experiencia allí

¿no? Y de allí el poder conocer otros grupos de teatro e ir a las muestras nacionales de teatro, a los talleres de formación de las muestras nacionales. Entonces, de alguna u otra manera, esa es la formación que hemos tenido, a partir de talleres ¿no?”

(Chela Diaz, CIJAC)

La gente de la zona periférica que tenía alguna posibilidad de estudiar teatro optó más bien por el aprendizaje en talleres, dictados por miembros de los grupos de teatro más antiguos (Yuyachkani, Cuatrotablas, Raices, etc), pues les interesaba empaparse de la metodología que utilizaban estos para hablar de su propia sociedad, además de aprender los elementos básicos del trabajo teatral. La formación por supuesto no se caracterizaría por seguir una estructura bien definida, ni por establecerse de manera continua. La capacitación de algunos miembros de estas nuevas agrupaciones estaba sujeta a sus propias intuiciones y a la posibilidad de que alguien ofreciera talleres en los que ellos pudieran participar. Eso convirtió al Taller Nacional de Teatro en un espacio necesario. Los temas que se abordaban, relacionados con los diferentes oficios del ámbito teatral, han sido en algunos casos la única posibilidad formativa de la gente de los grupos de la zona urbano marginal de Lima.

Actualmente esta tendencia se ha modificado parcialmente. Ahora buena parte de los grupos de teatro de la periferia de la ciudad funcionan como espacios de capacitación, en los lugares de Lima en los que tienen su espacio de trabajo, para los nuevos integrantes que se van sumando a sus filas. Hay también una visión más positiva acerca de la formación en escuelas de teatro, incluso se anima a los miembros nuevos y antiguos –que tienen las posibilidades económicas- a que contrasten y actualicen sus conocimientos con lo que les puede aportar la formación académica. Aunque en ese plano muchos han descubierto que las posibilidades son escasas, pues no se encuentran capacitaciones disponibles en oficios tan indispensables como los de Producción y Dirección Teatral.

Volviendo al tema de la formación en talleres, tenemos que además estos eran de muy diversa índole -muchos de nuestros entrevistados nos contaron que ellos o sus compañeros habían seguido talleres de zancos, máscaras, muñecones, actuación, malabares, claun, danzas peruanas, etc- pues buena parte de las agrupaciones surgió, como ya hemos referido, desde la influencia de la ideología del Tercer Teatro. Entonces, el actor debe ser un artesano de la escena, un sujeto lleno de recursos que pueda captar la atención del espectador -más allá de utilizar solo su capacidad histriónica para sostener el conflicto dramático- y resolver con facilidad necesidades de la escenificación.

“...entonces el chico debe saber máscaras, muñecones, zancos, circo ¿no? Entonces la música también. (...) Yo supongo que la influencia de los años 80, 85 ¿no? estos grupos que decían que el actor debe ser un artesano, debe ser uno ¿no? Yo recojo esa experiencia ¿Qué resultados me ha dado? Un mejor ser humano, es decir, que se va a un grupo residencial y se inventa las cosas por sí solo. O sea va, si no tiene zancos, toca una quena, si no tiene la quena, comienza a tocar un tambor ¡pah! un cajón, y de repente si no quiere tocar nada, se sienta alrededor de los niños y comienza a animar, a jugar ¿no? Una relación más teatral. Sabe contar cuentos. O sea yo he notado eso en los chicos y los que, es decir, no todos manejan todo también, hay algunos que manejan más el cuento, que les gusta más, que no le gusta subir a zancos ¿no? pero a todos se les da la posibilidad de hacer eso. Pero los chicos que se quedan también en el elenco ya es una condición que deben saber varias cosas.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Si tenemos en cuenta que nuestros entrevistados se enfrentan a la representación en espacios de calle, podremos comprender además porque se asimilaron rápidamente a la concepción mencionada. El contacto con públicos diversos, en espacios abiertos en los que es difícil atraer la atención de la gente, explicarían en gran medida su interés por aproximarse, además, a una serie de elementos escénicos más ligados al circo, al folclore. De esta manera

han procedido ha estructurar su lenguaje escénico y la construcción final ha sido el resultado de esta hibridización.

Este proceso ha sido duro para muchos de los grupos. Contrariamente a lo que se podría pensar no siguieron ciegamente las proposiciones del Tercer Teatro. En muchos casos se fueron dando cuenta de que era necesario llenarse de estos recursos espectaculares para poder captar el interés de los miembros de su comunidad por ver teatro.

Un caso paradigmático lo representa La Gran Marcha de los Muñeones. Este grupo debe su nombre a la creación de montajes en los que los personajes eran construidos a partir del diseño de muñeones –estructuras con forma humana o humanizada que los actores cargaban de la mitad del cuerpo hacia arriba-, que en principio ellos utilizaban como medio publicitario y que finalmente fueron asimilados a su propuesta estética y dramática. En sus inicios el grupo había decidió trabajar piezas de teatro reelaboradas dentro de su contexto social, los actores construían personajes realistas, para montajes realistas; pero es cuando deciden empezar hacer funciones en su barrio (La Balanza, Comás) que comienza la historia. El grupo publicitó sus funciones mediante volantes, pancartas, megáfonos, yendo casa por casa a invitar a sus vecinos y por radio, sin lograr acogida. Ellos mismos piensan que esto sucedió porque los medios de convocatoria eran los mismos que se utilizaban para eventos de carácter político y la gente estaba cansada de asistir a esos espacios. Es a partir de allí que piensan en hacer marchas con el conjunto de actores por las inmediaciones de su barrio y muy al estilo de las procesiones religiosas se les ocurre que lo mejor sería utilizar elementos que impacten. Por eso eligieron diseñarse muñeones en lugar de solo utilizar zancos y máscaras para pasearse por las calles. La vistosidad de estos armatostes creó mucha expectativa en sus vecinos y lograron una amplia convocatoria.

“Hicimos esa obra con personajes al estilo escuela y no funcionó (...) La gente no iba, por más propaganda que hicimos en radio, pancartas, megáfonos, volantes, visita a los vecinos. Nada, no iban, y el teatro que hacíamos no empataba con la gente. Entonces dijimos «es un fracaso,

tenemos que hacer algo nuevo, diferente». Ahí se me ocurrió hacer algo llamativo para la calle «Cada uno de nosotros hace una cabeza grande para nosotros mismos que represente a nuestros personajes». Marco, que era negrito, hizo de su cabeza un negro grande, una chica que era el personaje andino hizo una mujer con trenzas. Yo, que era el personaje con poder, hice un personaje diabólico, con cachos que estaba montado en un animal, una avestruz de 3 cabezas. (...) eran unas cabezas que pesaban 11 kilos, imagínate cargarlo en tu columna. Yo tenía el personaje de monstruo y en vez de ponerle al cuerpo telas, le puse capas y capas de papel de cemento y pesaba. Encima tenía que cargar estos zancos pesadísimos que eran de madera gruesa, de un metro ochenta. No, eran de fierro, teníamos que levantarlos con mucho esfuerzo. (...) Al principio fueron cabezas y luego los amarrábamos a la columna, hacíamos sonidos. Poco a poco los sonidos los fuimos haciendo con ollas y luego con tambores... (...) Tú sabes que después del año 80 toda la propaganda política usaba lo mismo, y si nosotros usábamos lo mismo entonces ya no tenía sentido. Nosotros buscamos una manera creativa, diferente. Hicimos personajes con sonidos, muy llamativos, y pasábamos por las calles, y al pasar por las calles la gente empezó a extrañarse de los cabezones colgados con sonidos y bullangueros (...) hicimos el famoso pasacalle teatral para llamar a la gente. Esto fue en el año 90. Causó pánico un avestruz con 3 cabezas. Yo recuerdo que el papá de Patty, la mamá de mi hija, dice que salió y dijo «miren como está cambiando el mundo, se acerca el fin del mundo porque están viniendo cosas raras, con cachos». Muchos actores de acá los han visto cuando eran chiquititos y dicen que se asustaron, que pensaron que venía el demonio montado en un avestruz. Era totalmente llamativo. Cuando hicimos el primer pasacalle, una señora que estaba enferma en su cama dice que salió de su cama a ver el espectáculo y ver lo que pasaba. Después de eso, teníamos garantizadas más de 500 personas en el escenario. (...) Ahí se nos ocurrió que eso sea una respuesta a la necesidad..."

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los muñeques)

A partir de esta experiencia el grupo decidió por un buen tiempo investigar sus posibilidades de escenificación utilizando muñecones y representaron una serie de obras que fueron un éxito público en su comunidad.

Como podemos notar el lenguaje de las obras, en tanto conjunto de signos que permiten una lectura de la realidad, parte del reconocimiento de todos los referentes culturales y escénicos de los miembros de los grupos y recoge su identidad híbrida. Una fusión entre las raíces andinas, la cultura de masas que se impone en la ciudad y diferentes lenguajes a los que se han podido acercar a través de talleres (Circo, corrientes teatrales, danzas peruanas, etc). Por supuesto esta necesidad de conjugar tantos lenguajes redundante normalmente en la manera de construir los montajes. Todos nuestros entrevistados manejan métodos de trabajo diversos, desde la puesta en escena de un texto de teatro escrito por un autor –normalmente peruano- hasta el desarrollo de una creación colectiva sin dramaturgo, en la que el director se convierte en el único organizador de la estructura del espectáculo. No obstante su experiencia en las tablas los ha ido aproximando a sistemas de escenificación que les han resultado más provechosos que otros. Para llegar a estas conclusiones también ha resultado productivo el intercambio de información que ha podido surgir en las muestras nacionales de teatro. Aparentemente muchas de las conclusiones desarrolladas al final de cada muestra han servido para sugerir directivas de escenificación en pro de una calidad mayor en las puestas en escena.

“...las muestras marcaban cosas, por ejemplo, en la muestra de Andahuaylas y de Cajamarca se dijo: ya no, la creación colectiva sin autor no funciona. O sea como que hemos tenido un indicador que nos han dado las muestras. En cada muestra hay discusiones de los teóricos del teatro que dicen esto está bien, esto está mal y eso nos ha enrubado. (...) La muestra ha ido zanjando cosas ¿no? O sea la muestra sirve como una especie de oráculo dónde se ve lo que o no va, lo que sigue o no sigue. Por ejemplo, en Andahuaylas se cuestionó los zancos, en Puquio las máscaras, que la máscara hay que saberla usar y no es algo gratuito ni sirve para facilitar crear un personaje, porque a

veces uno se esconde detrás de una máscara y le es más fácil sacar un personaje. Bueno cosas así ¿no? como que la muestra sirve para apuntalar estas tendencias que hay a veces ¿no?”

(Tomas Temoche, Yawar)

En el presente casi todos los directores con los que nos entrevistamos mostraron su preferencia por la creación colectiva con autor y la elaboración -a partir de obras ya escritas, de cuentos o mitos relacionados con la realidad peruana- de adaptaciones para libretos teatrales. Tal parece que se ha difundido la convicción acerca de que los contenidos temáticos presentes en los montajes se organizan mejor y adquieren mayor profundidad cuando existe una persona diestra en la composición escrita.



IV.5. TEATRO DE LIBRE ACCESO A LA FORMACIÓN PROFESIONAL

“...el arte no es que hay que ligarlo con el ser humano, está ligado. Mas bien esta gente que hace teatro más comercial (...) lo quiere desligar y solamente se queda con el artista que tiene las habilidades de hacer cosas (...) él es el único, nadie más puede. En el caso de nosotros es al contrario, decimos que es capaz cualquiera de subir al escenario, que es capaz de tener una buena voz, un buen trabajo corporal.”

(Javier Maraví, director del grupo Waytay. El Agustino)

El desarrollo de la práctica teatral parece tener un ingrediente común en la zona periférica de Lima, la convicción de que cualquier persona que desee dedicarse al oficio teatral debe ser admitida y preparada para su ejercicio. No existe, aparentemente, ningún tipo de discriminación por parte de los directores de los grupos para aceptar nuevos miembros dentro del equipo, siempre y cuando cumplan con el compromiso de seguir las reglas de trabajo y estén dispuestos a pasar por un proceso de formación que los profesionalice en este oficio.

IV.5.1. El grupo como centro de formación profesional

La mayoría de los grupos que forman parte de nuestro conjunto de muestra coinciden en estar conformados por un número no mayor de cinco miembros originarios. Las agrupaciones con el correr de los años han mantenido una pequeña columna vertebral de miembros fundadores y han ido admitiendo nuevos integrantes en su conformación. Las personas que se han sumado luego lo han hecho, en su mayoría, como consecuencia de haber asistido a

talleres dictados por las agrupaciones en cuestión. A partir de esto muchos se habrían acercado por propia iniciativa y se habrían ido integrando como actores en la medida en la que pudieron y quisieron comprometerse con las responsabilidades del trabajo formativo común.

Los grupos entonces también funcionan como centros de formación profesional. La mayoría de sus integrantes son autodidactas y talleristas, reunidos en torno a uno o dos miembros que han podido acceder a educación formal en Escuelas de Teatro (ETUC o ENSAD) o a gente que se viene formando desde hace muchos años en los talleres y la experiencia de las actividades desarrolladas por el MOTIN. La formación del resto de miembros de las agrupaciones esta sustentada en su participación en talleres de diversa índole, en el intercambio de conocimientos que se produce entre todos los integrantes del grupo y en la propia experiencia adquirida durante el desarrollo de los montajes que han ido estrenando a lo largo del tiempo.

Esta manera de articularse, además de su convicción por luchar contra la discriminación –la que muchos de ellos sienten y han sentido a lo largo de su vida- los ha ayudado a adquirir una política de apertura hacia los que quieran sumarse al oficio teatral. Los grupos no hacen audiciones para elegir a sus nuevos miembros. Aceptan a todo el que quiera estar y este permanecerá y volverá sólida su posición como integrante en tanto acepte los retos de adaptarse al compromiso corporativo y a las exigencias del trabajo formativo. Por lo demás no toman en cuenta ningún otro factor. Para ellos es fundamental respetar la capacidad de expresión de cada persona y trabajar sobre sus virtudes y limitaciones para ayudarlos a desarrollarse y ser los mejores actores que puedan llegar a ser.

“...yo creo que me quedo con la gente, o el grupo, o sea la gente se queda acá porque quiere hacer. O sea, entonces, imagínate ¿no? César que no habla muy bien, que no tiene una buena dicción, hay que inventar una manera el cómo ellos puedan lograr estar en la escena y diciendo algo. La limitación física que puedan tener no es un gran obstáculo ¿no? O su estatura, o el estar guapito, o el estar feo. Lo más

importante es cómo respetar su capacidad de expresión. Yo creo que yo me he dejado llevar por eso ¿no?”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Esta lógica se extiende para la elección de los actores con los que van a trabajar en un montaje. No solo buscan trabajar con los que son inobjetablemente talentosos para la actuación, ni los eligen en función de patrones como su carisma, belleza física o estatura.

“...para elegir a los actores los hago improvisar, los hago jugar bastante, pero con improvisaciones análogas al tema, o sea no directas al tema, parecidas. Y de ahí les digo que opinen sobre los personajes, a los actores ¿Quién creen que está mejor dotado para hacer tal personaje? (...) los mismos actores, cuando son sinceros y después que han hecho las improvisaciones análogas, se dan cuenta si tienen o no las posibilidades para hacerlo; pero en ningún momento apelo, por ejemplo, al porte físico, al color de la piel...”

(Tomas Temoche, Yawar)

La idea es la de servir como un centro de desarrollo. Los actores tienen horarios de entrenamiento y trabajan cada montaje como si fuera un taller que apuntale a su formación. Además en la mayoría de grupos se alienta, en la actualidad, que los miembros accedan a talleres dictados por otros directores o actores del medio teatral para que estén permanentemente actualizando sus conocimientos y puedan luego compartirlos con sus compañeros. Incluso se ha roto el prejuicio que todavía a inicios de la década pasada existía –como hemos detallado en el punto anterior- por la formación en las Escuelas de Teatro. Sin embargo, sigue siendo muy importante para ellos, como ya hemos referido, el Taller Nacional de Teatro. Evento que tiene lugar una vez al año como parte de la Muestra de Teatro Peruano, en el que se realizan talleres de dramaturgia, dirección, actuación, y de muchas actividades más asociadas al oficio teatral.

A diferencia de la Muestra Regional de Lima, el Taller nacional sí parece contar con mucha aceptación entre las agrupaciones. Esto se entiende dado que son dos rubros distintos de dinámica de intercambio. Pues en una se muestran los trabajos, pero en la otra se dialoga acerca de la actividad teatral y de su desarrollo. Además el Taller Nacional cuenta muchas veces con la participación de actores y directores del medio teatral, que normalmente no se presentan a la Muestra Regional, ni a la Muestra Nacional; quienes por su recorrido y experiencia resultan una fuente de transmisión importante para el desarrollo de la actividad teatral.

Otro aporte del trabajo educativo en los grupos es que ha ayudado a mejorar la percepción que se tiene del teatro como una actividad seria. Los integrantes se ven sometidos a rigurosos entrenamientos, gracias a estos consiguen desarrollar capacidades que les han permitido afianzar su presencia escénica y sostener el conflicto de las obras presentadas. De este modo consiguen despertar aceptación y admiración de parte del público que asiste a verlos. Esto ayuda a la percepción positiva del teatro como un oficio digno. Como una alternativa de crecimiento personal y económico apetecible. Una actividad en la que vale la pena invertir tiempo, ya sea como espectador, como aficionado o como profesional. Esta visión en desmedro de los trabajos de mando medio que son muy desgastantes y mal pagados y en desmedro de la vagancia sin sentido que muchos jóvenes y adultos extienden como forma de uso de su tiempo libre.

“... « ¡Ah mira!, Yesenia está haciendo eso, a la michi, ah que bueno, ah es una labor, es un trabajo. Mira y entrena en la mañana, sabe música, sabe danza, asu ¿no? Habla bien, me convence ¡Bacán ah! ¡Oh que bueno! » Es una versión diferente de la realidad del que se para en la esquina, juega ¿no?; se va chupar los sábados; trabaja en no sé qué, acá a destajo. Es una versión diferente a su cotidianidad...”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Curiosamente esta iniciativa por tomar el camino del oficio teatral no parece, actualmente, significar un problema familiar para los jóvenes que viven en la

periferia de la ciudad. De hecho no parece haber sido tampoco un problema en el pasado para buena parte de los directores que compartieron su experiencia con nosotros. Contrario a lo que le sucede a buena parte de las personas que viven en la zona residencial, los jóvenes de las zonas periféricas de la ciudad, que después de haber experimentado en talleres han decidido probar suerte en el campo de la actuación, reciben normalmente el apoyo de sus padres. Este nivel de aceptación crece en la medida en la que existen grupos de teatro asociados a una zona cuyo trabajo es reconocido como positivo y serio. Y en la medida también, en la que el distrito de procedencia esté más alejado del sector residencial de Lima.

Una explicación posible para este fenómeno radicaría en la poca capacidad que tendrían los padres de ofrecerles ayuda a sus hijos para seguir estudios superiores. Desde esta perspectiva, acercarse a la profesionalización teatral sería visto como una opción de desarrollo de mayor nivel que la de trabajar dentro del mercado informal haciendo labores como las de cobrador de combi, empleada del hogar, recolector de residuos, vigilante, etc.

“... es muy diferente, porque para un papá de la clase media, de clase alta, que su hijo sea actor es que su hijo sea un muerto de hambre, para una persona del Cono que su hijo sea actor es una ascendencia social. (...) entre ser, este, empleada del hogar y ser actor. O ser cobrador de combi o ser un actor ¿un cobrador cuánto gana? las personas que trabajan así ganan 600 soles al mes y esto es.”

(Milagros Esquivel, Proyecto Puckllay)

Aparentemente se tendría la noción de que el trabajo de actor es mejor remunerado que el de las labores mencionadas -las que en la mayoría de los casos apenas y se acercan al sueldo mínimo vital-. Esto ocurriría porque la actuación esta ligada en el imaginario de la mayoría de adultos de la zona a la televisión, a las miniserias y telenovelas de producción nacional. Lo que alienta la esperanza de la posibilidad de ganar buenas remuneraciones. Además claro, de la expectativa natural de llegar a alcanzar un mayor status social, estar

mejor integrado a la vida dentro de la capital y la posibilidad de poder alcanzar una posición prestigiosa ante los otros.

Finalmente debemos señalar que este esfuerzo por difundir la actividad teatral con seriedad nace también de la necesidad de decirle a la gente de los barrios populares que es posible alcanzar niveles de desarrollo positivo. Esperan que su experiencia de progreso irradie el mensaje de que la gente de la zona popular es perfectamente capaz de lograr trascender en cualquier actividad en la que sueñe trabajar, que no tiene que sentirse condenada a la pobreza. Esperan remover a algunos del abandono moral que pueden sentir.

“Una provocación a vivir de manera digna, sudando, a pesar de que tú no tienes nada, a pesar de que tú eres pobre. O sea ¿eres alguien no? tienes cabeza para lograr hacer cosas, yo creo que eso es un poco lo que a mi me gustaría que el público vea ¿no? Por eso el muchachito que tú ves por ahí y que hace y que tiene su plata en el bolsillo ¿no?, ahora tiene su propina, o sea se la ganan, se la sudan. Entonces tienen su tipo de dignidad ¿no?, se sienten bien pues, ahora conocen otras cosas, son diferentes. Yo creo que ese es un poco el mensaje, uno de los mensajes. (...) Es decir lo que yo hago es un trabajo de base, un trabajo de hormiga que repercute de manera directa en los involucrados, el tú a tú, y ese tú a tú hace que haya un respeto en la comunidad, y la comunidad te reconoce. Ese reconocimiento te crea una corriente de opinión. ¿Qué te toca hacer a ti? Simplemente ser contigo coherente ¿no?”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Este mensaje igualmente parece tener más eco cuando el grupo ha ganado una posición dentro del barrio en el que tiene su espacio de trabajo ya que el público conoce su labor de cerca y es espectador de los logros que la agrupación va obteniendo. La tarea final es ser coherente con ese mensaje, con el ejemplo que se pretende dar, con eso ya se haría bastante en la mentalidad de sus vecinos, pues si ellos van logrando desempeñarse como

instituciones sólidas en rubro tan complicado como el de teatro, entonces varios podrían llegar a pensar que todo debe ser posible.

IV.5.2. La universidad de las artes

En la actualidad los grupos funcionan como centros de formación técnica continua. Este fenómeno educativo se viene produciendo en todos los conos de Lima Metropolitana. Básicamente funcionan bajo dos líneas de trabajo. La primera sería la de los talleres, dirigidos a todo aquel que se interese por el arte teatral. La segunda la del grupo escuela, en donde se integran nuevos miembros y se les forma para que puedan participar en los montajes. La tendencia que varios de los directores creen que sus grupos irán tomando hacia el futuro, es la de llegar a convertirse en una institución que creciendo en el desarrollo de las dos líneas de acción descritas seguirá por un lado difundiendo de manera libre, mediante talleres, el arte teatral y por otro lado funcionará como una escuela de formación profesional. Como, por ejemplo, funciona el grupo de Circo-Teatro La Tarumba (de la zona residencial de Lima). Lo que esperan algunos es que sus grupos puedan llegar con el tiempo ha desarrollarse como centros formativos profesionales de donde se espera que surjan promociones de alumnos que sean invitados a integrarse al conjunto del grupo, que hagan sus propios montajes, que incluso se independicen con sus propias propuestas.

Quizá el sueño más grande a este respecto lo tenga La Gran Marcha de los Muñeones, quienes hace pocos años le presentaron al ex alcalde de Lima, Alberto Andrade, un proyecto para crear un Centro de Producción Artística en el Parque zonal Sinchi Roca. Esperaban que esta iniciativa de tener un espacio en el que se pueda integrar la educación y el trabajo de diversas disciplinas fuese la semilla de una futura Universidad de las Artes. Lamentablemente el proyecto no fue aceptado por el alcalde. Aparentemente a pesar de haberlo presentado de manera formal y con un plan de acción elaborado, la Municipalidad de Lima no aceptaba la idea de la administración conjunta del Centro por parte de ellos y de los grupos artísticos. Por el contrario decidió

llevar el plan a cabo como un proyecto propio. Para la gente de La Gran Marcha fue muy frustrante cuando se enteraron que el diseño del proyecto se había puesto en ejecución un año después de haberlo presentado, incluso pudieron llegar a ver los planos diseñados para la implementación del espacio. De cualquier forma este no se concretó pues el alcalde no fue reelecto y el nuevo burgomaestre (Luis Castañeda Lossio) canceló la ejecución.

“...pero era interesante la idea ¿no? Porque eso podría haber sido el germen de una futura Universidad de las Artes. En ese Centro de arte y producción artística teníamos espacio para la gente de pintura, escultura, teatro, danza, escritores, poetas; para todos había un espacio en un solo lugar, y ahí íbamos a confrontarnos, crear. Iba a ser nuestro espacio cotidiano de producción. Y en ese espacio cotidiano de producción, lógicamente, imagínate las cosas que podríamos lograr juntos. Para nosotros era una gran idea.”

(Jorge Rodriguez, La Gran Marcha de los muñecons)

Para Jorge Rodriguez este proyecto de desarrollo universitario no ha quedado en el olvido. Espera que en algún momento haya capacidad de desarrollarlo. Por supuesto su intención sigue siendo la de ligarlo con los sectores más excluidos de la sociedad. Considera incluso que la universidad ideal debería estar dentro de una comunidad o incluir un espacio de contacto y trabajo directo con la comunidad. Esto permitiría que estuviese directamente comprometida con el desarrollo social, no solo como una política institucional, sino sobretudo por la dinámica de contacto que se debería generar entre los estudiantes y la problemática cotidiana del contexto general que los circunda.

“...Yo pienso que la Universidad de las Artes debe ser en un espacio dentro de una comunidad. Debe de haber un espacio en el que tú estés fuera de la comunidad y dentro de la comunidad, porque el desarrollo académico y la profundización de las artes debe de considerar necesariamente a la comunidad si queremos un desarrollo social real, o si queremos profesionales que aporten al desarrollo social. No puedes tenerlos en una burbuja, escondidos, como sucede con las escuelas de

arte acá en el Perú. Están totalmente alejados de la sociedad y salen artistas un poco cuadrículados, que producen obras de arte y no les importa qué público los vea. No hay esa energía, esa actitud de «Yo quiero hacer esta obra como para que la vean mis amigos, mis vecinos, para ellos yo voy a crear» ¿Me entiendes? No, hay una actitud de: «Yo creo porque a mí me gusta y al que le guste, bien, que lo vea, y al que no le guste, que no lo vea». (...) Salvo por sentimientos que después afloran y que son snob ¿no? Como «Ay, pobrecito el pueblo, voy a llevarles un poco de arte». (...) es no considerar al otro como alguien con quien necesitas vivir, como un igual, alguien a quien tú necesitas y quien te necesita. Por ahí creo que las escuelas están demasiado aisladas de lo social. Sería interesante una universidad de ese tipo, que tenga relación con la comunidad, con la gente, y que también tenga su espacio de distancia; porque hay cosas que tienes que desarrollar distanciadamente, aisladamente, pero también hay cosas que tienes que aprender con la sociedad.»

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los muñeques)

Cree que así se evitaría lo que de alguna manera sucede con la formación en las escuelas que ya existen: la desconexión entre el profesional y las verdaderas necesidades de las comunidades. Por el contrario podrían generarse de manera más rápida ensayos y respuestas que se orienten al trabajo por la transformación social. Así como profesionales que comprenderán que uno de sus primeros deberes es el de aportar de manera directa al cambio.

IV.6. TEATRO PARA EL DESARROLLO

“...vinieron algunos pandilleros (...) estamos haciendo un taller en su barrio y ahora hay un grupo de teatro de su barrio, los chiquillos son muy buenos.”

***(Jorge Rodríguez, director del grupo
La Gran Marcha de los Muñecons)***

En la experiencia compartida, por los directores con los que nos entrevistamos, todos mostraron su convencimiento de que la práctica teatral es un vehículo para lograr la integración de los individuos, de una manera constructiva, a su comunidad. Esta convicción fue otra de las motivaciones por las que todos revelaron haberse ligado a la profesión teatral. Aunque claro, comenzó siendo una idea que ellos tenían sobre las posibilidades de desarrollo positivo de sí mismos. Idea que con el tiempo fueron proyectando principalmente hacia el trabajo con menores de edad y que para sorpresa de ellos mismos ha resultado importante como motivación para la integración de grupos humanos que tienen problemas de asociación con su comunidad.

IV.6.1. La actividad teatral apuntala el desarrollo de cualquier persona

Es común, como ya hemos visto, que los grupos funcionen como centros de enseñanza para gente de la zona en la que viven o para cualquiera que quiera practicar con seriedad el oficio teatral. Es por esta razón que casi todas las agrupaciones combinan la creación artística con la labor pedagógica, que parte de la confianza en el teatro como medio formativo integral de cualquier persona. Creen fervientemente en la capacidad de este arte escénico para ampliar los horizontes de los individuos y consideran que es casi un deber realizar esta labor educativa en un medio en el que abunda la pobreza y existen pocas posibilidades de desarrollo. Sin embargo, al constatar la dura

realidad de las zonas urbano marginales de Lima no podemos menos que preguntarnos cómo es que el teatro podría beneficiar la realidad concreta de los vecinos de este sector de la ciudad. La experiencia de trabajo, con personas que no forman parte de los grupos de teatro, pasa principalmente por el dictado de talleres dirigidos sobretodo a menores de edad. Esta práctica habría permitido que nuestros entrevistados puedan deducir una serie de beneficios que redundan en la mejora del alumno y en la relación que este tiene con su realidad inmediata. Los rasgos que en nuestro trabajo de campo se reiteraron como los más importantes fueron el mejoramiento de la autoestima, desarrollo de la disciplina, compromiso del trabajo en equipo y ayuda a la definición de un perfil vocacional.

La labor que se realiza en los talleres de teatro permitiría que los alumnos desarrollen un mayor conocimiento de sí mismos. Esta concientización acerca de sus talentos y limitaciones surgiría como consecuencia del acercamiento a la amplia gama de tareas que constituyen la actividad teatral. Así la experiencia de las personas que han asistido o asisten a talleres no sólo pasa por el entrenamiento en la actuación, sino en quehaceres muy diversos relacionados con el diseño del vestuario, el desarrollo de la habilidad para hacer máscaras o elaborar utilería, el entrenamiento físico, el manejo de objetos, el manejo de una consola de luces y sonido, un acercamiento a las labores de producción, etc. Todo esto redundaría en la sensibilización de los alumnos acerca de sus capacidades, lo que les ayudaría a formar y fortalecer su personalidad. El descubrir entre toda esta gama de actividades algunas de sus capacidades naturales; la posibilidad de experimentar una actividad que aborda las dimensiones física, psíquica e intelectual; que le permite entrenarse en ellas; apuntala la confianza que el estudiante tiene sobre sí mismo y le abre un camino positivo en el desarrollo de su carácter.

Como nos explican, los talleres están conformados por un gran número de niños y adolescentes. Inicialmente los alumnos se inscriben porque han visto alguna función en sus colegios o porque viven cerca del lugar en el que alguno de los grupos tiene su espacio de trabajo y han podido ver sus obras en la calle o en su propia sala. Algunos sólo van por hacer algo con sus amigos o porque

está su enamorada(o). Lo importante es que casi todos se enganchan – algunos, muy pocos se retiran- hacen su trabajo y van aprendiendo la lógica del trabajo en grupo, la importancia de no fallarle a sus compañeros y la disciplina que esta responsabilidad requiere.

“Aquí en «Arenas y Esteras» la metodología es crear grupo, sensación de grupo, ambiente grupal ¿no? Entonces, si tú vienes un sábado acá habrán pues en la tarde 60, en la mañana 40, un grupo de 100 vamos a suponer. 100 adolescentes que se conocen entre ellos. (...) se acomodan según sus posibilidades y los tienes un mes, dos, tres meses. Unos se van, se aburren, que son pocos. Unos se quedan, y tú ves que se quedan por la enamorada, por la chica, por los amigos, ya tú los vas viendo, pero hacen su trabajo. Otros no, otros son de tal manera disciplinados que dices ¿qué cosa? Otros tienen una, les gusta el teatro, pero sobretodo les gusta estar en equipo, trabajar en equipo. Y qué se yo, tú encuentras una gama de cosas. Y van pasando tres, cuatro meses y siempre, siempre se nuclea un grupo. Siempre tú encuentras un grupo entre hombres y mujeres, como una química algo así, igual tú siempre vas potenciando cosas, fortaleciendo ánimos ¿no?...”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Definitivamente hay un crecimiento en la capacidad de entender esta dinámica, que algunos piensan es sólo de la actividad teatral, pero que en el fondo es de todas las actividades. Quizá incluso la gran lección sea la de poder adquirir un compromiso y cumplir con éste hasta el final. Claro que este aprendizaje se da de manera paulatina. Como nos cuentan no todos desarrollan esta capacidad de la misma manera y con la misma rapidez. Sin embargo, se puede notar el aprendizaje en la comprensión de la importancia de la disciplina con uno mismo para cumplir con el grupo, para que el trabajo de todos llegue a buen puerto.

Aparentemente la experiencia adquirida en las presentaciones y la observación de sus capacidades puestas a prueba durante el entrenamiento, los ensayos y las presentaciones habría incentivado en algunos la expectativa de convertirse en actores profesionales. Claro que al estar la mayoría aún en el colegio

todavía sienten que es una decisión que tendrán que certificar en el futuro. Esta circunstancia se presenta en muchos grupos aunque en Proyecto Puckllay, dado que trabaja directamente con niños y adolescentes, ha surgido como una realidad más común.

“... hace poco hicieron un casting para una película varios chicos de la zona, los más grandes, que están en el Proyecto Puckllay. Les preguntaban «¿y tú qué quieres hacer cuando salgas del colegio? ¿Qué vas a ser?» «- actor, actor.» (...) han decidido que van a ser actores y que se dan cuenta que es una posibilidad porque lo están haciendo, porque han trabajado en tele, en cine.”

(Milagros Esquivel, Proyecto Puckllay)

Por supuesto que en la experiencia comentada por los directores no sólo manifiestan que los jóvenes han señalado su intención de ser actores, sino que hay casos de quienes señalan que la experiencia de los talleres de teatro les ha ayudado a comprender sus intereses por trabajar como agentes de desarrollo en diversos campos relacionados con la educación, protección de derechos humanos, protección del medio ambiente, y en otros campos también relacionados con el arte.

“...Acaba en la mañana de venir un chico que no lo veíamos hace años que tiene esa gracia de dibujar y pintar bien innata ¿no? El no ha estudiado pero es un pintor así, y me dice «Oe pucha mare ¿qué tal? (...) Oe he puesto en mi casa un Arenitas». Cómo, cuenta pe. «Ya pe te acuerdas cuando dictábamos talleres aquí, antes cuando no había esto, entonces yo puse en mi casa pe también para recusearme ¿no?, pero lo he hecho al estilo nuestro» me dice ¿no? «Los chibolitos del barrio, ahora cobro pe, vienen ahí, y le he invitado a mi esposa a hacer lo mismo pe ¿no? Hemos ido al colegio y le hemos dicho que podemos hacer esto y lo otro». Entonces, tú ves que hay un estilo que él ha aprendido ¿no? Ya no solamente es el pata que dibuja, que hace diseño grafico sino que involucra a su familia, su casa, el barrio, el colegio donde está trabajando su esposa ¿no? Es un estilo medio parecido ¿no?

hay como un referente, que lo ha tomado de acá y tú vas encontrando ejemplos de gente que ha pasado por aquí antes, que también algo ha repercutido en su vida, algo no, bastante.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

También están los que se han ligado a actividades más comerciales, pero incluso estos últimos por la formación que han tenido tienen un alto nivel de compromiso social, y tratan de llevar adelante algún tipo de actividad que impulse el desarrollo de su comunidad, que ayude a la lucha contra la pobreza.

“...conozco un amigo (...) ahora es un alto funcionario de Ripley (...) dice «oye van a colaborar allá en tal lugar ¿no?» ¿Dónde queda? «Pucha que lejos pe, en un pueblito joven ahí estamos haciendo la navidad, estamos llevando a todos los zanqueros, los malabaristas, y hemos ido en un pasacalle y le damos su regalo» (...) Y así entre broma y broma le pregunté ¿hace cuánto tiempo lo haces? «Desde que salimos de Arenas y Esteras pe» porque su pareja también estaba por acá. «Ah, siempre lo hacemos, medio año siempre buscamos lugares». Y claro, ha involucrado un poco, ha encontrado el canal, es de Villa, vive por acá y la honda del pasacalle, de la teatralidad, del servicio, de mover el barrio, algún tipo de barrio ¿no? de sentirse útil, entonces se quedó ahí ¿no? Cada uno lo toma de una manera distinta.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

IV.6.2. El teatro como vehículo de integración a la comunidad

Si bien es cierto que la apuesta por dedicarse al teatro, de parte de todos los directores que entrevistamos, surge desde la percepción de que esta actividad podría lograr sensibilizar a las personas e incluso transformarlas; muchos de ellos se han sentido sorprendidos al notar el cambio concreto que la escenificación de funciones, el trabajo en talleres y la producción de festivales ha podido operar en algunos miembros de su comunidad, tanto ideológica como prácticamente.

“...Por ejemplo, ahora hay un chico que hace monociclos. (...) acá los desarmó los que compramos en La Tarumba, los desarmó toditos, los volvió a armar, los engrasó, no profesionalmente ¿no? Quedó algo medio raro. Pero ahora arma él solo sus monociclos ¿no? Se hace su monociclo. (...) Le cuestan 100 soles, 40 soles y ya de eso algunas veces se ha recurseado. Y nuestros monociclos que compramos en La Tarumba estaban hasta las patas pues ¿no? Pero esa es la inversión acá ¿no? Y eso va, ese es un poco el mundo que vamos viviendo. Entonces el chico viene, un poco anarco ¿no? Viene, «hola que tal», oe pucha, oe engrásame pe el monociclo. Ya lo engrasa. «Oe tengo esto para vender», y hay una relación que se abre ¿no? ¿Qué hubiera pasado si él no hubiera pasado esa etapa por acá? Hubiera sido un fumón más, porque es un pata muy de calle, muy de tendencia recursera se dice acá ¿no?, porque su viejo, su mamá, toda su familia es recursera, pero el pata es más de casa, ya se cuida mucho, él va a campo de Marte, recibe, busca el conocimiento por donde puede ¿no?

Tú crees que la dinámica de grupo le hizo sentir que podía (...)

Que podía hacer otra cosa. Algo útil.”

(Arturo Mejía, Arenas y Esteras)

Este proceso, que como podemos notar es valioso para jóvenes en etapas formativas también se ha producido en gente que aparentemente se ha alejado del camino del desarrollo positivo y tiene problemas de integración a la comunidad en la que vive. El caso más paradigmático lo podría representar la experiencia que ha tenido el grupo La gran Marcha de los Muñeones, de Comas, con los pandilleros que pertenecen al barrio donde ellos viven (La Balanza) y a los barrios cercanos. De alguna manera el esfuerzo del grupo por hacer actividades teatrales: montajes, talleres y la organización del FITECA; habrían hecho que estos pandilleros volteen la mirada hacia el teatro y muestren interés por lo que este arte es capaz de generar. Aparentemente, estas personas han ido comprendiendo que la labor del grupo es importante y positiva en su barrio. Esto se puede notar claramente si hablamos de la realización del FITECA, donde casi por un sentimiento de reconocimiento los pandilleros varias veces se han plegado –desde sus posibilidades- para ayudar

al éxito del acontecimiento. Ya sea ayudando a las labores de armado y desarme de estructuras, como ofreciéndose a velar por la seguridad de los visitantes extranjeros y nacionales durante los días que se realiza el evento.

“...Esta gente de acá no son ajenos al tema, ya ha cambiado totalmente y está agradecida por lo que hemos hecho. El día que estábamos descargando las cosas los pandilleros nos comenzaron a ayudar a descargar las cosas, nos dieron la mano, y eso significa que están valorando. No les dije oye ayúdame, para nada. Veían que estábamos empujando la cosa y se acercaron a ayudar « ¡vamos a ayudar! »

Incluso tú me has dicho, la primera vez que nos entrevistamos, que los pandilleros en algún momento te han hablado de cuidar la seguridad del evento, del FITECA ¿no?

O sea, en el sentido de no oficialmente ¿no? O sea ellos dicen que “cuidan”, o sea que no hacen sus fechorías en esos días ¿no?

Y no permiten que nadie más las haga.

Claro, no permiten, si es su barrio. Ahora, ahí hay variaciones ¿no?, hay gente más comprometida, hay gente muy reacia. Pero hemos visto que hay gente muy reacia que también, igual, está respetando el asunto. Hemos visto, por ejemplo, que los extranjeros han ido a la fiesta de las cruces donde están ellos bailando y gozando de su fiesta y lo han integrado a la gente. Les ha encantado estar con la gente. Han bailado con las chicas de Argentina, con las mexicanas y se integran. O sea no les pasa nada, no les roban. (...) no pasó nada y es más, no ha habido bronca.

La gente se ha cargado de un ánimo pacífico, amoroso.

De recepción, sobretudo. Es curioso porque normalmente terminan en peleas. O sea, se acaba la fiesta porque empieza la pelea. (...) El hecho de no agredir es ya una participación, ya están comprometiéndose con algo. ¿No? Dicen, no, no, no ahí no hay que meternos. En este último FITECA, por ejemplo, no ha habido resguardo policial, ni siquiera serenazgo, nada, absolutamente nada, y no pasó nada.”

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los Muñeones)

Pero ese interés por ayudar al buen desempeño del mencionado festival de teatro no habría quedado solo ahí. El segundo paso consistió en pedir talleres de teatro para sus hermanos menores. De alguna forma los jóvenes que integran estas pandillas –que son básicamente menores de 25 años- han sentido que el teatro puede ser un medio de progreso humano. Conscientes del mal camino que han tomado y llenos de esperanza por el fenómeno teatral que han podido vivenciar, habrían considerado que una manera concreta para que sus hermanos rompan el círculo de violencia y abandono que ellos están protagonizando, sería la de participar en la experiencia de los talleres de teatro. Esto fue, en principio, una sorpresa para la gente del grupo La Gran Marcha de los muñeques. Como Jorge Rodríguez -director del grupo- puede deducir, de alguna forma los pandilleros han captado que el teatro es positivo, y confían en que es capaz de enseñarle a los suyos a ser más productivos, ha poder tomar un lugar importante en la sociedad, ha progresar.

“... ¿Para quién pidieron los talleres?

Para sus hermanos menores. (...) En el fondo no quieren que sus hermanos pasen por lo que ellos han pasado. Que por lo menos sus hermanos tengan otra oportunidad diferente de vivir ¿no? Ellos ven lo del FITECA ven gente buena que viene ¿no?, gente sana, artistas conocidos que ven en la televisión. Entonces ellos dicen «Esto debe ser importante». Por eso valoran tanto ¿no? «Yo ya estoy jodido, yo ya estoy fregado, pero mi hermano por lo menos que no lo sea». (...) En los talleres que hemos hecho con los niños hay muchos que han sido pandilleros, que han sido líderes pandilleros, que han querido ser pandilleros, que ensayan a ser pandilleros, como que jugando.”

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los Muñeques)

El tercer paso aparente sería el de haber pedido –muy tímidamente aún- talleres para ellos mismos. Es decir para los pandilleros jóvenes, cuyas edades oscilan mayoritariamente entre los 15 y los 25 años. Labor que la gente de La Gran Marcha de los muñeques lamentablemente no ha podido asumir pues su trabajo está orientado a la creación y la difusión teatral. Aunque quisieran ayudar más a estas personas, son conscientes que su línea de trabajo correría

el riesgo de desvirtuarse y tomar caminos que los alejen de sus objetivos. Además de que carecen ciertamente de los recursos necesarios para atender un taller de ese tipo. Consideran que un taller para los pandilleros, a pesar de que tienen la mayor de las voluntades, requiere de la participación de gente específicamente capacitada para trabajar con jóvenes y adultos que viven entre la violencia y la adicción. De hecho Jorge Rodríguez ha tratado de hacer eco para invitar instituciones o personas que puedan darse a esa labor, pero aún no ha tenido éxito. Lo que sí han logrado es ayudar a los niños que están tomando el camino del pandillaje, han logrado trabajar con ellos y sienten que los han influenciado positivamente.

“Pero los pandilleros no son los que están en el taller

No, no hemos enfocado en ellos el trabajo, es más complicado.

¿Y ellos lo han pedido?

Como broma lo dicen. Si enfocamos la dirección hacia ellos, ellos van a participar, pero para nosotros es mucho más esfuerzo, es más complicado el tema ¿no? Yo pienso que ese es un tema para... Nosotros no nos dedicamos a eso, nosotros nos dedicamos a nuestra producción artística. (...) Por eso decíamos en la radio que si hubiera profesionales que quisieran trabajar con ellos sería genial, la gente los recibiría...”

(Jorge Rodríguez, La Gran Marcha de los Muñeones)

De todas formas aunque La gran Marcha, como los demás grupos con los que nos hemos contactado, no tiene los recursos, la infraestructura, ni la preparación adecuada para intervenir directamente en la resolución de problemas como este, sí podemos notar que ayudan a abrir un camino de aceptación a posibilidades de cambio. Todo esto bien orientado por las instituciones pertinentes podría evolucionar en cambios drásticos relacionados con la revalorización personal y la reinserción social en diversas zonas de Lima Metropolitana. Una oportunidad que debería ser evaluada por el Estado para orientar políticas de desarrollo e inclusión.

CAPÍTULO V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

V.1. CARACTERÍSTICAS DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN LA ZONA PERIFÉRICA DE LIMA METROPOLITANA

Los resultados obtenidos como consecuencia de la investigación efectuada, gracias al trabajo desarrollado en el acompañamiento del conjunto de agrupaciones teatrales de muestra, nos hablan de una práctica teatral intensa desarrollada en la actualidad en todos los Conos de la ciudad y en algunos distritos que no están geográficamente incluidos en esta segmentación, pero que por dinámica social fueron señalados como pertenecientes a este universo (Rimac, Cercado de Lima, Breña y en menor medida La Victoria).

V.1.1. Grupos teatrales: conformación, espacio de trabajo, formación actoral

La práctica teatral de la periferia de la ciudad estaría definida por la mayoritaria presencia de agrupaciones dedicadas a este oficio en contraste con la casi inexistente presencia de otras dinámicas de producción teatral como las promovidas por empresas productoras y directores independientes. El presente estudio verificó la vigencia de 25 grupos de teatro, que en la actualidad realizan presentaciones y tienen su espacio de trabajo en dicha zona de Lima Metropolitana. Más de la mitad de estas agrupaciones se encuentran localizadas en los distritos de Comas (seis grupos) y Villa el Salvador (siete grupos). El presente estudio no ha investigado las causas de este fenómeno por no formar parte de los objetivos a los que apuntaba, aunque sería relevante que investigaciones posteriores traten de dilucidar las razones que han generado esta realidad.

Todas las agrupaciones antes referidas cuentan con una columna vertebral conformada por un número de entre tres a cinco miembros, que se han

mantenido unidos desde la fundación del respectivo conjunto. Además cuentan con la participación de miembros más jóvenes que normalmente forman parte de la agrupación durante muchos años, pero que luego la abandonan, ya sea por que deciden apostar a otra actividad o porque deciden continuar su desarrollo teatral con otras experiencias.

Este paso cambiante de actores sería una de las razones principales por las que se podría pensar que estos conjuntos operan como compañías teatrales. Es decir que contratan actores para realizar un número determinado de presentaciones, los cuales no formarían parte de la organización. Sin embargo, los nuevos actores que captan estos conjuntos provienen siempre de un proceso de formación interno, por lo que en ningún caso se puede decir que sean actores contratados. La intención de estas organizaciones es la de movilizarse y desarrollarse siempre bajo la lógica de un grupo teatral; el hecho de que no cumplan con ser un bloque conformado por todos o la mayoría de actores que fundaron el conjunto, ha obedecido básicamente a situaciones coyunturales.

Todos los grupos de la periferia cuentan con un espacio de trabajo, alquilado o propio, que les sirve como centro administrativo, lugar de ensayo, depósito de utilería y en algunos casos como centro para el desarrollo de talleres de teatro dirigidos al público en general, mayoritariamente niños y jóvenes. También hemos podido encontrar, aunque minoritariamente, que algunos grupos cuentan con su propia sala teatral. Fenómeno que ha logrado un mayor desarrollo en el distrito de Villa el Salvador.

La formación de los miembros de las agrupaciones esta fundamentalmente sostenida en la asistencia a talleres dictados por los integrantes más experimentados de sus propios grupos. También por la asistencia a los talleres que brindan algunas agrupaciones ligadas a lo que en algún momento se denominó como Movimiento de Teatro Popular; donde el grupo Yuyachkani sería un ejemplo de los grupos comúnmente referidos por los directores entrevistados en cuanto a la labor formativa. Del mismo modo habrían aprovechado los talleres que se brindan como parte de las Muestras

Regionales o Nacionales de Teatro impulsadas por el MOTIN. De hecho es común que los integrantes de las agrupaciones de la periferia se definen a sí mismos como talleristas. La presencia de miembros formados en escuelas como la ENSAD o el antiguo ETUC es minoritaria aunque determinante, pues buena parte de los grupos actualmente existentes se han articulado alrededor de uno o dos miembros que han tenido la posibilidad de recibir esta formación académica. El resto de grupos se han constituido alrededor de actores que provienen de experiencias previas en grupos ya disueltos y que tienen el suficiente bagaje como para cumplir también el papel de promotores culturales.

V.1.2. Locaciones para su presentación y sostenibilidad

Las agrupaciones del sector periférico apuestan por presentarse en un circuito teatral que se desenvuelve fundamentalmente alrededor de Los Conos de la ciudad o en instituciones que tienen interés en captar público de estas zonas. Este circuito estaría conformado por las escenificaciones realizadas en espacios de calle que han ido ganando; por las representaciones en las salas de teatro que han logrado acondicionar en sus respectivos centros de trabajo; por festivales de teatro realizados en este sector; por colegios estatales y particulares de la zona; por clubes departamentales que están repartidos por toda la ciudad y por unos pocos centros culturales de la zona residencial de Lima. Lamentablemente no tienen presencia en las salas teatrales privadas del sector residencial de Lima, ni tampoco en las salas teatrales administradas por la mayoría de los centros culturales más prestigiosos de este mismo sector de la ciudad.

Esta variedad de lugares en los que deben presentar sus propuestas obliga a que sus montajes estén pensados para ser representados tanto en espacios abiertos como en espacios cerrados. Esto ocurre fundamentalmente porque existe una larga tradición de presentaciones en la calle y por la casi inexistencia de salas de teatro, en la zona, que puedan ser siquiera alquiladas. Estas agrupaciones muestran una gran capacidad de adaptación a cualquier espacio, y están dispuestas a realizar funciones en las condiciones más

adversas. Para ellas lo fundamental es trabajar en pro de la masificación de la cultura teatral y comprenden bien su papel promotor. Su objetivo es ayudar a la construcción de las condiciones ideales para hacer teatro en la medida en la que se instale esta práctica como una necesidad cultural para la población.

La economía de estas agrupaciones teatrales estaría sostenida principalmente en la venta de funciones a instituciones culturales y educativas. Así como en el desarrollo de actividades pedagógicas vinculadas esencialmente al trabajo de ONGs nacionales y extranjeras, que son las que normalmente les permiten obtener ingresos más rentables. Además, todos los miembros se dedican a trabajar como docentes escolares o realizan otras actividades productivas. Se percibe poca relación entre las agrupaciones teatrales y el capital empresarial, principalmente porque hay poca compatibilidad entre sus intereses. Aunque los grupos de la zona del Cono Norte muestran mayor apertura a relacionarse con estos capitales.

V.2. EJES TEMÁTICOS EN LOS DISCURSOS TEATRALES DE LA PERIFERIA DE LIMA.

En cuanto a la evaluación de los discursos propuestos desde la práctica teatral, por los directores de los grupos, que pudiesen servir como referentes para la identidad del sector periférico de Lima Metropolitana, podemos señalar que a lo largo del desarrollo de nuestra investigación hemos identificado la existencia de elementos particulares, que en buena cuenta resultan divergentes de los elementos que comúnmente caracterizan la actividad teatral en la zona residencial de Lima Metropolitana. Esto determina la existencia de una práctica teatral que representa a un gran sector de la población, que entiende el trabajo teatral desde otras perspectivas.

Así, la actividad teatral que se realiza en los Conos de Lima nos entrega una visión de sí misma:

1. Periférica, marginada de la pertenencia a la ciudad de Lima.
2. Ligada a raíces culturales andinas como fuente esencial de creación.

3. Preocupada por difundir discursos sociopolíticos de transformación.
4. Abierta a la formación teatral de cualquier individuo y promotora del desarrollo profesional en este oficio.
5. Comprometida con el desarrollo humano de los miembros de sus comunidades y de la sociedad.

V.2.1. Teatro periférico: pertenencia marginal a la ciudad de Lima.

Una de las características más saltantes del discurso de los directores entrevistados se sostiene sobre el sentimiento de no pertenecer a la ciudad de Lima o de pertenecer a otra Lima. Un sector de la ciudad que es denominado por ellos mismos como marginal y/o periférico, distinto y distanciado geográfica, social, económica y culturalmente de esa otra parte residencial de la ciudad cuyo conjunto de distritos es referido con el nombre común de Lima.

Esta percepción de marginalidad los habría inclinado hacia la construcción de una práctica teatral con características propias, la que se habría originado principalmente como consecuencia de la presencia del Movimiento de Teatro Popular surgido en la década de 1970 y que heredaría buena parte de sus propuestas ideológicas, las cuales se han ido adaptando a los cambios sociales pero han mantenido su esencia.

El trabajo de los grupos de los Conos está diseñado fundamentalmente para presentarse en su distrito de origen y a lo largo de la periferia de Lima, fundamentalmente porque sienten que ese es el público con el que más quieren dialogar (público objetivo) y porque entiende su actividad como dirigida a contribuir con el desarrollo de su zona. Un teatro para la zona marginal, un teatro para el público y los distritos de la ciudad que no pueden acceder al circuito teatral de la zona residencial. Un teatro, además, que sea capaz de hablar de temáticas sociopolíticas más cercanas a los individuos que pertenecen a este sector periférico, empobrecido y emergente de Lima Metropolitana.

Este discurso pone en evidencia la clara consciencia, por parte de los grupos de la periferia, sobre la carencia de espacios de conexión entre las propuestas teatrales de los dos sectores representativos de Lima Metropolitana y la consecuente poca accesibilidad que tiene el público de la ciudad para poder espectar estas propuestas teatrales que coexisten dentro de la misma ciudad.

A este respecto nuestra investigación concluye que existe gran desinterés, por parte de varios de los grupos de la zona periférica, por acercarse al corazón del circuito de salas teatrales del sector residencial por su propia cuenta. Aunque paradójicamente casi todos se muestran interesados en promover espacios de contacto o estarían dispuestos a aceptar invitaciones para presentarse en salas teatrales de la zona residencial. Esta ambivalencia se ha explicado como producto de un sentimiento de desconfianza acerca de cómo podría ser recibida su propuesta tanto por los promotores culturales de la zona residencial como por el público de esa misma zona. Así como por el esfuerzo material y económico que implica trasladarse una distancia tan larga.

V.2.2. Teatro de tradición cultural andina como fuente esencial de creación.

Se nos entrega como discurso la estrecha relación que las construcciones escénicas tienen tanto en temas, como en estética, con la tradición cultural andina. Cosa poco común en el resto del teatro que se hace en Lima Metropolitana, aunque con algunas excepciones como los grupos que estuvieron incluidos en el mencionado Movimiento de Teatro Popular y que todavía se mantienen vigentes, de los cuales Yuyachkani parece ser el que ha desarrollado la propuesta más consistente.

Buena parte de los montajes desarrollados pretende exaltar valores que consideran esenciales del mundo andino, como pueden ser: la valoración positiva del trabajo; el miedo a ser castigado por ser ocioso; la disponibilidad al sacrificio por el bienestar familiar y/o comunitario; el respeto por el mundo mágico-religioso.

Esta intención esta ligada a un soporte de lenguaje teatral distinto al que según nuestros entrevistados se ha difundido en las escuelas teatrales formales. Durante mucho tiempo habrían pensado que la técnica difundida en estas instituciones no iba a viabilizar la capacidad de hablar de los problemas que aquejaban a las comunidades de la periferia de Lima. Sino que por el contrario iba a contribuir, como sienten que sucede en la zona residencial, a evadir la reflexión sobre problemáticas sociales propias.

Entonces sus montajes han venido siendo elaborados utilizando las herramientas asimiladas por la influencia del Movimiento de Teatro Popular: siguiendo la lógica de la creación colectiva; teniendo el entrenamiento de un actor múltiple y la herencia sociocultural como soporte escénico; apoyándose en la temática de actualidad sociopolítica como recurso para plantear los conflictos a denunciar en escena.

Es siguiendo esta propuesta de renovación escénica planteada por el Movimiento de Teatro Popular que se habría promovido el rescate de la cultura tradicional de los pobladores de las zonas periféricas de Lima para la utilización de signos que les permitan expresarse desde una lógica más cercana, hablar de sí mismos y de sus propias necesidades. Asimismo, es a partir de este momento que ellos se inclinarían por construir su identidad teatral desde la aceptación y el elogio de los elementos conformantes de sus raíces socioculturales.

Sin embargo se deja notar la presencia de un componente excluyente en la forma como se plantea y como se asume la cultura andina a partir de la tradición oral por ellos recogida y por ellos procesada como propuesta teatral. Es decir, que se percibe a la cultura tradicional peruana con una manifiesta fascinación que se deja notar con calificativos como lo “esencialmente peruano”, y que se manifiesta como un discurso antagonista a lo que es entendido como proveniente de culturas del Primer Mundo occidental, denominadas en algunos casos como culturas hegemónicas.

V.2.3. Teatro orientado a la transformación sociopolítica.

El tercer eje discursivo se refiere a la preocupación por propiciar la participación ciudadana en el trabajo por la transformación social y política. Casi todos los directores que entrevistamos revelaron su decisión de optar por el teatro como medio de desarrollo profesional, porque encontraron en esta actividad el potencial adecuado para desenvolverse como actores sociales que trabajarían por la transformación de la realidad para la promoción de una sociedad igualitaria.

Esta intención es consecuente con buena parte de los argumentos desarrollados en sus montajes, siempre en pro de utilizar el teatro para fines educativos y como medio de sensibilización y concientización acerca de los derechos y deberes que desde su perspectiva deben asumir los ciudadanos de la zona en la que ellos comúnmente se presentan.

Así la práctica teatral se desenvuelve también en su dimensión política, pero no en un sentido panfletario, ni apologético sobre la ideología que le sirve de base a un partido político. Su función pasa, más bien, por plantear cuestionamientos a las políticas de trabajo de ciertas instituciones gubernamentales, por evidenciar la falta de compromiso político de algunas autoridades, en suma: hacer hincapié en la responsabilidad sociopolítica que tenemos los ciudadanos de vigilar el compromiso ético de las instituciones y autoridades tanto públicas como privadas.

Estos grupos de teatro se esfuerzan por elegir las escenificaciones a montar en función de la necesidad por tocar temas que se consideran fundamentales para el desarrollo y la transformación social. Por supuesto que trabajan para que sus representaciones resulten atractivas para el público tanto en el fondo como en la forma, pero priorizan el fondo. La elección de las obras jamás pasa, en principio, por la preocupación de obtener una alta retribución económica. Eso es algo que se espera surja como consecuencia de su capacidad para desarrollar sus contenidos a través de una estructura teatral que resulte entretenida.

Por eso mismo marcan su distancia con el comportamiento económico del teatro que se realiza en la zona residencial de Lima. Consideran que es su deber generar procesos distintos en lo referido al apoyo económico. No les parece correcta la política de buscar auspicios utilizando un montaje teatral como un canal publicitario. Piensan que esto puede desvirtuar las intenciones artísticas y achatar la concepción de una representación priorizando el que pueda resultar atractiva también a los intereses de una empresa.

Del mismo modo se muestran en contra del otorgamiento de auspicios económicos, por parte de una empresa, obtenidos gracias a las relaciones sociales, ya sea estratégicas o amicales, de unos pocos. Consideran que esta clase de práctica acentúa la discriminación, no solo porque ninguno de ellos, por el sector al que pertenece, tiene relaciones de amistad con dueños o gerentes de empresas solventes, sino porque en general se deben crear mecanismos que democratizen la inversión en cultura.

Lo que ellos proponen es que se logren generar políticas gubernamentales que fomenten la inversión empresarial, bajo el concepto de responsabilidad social, en actividades artísticas. Un mecanismo que posibilitaría disponer anualmente de un capital económico administrado por entidades culturales, cuyo objetivo estuviese orientado netamente a evaluar, mediante concurso, la relevancia de una propuesta artística.

Aunque es cierto que si se generase una política estatal como la propuesta probablemente se reduciría el margen de auspicio económico relacionado con los intereses comerciales de una empresa o con el favorecimiento bajo la política del amiguismo, también se corren los mismos riesgos al crear un fondo económico administrado por el aparato gubernamental. Sin embargo desde nuestra perspectiva como investigadores consideramos positiva la propuesta por tratar de establecer canales alternativos para la sostenibilidad de otras apuestas artísticas o culturales. En todo caso, sí consideramos que darle lugar a estas sugerencias podría generar una figura intermedia y eficiente para un nuevo manejo de fondos económicos.

Finalmente el objetivo principal de las mencionadas agrupaciones es que sus montajes abran paso entre su público al desarrollo de procesos cognoscitivos tales como:

- (1) Reafirmar el conocimiento de las raíces prehispánicas que conforman la cultura de nuestro país.
- (2) Desarrollar una función pedagógica, proponiendo pautas para la mejor ejecución de una actividad.
- (3) Impulsar la capacidad de luchar por nuestros derechos sociales.
- (4) Utilizar a las obras como un medio de “sanación emocional”.
- (5) Promover una mayor conciencia sobre problemas sociales y/o medioambientales a partir de visiones futuristas de los mismos.

Nuestros entrevistados entienden que estas características plantean una gran diferencia con el teatro que se realiza en la zona residencial de Lima, pues allí existiría una menor preocupación por utilizar el teatro como elemento de confrontación social. Se apostaría en gran medida por el uso del teatro como medio de diversión o como medio de transmisión de valores universales. En cambio sería menor la cantidad de directores que se arriesguen por una confrontación real y directa con los problemas sociales que estén aconteciendo en Lima o en el país. Además, consideran que buena parte de este circuito teatral, elige las obras a escenificar fundamentalmente en función de obtener éxito económico.

V.2.3. Compromiso con la formación teatral de cualquier individuo y la promoción del desarrollo profesional en este oficio y del desarrollo humano de los miembros de sus comunidades y de la sociedad.

Los dos últimos ejes temáticos señalados en nuestro estudio están estrechamente ligados con la idea de aportar positivamente al desarrollo personal de los individuos relacionados con la actividad teatral. Por un lado se trabaja en pro de buscar la integración constructiva de los individuos a la

sociedad. Por otro lado, se abren las puertas de la profesionalización en el oficio teatral para cualquiera que este interesado.

Existe, en principio, un interés general por cooperar para que la gente que se relaciona con el trabajo de los grupos de teatro pueda tener acceso a actividades de formación paralela a la educación escolar. Lo que este objetivo propone aportar a la mentalidad de los pobladores de la periferia es ayudar a que la gente comprenda que tiene alternativas de desarrollo, que tienen derecho a la experimentación y al autodescubrimiento mediante la práctica de actividades diversas que no son exclusivas de los sectores sociales económicamente mejor posicionados.

Este afán se sostiene, además, en la gran confianza que se tiene en el teatro como medio formativo integral de cualquier persona. El trabajo realizado a través de talleres creativos, dirigidos esencialmente a niños y jóvenes, es el más directamente enfocado en este objetivo. En estos se hace hincapié en el desarrollo de habilidades físicas y emocionales, en el desarrollo de la creatividad, de la responsabilidad y la disciplina. Se afianza la idea de que cada uno es valioso por sus cualidades y que el desarrollo de la dinámica de grupo es valiosa porque se convierte en una suma de capacidades. Los logros que comúnmente se han visto reflejados en estas experiencias pasan por el desarrollo de las siguientes cualidades entre los estudiantes: mejoramiento de la autoestima, desarrollo de la disciplina, compromiso con el trabajo en equipo y ayuda a la definición de un perfil vocacional.

Este trabajo, así como el desarrollo exitoso de otras actividades como los festivales, ha logrado contribuir con la difusión de una percepción positiva de la vida, del trabajo y del derecho a tener aspiraciones de progreso e inclusión social. Los logros más significativos pasan por haber alejado a muchos niños y adolescentes de la cultura del pandillaje, dándoles otro grupo humano con el cual puedan identificarse, en el cual también pueden confrontar sus problemas, pero de una manera constructiva. En algunos casos ha sido tan grande la percepción positiva que se ha logrado en el entorno social en el que trabaja el grupo de teatro, que los mismos integrantes de las pandillas de la zona se han

acercado para ver la manera en la que esta experiencia de desarrollo a través del arte puede beneficiarlos directamente.

Estas situaciones nos permitirían reconocer, además, que las actividades realizadas por estos grupos de teatro pueden encaminar el desarrollo de una relación positiva entre los diferentes individuos, que se relacionan directa o indirectamente con esta experiencia, y el espacio social en el que se desenvuelven. Este trabajo funcionaría como elemento promotor del desarrollo de una visión positiva del individuo y de la comunidad.

Como prolongación de esta misma acción promotora las agrupaciones teatrales funcionan como espacios de profesionalización del oficio teatral. Trabajan, dentro de sus posibilidades materiales, con todo el rigor necesario, pues los directores de estas agrupaciones se muestran convencidos de la relación positiva entre el éxito de su propuesta teatral como medio de desarrollo y la profesionalización de los miembros de su equipo de trabajo.

Esta labor educativa comprende la formación en la actividad teatral como una opción que debe estar abierta a acoger a todos los que estén interesados en desarrollarse en esta práctica y piensen que el teatro puede convertirse en su medio ideal de expresión.

Las agrupaciones no asimilan a sus miembros basándose en un casting de habilidades histriónicas. Tampoco son relevantes para ellas las características físicas de sus integrantes. Todos aquellos que se muestren interesados en hacer del arte teatral su oficio son preparados e incluidos en las escenificaciones.

La única condición que los aspirantes y los miembros deben cumplir es la de asumir, con disciplina y esfuerzo, todos los compromisos destinados a su formación y todos los compromisos laborales que tienen con la agrupación de la que forman parte.

V.2.4. ¿Teatro popular?

A pesar de que a lo largo de nuestra investigación se ha evidenciado como algunos de los conceptos que en su momento fueron difundidos por el Movimiento de Teatro Popular han influenciado en el teatro que actualmente se realiza en la zona periférica de Lima Metropolitana, no hemos señalado directamente esta relación como un eje temático discursivo porque nuestros entrevistados nunca manifestaron entenderse a sí mismos desde las consideraciones ideológicas de la mencionada propuesta.

Sin embargo, no hemos querido dejar de ahondar sobre ciertos detalles de esta influencia, aunque lo hacemos separadamente del resto de la información obtenida para que quede claramente establecido que no son los grupos de la periferia quienes definen su teatro en función de esa relación.

Por los datos recabados durante nuestras indagaciones podemos afirmar que todas las agrupaciones teatrales que existen actualmente en la periferia, a excepción del grupo Proyecto Puckllay, tienen su origen en los conceptos que en su momento aportase el Movimiento de Teatro Popular. Así tenemos que la práctica teatral de los conos, incluso la impulsada por Proyecto Puckllay, mantiene las características constitutivas del Teatro Popular, que han sido señaladas en los trabajos de Miguel Rubio,⁷⁴ aunque en algunos casos se han desarrollado nuevos elementos que se suman para esbozar la definición de aquellos conceptos.

- 1. Uso de la Creación Colectiva como herramienta esencial de elaboración de los montajes que representan.** Fundamentalmente desde la heredada consciencia de que no existen obras dramáticas publicadas que aborden la problemática que puede resultar de interés para su público objetivo. Ahora es más clara la necesidad de la presencia de un dramaturgo que pueda darle unidad dramática al montaje, a partir

⁷⁴ Estos conceptos constitutivos del Teatro Popular –que son los mismos citados en el capítulo IV- han sido reescritos sobre la base propuesta por Miguel Rubio en su artículo *Notas sobre el itinerario y aportes del Teatro Popular en Latinoamérica y Perú desde los años '70*. En: RUBIO Miguel, op. cit.p. 21-50.

de la sistematización de las improvisaciones realizadas por los actores, y que pueda asistir la tarea del director como organizador del resto de elementos que ayudarán a contar la historia.

- 2. Renovación constante del lenguaje escénico y construcción de nuevos códigos.** Se continúa con la directiva de ir en búsqueda de un público nuevo, de acercar continuamente el teatro a todos los sectores sociales. Así, en tanto buena parte de los espacios en los que se presentan distan mucho de ser una sala teatral; en tanto el público ante el que se presentan es siempre muy diverso en términos de edad, condición social, nivel educativo, procedencia cultural, etc.; y en tanto se renuevan los elementos que configuran el estado actual de la cultura social; los grupos continúan investigando motivados por su necesidad de hacerse de un lenguaje que, a la luz de la experiencia, les permita captar eficientemente la atención de diversas personas en diferentes espacios.
- 3. La noción de grupo.** Se continúa apostando por este modelo de asociación laboral. En parte por la intención que perseguía el Teatro Popular de establecer estructuras orgánicas que puedan sistematizar el desarrollo de una propuesta artística con identidad propia. En parte porque es casi la única forma en la que muchos jóvenes interesados pueden formarse en este oficio. A su vez es casi el único medio por el que los directores, junto con los pocos miembros fundadores del grupo que aún continúan, pueden tener un elenco de actores para proseguir con su propuesta. Aún se imprime ese espíritu democrático que planteaba la distancia con las compañías o las productoras teatrales; sin embargo las distancias de edad entre unos miembros y otros no redundan en la anhelada relación horizontal. Además algunas agrupaciones han ido convirtiendo su espacio de trabajo en Centros Culturales y otras avanzan en esa tendencia.
- 4. Un actor múltiple.** De la mano con la necesidad de la creación de códigos teatrales nuevos, se sigue apostando por el desarrollo de todas las habilidades posibles de un actor. Se trabaja intensamente en el

desarrollo de la presencia física, del manejo vocal, de la capacidad para tocar distintos instrumentos, para bailar, cantar, hacer acrobacias, etc. El actor debe estar preparado para valerse de distintos recursos en ese enfrentamiento ante espacios y públicos disímiles.

5. **Conciencia sobre el papel social que se representa como artista.** La bandera de trabajar por y para la transformación social sigue siendo, como décadas atrás, el común denominador entre todas las agrupaciones de la periferia de Lima. Los temas propuestos continúan apuntando al desarrollo de la conciencia acerca de los deberes y derechos que nos corresponde hacer cumplir como ciudadanos de una sociedad igualitaria. En esta década se deja notar además no solo la antigua estrecha relación con organizaciones sociales de base, sino su propio camino de apertura como espacios de promoción para la resocialización de individuos cercanos a realidades violentas y empobrecidas (pandillaje, drogadicción, delincuencia, etc.)
6. **Desarrollo de un teatro dentro de la cultura nacional.** Igualmente los grupos de la actualidad apuestan porque sus temáticas sociales estén acompañadas de una estética y una manera de narrar que pudiesen sentir más autóctonas o más relacionadas con la herencia cultural de nuestro país.

A pesar de esta cercanía conceptual sería un error denominar a los grupos de la periferia con el apelativo de Teatro Popular, pues ellos no se reconocen a sí mismos con esa denominación. Entienden que el término popular tiene demasiadas connotaciones y que no los representa de manera justa. Incluso consideran que si en algún momento alguien pretendiese denominarlos así, refiriéndose al término como representativo de los sectores más empobrecidos de la sociedad, eso ya no podría ser considerado acorde con la diversa realidad socioeconómica que existe actualmente en muchos de los distritos de los Conos de Lima.

Consideran también que esta forma de señalarlos como Teatro Popular puede obedecer más bien a una necesidad de encasillarlos como teatro de segundo orden, de no reconocer su esfuerzo por realizar montajes teatrales profesionalmente. De hecho sienten que entre los grupos más poderosos e influyentes de la ciudad existe cierta tendencia hacia la discriminación, la que se percibe en la desatención de los medios de comunicación, que parecen interesados en autenticar solo el circuito teatral de la zona residencial como el único que existe o que vale la pena ver.

Así es que estas agrupaciones reclaman su derecho a no ser encasilladas. Todas ellas están de acuerdo en que su manera de hacer teatro tiene algunas características particulares que las hermanan, de hecho coinciden en señalar que el teatro que hacen es un “Teatro Necesario”, pero no lanzan esta expresión como un concepto que deba utilizarse para denominarlas, lo señalan para explicar lo importante que es para ellos que su práctica esté conectada con el desarrollo de sus comunidades, con la lucha por la transformación social. Estas agrupaciones se revelan así contra la intención de ser etiquetadas como Teatro Popular, Teatro Necesario, Teatro Emergente, Teatro Periférico o cualquier otra definición que los diferencie. Al hacer esto se alejan de la expectativa ideológica que sí tuvo el Movimiento de Teatro Popular de diferenciarse de las otras prácticas que se realizaban en la ciudad de Lima. Por el contrario reclaman un lugar igualitario en la vida cultural de Lima Metropolitana.

Este apuesta teatral que ha emergido y se ha afianzado en los sectores periféricos de Lima Metropolitana, a pesar de las grandes limitaciones materiales y formativas, nos demuestra así su consciencia de representar a un sector de la población que aún no ha sido integrado del todo al imaginario social de la ciudad de Lima, pero que está cada vez más consciente de su valía. Tiene intenciones firmes de ser reconocida como una alternativa creativa y abriga, aún con sentimientos de contradicción, la expectativa de poder consolidar su propuesta teatral como una alternativa que pueda ser exitosa, sin tener que desligarse del espacio en el que habitan, en cualquier distrito de Lima Metropolitana.

V.3. ALGUNOS ALCANCES SOBRE LA IDENTIDAD SOCIAL DE LOS SECTORES PERIFÉRICOS DE LA CIUDAD DE LIMA GENERADOS DESDE LA PRAXIS Y EL DISCURSO TEATRAL

Las características y los ejes temáticos señalados en los acápites anteriores nos permiten concluir que la actividad teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana refiere una imagen de la identidad social urbano-marginal constituida por los siguientes aspectos:

- Marginal y excluida de la pertenencia a Lima.
- Heredera de la tradición cultural andina.
- Comprometida con la labor en pro de la transformación social y política.
- Comprometida con el desarrollo comunitario.
- Promotora del desarrollo de una percepción socio-individual positiva.

V.3.1. Marginal y excluida de la pertenencia a Lima.

La práctica teatral nos refiere una identidad social de la zona periférica de Lima asumida como marginal. Esta percepción se generaría no solo porque viven en zonas alejadas de los distritos pensados como “céntricos” de la ciudad sino sobretudo porque estas zonas tienen problemas de acceso vial, carencia de servicios y una realidad económica que abarca altos niveles de pobreza. Si bien desde la década del 2000 se han efectuado cambios en el aspecto socioeconómico de la zona periférica urbana, esto no puede generalizarse al total de la población que habita cada uno de los Conos de Lima. El sentimiento de asumirse como pobres al margen de los cambios objetivos en lo socioeconómico, es un elemento importante de su propia identidad, pues la realidad de la otra Lima, la residencial y centrica, siempre terminará por retroalimentar la sensación de vivir al margen de las posibilidades que brinda la ciudad, entre otras cosas porque no se ha llegado a insertarse en la ruta del progreso.

Ello genera, también un sentimiento de estar excluido. Un sentido de no pertenencia al todo urbano limeño, lo que en algunos casos crea incluso la concepción de no habitar en la ciudad de Lima, sino en una especie de provincia cercana. En otras palabras habitar otra realidad, la misma que plantea sus condiciones y obtiene respuestas pertinentes –como se puede notar en el desarrollo escénico de características propias- con su contexto y que han generado un agudo sentido de pertenencia con su entorno inmediato, su distrito como micro universo urbano.

Estas sensaciones de marginalidad y exclusión apuntalan a la configuración de una imagen dual del mundo social urbano de la ciudad. En dicha configuración los pobladores del sector periférico, además de sentirse pertenecientes a su propio entorno geográfico y social (distrito), se sienten en un plano más general como pertenecientes a una Lima Periférica o de los Conos, que es en la que ellos viven, y que tiene códigos que les son cercanos y comprenden. Frente a ellos existiría otra Lima, la Lima Residencial, un mundo que les resulta ajeno y que parecen concebir con mayores derechos y ventajas que el suyo. Dos ciudades dentro de una, que son percibidas como desarticuladas. Lo que es peor, cuyos pobladores no demuestran estar dispuestos a realizar esfuerzos por integrarse, realidad que se reflejaría en la falta de contacto entre las propuestas teatrales de ambos sectores de la ciudad.

Este manifiesto desinterés está sostenido también en la desconfianza que tienen algunos pobladores de las zonas periféricas de poder establecer con éxito sus vínculos sociales y comerciales en la otra Lima, la de los distritos residenciales, un universo que perciben discriminador y alejado de su realidad económica. Esto se puede deducir de la misma expresión de desconfianza asumida por parte de los grupos de teatro de la periferia, cuando se trata de arriesgarse a organizar presentaciones en las salas de teatro de aquella zona.

V.3.2. Heredera de la tradición cultural andina.

Otro referente importante de la identidad del sector periférico sería el esfuerzo por asentar la consciencia de que buena parte de la cultura de la que han bebido sus abuelos, padres y en algunos casos ellos mismos está ligada sobretodo a elementos andinos. “Lo andino” es una forma de pensar un “nosotros” más amplio a partir de la variedad que tal término encierra, pues existen diferencias entre el que proviene del sur andino, del centro, o del norte. El antagonismo costa – sierra, ha permitido asumir un nuevo referente integrador que permite hablar de esta renovada identidad “andina”. Este referente debe ser difundido intensamente, pues sienten que es el centro desde el cual se debe articular la lógica de parentesco social que existe entre los habitantes de este sector de la ciudad.

En principio lo que se busca es crear consciencia acerca del lugar de dónde se proviene, entender el valor de la propia herencia cultural, y así poder avanzar hacia la hibridización cultural con un centro de identidad sólido y definido, que no se pierda al no dejar morir la cultura tradicional andina que tanto se admira. Hacer teatro es una forma de trabajar en pro de esta meta, como lo demuestran los argumentos de varias obras que exaltan los valores y las cualidades del hombre del ande.

Sin embargo, esta identidad periférica corre el riesgo de ser excluyente en la medida que el apego a “lo andino” sea sobredimensionado y no permita apreciar lo híbrido de la cultura peruana. Con ello tampoco podría apreciar la diversidad y pluralidad de elementos que conforman su compleja identidad nacional, lo que nos revela que la misma no ha terminado de comprender su esencia mestiza.

La reivindicación de “lo andino” puede traer consigo además la prolongación a reivindicar todo aquello que se puede comprender como parte del folclore peruano, “lo esencialmente peruano” como negación de alguna de las herencias culturales occidentales (representada en primer lugar por la cultura española, y por prolongación con las culturas dominantes del primer mundo

occidental). Esto intensificaría una identidad parcial y fragmentada que no puede asumirse como un todo integrado: diferente y diverso pero complementario. Esto vuelve a poner de manifiesto que aún se está en una fase de asumir su sentido de pertenencia desde la comprensión dual del universo social urbano de Lima Metropolitana.

V.3.3. Comprometida con la labor en pro de la transformación social y política.

Se refleja también una identidad que busca el empoderamiento del individuo a través de su conversión en un ciudadano responsable y comprometido con su comunidad. Es una identidad periférica articulada a partir de valores sociales donde la creciente preocupación por que los ciudadanos asuman un papel activo en la transformación sociopolítica de la sociedad es recurrente.

Esta inclinación se nutre de la intensa relación que existe y que se promueve entre el ciudadano común de esta zona con organizaciones sociales de base como son: comedores populares, organizaciones sindicales, organizaciones parroquiales, ONGs, etc. Este compromiso por apoyar el correcto funcionamiento de estas instituciones liga a mucha gente de este sector con la dimensión política del trabajo social.

Este adentrarse en la dimensión política no debe dirigirse a apoyar a un partido político, ni a una ideología sino a velar por el beneficio comunitario. La convicción -que como ya hemos señalado también se trata de difundir desde el teatro- es la de estar vigilante para defender los derechos de la comunidad frente al estado y las empresas privadas y para exigir el cumplimiento de los deberes que estos mismos entes tienen con el desarrollo de condiciones satisfactorias de vida.

V.3.4. Comprometida con el desarrollo comunitario.

Otro aspecto de la identidad urbano-marginal, reflejado en el discurso teatral, sería la creencia en el desarrollo comunitario inclusivo. No solo desde la lógica de la participación sociopolítica explicada anteriormente, sino también desde la lógica del desarrollo común, grupal.

Esta probablemente haya sido una de las razones por las que la lógica de teatro de grupo ha calado con tanta fuerza en este sector de la ciudad. Como hemos podido constatar, los individuos que lograron obtener formación académica lejos de aislarse de su entorno y de buscar experiencias con gente que hubiere sido formada como ellos se fueron convirtiendo en promotores culturales que posibilitaron el acercamiento, el aprendizaje y la posterior consolidación de una propuesta teatral.

La mentalidad del poblador de la periferia de Lima se nos refiere como la de alguien que está preocupado y comprometido con el desarrollo de su vecindario. La noción de progreso está vinculada con el desarrollo común ligado al desarrollo individual. Esto se revela desde el Teatro, por ejemplo, en la preocupación por realizar Festivales gratuitos para la comunidad que convive con una determinada agrupación teatral, lo que se retroalimenta de la participación voluntariosa de los vecinos por acoger a los miembros de grupos de fuera en sus casas, o por brindar cualquier tipo de ayuda. Esto sería a su vez un reflejo de las actividades conjuntas que históricamente, bajo la política del desarrollo del buen vecindario, se han realizado –según lo recogido en nuestras indagaciones- en pro del progreso comunal: techado de una casa en Villa el Salvador, organización de la fiesta de las cruces en Comas, etc.

El desarrollo de esta clase de actividades se orienta a que los pobladores de los Conos comprendan positivamente qué es lo que su comunidad espera de ellos. Que no olviden que son un medio para aportar al desarrollo comunitario. Se espera entonces que no caigan en el individualismo que marca, más bien, la lógica de la otra Lima.

V.3.5. Promotora del desarrollo de una percepción socio-individual positiva.

El último referente de identidad que podemos señalar es el relacionado con la apuesta por crear un entorno que aporte a una percepción positiva de la comunidad y de los individuos como sujetos independientes.

Las agrupaciones teatrales promoverían, desde su apuesta por formalizar su oficio, la inclinación a esforzarse por la profesionalización en cualquier ámbito de la vida. La posibilidad de que estas agrupaciones se hayan mantenido en el tiempo refiere un voto de confianza al trabajo y a la preparación formal en una actividad como medio de desarrollo y éxito.

Del mismo modo con la formación de habilidades mediante talleres de teatro se aporta al desarrollo de la autoconfianza y a la percepción positiva que la comunidad desarrolla sobre sus propios hijos y en líneas generales sobre sí mismos. En un sector empobrecido y carente de oportunidades, el teatro se establece como un medio para que los individuos y la comunidad descubran que son capaces de hacer cosas positivas, diferenciadas de su positiva capacidad de trabajar, cosas que son capaces de atraer la atención de un público, de acercar visitantes de otros lugares a su espacio.

Se fomenta así el desarrollo de un espíritu inclusivo en la comunidad, además se fomenta la noción de que cualquiera es capaz, en base a su esfuerzo, de formarse y dedicarse a la actividad que desee. De esta manera los grupos de teatro de la periferia difunden un mensaje social positivo: todos tenemos derecho a dedicarnos a la actividad que deseemos, es posible cumplir nuestros anhelos aunque vivamos en condiciones de pobreza, solo tenemos que ser disciplinados y trabajar duro.

V.4. RECOMENDACIONES: EL TEATRO COMO VEHÍCULO DE DESARROLLO

Encontramos que una de las principales fortalezas mostradas por la práctica teatral de la zona periférica es su orientación a servir como vehículo de desarrollo social. Por eso nos vemos inclinados a desarrollar algunas sugerencias que promuevan el desenvolvimiento de la mencionada cualidad. Esperamos que a su vez puedan aportar a la superación de algunas de las limitaciones identificadas y potenciar otras de las cualidades resaltantes de esta actividad teatral. Finalmente esperamos potencie también la actividad teatral en general y las relaciones que esta pudiese desarrollar con la sociedad alrededor de toda la ciudad de Lima Metropolitana.

V.4.1. Festival de teatro de Lima Metropolitana.

En primer lugar, nos parece que sería muy importante sumar esfuerzos en pro de la difusión y consolidación de propuestas teatrales de la periferia en todo el espectro urbano de Lima. Nuestro estudio nos ha inclinado a pensar que algunas de las características de esta actividad podrían redundar en aportes valiosos al desarrollo del teatro de la zona residencial; también creemos que el mayor contacto entre ambas propuestas sería beneficioso para el progreso de todo el fenómeno teatral que se desarrolla alrededor de la ciudad de Lima.

En este sentido nos parece fundamental trabajar para la erradicación de este manifestado sentimiento de exclusión, que marca un fenómeno que ya ha sido abordado largamente por trabajos de investigación previos y que sabemos se proyecta desde los dos sectores de la ciudad antes referidos. Reconocemos en la misma actividad teatral la capacidad de servir como medio de cambio a través de la promoción de canales concretos de conexión entre la movida teatral realizada en los Conos y la zona residencial de la ciudad de Lima.

Siguiendo la propuesta realizada por Cesar Escuza -director del grupo Vichama- y las iniciativas de organización de Festivales llevadas a cabo por

otras agrupaciones relacionadas, consideramos acertado apostar por la constitución de un festival anual o bienal de teatro orientado exclusivamente a mostrar los montajes que se realizan en los diferentes distritos de Lima Metropolitana.

La realización de un festival como el propuesto permitiría que el público de toda la ciudad de Lima tenga acceso a montajes de diferentes estilos teatrales, de temáticas diversas y en espacios alternativos a los que comúnmente asiste. Se establecería un punto de contacto entre públicos y propuestas de zonas diversas, lo que podría ser un aporte al desarrollo de un sentimiento de integración y pertenencia a la ciudad de Lima.

Además esta confrontación de puestas teatrales, de sectores distintos de la ciudad, ante públicos diferentes, potenciaría el desarrollo y crecimiento de la actividad teatral en todos los sectores de la ciudad de Lima, pues permitiría que los encargados de la realización de las escenificaciones descubran otras perspectivas desde las que puede ser evaluada su propuesta; también permitiría que redescubran fortalezas y debilidades que pudiesen estar contenidas en sus propuestas comunicativas.

Nuestra mayor expectativa es que, como producto de esta confrontación, el teatro de la periferia de la ciudad llegue a infundirle a la producción teatral de la zona residencial el impulso por desarrollar una mayor cantidad de montajes que hablen de la realidad social y de la problemática de nuestro país.

Como han señalado nuestros entrevistados, y como podemos corroborar nosotros mismos desde nuestra percepción de investigadores y público asiduo al teatro que se realiza en la zona residencial de Lima, solo un pequeño porcentaje de las obras que se representan en esta zona de la ciudad habla de problemáticas de nuestra sociedad. La mayoría de las obras que se escenifican son de dramaturgos de otros países, que presentan problemáticas de sus sociedades, y que son llevadas a escena tratando, en el mejor de los casos, de hacer un paralelo con nuestra realidad, y en la mayoría de los casos con la finalidad de reflexionar en torno a temas de carácter universal. Esta

característica nutre a este teatro de cierta identidad evasiva, pues no parece tener la capacidad de hablar de los problemas del propio entorno social y se escuda en la falta de calidad del entorno creativo, para reflexionar sobre modelos generales de conducta o sobre situaciones que se producen en otras sociedades y que pueden ser medianamente analogables a la nuestra. Esto, por supuesto, sin siquiera mencionar al grueso número de montajes que tienen por único objetivo servir específicamente como medio de diversión.

No es que consideremos que la única función del teatro es la de servir como medio de denuncia o cuestionamiento social, pero sí creemos que es una de sus funciones esenciales. Por eso evaluamos como un factor negativo el que solo un pequeño porcentaje de los montajes realizados en la zona residencial aborde problemáticas sociales propias y se arriesgue al correspondiente ejercicio de una elaboración dramática –bajo la dinámica de elaboración teatral que sea-, que tenga como punto de partida su entorno.

Otra gran expectativa estriba en que el teatro de la zona residencial pueda insuflar al teatro de la zona periférica de una mayor capacitación en el uso de los recursos técnicos. Principalmente porque como ya hemos descrito la formación de buena parte de los miembros de los grupos de teatro se ha llevado a cabo irregularmente. Entonces una mayor consolidación de los conocimientos acerca de elementos tales como producción, dramaturgia, escenografía, etc., podría aportar mayor solidez a sus propuestas escénicas.

En suma esperamos que la realización de un festival como el sugerido ayude a que ambas propuestas teatrales puedan con el transcurrir del tiempo mixturizar sus procesos creativos. Acercarse los unos y los otros a la posibilidad de romper sus prejuicios sobre los condicionamientos que las herencias teatrales y los traumas desintegradores han dejado como huella, para avanzar hacia la construcción de una actividad teatral con un carácter sólido, propio e integrado.

V.4.2. Centros de formación artística en el sector periférico de Lima.

En segundo lugar, nos plegamos al interés por impulsar el desarrollo de centros de formación artística en cada uno de los Conos de la ciudad de Lima. Sugerimos revisar la propuesta de Jorge Rodríguez, director del grupo La Gran Marcha de los Muñeones, sobre el uso del espacio del parque zonal Sinchi Roca como centro de formación y producción artística. Además evaluar en que medida esta iniciativa puede ser potenciada y replicada en otros dos parques zonales pertenecientes a los otros dos Conos de Lima Metropolitana. Nuestro planteamiento se sostiene fundamentalmente en que todos los grupos de teatro trabajan ya como centros de formación en los diversos ámbitos del oficio teatral, y reconocen su interés porque esta situación pueda formalizarse y orientarse de la manera más conveniente. Estas futuras escuelas o universidades deberían cubrir la amplia demanda de formación artística que existe en la zona periférica de Lima Metropolitana, la que por ahora se continua desarrollando informalmente, limitando el valioso desarrollo de capital humano altamente capacitado.

Sugerimos que la orientación de estas futuras instituciones esté ligada a la comprensión del trabajo artístico como un medio de comunicación y como un medio de intervención social, desplegando especialidades que permitan ahondar tanto en el trabajo creativo, como en el intelectual y en el trabajo de campo orientado a la transformación social. Eso permitiría que se preserve el interés de nuestros entrevistados porque el arte, en cualquiera de sus formatos, esté siempre ligado al objetivo de hacer frente a algunas de las necesidades de la comunidad. También permitiría que se comprenda el arte como vehículo de desarrollo y no solo como oficio lúdico desligado de la capacidad de realizar aportes concretos.

V.4.3. Promoción de proyectos de resocialización ligados al posicionamiento de los grupos como espacios culturales.

En tercer lugar, recomendamos que se aproveche el posicionamiento positivo que han logrado muchos de estos grupos de teatro dentro de su espacio social inmediato para desarrollar proyectos de readaptación social vinculados a su labor. Considerando que nuestro trabajo de campo puso en evidencia una cierta inclinación, también por parte de grupos de pandilleros, a suponer el teatro como una herramienta para la construcción de una percepción más positiva del entorno y de sí mismo, se podría promover por lo menos un plan piloto para alejar a niños, adolescentes y jóvenes de estas conductas violentas, delictivas y autodestructivas.

La tarea necesitaría de la participación de organizaciones y personal especializado, en diferentes áreas del desarrollo humano, que ligue su labor a la que actualmente realizan algunas agrupaciones teatrales. Los logros obtenidos por estas en el trabajo con niños y adolescentes abre la puerta a una expectativa de desarrollo positivo de la experiencia. Muchos de los grupos de teatro ya se han posicionado de un espacio físico y están dentro del ideario de sus comunidades como un centro de irradiación cultural, lo que facilitaría la convocatoria y el desenvolvimiento de un proyecto de esta naturaleza. De hecho por lo transmitido principalmente desde la experiencia del grupo La Gran Marcha de los Muñeones, se entiende que existe ya de por sí una necesidad no cubierta sugerida por muchos de los jóvenes que integran actualmente pandillas en algunos barrios de Comas.

Proponemos que las diversas ONGs, Centros Culturales y/o Instituciones Educativas, que están diseminadas a lo largo del espacio físico que conforma la ciudad de Lima, preocupadas por la promoción cultural y el desarrollo social, acoga algunas de las sugerencias planteadas. Consideramos que son las organizaciones ideales para impulsar algunas de estos proyectos por la capacidad de gestión de recursos que poseen y por la infraestructura con la que cuentan. Depositamos nuestra esperanza en que alguna de ellas se convierta en la abanderada de promocionar alguno de estos proyectos, ya sea

individualmente o a través de la creación de una red organizacional, pues como hemos podido notar a lo largo de lo expuesto en nuestra investigación, ni el Estado peruano, ni los gobiernos de turno parecen haber comprendido la importancia del desarrollo de políticas culturales que permitan un marco de acción sólido para el crecimiento de las actividades artísticas en nuestro país. Menos aún parecen comprender la relación positiva entre el desarrollo cultural y el desarrollo social.

Considerando además que el Estado ha demostrado a lo largo de nuestra historia republicana ser un administrador ineficiente de recursos y políticas, creemos que no debemos esperar ninguna acción de su parte para encaminar el progreso del arte teatral y su desarrollo como un elemento cohesionador de la cultura social a desarrollarse en la ciudad de Lima y quizá en todo el territorio nacional. Así como un elemento impulsor de la transformación social.

Finalmente esperamos que nuestra disertación sobre los discursos teatrales de la zona periférica de Lima Metropolitana haya ayudado a comprender los elementos positivos y negativos que ésta refleja y propone sobre la identidad de los grupos humanos estrechamente vinculados a ella. Además esperamos haber establecido de qué manera consideramos que potenciando la relación positiva de estos referentes con la práctica teatral de la zona residencial de Lima Metropolitana y con el desarrollo social de la ciudad podemos contribuir finalmente al desarrollo de la labor teatral en general. Un camino de crecimiento para la práctica teatral de todo el país, que aproveche todas las influencias culturales que nos atraviesan, sostenidas contundentemente en la formación técnica correspondiente, en pro de desarrollar una identidad estética y dramática que explote las ventajas de su multiculturalidad y de su relevante problemática social, con la finalidad de concretar un desarrollo a nivel artístico e intelectual que nos aleje de la mera reproducción cultural o del encasillamiento antropológico, y nos abra paso a la producción de propuestas teatrales que puedan servir de referencia a la actividad teatral que se despliega en toda Latinoamérica y en el resto del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEBO IBAÑEZ, Enrique del
Diccionario de sociología. Buenos Aires: Claridad, 2001. 588p.
- ADRIANZÉN, Eduardo
Comentarios de teatro. p. 20-22. En: Flecha en el azul. Lima. N° 11 (1999).
- AGUILA PERALTA, Alicia del
Callejones y mansiones: Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900. Lima: PUCP, Fondo Editorial, 1997. 249p.
- AMARTYA KUMAR, Sen
Identidad y violencia: la ilusión del destino. Buenos Aires: Katz, 2007. p.266.
- ANGELES, Roberto
La identidad de la nueva dramaturgia peruana. p. 92-98. En: Hueso Húmero. Lima. N° 37 (diciembre 2000).
- AUER, Helga.
Psicología Humanística. Módulos de psicoterapia. Lima: UNIFE, 1989. 415p.
- ARISTÓTELES.
Poética. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.134p.
- BALTA CAMPBELL, Aída
Historia General del teatro en el Perú. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2000. 335p.

- BARBA, Eugenio.
Teatro. Soledad, oficio, rebeldía. México: Escenología, 1998. 378p.
- BARBA, Eugenio.
La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires: Catálogos, 2005. 280p.
- BOAL, Augusto.
Juegos para actores y no actores. Barcelona: Alba Editorial, 2001. 422p.
- BOAL, Augusto
Categorías de teatro popular. Buenos Aires: CEPE, 1972. 90p.
- BROOK, Peter.
El espacio vacío. Barcelona: Ediciones Península, 1969. 207p.
- BROOK, Peter.
La puerta abierta. 4a. ed. Barcelona: Alba Editorial, 1999. 143p.
- CALDERÓN CHUQUITAYPE, Gabriel Raul.
Categorías étnicas, regionales, socioeconómicas e identidad social en grupos de universitarios de Lima Metropolitana y provincias. 1994. IX, 332p.
Tesis (Lic.), Universidad particular "Inca Gracilazo de la Vega". Lima. 1994.
- CASTRO, Américo.
Sobre el nombre y el quién de los españoles. Madrid: Sarpe, 1985. 284p.

- COLOMA PORCARI, César comp.
La Escuela Nacional de Arte Escénico; el Instituto Nacional de Arte Dramático; el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático; la Escuela Nacional de Arte Dramático; y la Escuela Superior de Arte Dramático. Lima: INC, 2001. 25p.

- DIETRICH, Genoveva
Diccionario del teatro. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 307p.

- EL COMERCIO
Encuesta. Lo mejor de teatro del año. Lo que dicen los teatreros. Lima, sábado 18 de Diciembre del 2004, año 165, n° 85.160, Cuerpo C – Luces. p. c8.

- FRANCO, Carlos
La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana. Lima: CEDET, 1991. 223p.

- GARCIA CANCLINI, Néstor
Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos aires: Paidós, 2001. 349p.

- GARCIA FERRANDO, Manuel comp.
El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación. 3a. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000. 682p.

- GINER, Salvador y otros.
Diccionario de sociología. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 895p.

- LIMA 2000
Lima. Planos de Lima Metropolitana. [web en línea]. Disponible desde internet en: <<http://www.lima2000.com.pe/productos.htm>>. [con acceso el 05-04-2008].

- LUQUE, Gino
Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana. p. 118-121. En: Hueso Húmero. Lima. N° 40 (febrero 2002).
- LLUVIA EDITORES.
El libro de la Muestra de Teatro Peruano. Lima, 1997. 218 p.
- MARZAL, Manuel.
Identidad cultural e identidad nacional. En *Estado y sociedad en el Perú. Documentos de la semana social del Perú 1989 / Semana Social del Perú* (2a.: 1989 set.4-9 : Lima). Lima : PUCP ; Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima ; Universidad del Pacífico, 1989. 273p.
- MATOS MAR, José.
Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. 227p.
- OLESZKIEWICZ, Malgorzata
Teatro Popular Peruano: del precolombino al siglo XX. Varsovia: CESLA (Centro de estudios Latinoamericanos - Universidad de Varsovia), 1995. 246p.
- PAVIS, Patrice
El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós, 2000. 337p.
- PAVIS, Patrice
Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós, 2005. 560p.
- PEIRANO FALCONI, Luis
Una memoria del teatro (1964-2004). 2006. 329p.
Tesis (dr), Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. 2006.

- PIGA, Domingo
Teatro Popular. p. 203-240. En: Lienzo -- No. 10 (Jun. 1990).
- PORTOCARRERO MAISCH, Gonzalo ed.
Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular. Lima: SUR, TAFOS, 1993. 399p.
- RAMOS-GARCIA, Luis A.
Voces del interior: Nueva dramaturgia peruana. Lima: Teatro Nacional; Minnessota: Instituto Nacional de Cultura, 2001. 271p.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.
Diccionario de la Lengua Española. España: Espasa Calpe, S.A., 2001. 22a. ed. Tomo II. 2638p.
- RUBIO ZAPATA, Miguel
Notas sobre teatro/ ed. crítica y anotada: Luis Ramos García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001. xxxviii 244p.
- SACO, Alicia
Tres generaciones de mujeres en la dramaturgia peruana contemporánea. p. 65-73. En: Brújula. Lima. Año 5. Nº 7 (2004).
- SÁNCHEZ, María José.
El cuerpo como signo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. 234p.
- SASAKI, Naomi y CALDERÓN, Gabriel. Pitucos y pacharacos. p.301-353. En: Antropológica. Lima. Nro.17 (1999).
- STANISLAVSKI, Constantin.
Un actor se prepara. México: Editorial Diana, 2000. 268p.

- TÁVORA, Salvador
El Teatro, su historia y el Mediterráneo. [web en línea]. Disponible desde internet en: <http://www.icalquinta.cl/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=336&page=1>. [con acceso el 07-06-2008].
- TEATRO NACIONAL.
Dramaturgia nacional 2000. Lima: 2000. 314p.
- UBERSFELD, Anne.
Semiótica teatral. 2a. ed. Madrid: Cátedra, 1993. 223p.
- VIALE YEROVI, Celeste
La individualización de lo femenino en el teatro en el Perú. p. 7-23. En: El teatro y la mujer latinoamericana: primera bienal de dramaturgas iberoamericanas. México D.F: Cidal, 2001. 255p.
- VIEYTES, Rut.
Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, 2004. 745p.
- WATZLAWICK, Paul y otros.
Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas. 8a. ed. Barcelona: Herder, 1991. 260p.

ANEXOS



DIRECTORIO DE LA POBLACIÓN DE GRUPOS DE TEATRO DE LA PERIFERIA DE LIMA METROPOLITANA

	GRUPOS DE TEATRO	DIRECTOR O ENCARGADO	DISTRITO	DIRECCIÓN	TELEFONO	EMAIL
1	VOCES Y EXPRESIONES	Boris Sánchez Luis Tolentino	Ate	I.E.P Javier Heraud. Av. 15 de julio. zona e. Lote 9. Urb. Huaycan	4237415 991590377	danielpoli@hotmail.com
2	RENACER TEATRO	Martín Medina	Breña	Loreto 561. Interior 7.	3306342 2224806 993408110	renacerteatro@yahoo.es
3	PROYECTO PUCKLLAY	Milagros Esquivel	Carabaylo	Colegio Manuel Scorza Torre. Asentamiento Humano Nueva Jerusalen. Urb. Lomas de Carabaylo	993000182 4359387	puckllay@yahoo.com
4	ARLEQUIN Y COLOMBINA	Alexander Sabino Ayala	Comas	Calle Trinidad Moran 115. Urb. el retablo	5360563 996553605	sabino@arlequincolombina.com www.arlequincolombina.com
5	ASOCIACIÓN CULTURAL CARETAS	Evert Ferreyra Escalante	Comas	Mz. K2. Lote 29. Urb. El Alamo (Vipol)	5376686 992041136	teatrocaretas@hotmail.com teatrocaretas@yahoo.es www.teatrocaretas.8k.com
6	GRUPO LIT (Laboratorio de Investigación teatral)	Angelo Sandoval Quispe	Comas	Calle Manuel Perez de Tudela 154. Urb. Santa Luzmila	5518443 997889749	teatro_lit@yahoo.es
7	ESPARTA	Jorge Flores Johanson	Comas	Av. Universitaria 1600. Urb. El Retablo.	5372265 993601724	gruposparta@peru.com
8	HACIENDO PUEBLO	Iván Luera	Comas	Jr. Puerto Príncipe 115. Urb. El Parral (Alt. Km. 11 AV. Túpac Amaru)	5361197 999383346	orgullosamenteperuano@hotmail.com
9	LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES	Jorge Rodríguez	Comas	Av. Miraflores 2650. (Alt. Km. 11 AV. Túpac Amaru)	5424059 997316169	losmuñecones@hotmail.com
10	GESTOS	Domingo Becerra Guadaña	Independencia	Jr. Las Castañas 085. Urb. El Ermitaño	5223698 992520207	gestos53@hotmail.com gestosperu@gmail.com
11	MAS - CARITAS	Luis Kiler Caycho Pachas	El Agustino	Av. Riva Agüero 1358.	994384906 3277951	mascaritas@hotmail.com

12	WAYTAY	Javier Maraví Aranda	El Agustino	Calle Las Casuarinas 195-199. Asociación Residencial Primavera (Altura Puente Nuevo)	3851526 997417938	ccwaytay@yahoo.es
13	PERU TEATRO GRUPO CULTURAL	Josse Fernández Guizado	Lima	Carlos Arrieta 1372. Urb. Santa Beatriz	4256767	josseteatro@hotmail.com arlesfabian@yahoo.es
14	SUEÑOS DE FUEGO	Fredy Monteza Cavero	Lima	Jr. Junín 3314.	995219807	fremonca@yahoo.es isidro997@hotmail.com
15	YAWAR	Carlos Tomás Temoche Varías	Lima	Pasaje 200 millas # 120 (Alt. Cdra. 14 Av. Argentina)	993690047 3367635	yawar2000@hotmail.com tomaste96@hotmail.com boletinteatral@yahoo.com www.redindigena.net/yawar
16	AGRABA	David Salazar	San Juan de Lurigancho	Av. Rimac 164. Urb. Cajadeagua	3753136	agrabar_d@hotmail.com
17	EUREKA	Ruth Vazquez	San Juan de Lurigancho	Jr. Las esmeraldas 2210.	993020268	info@eureka-teatro.com
18	ARENA Y ESTERAS	Arturo Mejia	Villa El Salvador	Sector 3. Grupo 24. Mz. E. Lote 20.	287722 991946676	asae@superred.com.pe asaeves@yahoo.es
19	CIJAC	Chela Diaz	Villa El Salvador	Sector 7. Grupo 2. Pque. Central (Rotonda)	2878729 2870630 990120747	cheladi@hotmail.com
20	EL AYLLU TEATRO	Humberto Camargo	Villa El Salvador	Sector 3. Grupo 7. Mz. D. Lote 22	992429111	lalucucaru@hotmail.com teatroelayllu@hotmail.com
21	LA CASA DE LOS TALENTOS	Chiara Rodriguez Torres	Villa El Salvador	Sector 2. Grupo 26. Manzana F. Lote N°22	2675803 993412623	lacasadelostalentos@yahoo.es sl_21arr@hotmail.com
22	MARABUNTA	Luis Arbildo	Villa El Salvador	No tienen espacio fijo.	2881088 989996210	marabunta_arte@hotmail.com maroma@hotmail.com
23	NUEVO CIRCO	Pamela Otoya	Villa El Salvador	Escuelas deporte y vida	993921142	nuevocircote@yahoo.es
24	VICHAMA	César Escuza	Villa El Salvador	Sector 3 Grupo 21 Mz E. Lote 8	2871806 2873876	vichamateatro@hotmail.com
25	REFUGIO DE ÁNGELES	Fernando Flores	Villa María del triunfo	Jr. Tambo 160	2576645 998033034	FloresdeFaria@yahoo.com

MUESTRA DE FICHA DE OBSERVACIÓN

Día	03/05/2007
Hora	11:30 p.m.
Lugar	FITECA (Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas). Local del grupo La Gran Marcha de los Muñeones. Av. Miraflores 2650. Altura del km. 11 de la Av. Tupac Amaru. Barrio La Balanza. Distrito de Comas.
Personas observadas	Grupo Gestos.
Observaciones	<p>Obra: Inkarri Actor: Domingo Becerra Trabajo Unipersonal Director: Domingo Becerra El grupo contaba con más miembros, que en esta ocasión realizaban funciones técnicas. Grupo procedente del distrito de Independencia. El montaje comienza con muchos minutos de retraso. Lo mismo ha pasado con las otras obras que se han presentado esta noche. El cronograma horario establecido para el día de se ha retrasado en más de una hora.</p>
Anotaciones Subjetivas	<p>La representación se inició con la presentación del actor como un narrador oral andino, singularmente ataviado con chuyo, chompa y pantalón de lana, así como medias de algodón y unos yankes. Sus tobillos estaban rodeados de un especie de collar hecho de pepas secas de alguna fruta, los cuales producían un agradable sonido a sonaja mientras el se movía. Tenía además una especie de bolso de tela hecho con motivos andinos, dentro del cual cargaba un par de vasijas hechas de fruta seca. La presencia escénica se hacía así muy vistosa e interesante.</p> <p>De hecho mientras el actor se comportó como un narrador del mito la representación funcionó muy bien. Era clara la difusión del contenido, la presencia escénica de Domingo concentraba totalmente la atención del público gracias a su energía y a su variación de desplazamiento y al esfuerzo en el uso de diferentes calidades tonales en la voz. Aunque algunos de los movimientos del actante graficaban el relato, la representación funcionaba muy bien.</p> <p>De pronto en un momento el actor decide dejar de transmitir la historia como un narrador oral y nos propone que entremos en la convención del espectáculo teatral, pues el nos explica que es esencialmente un hombre de teatro y no un narrador oral. A partir de este momento la concentración de los espectadores se diluye, el relato-representación pierde dirección y sentido global. El actor termina de representar la historia relacionada con el mito de inkarri y me descubro ahí mismo como un espectador distraído, al que no le ha quedado claro el sentido del relato.</p>

¿Cuáles podrían ser desde mi posición las razones por las que esto ha sucedido? Lanzo aquí mis hipótesis. En principio, la historia mientras era solo narrada, nos contaba el mito del surgimiento de Inkari y parecía tener una dirección narrativa y dramática clara. Sin embargo al desarrollarse el relato teatralmente, este se empezó a difuminar entre las anécdotas de cómo la gente del ande es discriminada y se discrimina en la capital y se enredo y se perdió en graficar y aglomerar situaciones que señalaban esta realidad, luego de eso recién se volvió al mito de Inkari para tratar de comunicar que llegará el día que el mundo se de vuelta, que resurja Inkari y que nuestra conducta sea más solidaria y plural, para que podamos vivir felices y en igualdad. Esta desviación para comunicar el mensaje principal, le quitó potencia a la transmisión del mismo.

Por otro lado, cuando Domingo se comportaba solo como narrador, parecía estar siguiendo una acción dramática clara, la cual se diluyó al pasar a convertirse en actor. A esto se sumó la demanda porque su presencia escénica creciera, quiero decir que cuando el se comportaba como narrador, los recursos físicos que utilizaba parecían ser suficientes para contar la historia, pues había una preponderancia de la palabra, lamentablemente cuando el se dio a la tarea de actuar y representar a los personajes de la historia, sus recursos se mantuvieron al mismo nivel y se fueron volviendo insuficientes para el espectáculo.

De esta forma teníamos un espectáculo de contenido interesante, el mito de Inkari como una forma de hablar y explicar la baja autoestima del mestizo y el migrante. Este montaje lamentablemente cojeó en la habilidad técnica del ejecutante tanto para usar su cuerpo, su voz, como para plantear una historia bien estructurada. Elementos que mal desarrollados no permiten que se cumpla el rol del teatro como medio de comunicación, pues al no ser el mensaje claro y a no estar trabajado bajo una propuesta sólida y persuasiva no es capaz de concentrar la atención del receptor -del público- y no cumple su objetivo dramático.

GUÍA DE ENTREVISTA

Definición de su experiencia teatral

• Formación teatral

1. Nombre
2. Edad
3. Profesión
4. ¿Cuál fue tu primer contacto con el teatro?
5. ¿Esencialmente, que crees que te motivó a decidirte por el oficio teatral?
6. ¿Dónde se inició tu formación teatral?
7. ¿Hace cuantos años trabajas como director de teatro?
8. ¿Quién o quienes crees que influyeron más en tu desarrollo como director teatral?
9. ¿Cómo definirías el concepto teatro?

• Motivaciones

10. ¿Por qué haces teatro?
11. ¿En que línea esperas que evolucione el teatro que haces actualmente?
12. ¿Te interesa que el teatro que realizas te sobreviva?

Definición de su producción

La obra de teatro – montaje (estilo)

• Estilo

13. ¿Cuáles crees que han sido los criterios esenciales que te han llevado a elegir las obras que has dirigido desde el año 2000 en adelante?
 - Autores. Género. Temas. Países de procedencia. Dramaturgia propia, creaciones colectivas, instalaciones
14. ¿Cuáles son los aspectos de una puesta en escena que consideras que el director debe cuidar y trabajar?
 - ¿Cuándo has elegido una obra que vas a poner en escena qué decides primero, el espacio de la puesta en escena, el elenco, el equipo técnico, la estética de la puesta, la música? ¿Por qué?

15. ¿Qué criterios utilizas para elegir el elenco de actores para tus montajes desde el año 2000 en adelante?
- ¿El grupo humano de actores con el que sueles trabajar qué formación teatral ha recibido? ¿En dónde?
 - Fuera de las dotes histriónicas que otros aspectos te parecen importantes a tomar en cuenta para elegir un actor? ¿Tomas en cuenta si es un imán de taquilla, si es atractivo?
16. ¿Qué otros aspectos, que estén fuera del proceso artístico o creativo, cuidas con la finalidad de llevar a cabo tus montajes?
17. ¿Consideras que existe un tema recurrente en tus puestas en escena desde el año 2000 en adelante?
18. ¿Sientes que te has acercado a un estilo o manera particular de hacer teatro?
19. *“Es necesario reconocer las fuentes que le dan origen a nuestro teatro y que se han venido desarrollando en su historia. **La primera**, heredera de la tradición del teatro occidental, ha tenido un desarrollo propio en nuestro medio, principalmente a través del mov. Costumbrista. **La segunda**, tiene sus raíces en el mantenimiento y reformulación de las formas teatrales prehispánicas. Se hace presente en el teatro actual a través del proceso de andinización de los espectáculos y manifestaciones culturales urbanas. **La tercera**, se origina en la etapa de renovación del teatro europeo (mediados del siglo XX) que buscó, en el teatro oriental y precolombino, alejarse de los fundamentos griegos del teatro clásico.” (Lucho Peirano)* ¿Consideras que el teatro que has elaborado en estos últimos años se desarrolla como heredera de alguna de estas tres fuentes?
20. Si tuvieras que definir el teatro que pones en escena, ¿cómo lo denominarías?
- ¿Qué convenciones para la puesta en escena planteas con tu público?
21. ¿Qué entiendes por los términos popular, culto y masivo?
22. ¿Con cuál o con cuales de estos conceptos crees que se vincula más el teatro que realizas desde el año 2000 en adelante?

23. ¿Qué piensas de estas categorías para catalogar el trabajo de los directores?
24. ¿Alguna vez te han catalogado a ti con alguno de estos formatos?
25. ¿Qué piensas de los directores que puedan convertirse en masivos por necesidad?
26. ¿Has notado en este cúmulo de años que algo hubiese cambiado o hubiese evolucionado en la comunidad teatral gracias al teatro que fomentas?

• **Financiamiento**

27. ¿Consideras que es sencillo conseguir financiamiento para realizar montajes teatrales en la ciudad de Lima?
28. ¿Existe ahora una tendencia a definir las obras de teatro como productos, mercancías o conceptos análogos ¿cómo definirías tus obras?
29. Cómo se debe persuadir inversionistas para que aporten al montaje de obras de teatro?
- ¿Tomas en cuenta si a tu posible auspiciador le parecería conveniente tratar cierto tipo de obra para elegirla?
 - ¿Tomas en cuenta si le gustaría la presencia de cierto tipo de actores o no?

Definición de espacios en los que se desenvuelven

Lugares de escenificación – elenco - público

30. ¿Sientes que se está transformando el consumo de teatro en estos últimos años en Lima?
31. ¿A qué condiciones sientes estar obligado al momento de realizar una puesta teatral?
32. ¿Desde el año 2000 en adelante, cuáles son los lugares de la ciudad en los que has escenificado con mayor frecuencia?
33. ¿Cuáles son los criterios en los que te basas para elegir los lugares en los que has montado temporadas teatrales desde el año 2000 en adelante?

34. ¿Al elegir un determinado lugar, te ves obligado a tomar en cuenta cierto tipo de condiciones en tus montajes?
- ¿Cuál consideras que es la expectativa artística y comercial de la gente que administra los lugares que has mencionado?
35. ¿Qué significa para ti el lugar de representación que eliges (ej: Lince) para tu propuesta?
- ¿Qué significa para tu identidad como director independiente o como grupo?
 - ¿Qué te da ese lugar que no te da otro?
36. ¿Cómo caracterizarías el teatro que se da en otros espacios de Lima?
- ¿Qué otros estilos de teatro puedes reconocer que existen en la ciudad de Lima?
 - ¿Qué otros grupos y/o directores conoces?
37. ¿Cómo te diferencias de estos otros grupos y/o directores?
38. ¿Te parece que la ciudad de Lima esta presente en las propuestas teatrales que se realizan en Lima metropolitana?
39. ¿La ciudad de Lima juega algún papel en tu propuesta teatral?
- ¿Cómo integras la ciudad a tu propuesta?
 - ¿A qué contexto de Lima tratas de aproximar tu pieza dramática?
40. ¿Consideras que en algún momento entre los años 2000 al 2006 alguna(s) de tus puestas en escena hayan tenido una función concreta en relación con algo que esté ocurriendo en Lima?

Definición del tipo de público al que se dirigen

41. ¿Cuál es el público al que fundamentalmente quieres dirigirte? ¿Por qué?
- ¿Buscas siempre que exista identificación entre el público y los actores con los que trabajas?
 - ¿De qué manera procuras que esto se produzca?

42. ¿Consideras que los lugares en los que sueles representar cuentan con un público cautivo?
- ¿Cómo definirías en términos sociales al público que suele asistir a los lugares en los que has trabajado del año 2000 en adelante?
43. ¿Cuál consideras que es la expectativa, del público mencionado, en relación a los montajes teatrales a los que asiste?
44. ¿Cómo sientes que reacciona el público al consumir tus propuestas teatrales?
- ¿Alguna vez has llegado a pensar que el público siente como tuyas tus propuestas escénicas?
45. ¿Cuáles son los criterios desde los que mides el éxito de una temporada teatral?
- ¿Planificas cuánta gente debe ver la puesta en escena que has dirigido?
46. ¿Cómo se debe persuadir al público?
- ¿Qué canales de publicidad utilizas?
 - ¿Te parece importante el marketing en la estrategia de difusión de tus montajes?
 - ¿Cuáles son los criterios esenciales de marketing que utilizas?
47. ¿Para qué haces teatro, cuál es el objetivo fundamental que quieres cumplir al poner en escena una obra teatral?
- ¿Qué esperas lograr en el público limeño que asiste a tus obras con el cumplimiento del objetivo que has mencionado?
48. ¿Has notado en este cúmulo de años que algo hubiese cambiado o hubiese evolucionado en el accionar del público gracias al teatro que fomentas?
- ¿Consideras que los montajes que realizas se relacionan con la manera de pensar y comportarse de tu público con su entorno?
 - ¿Crees que aunque no lo pretendas podrías contribuir a que el público que asiste a tus montajes se identifique con una determinada manera de comportarse?
 - ¿Cómo describirías esa manera de comportarse?

49. ¿Cual considerarías que es la identidad cultural que tus montajes promueven entre el público que asiste a verlos?
50. En la tradición del desarrollo del arte en cualquiera de sus formas, siempre se ha acusado al arte en el sentido de servir como elemento de distinción de un grupo sobre otro, ¿Consideras que alguien podría pensar que los montajes que realizas desde el año 2000 hasta aquí ayudan a crear esa distancia?
51. ¿Cómo definirías a la sociedad limeña actual?
52. ¿Cuál crees que es la utilidad y la importancia del teatro para la sociedad limeña actual?



FRAGMENTO DEL CONJUNTO DE ENTREVISTAS REALIZADAS A ARTURO MEJÍA, DIRECTOR DEL GRUPO ARENAS Y ESTERAS.

...Y dime tú, cuando eliges los lugares de la ciudad de Lima en los que te gustaría escenificar de hecho empiezas siempre pensando en Villa El Salvador ¿no? ¿Tú partes de aquí, tú sientes que las obras las haces pensando sobretodo en Villa El Salvador?

Claro. Yo creo que eso es una verdad, yo creo que es la verdad nuestra. Estamos acá hablamos de esto, de lo que nos rodea y cuando vamos no solamente a Villa cuando vamos a otros sitios, llevamos esta verdad, esta cosa, o esta nuestra verdad, se puede decir así, esta manera de ser, de pensar, de decir las cosas.

¿Qué es la que surge de vivir aquí?

Claro, que es la que surge de vivir aca.

¿Y en qué otros lugares de Lima Metropolitana a ti te provoca poner tus obras? O sea tú cuando piensas en hacerlas me dices que piensas aquí, ¿no? ¿Pero además de aquí tú piensas en otros lugares en los que tú dices yo quiero llevar mi obra allá, allá, allá?

Pero yo creo que si me preguntas a mí ¿no?, que somos una variedad en Arenas y Esteras, si me preguntas a mí, Lima no me seduce en término nunca. Me importa en la medida en que hay una fluidez de conocimiento y de intercambio y en esa medida podemos estar ahí un rato ¿no?

Y en esa medida tú puedes ir a Lima

Claro. Pero yo creo que uno de los sueños míos es el siempre el público de provincia, el rural, el de barrio, es como un pequeño, una pequeña aguja ahí que siempre que está en tu cabeza. Qué se yo, o que me he acostumbrado a pensar.

¿Más el de provincias que el de Lima Metropolitana?

Claro. Más el de provincias. Me da más.

Pero por ejemplo, en Lima Metropolitana hay otras zonas que podríamos decir que están entre lo rural y lo urbano, así como Villa ¿no?

Claro, la barreada, pueblos jóvenes, hay zonas rurales en Lima. Pero si hablamos de Lima, del Centro de Lima, supongo que cuando miramos ahí, miramos más para la confrontación, el intercambio, el aprendizaje. Claro que es el público de Lima es igual a como todos los públicos. Pero cuando uno habla de gustos, me encanta mucho más ese tipo de público.

Y dime al dirigir Villa El Salvador como espacio para las puestas, ¿a qué condiciones tú sientes que estás obligado a tomar en cuenta al realizar tu montaje?

Supongo que el espacio, en primer lugar, el espacio. El espacio que hace que uno tenga en cuenta que el chico o el actor que va a estar en la escena deba tener buena dicción, saber poner una buena voz, moverse en escenario, ganarse a la gente, ser prudente, estar atento con tipos de pobladores que pueden fastidiar, o los niños, o el dirigente, o algún otro vivazo ahí ¿no?

¿Estar atento de qué manera?

Es decir, por ejemplo, en una obra, que se viene un borracho se para ahí, qué hace el actor ¿no?, malcriado, vamos a decir un borracho que quiera fastidiar, o que se venga un grupito de pandilleritos ahí ¿no? que siempre se las quieren dar de vivos, qué hace él ahí, cómo se lo gana, cómo controla. Un actor atento, esas son las condiciones en las que uno siempre tiene que estar pensando. Cómo está tu imagen, la puesta, lo que dice para que todo cause asombro y admiración y cause ¡ah! ¿no?

¿Y eso lo dices fundamentalmente porque las puestas normalmente son en la calle?

Claro. Cuando uno piensa en Villa, piensa que va a tener que ir a la calle ¿no? Ahora últimamente hay salas, la de Vichama, esta, la de Cijac, las parroquias, los locales comunales, pero siempre está pensado para el grupo residencial

porque, qué se yo, es una dinámica, una costumbre, aun esta es una ciudad en proceso ¿no?

¿Entonces la gente, es difícil que venga para acá?

Sí.

¿Hay que ir a buscarlos?

Hay que ir, hay que traerlos. Hay que ir a buscarlos, traerlos a uno. Hay un ejercicio, pero ya mucha gente conoce el lugar y eso ¿no? Es un proceso, es decir, de aquí a 5 ó 10 años ya la gente tocará y dirá quiero teatro ¿no? Una cosa así ¿no?

Y para elegir los lugares en la calle a los que vas, porque supongo que...

Es el grupo residencial.

¿Siempre son los grupos residenciales?

Claro, el grupo residencial tiene muchos espacios creo ¿no? La losa deportiva; la cancha de fútbol, que es medio grass medio arena; el local comunal, que muchas veces son abiertos, pero son solamente cerco ¿no?; está el PRONO; está la pared del vecino. O sea, de verdad tu vas a un grupo residencial y tu dices ¿a ver, a dónde me voy, a esta esquina, a la otra esquina, en medio? Tienes dentro de ese parque, que se llama grupo residencial, que es el centro del hábitat ¿no? ¿De cuántas manzanas? Estamos hablando de 16 manzanas, mira en un grupo residencial hay como 300 pobladores, estamos hablando del centro, lugar donde todos van... a jugar fútbol, ...

¿Y más o menos, cuánta gente se congrega?

Mayormente nosotros siempre hemos tenido entre 100 – 150 – 200.

¿O sea digamos congregas a la población...

Ya a lo pobre. Mira, contento 50 – 70 ¿no?

¿Pero en promedio casi siempre van?

Claro. Los 100 – 200. Quién no quiere divertirse un rato ¿no? A determinada hora del día ¿no?

Bueno, pero es todo un éxito ¿no? porque si viven mas o menos 300 personas y van en promedio de 150 a 200.

Sí. Evidentemente, por eso la vida teatral es un poco fluida, o la vida escénica es un poco fluida. Lo que no tiene éxito es la economía, jajaja ¿no? O sea, como relación teatral hay, es evidente que todavía no hay una cultura, hay que inventar la forma en como tú vas adquiriendo un sencillo, se puede decir así.

¿Y tú sientes que esta gente que se agrupa a ver la obra que ustedes llevan, tiene alguna expectativa artística? ¿O sea tiene alguna expectativa del grado de calidad de lo que va a ver?

Ah. Claro. De una de las cosas que yo he tenido que pasar es que para mí cuando uno hace una obra el mejor director o el mejor jurado es el público niño y adolescente en el barrio ¿no? Cuando tú pasas ese, sus miradas, cuando tú has captado su atención ¿no? Cuando te saludan y un chico del barrio viene y te dice “pucha, se pasaron”, ahí es donde tú dices “ah estamos en algo” ¿no? Muy poco en los adultos, pero cuando un niño se queda ahí y después pucha te ayuda sobretodo ¿no? Y te dice quiero hacer... Imagínate ese es nuestro mejor... Por ejemplo, en Leyendas y Malabares es lo que nos ha sorprendido, ¿no? niños de 3 ó 4 años, que tú no los puedes controlar, una hora viendo la obra, estando, o sea estando, jugando. Y acá hemos tenido cerca de 100 niños, imagínate más de 100 niños, uno que se tira un pedo, el otro que, ¡imagínate uno que “aaaaaahhh”! ¿no? No, pero todos atentos, y los profesores mismos nos decían “Pucha mare en el colegio es imposible tenerlos así, ni en el salón que son como de 20, 10, imposible”. Todos entre ellos decían “¿tienen miedo? ¿qué tienen? ¿no? Pero, se divierten, se ríen, alzan la mano, porque en el teatro Ana Sofía saca a un niño y todo el mundo automáticamente sin preguntar ¿no? Entonces, ese es la magia que hay en eso, igual con los adolescentes. Aquí el adolescente con todo lo que hay, internet, radio, moda, discoteca. Si tú has captado su atención y ese adolescente logra tenerte respeto pucha mare ¿no? Y es más si se acerca y te habla, y te pregunta. Es

más, el adolescente su cultura no es teatro, entonces si te ve, pucha, o son dos cosas ¿no? O nunca ha visto teatro y le ha nacido, ha hecho un eco en su alma o simplemente ha visto algo que le ha impactado ¿no? Y esos son nuestros mayores jurados, ahora, el adulto, la mujer; ya con la mujer adulta que tiene hijos ya es otra cosa ¿no? Ahí hay que preguntar, ver, con el adulto... Y entonces en esa medida lo artístico va naciendo, ahí va creándose una estética, un diálogo ¿no? Porque tú juegas ahí las imágenes actuales que tienen los adolescentes en la cabeza, las imágenes que nosotros queremos que el público se lleve, entonces hay una combinación de cosas, ritmos, qué tipo de diálogo, palabra, se puede decir y ahí va naciendo lo artístico.

Eso me causaba curiosidad, quería preguntarte, cómo es que ustedes se agrupan porque lo otro que tienen es que son de edades bastante diferentes. ¿Entonces cómo es que tú o finalmente el grupo en su dinámica adquiere a sus integrantes? ¿cómo es que los elige? ¿por qué los elige?

Aquí en «Arenas y Esteras» la metodología es crear grupo, sensación de grupo, ambiente grupal ¿no? Entonces, si tú vienes un sábado acá habrán pues en la tarde 60, en la mañana 40, un grupo de 100 vamos a suponer. 100 adolescentes que se conocen entre ellos. Algunos según sus horarios, algunos tienen un horario, otros vienen o en la mañana o en la tarde, se acomodan según sus posibilidades y los tienes un mes, dos, tres meses. Unos se van, se aburren, que son pocos. Unos se quedan, y tú ves que se quedan por la enamorada, por la chica, por los amigos, ya tú los vas viendo, pero hacen su trabajo. Otros no, otros son de tal manera disciplinados que dices ¿qué cosa? Otros tienen una, les gusta el teatro, pero sobretodo les gusta estar en equipo, trabajar en equipo. Y qué se yo, tú encuentras una gama de cosas. Y van pasando tres, cuatro meses y siempre, siempre se nuclea un grupo. Siempre tú encuentras un grupo entre hombres y mujeres, como una química algo así, igual tú siempre vas potenciando cosas, fortaleciendo ánimos ¿no? Pero siempre. Entonces de esos 100 te quedarán unos 20, de esos 20 por problemas de trabajo, por problemas de salud, por problemas de estudios, qué se yo, te quedarán pues unos 4.

¿Y esos 4 el grupo los absorbe?

Claro. Esos 4, bueno, pero esos 4 ya pasaron por varias, un montón de experiencias y saben a qué se van a enfrentar ¿no? Claro que también está el hecho de invitarlos, de decirles “oye mira hay esto”, pero con mucho respeto porque también son momentos en donde juegas un poco su futuro ¿no? Entonces, “mira hay esto, hay lo otro, tal, tal, es duro el trabajo” como todo oficio ¿no? y siempre en grupo ¿no? Siempre en eso. Entonces tú ves chicos de 16 años ¡Pah! Pero tú también puedes encontrar una chica de 22 años que hemos tenido acá, que a los 22 recién se cuajan. O Jessy que ha estado desde los 14 o Edith que ha estado desde los 11 acá ¿no? Y entonces este, y ellos han entrado con un grupo grande todavía ¿no? 100, 200 que íbamos a los colegios ¿no? O sea, nunca dejamos de ir a los colegios, de andar dando cursos ¿no? Entonces mira han quedado, a Yesenia tú la conoces, a Edith la bajita también, que está en La Tarumba, se quedaron, César. Ya, mira César Churro no son grandes actores que se pueda decir, están en formación, tienen muchos límites. El grupo ahorita no sería nada sin Churro. Él, la ternura que tiene, el enfoque de vida que tiene es especial. Él equilibra las contradicciones o las tensiones, entonces tú no encuentras un tipo así nomás, es natural en él, y tiene un montón de limitaciones evidentemente ¿no? Entonces, y en el colegio era, el, como se dice, el del salón D ¿no? Jajaja. Era así, porque era bien activo, hiperactivo, juega fútbol, es de barrio ¿no? Pero de repente lo encontramos, se quedó, mira viene temprano, se va temprano, pucha mare, es su temperamento pues ¿no? o sea, alguien se enferma, él está ahí, algo así no, y todavía es zambito, jajaja, medio raro ¿no?

Y dime ¿El grupo de actores que ha ido quedando, solo ha recibido formación en la misma casa?

Claro. Porque Edith, Yesenia, nacen de acá. Entonces, tú les das la experiencia y los sacas afuera, lo llevas a Comas, lo llevas a Lima, lo llevas a ver teatro, lo llevas. Ahora está Edith en la tarumba, es decir, lo sacas, mira esto es lo que hay, “ah no sabía, no conocía”. Y la ligación es fuerte, porque éste es su ancla ¿no? éste es su ¿cómo se dice? su refugio, esta casa. La mayoría, la mayor, qué se yo, lo que yo he notado es que muy pocos se adaptan a un ambiente artístico limeño, muy pocos. Siempre hay una, claro que

todo el mundo quiere ir a la televisión, los actores, la Católica ¿no? todo el mundo ¡ah! abre los ojos, están allá un rato y por una falta de autoestima, el ambiente, o sea, se sienten menos, o sea, es fuerte ese choque, muy pocos se han adaptado.

¿Y por qué crees que pasa eso, de que se sienten menos?

Son ambientes diferentes ¿no? El lenguaje es diferente. El sentirse, por ejemplo, en Villa, quieras o no quieras el hecho de que haya un grupo residencial te hace, te da una dinámica diferente, te hace mirar al centro con todo, al vecino tal ¡ah el vecino! y la palabra vecino ya connota una manera de comportarse diferente. Cuando tú vas al espacio limeño no hay eso, entonces entre eso y evidentemente el saber que eres de la arena, que va con tus zapatos así, que no te puedes comprar un jean ¿no? siendo joven, adolescente, ya. Claro que hay chicos con mucha más personalidad, madurez, depende mucho de la familia, pero pocos son ¿no? Y eso. Pero igual, por eso está el ancla acá no.

¿Y la formación que reciben, es, digamos, en qué línea va, desde dónde es que reciben su formación y hacia dónde apuntan?

Uno, es el asunto de valorar Villa, es una nueva generación que tiene que aprender de la historia ¿no? Dos, es trabajar en grupo, en equipo, entender todo, la economía, la limpieza, el hecho, por eso la puerta está abierta, casi nada. Entonces, si el chico sabe que ese diablo se perdió fatal pe, ya perdieron todos, o si esa pelota ¿no? Entonces se enseña mucho eso, el cuidado y el estar atento, pero a la misma vez enseña el hecho de correr riesgos ¿no? Te regalo una pelota, ah si tú quieres te llevas pe ¿no? Entre esa convivencia, y sucede mucho, cuando hemos cerrado la casa, porque hemos tenido miedo, ha sido estéril ¿no? Cuando la hemos abierto, se han perdido cositas, ridículas pero que sirven ¿no?, un vestuario, o sea, hay vestuarios que nosotros lo recordamos, pero que ya desaparecieron, pero después vamos al vestuario y vemos que ha crecido. Antes no teníamos eso y cuando revisamos, “¡ah esta ropa la trajo tal! Oe esto la trajeron la mamá tal o el fulano, o el chiquito”, por ejemplo, la última falda, esa que has visto, eso la ha traído un chico de 14 años ahora último, estaba en su casa, como toda historia ¿no? Por ejemplo ahora

hay un chico que hace monociclos ¿Pero por qué? Porque acá los desarmó los que compramos en La Tarumba, los desarmó toditos, lo volvió armar, los engrasó, no profesionalmente ¿no? Quedó algo medio raro. Pero ahora arma él solo sus monociclos ¿no? Se hace su monociclo.

Se ha vuelto habilidoso

Le cuestan 100 soles, 40 soles y ya de eso algunas veces se ha recourseado. Y nuestros monociclos que compramos en La Tarumba estaban hasta las patas pues ¿no? Pero esa es la inversión acá ¿no? Y eso va, ese es un poco el mundo que vamos viviendo. Entonces el chico viene, un poco anarco ¿no? Viene, “¡hola que tal! -Oe pucha, oe engrásame pe el monociclo”. Ya lo engrasa. “Oe tengo esto para vender”, y hay una relación que se abre ¿no? ¿Qué hubiera pasado si él no hubiera pasado esa etapa por acá? Hubiera sido un fumón más, porque es un pata muy de calle, muy de tendencia recursera se dice acá ¿no?, porque su viejo, su mamá, toda su familia es recursera, pero el pata es más de casa, ya se cuida mucho, él va a campo de Marte ¿no?, recibe, busca el conocimiento por donde puede ¿no?

¿Tú crees que la dinámica de grupo le hizo sentir que podía...

Claro. Hacer otra cosa ¿no?.... Algo útil.

¿Qué podía vivir en comunidad? Claro, porque lo que pasa un poco con la gente que decide ser fumón, ratero, es que dicen vivir en comunidad no sirve ¿no?

Hay diferentes cosas ¿no?

No claro, pero digo, hay a una tendencia a despreciar lo comunitario ¿no?

No, yo creo que se arman en otro equipo de gente. O sea, dicen este equipo no, yo quiero estar en el equipo de los fumones. Es verdad pues, tú ves a los fumones, vas al grupo residencial, ta que, creo que se ponen de acuerdo para fumar todos juntos la misma pipa, pero es así, claro que hay una solitariedad fuerte, es un problema diferente, más complejo.

Sí pues. Eso es cierto. ¿Y en el plano en los cursos de actuación, de los cursos de malabares, cómo funciona?

Ah. Bien práctico, es decir acá hay obras y las obras mismas van enseñándola ¿no? No hay una teoría ordenada y académica, es más por obra la explicación. Y el hecho de incentivar que tienen que leer e investigar. Y sobre todo buscar, en este espacio, el confrontar. Se confronta con uno, se confronta con otro, se van a la Muestra, ven obras, y dicen “¿Ah? ¿por qué me aplauden a mí?” ¿no?, “¿por qué? ¿Y este? ¡ah no!” Y comienzan a después de uno, dos, tres años, por ejemplo César “Oe lo hizo mal, oe pucha un poco flojo en el escenario, mira ese cuerpo” ¿no? Tú los escuchaste. O sea ya comienzan a criticar algo que ellos ¿no? “Oe su voz no se escuchaba nada ¿no?” “Oe lo que hacía en escena, no le creí pa nada ah, era pura cáscara” dicen. Entonces es un conocimiento que viene a través de la práctica.

Uhm. Entiendo...

Pero pregúntales algo sobre Stanislavski, Artaud, muy de lejos ¿no? Muy, muy, muy de lejos.

Qué significa para ti el hacer teatro en Villa El Salvador?

¡Uy su madre!!!... Vida, mi vida, felicidad, agonía. Yo me siento bien ahora, o sea, a mis años, estoy viejo un poquito. Siento que... yo cuando, lo que pasa es que ahora lo siento un poco más ¿no?, lo miro a mi hijo y me siento bien. Y es que lo que pasa es que yo salí de barrio, de cero ¿no? Entonces, la pregunta es pucha mare ¿no? ¿de dónde salí yo? ¿cómo me fui construyendo? Me siento bien pues no. Claro que uno hubiera querido más, uno hubiera querido estudiar mucho más ordenado, tener mucho más éxito en términos económicos ¿no? Pero igual, me siento tranquilísimo, con más retos, no todo está acabado ¿no? Es una cosa que cuando uno, pero ese es en relación al hijo ¿no?, es lo que más me ha dado, ahora que yo lo miro a Sebastián, y pucha mare, para mí era difícil, difícil, pensar en familia años antes, difícil, tendría que haber salido de hacer teatro y de Villa ¿no?, para hacer familia. Hacer otra cosa, qué se yo, y entonces, igual ¿no?... Y lo veo a Sebastián y digo en dos, cuatro años igual ¿no?, en el futuro digo, puedo sostenerlo. Y esto

mismo que te converso, se los digo a todos ¿no? Porque es un reto para los chicos de ahí también ¿no? que sueñan. Para eso necesitan pe rajarse, eso.

Y dime, a tu identidad y a la identidad del grupo, ¿tú qué cosa crees que les da, que les significa tener a Villa como centro?

Orgullo.

Orgullo

Sí. Yo siempre me he sentido orgulloso de Villa y se nota en los chicos ¿no? Cuando salen y hacen una función y le dan la mano, y le dicen “¿de dónde eres? -De Villa” ¡A su mare! ¿no?

Eso es curioso ¿no? Porque uno, digamos uno no, en los otros distritos de Lima eso no...

No ocurre

No ocurre ¿no?

En Comas algo.

Yo no digo soy de Lince ¿no?

Claro, no, pero en Comas algo. En Independencia también he sentido, “¿tú eres”... -Ah sí...” Pero en Villa se da una cosa, porque tú hablas de historia fuerte...

(Breve interrupción)

Bueno, me decías ¿Qué es lo que sientes tú que te da este lugar, que no te da otro lugar ¿Por qué solo representar en este lugar o básicamente en este lugar?

Uhhh... Mira, yo creo que me quedé en Villa por un compromiso social y político ¿no? Yo tuve la oportunidad de irme a otro lugar, a otro país, por invitación, contrato, una cosa así... en el año... justo en el momento antes de que se formara Arenas y Esteras. Entonces la muerte de María Elena para mí fue impactante, entonces, fue lo que hizo, que yo me decida. ¿Por qué me voy

a ir a otro lado? Y ese fue un momento muy importante en mi vida y dije no, Villa, me la juego. Ese es mi segundo momento. Mi primer momento de todo el espacio en el centro de comunicación, mi formación en grupo de ahí, también ha sido una... acumulación... un trabajo de compromiso social y político ¿no? Eso ha guiado hasta ahora mi vida. ¿Por qué te quedas en Villa? Por un compromiso social y político. No hay otro.

¿Y tú sientes que haciendo teatro en otros lugares de Lima Metropolitana, faltarías un poco a ese compromiso?

No. Yo creo que si hubiera estado en otros sitios hubiera seguido haciendo ese compromiso. El asunto es que... yo sentía que era importante hacer teatro en Villa. No hay mucha gente que hace teatro, no hay personas que puedan jugársela y en ese momento uno siente, yo pe, yo me la voy hacer ¿no? Claro que fue demasiado arriesgado, porque es jugarse tu vida ¿no? Al final yo digo he tenido suerte para hacer esto; esto es, he tenido amigos que me ayudaron, me acompañaron, ha sido una suerte tremenda. Y no es que no quiera que otros la pasen, yo si quisiera que la pasen, pero que pucha que van a tener que tener capacidad de riesgo ¿no? Porque igual yo he arriesgado la salud de unos amigos, amigas, de compromisos anteriores. O sea, en lo afecto ha habido muchos riesgos ¿no?, mi madre, o sea la familia pe, y aquí en Villa o en el pueblo, o sea, no sé, de repente no es un tanto la verdad, pero lo que yo... lo que vive uno normal es que tú te haces cargo también un poco de la familia, ese es un riesgo fuerte ¿no?

¿No poder corresponder?

Claro. Y ahora digo pucha mare ¿no? Ahora hay una correspondencia, pero cuántos años ha pasado ¿no? ¿Y si yo no hubiera logrado esto? El riesgo de los que están a mi alrededor, de lo que puede, de lo que pudo haber pasado ¿no? A eso me refiero más como riesgo humano ¿no?

¿Tú cómo caracterizarías el teatro que se da en los otros distritos de Lima Metropolitana?

¿En los otros distritos? Yo creo que es evidente que Villa es algo especial por su historia ¿no? Eso es algo que a ti te llena, te acumula. En Comas hay

bastante movimiento teatral, no he logrado ver algo que... de confrontación, más que lo que hacía de repente en La Gran Marcha en sus primeros momentos ¿no? He visto grupos de teatro en provincias que sí me han causado una gran impresión.

¿Y en los otros distritos de Lima Metropolitana?

Ah, En Lima, claro en Lima hay una variedad bastante fuerte. Están los maestros también ¿no?, tantos maestros que le dan su tiempo. No sé yo pondría por dinámica una, subrayaría a los grupos de Lima, del centro de Lima o de Lima ¿no? Y pondría un poquito más allá la periferia como en otro pequeño espacio.

¿Por qué?Cuál crees que es la diferencia básica?

La dedicación, la economía.

Quién te parece que se dedica más?

Yo creo que la gente que va a las... No... Yo creo que no es esa la pregunta, O sea, yo creo que un chico que está en barrio se va a dedicar un poco menos, pero el problema de dedicarse significa que va a estar su mente ocupada en otro tipo de trabajo y tensiones. En cambio un amigo de Lince, evidentemente trabajará y tendrá tensiones, pero de diferente manera y asumirá el teatro como un riesgo más provocativo. Cierto, lo que circunda está mucho más...

¿Mucho más desarrollado?

Claro. El intercambio, mirarlo, será más natural ¿no? En cambio para un chico de barrio no es natural un poco el teatro ¿no?, sino lo vieras a cada rato en los colegios. Entonces tú cuando vas a prender la televisión, un chico de, vamos a ponerlo así ¿no?, me imagino, me puedo equivocar, un chico de Lince “¡ah mira teatro! ¡pah! Mira ¿no? En cambio aquí cuando prende la televisión es otra cosa ¿no? Optan por otra, y el teatro ese como que aburre ¿no? Es algo así.

Y dime sobre esa misma pregunta, en cuanto a estilos ¿Tú qué otros estilos podrías reconocer que se dan en Lima o qué estilos reconoces que se dan en todo Lima Metropolitana? Así a grandes rasgos.

Muy difícil... No, no podría, me arruinaría ¿no?... Me arriesgaría a decir, no sé qué decir, hay una variedad tal...

¿Qué otros grupos, qué otros directores independientes conoces, con cuáles sientes cercanía con respecto al, no necesariamente a tu trabajo o quizás sí, pero sí cercanía en el sentido de que aprecias su trabajo o te parece apreciable, o con cuáles te sientes totalmente distante no?

A ver. Yo creo que me siento distante cuando un teatro no divierte y es demagógico o panfletario, ahí es algo que si no me agrada, o sea, no agrada.

Y en qué grupos, y en qué directores has sentido eso?

¿Directores? Uhm... No, no te puedo decir, no, no recuerdo mucho, pero he visto puestas en escena donde eso, sí ha habido un desagrado ¿no?, pero igual he aprendido un poco, de lo que no debo hacer ¿no? Después... en estos últimos años he apreciado mucho más el trabajo de sala, cosa que antes yo le tenía mucho prejuicio.

(Breve interrupción)

Me decías que le tenías prejuicio al trabajo de sala

Claro, al trabajo de sala ¿no? Pues tu eres de barrio, entonces ¡bah! los de sala ¿no? Pero, por ejemplo, uno de los trabajos que me gusta mucho son los que Ruth Escudero hace ¿no? O los de Isola ¿no? Uno aprende a ver, uno aprende a disfrutar de esto. Uno que no ha sido tu cultura, pero que tú te vas adecuando y viendo ¿no? y además extrayendo conocimientos sobretodo ¿no? y disfrutando también. Y ahora que hay una sala es más, peor todavía.

¿Ya sientes una relación más cercana?

Claro. Hay una cosa que se debe aprender más. Y no solamente yo, sino todos ¿no?

¿Y tú cuando dices que te parece que el teatro debe ser entretenido, te refieres a que debe captar la atención del espectador o es que detestas las tragedias, el drama?

No, no... Uno se divierte también viendo tragedias. O sea, el hecho de diversión no significa el esparcimiento de la risa, jaja, o simplemente estar... ¿no? No, es divertir en el mejor sentido ¿no? Por ejemplo, yo vi una película hace poco: Inverso ¿no?, que contaban la historia bien fuerte, violenta, pero te contaban la historia al revés ¿no? Comienza con quemar a alguien ¿no?, feo, pero te la van diciendo cómo comenzó y terminan. Entonces un poco rayado, un poco extremadamente violento para el gusto, una cosa así, además un esfuerzo para comprender, pero al final de la película había una sensación de diversión. O sea, ese no, no fue una... A esa diversión, no es que sea, no te aburrí ¿no? si no que no es la diversión esta de como de ir al circo ¿no? Te hablo de una buena diversión.

¿Y tú qué sientes en todo caso que diferencia a Arenas y Esteras, de todas las otras propuestas teatrales que hay en Lima Metropolitana?

El estar en Villa.

¿El estar en Villa?

Sí.

¿Pero digamos en Villa hay otros grupos?

Ah ya, ¿la diferencia con otros grupos? Yo creo que eso más lo hace la puesta en escena ¿no?

¿La manera de poner en escena?

Claro. La manera de poner en escena.

¿Cuál es la manera de poner en escena de Arenas y Esteras?

¿Cuál es la manera de poner en escena? Por ejemplo, algo que yo no había notado es que siempre optamos porque la música vaya en vivo, cosa que, es más un gusto que una.... Otra cosa es la variedad ¿no?, es decir, hay circo, hay danza, hay texto. ¿Qué más? Es que no encuentro diferencias, en Villa yo

creo que hacemos algo parecido porque casi somos contemporáneos y hemos nacido, vivido una, un momento histórico de teatro, hemos acumulado. Ahora supongo que hay mucha propuesta mejorada, en fin.

Y estas característica de poner música en vivo, por ejemplo, ¿tú sientes que surgen naturalmente, porque de alguna manera tu entorno social, tu vida aquí en Villa está llena de referentes parecidos?

Claro...

¿O tú crees que es una casualidad absoluta?

No, ha sucedido por una cosa, uno porque es cotidiano, la música está aquí alrededor, en Villa; otro, porque es un gusto, o sea es un gusto personal; y otro porque se construye acá un actor que pueda hacer muchas cosas, es un... sabe danzas, tiene que aprender un instrumento musical, bueno, si canta o no canta no... Aquí una de las cosas que hemos visto es que es bien terrible la voz de todos los chicos ¿no?, por el polvo, por los bronquios, por el ambiente, muy pocos conservan una buena voz, muy pocos. Todos los he encontrado con sinusitis, con carrasperas, una mal curada, fuerte. O sea, de 100 chicos, 80 están así ¿no?, 20 medios raros ¿no?, uno por ahí que se escapa, es fuerte la cuestión, pero es un instrumento a trabajar. Entonces el chico debe saber máscaras, muñecones, zancos, circo ¿no? Entonces la música también.

¿Y de dónde viene toda esa influencia de saber qué debe saber un actor?

Yo supongo que la influencia de los años 80, 85 ¿no? estos grupos que decían que el actor debe ser un artesano, debe ser uno ¿no? Yo recojo esa experiencia ¿Qué resultados me ha dado? Un mejor ser humano, es decir, que se va a un grupo residencial y se inventa las cosas por sí solo. O sea va, si no tiene zancos, toca una quena, si no tiene la quena, comienza a tocar un tambor ¡pah! un cajón, y de repente si no quiere tocar nada, se sienta alrededor de los niños y comienza a animar, a jugar ¿no? Una relación más teatral. Sabe contar cuentos. O sea yo he notado eso en los chicos y los que, es decir, no todos manejan todo también, hay algunos que manejan más el cuento, que les gusta más, que no le gusta subir a zancos ¿no? pero a todos se les da la posibilidad

de hacer eso. Pero los chicos que se quedan también en el elenco ya es una condición que deben saber varias cosas.

¿Y crees que eso también es una diferencia con otros grupos de Villa y de Lima?

Puede ser. No, en Villa no creo, pero yo creo que si hay una diferencia con otros grupos de teatro ¿no? Hay otros grupos de teatro que yo he encontrado, o actores, que solo se dedican al texto, a la escena, no quieren hacer la máscara, o no quieren hacer su vestuario, eso hasta ahora yo me he encontrado. Yo creí que era una evolución ¿no?, pero yo me he encontrado ahora último con actores aquí en la Muestra, en el Taller Nacional, que pensaban realmente que no era su tarea hacerse su vestuario. No es. O actores que...

De hecho, eso es poco común en el teatro de salas ¿no?

Un poco común, sí, en teatros de sala, claro, pero también se puede... es más un concepto personal ¿no? No necesariamente... Un actor de sala debe saber de todo también ¿no?, luces... Por ejemplo, otra de las cosas que enseñamos acá, al toque, ya por necesidad, es que el chico que viene acá, debe aprender un poquito de luces, enchufar, cambiar un foco, y manejar el equipo de sonido, si hubiera consola de luces también tendría que aprenderlo.

Por si algo ocurre, tiene que estar preparado

Claro, porque igual, tiene que estar preparado para... lo que... las cosas de afinar una guitarra, ya sea con el aparatito ese ¿no? En fin...

¿Y tú, de las obras que has visto de otros grupos, de otros directores, en esas obras has notado la presencia de Lima Metropolitana como un elemento de la obra, de la puesta?

Ah. Algo así como poner signos y símbolos de la Lima Metropolitana ahí al interior. Claro que he notado. Estando en Lima siempre hay grupos que tratan de reivindicar su tradición, no solamente su tradición, sino su actual bullicio ¿no? Por ejemplo, la última vez que vi, vi una puesta de escena donde había un cobrador, pero se notaba que era un cobrador, el actor había hecho un

colector de la Lima ¿no?, porque el colector de barrio es diferente, jajaja ¿no? Pero es la Lima, tú ves, ah es un colector de Lima pues.

¿Un colector de Lima urbana?

De Lima urbana ¿no? Es un colector de Lima urbana.

¿Tú sientes que el colector de los conos...

Un poquito más respetuoso, más pausado ¿no?, pero el del barrio no pues ¿no? El de barrio es un poquito ronquito, llenador de carros, algo así ¿no? Cosas como esas, entonces yo sí veo...

¿Y en qué medida ves eso? ¿Tú sientes que es algo que pasa en un gran porcentaje en las obras que has visto, en pocas?

No, yo creo que en un menor porcentaje. En la medida en que la Lima es una variedad inmensa no hay una identidad. Tú en Villa eres el vecino de barrio, a pesar de los muchos contrastes que hay ahora. En Lima... si uno ve una puesta en Lima, y actores en Lima, un poco difícil... porque es el migrante, cuál es su identidad también ¿no?

¿La identidad de los limeños en general?

Claro, estamos hablando en un común denominador de los actores que ponen, cuál es... que cuando van a poner sus obras... ¿Qué es Lima ahorita, con todos los migrantes que están ahí? ¿qué es la Lima? Yo creo que lo que muestran es el proceso que hay. La Lima que hay ahora, diversa, heterogénea, múltiple, compleja. Eso muestran ahora, porque eso es ¿no?

¿Pero sientes igual que pasa en una pequeña medida?

Claro. Es como...

Sientes que la mayoría de montajes no es que se dedique a hablar de Lima Metropolitana

No, expresa su hábitat, expresa su manera de vivir, su manera de estar. Por ejemplo, las imágenes que yo tengo de Lima un poco contrastadas, son la... el caballo de la Municipalidad, este que pone ahí para dar la vueltecita, bonito,

con el pata ahí de... ¿no? Y de repente pasa un... ¿cómo se llama eso? esos que se visten de negro, todo pintado ¿cómo se llama?

¿Un metalero?

Un metalero ¿no? Jajaja, pero es loco ¿no? Y la campesina, la señora migrante ¿no? Campesina, campesina, la abuelita que viene ya con su esto, con su ropa para... yéndose a vender sus cosas allá al otro lado. Entonces digo, pero ya conviven y dicen esa es la Lima de ahora ¿no? Y cuánta cantidad de provincianos hay o migrantes hay. Cuánta cantidad. Claro que hay más migrantes ¿no?, pero también están en proceso. Con su jean ¿no? Ya hay una variedad que viene, un poco compleja.

¿Y tu propuesta teatral, que tiene a Villa El Salvador como elemento, tiene a Lima Metropolitana como elemento también?

En lo que es... a la Lima migrante ¿no?

¿A la Lima migrante?

A los migrantes de Lima, disculpa, a los migrantes de Lima. Yo creo que eso es.

¿Y cómo haces? ¿Cómo integras eso a tu propuesta?

Lo que pasa es que, lo que pasa en Villa, lo que pasa en mi comunidad, vamos a decirlo así, lo que pasa en mi barrio, pasa en todos lados. Entonces no me siento lejano de Lima ni del Perú ¿no? O sea, lo que pasa aquí... "Vera" es una historia de todos, pero es la vecina que la tuvimos acá, al lado, pero sé que es una historia de todos. La chica Verónica que escapó por la violencia y que quiere ir a enterrar a su muerto y no puede ¿no?, pero está en todas partes, pero es la historia de mucha gente en Lima, no solamente en Lima sino de San Juan de Lurigancho y todo eso. La historia de Villa El Salvador...

Claro, pero San Juan de Lurigancho es Lima ¿no?

Claro ¿no? La barreada de Lima ¿no? O sea, la barreada.

¿De las zonas periféricas?

De las zonas periféricas. Después el asunto de la historia de Villa El Salvador ¿no? Es la historia de los pueblos jóvenes. Es la historia de Lima ya pues, de los migrantes. “Leyendas y Malabares”, esta cuestión de circo y todo una cosa así, que es una leyenda, la historia de Pachacamac. En la manera de comportarse mía, la de Ana, de los chicos, en realidad está reflejada el nuevo momento, un montón de circo, la moda ¿no?, la moda, los gestos, el diálogo. Son eso ¿no? En “la carreta de los sueños” que estamos haciéndola está reflejado el, igual, el ambulante ¿no?, el ambulante payaso que va a la calle y comienza a hacer cosas. O sea se refleja no solamente Villa, se refleja Lima, se refleja el Perú, porque ese payaso lo encuentras también en Satipo ¿no?

Claro. ¿Ese reflejo tú crees que tiene que ver con una necesidad que ustedes tienen de que sus obras hablen concretamente de algo que está pasando a veces en Lima Metropolitana? ¿O tú crees que tus obras no tienen esa función concreta?

No, yo me preocupo mucho más en qué está pasando aquí en Villa, en lo que yo llamo mi comunidad, mi... el lugar que está cerca a mi, la chanchería, mi vecino, los problemas de. Y busco, se busca... yo creo que yo no necesariamente busco, se busca el tema, los personajes, los textos que más te llegan.

¿Y tú crees que algunas de esas puestas han tenido una función concreta sobre algún problema?

“Vera en el camino” ha sido una de las obras que hemos dicho mira queremos tocar esto y punto y así...

¿Hablar del punto concretamente?

De hecho. ¿Cómo lo hacemos? Y ya...

Supongo que esta es una pregunta de Perogrullo ¿no? Pero ¿cuál es el público al que quieres dirigirte fundamentalmente?

Cualquier público. No lo sé... te juro. Es el público que viene y te ve ¿no?

¿No es que tú lo hayas planificado digamos? ¿No es que tú hayas dicho yo quiero a este segmento de la población?

No.

¿Y por qué crees que no lo has planificado?

Mira no lo sé, yo creo que le tengo mucho respeto al público. El público que viene es el público que me va a decir si se alcanzó teatralidad o no. Entonces mientras más variado sea el público mejor ¿no?

Claro.

O sea, hemos tenido un público. Por ejemplo, una vez vinieron... la embajada de Holanda invitó a una delegación de ciudadanos de Hansenberg, que es una ciudad. Jajajaja, qué es lo que más recuerdo ¿no? Toda la obra un silencio sepulcral ¿no?... ¡Pasu mare!

¿Pensaban que estaban muertos?

¡Y todos sabían español ah! Saben “Hola, qué tal, qué es eso”. Todos sabían español y eso. Y, pucha mare, era silencio absoluto, nada se movía, te miraban. ¿No me crees? Y tú decías “Oe están vivos”, jajaja. Así, quietecitos, ni una sonrisa, y bueno una leve, de repente cuando tú le tocas ¿no? Ya ¿y por qué sucedió eso? Pucha, salimos todos preocupados, terminamos la función todo preocupado. Y después nos sentamos a conversar, y de verdad era otro tipo de cosa ¿no? Para ellos era una impresión tal, tal, tal ¿no? Una tarde conversando de la obra nada más ¿no? Pero cuando tú traes a un grupo de barrio, y es una matadera de la risa, qué ¡Asu mare...un puf! ¡Ah! y el esto y el miedo y ta que todo. Tú vas a un grupo de Lima y también ¿no? Cada público expresa en determinada manera lo que ve en los actores, y pero sobretodo la conclusión es lo que nos interesa ¿no? ¿Qué les pareció? ¿Les motivó o no les motivó? ¿Le sirvió o no le sirvió? etc, etc, ¿no?

¿Cuando eliges a los actores para hacer los montajes, piensas en que quizás la gente que viene a ver los montajes se sienta identificada con los ellos?

No, yo creo que empecé diferente ¿no? Una de las cosas por la que me quedo en Villa, es decirle a la misma gente de Villa que puede lograr cosas. Entonces, yo no escogí a Churro, yo creo que Churro escogió estar acá y Jessy también. Igual, la gente...

¿Y eso es más o menos lo que ocurre siempre?

Claro. O sea, yo creo que me quedo con la gente, o el grupo, o sea la gente se queda acá porque quiere hacer. O sea, entonces, imagínate ¿no? César que no habla muy bien, que no tiene una buena dicción, hay que inventar una manera el cómo ellos puedan lograr estar en la escena y diciendo algo. La limitación física que puedan tener no es un gran obstáculo ¿no? O su estatura, o el estar guapito, o el estar feo. Lo más importante es cómo respetar su capacidad de expresión. Yo creo que yo me he dejado llevar por eso ¿no?

¿Eso ha sido como una línea de intuición?

Sí, porque en realidad nunca me interesó ¿no? O sea, ya ¿cuántos son? ¿quiénes son? Listo, ellos son. Ya, vamos a hacer. ¿Qué hacemos con ustedes? ¿Cómo lo vamos a hacer? Ya, muy bien y vamos acomodando ¿no?

¿Y tú crees que el público necesita, a veces, identificarse con los actores, no con los personajes, sino con los actores?

Ah claro que se ha identificado. Es evidente, porque algunos actores crean más empatías que otros ¿no? Por ejemplo, el Churro, es uno de los... pucha mare, cuando fuimos a Roma era ¡asu mare no!, por negrito, qué se yo, pero lo único que sabemos es que todos los chicos que estaban en ese anfiteatro querían tomarse una foto con él. Claro que pedían autógrafos a todos, una cosa así de adolescente, joven ¿no? Pero Churro ya fue el escándalo ¿no? Y era él, hacían cola por Churro ¿no? O sea, una foto, un autógrafo, o sea la cosa era grande y eso ¿no? Una empatía fuerte ¿no?

Y con respecto a cuando tú vas a los grupos residenciales y pones la obra, ¿tú me dices que siempre hay un cúmulo de gente de 150 ó 200 personas, tú podrías decir que ese público es como un público ya cautivado por el teatro, ganado por el teatro?

Ah no. Yo creo que el público que nosotros llamamos cautivo es aquel que viene a tu sala.

¿A la sala?

Sí.

¿Y tú crees que ustedes tienen ya un público?

Un poquito. Yo creo que tenemos un público que tú invitas y vienen ¿no? Y ese tipo de público serán pues alrededor de 100 a 200 personas ¿no? El que viene a la sala, que más o menos es tu... tu vamos a ver, tu tipo de mercado acá ¿no?

El que puede pagar un ticket

El que va a pagar aquí, el que con esfuerzo o sin esfuerzo pero va a pagar aquí ¿no?

Es capaz de hacerlo

Claro. El que viene y quiere sentarse a ver.

¿Y cuál consideras que es la expectativa de esa gente? La que viene y se sienta a ver

Ah. Eso si es una variedad, unos vienen para saber en qué andas, en qué andas, en términos de actores, en términos de... Otros vienen a divertirse, otros vienen básicamente a estar acá, otros a colaborar ¿no?

¿Y tú cual dirías que es más o menos la clase social a la que pertenece el público que suele asistir aquí?

De barriada

De barriada. ¿O sea dirías que son de una clase?

No, los pobres o los que son extremadamente pobres no vienen. Evidentemente hay que ir. Porque para ellos pues es mejor comprar...

¿O sea, los que vienen son de clase media?

La clase media de Villa vamos a decir así, porque tampoco es la clase media de Lima.

¿Y qué es la clase media de Villa en relación a la clase media de Lima, por ejemplo?

La que su papá y su mamá tienen trabajo más o menos permanente ¿no? La que puede, los chicos y chicas que no trabajan.

¿Que pueden dedicarse a estudiar, por ejemplo?

Claro. Eso es un poquito. Eso en Villa ha cambiado tanto que hay chicos que... Mira acá hay tres chicos que, o sea que tienen billete y viven cerca por acá ¿no? Sus papas son empresarios, la familia, y vienen con su 4 x 4 acá a dejarlo ¿no? Acá a la puerta ¿no? Y con todo se mezcla ¿no?, pero también hay la chibola que vive acá en la pampa, que no tiene casa, que es la hija del Llantero, se podría decir así ¿no?

¿Se desarrolla un espíritu de pluralidad?

Claro. Conviven porque son... y vive, de verdad vive en la pampa, no es una casa, es la llantería y su cuarto está... acá están todas las llantas, la maquinaria donde, y su cuarto está al otro lado, y es bacán, la chica es bacán, líder, fuerza, ¿no?

¿Y ese público el que viene a sala, cómo sientes que reacciona cuando consume, cuando ve tus obras?

Yo creo que es un público diferente, con una sensibilidad diferente, con algo, con un... Cuando yo te digo viene a divertirse, acabo de acordarme, creo que la mejor manera de enfocar esto, es diciendo que viene a ver una versión diferente de lo que es su vida ¿no? O de lo que podría ser su vida.

¿O de lo que sufre alguien que él conoce?

Claro. O sea, no tanto así ah, él viene a ver algo...

¿De lo que sufren los seres humanos?

No tanto, no tanto, ellos quieren ver... Es una ventana. Yo lo que veo es a los adolescentes mirando algo diferente y proyectando. Algunos son más sensibles y se meten adentro y sufren. Otros no, otros ven, "¡Ah mira!, Yesenia está haciendo eso, a la michi, ah que bueno, ah es una labor, es un trabajo. Mira y entrena en la mañana, sabe música, sabe danza, asu ¿no? Habla bien, me convence ¡Bacán ah! ¡Oh que bueno!" Es una versión diferente de la realidad del que se para en la esquina, juega ¿no?; se va chupar los sábados; trabaja en no sé qué, acá a destajo. Es una versión diferente a su cotidianidad. No se da un tipo de relación "ah quiero ver al actor este", claro que se van con el mensaje pero es otra, lo captan de diferente manera también.

¿El público que suele venir es joven o me ha parecido entender algo así?

Es variado también.

¿Es variado?

Es variado. El año pasado notamos que la familia acompañaba ya al adolescente, que había, por ejemplo, en el Festicirco que hemos hecho... pucha mare, fue bacán, porque se venía la familia, mamá, papá, hijo, abuelito. Asu mare, y toda la... de verdad, de verdad.

¿Y por qué crees que pasa eso, que viene gente tan variada?

Es que no hay muchos lugares pues de esparcimiento en Villa pe no. El teatro, aunque falta mucha cultura es un lugar, es una cosa diferente.

¿Y solo por eso crees?

Y también porque los chicos vienen acá no, es el público donde los chicos se capacitan, tanto, le dicen a su mamá, a la familia "oye hay teatro vamos" "ah, quiero (qué se yo), que me veas o quiero ir a ver" ¿no? "ah ya, dónde andas" dice... ya...

¿O sea toda esta difusión de alguna manera genera movimiento?

Genera movimiento. “En que andas” dice. “Ah, voy a ver voy a conocer esa casa” ¿no? Ah, viene el papá, “Ah, que bonito oye, ta que...” ¿no?

Eso es importante. Tú has llegado a sentir que el público que viene aquí, que tú dices que en algunos casos sientes que es un público que se repite ¿no? ¿Tú alguna vez has tenido la sensación de que sienten como tuyas tus propuestas escénicas?

No lo sé, aun no lo sé. Lo que sé es que hay mucho respeto, eso sí no. Hay mucho respeto frente a lo que uno hace, es decir, reconocen ¿no?, pero no sé si lo sienten suyo.

¿Cuáles son los criterios con los que mides el éxito de una temporada teatral?

Público, cantidad de público y economía. Acá en la casa.

¿Cómo funciona eso?

¿Cómo funciona?

¿Cuál es la cantidad del público? ¿Cuál es la economía?

Eso lo que te dije, entre 100 – 200. Nos ha dado muchas satisfacciones ¿no? Evidentemente nunca creíamos...

¿En la economía?

Algo pues, en la economía, tú no vas a pedir peras al olmo ¿no? Es decir, la sala debe dar, de ciento en cien. Ya ese día debe entrar entre 200 soles, dos soles por persona.

¿Tú planificas cuánta gente debe ver la obra de teatro?

Claro. O sea, deben haber 200, deben haber este... 500 no pues no se puede.

¿200 por función?

Claro, 500 es inmanejable.

¿Y tú te mueves, te preocupas porque eso suceda, porque se llene?

Claro.

¿Y cómo funciona?

A ver. Hay varios ejemplos, algunas... Uno, es ir a los colegios, con el profesor, con el director y entablar una gestión, gestionar un salón, dos salones, tres salones o gestionar todo el colegio y que te den salón por salón. Lo otro son las organizaciones de Villa El Salvador, invitaciones, comprometerlos. Lo otro son las iglesias. Lo otro son el barrio, que los mismos chicos traigan a sus papás, familia. Lo otro es propaganda por todos lados y que venga el público que quiere venir.

¿Tú crees que es sencillo conseguir financiamiento para hacer teatro en Lima Metropolitana?

No. Yo creo que no es sencillo, no. Yo creo que puedes chuntarla una, dos, tres veces, pero como algo fortuito.

(Breve interrupción)

¿Entonces tú me decías que te parece difícil conseguir financiamiento en Lima?

Claro.

¿Igual alguna vez has, supongo, necesitado financiamiento para montar?

Ah lo que hacemos acá es, por ejemplo, hay muchas formas, inventamos cómo... la gestiono, lo que nosotros llamamos qué inventar, cómo hacerla.

Digamos que una manera de conseguir dinero es conseguir que alguien patrocine, auspicie, promocióne. ¿Cómo hacen ustedes, como grupo, para persuadir a gente, a grupos...?

Hemos aprendido a hacer un dossier, la página web, sabemos que promocionar Arenas y Esteras también te califica ¿no? Estar en Villa, hemos presentado pequeños proyectos a la Municipalidad de Lima, a Acrópolis, hemos aprendido a hacer proyectos ¿no?, de educación, que repercuten en

hacer teatro, hemos aprendido a entablar una relación con las ONGs, hemos aprendido a hacer inversión, se puede decir, o empresita.

¿Y también han tratado de conseguir auspicio de empresas privadas?

De empresas privadas, si ¿no?

¿Y cuál es su estrategia?

Hasta ahora un poco bien sencilla. Es decir, el Festicirco era la idea. Era la idea, “mira vamos a hacer un festival ¿quieres auspiciar?, te ponemos el logo en el afiche”, eso es uno. Después le hemos dicho “podemos darte 50 pases para tus trabajadores”.

¿Digamos que los persuades con publicidad y esparcimiento?

Esparcimiento.

¿Esparcimiento para su gente y publicidad para su marca?

Sí. Y después una cosa que hubo simpática fue un taller de capacitación a sus trabajadores, creatividad. ¿Qué era? Algo que tenía que ver con, con no seas tímido, desinhibición. Relaciones interpersonales, algo así se llamaba el taller.

¿Y con las ONG el discurso es distinto?

Con las ONG el discurso es más educativo, de proyección a la comunidad.

¿A ellos no les interesa la publicidad?

Claro, también a algunos, pero poquito. Es que las ONGs trabajan de otra manera.

¿Y en el caso del público? Supongo que también, como decías hace un momento que planificabas, ¿supongo que también hay un criterio de entrada de ingresos y por lo tanto hay una necesidad de persuadir al público para que venga y llene la sala?

Claro.

¿Cómo haces? ¿Cómo persuades?

Uhmmm. Ahí supongo que la persuasión... en los colegios... la persuasión... ese público que viene de los colegios, la persuasión va por el asunto de calidad de la obra, espacio, un poco seguro, el ambiente poco raro y adecuado, educativos, si es una cuestión educativa, mensaje, eso es en los colegios. En las ONGs algo parecido, pero que tenga una proyección más hacia el barrio, hacia a la comunidad.

¿Cuando te refieres a la proyección podrías explicarme un poco?

Es decir, en el colegio va el líder al salón y ahí quedó ¿no? Tú gestionas el salón y ya.

¿Y ya el profesor ve qué hace con eso?

Claro. Viene y todo eso ¿no? En la ONG te piden una función y siempre hay una especie de forum, de conversación, el mensaje, la propaganda frente al tema que quieren resaltar, poner centro a determinado tema, algo así es.

¿Y ustedes dentro de esa dinámica de atraer inversionistas, de atraer público, utilizan criterios, por ejemplo, de mercadeo?

Sabemos un poco lo que es, pero ahorita está un poco desordenado, en el grupo ahorita hay una necesidad ya de armar un aparato administrativo, pero ahora se da mucha prioridad a lo que es el grupo, al elenco al que hace el teatro. Ahora el grupo que hace teatro, es aquel que hace las tareas administrativas y de gestión, que ahora por todo lo que hay alrededor del grupo ya nos desborda no, ya estresa, pero antes que había menos era más divertido, era más gratificante, más educativo ¿no? Ahora no, hay más tensión, más velocidad, más necesidades, entonces, ya no, ya no ya, ¿no? Hay más especialización, entonces, ya...

¿Para qué haces teatro?

¿Para qué hago teatro? Esa pregunta. Son preguntas de toda la vida ¿no? (...) Yo creo que, claro, yo creo que yo opté por hacer teatro para vivir mejor, diferente.

¿Para vivir diferente tú?

Yo o sea, yo no quería ser como mis padres, que tenían un jefe ¿no?, la jefa, la jefa, un jefe un día... Eso me chocó un poco, o no fue un modelo muy agradable para mí verlos así ¿no?

¿Sentiste digamos una opresión, la cual no querías para ti?

Claro. Me parecía raro que alguien tenga un jefe, además eran mi papá y mi mamá ¿no? y yo ayudaba a veces. Yo tuve una reacción de rechazo a eso.

Claro

Pero también fui de la generación informal ¿no? Yo vi a montón de gente creativa, recurseándose por aquí, por allá. Yo creo que... pero tampoco quería ser el recusero normal... yo quería algo más... porque también había una formación más social, política en Villa...y entonces cómo combinar bien. Y encontré en el teatro la perfecta combinación para mí ¿no? Yo quería vivir bien y diferente ¿no?

¿Y tú sientes que ese objetivo se cumple?

Claro ¿no? O sea, lo que te decía ¿no?, yo puedo sentarme y decir ¡Pucha mare, soy feliz ¿no?

¿Y con el cumplimiento de ese objetivo, qué esperas lograr en el público que suele asistir, que suele venir, que suele aceptar tus convocatorias?

Una provocación a vivir de manera digna, sudando, a pesar de que tú no tienes nada, a pesar de que tú eres pobre. O sea ¿eres alguien no? tienes cabeza para lograr hacer cosas, yo creo que eso es un poco lo que a mí me gustaría que el público vea ¿no? Por eso el muchachito que tú ves por ahí y que hace y que tiene su plata en el bolsillo ¿no?, ahora tiene su propina, o sea se la ganan, se la sudan. Entonces tienen su tipo de dignidad ¿no?, se sienten bien pues, ahora conocen otras cosas, son diferentes. Yo creo que ese es un poco el mensaje, uno de los mensajes.

¿Digamos que sería una dignidad más integra? Porque digamos con otras carreras pueden ganar también su propio dinero y mucho más ¿no? Mucho más que con una carrera como ésta

Claro, es lo que escogen ellos, o lo que yo escogí ¿no? Yo escogí esto, sabiendo que era un riesgo fuerte, pero lo quería hacer. Quería vivir bien, quería vivir diferente, quería hacer, tener una tribuna política, pero no ser regidor, ni militante, quería seguir haciendo arte y hablar de mi comunidad.

¿Pero desde otro lado?

Claro. Una cosa así.

¿Y tú crees, tú sientes que en todos este cúmulo de años que funciona el grupo, que ha habido obras, poco a poco algo ha ido cambiando, algo ha evolucionado en la mentalidad del público que suele venir a verte?

Difícil la pregunta. Yo diría que sí, pero no a partir de lo que solamente he hecho, sino a partir de un proceso social ¿no? O sea, a partir de lo que ha pasado alrededor, es como que uno hubiera aportado un granito de arena a todo lo que está pasando alrededor.

¿Pero sí consideras que tus montajes se han relacionado con la manera de pensar del público que ha ido a verte?

Claro. Son referentes. Es decir, viene un... a ver, me imagino, viene una delegación, un grupo de investigadores de la Universidad tal ¿no? y viene porque Arenas y Esteras es un poco referente, han escuchado, lo mira y dice "Ah ya, este, si vale pues ¿no? Vale, va". Propone algo en su espacio que repercute mucho, esto es imaginando, pero también organizadores o líderes que ven pues lo que uno hace aquí. Es decir lo que yo hago es un trabajo de base, un trabajo de hormiga que repercute de manera directa en los involucrados, el tú a tú, y ese tú a tú hace que haya un respeto en la comunidad, y la comunidad te reconoce. Ese reconocimiento te crea una corriente de opinión. ¿Qué te toca hacer a ti? Simplemente ser contigo coherente ¿no?"

¿Tú crees que hay gente, que hay público que empieza a identificarse, quizás sin darse cuenta o quizás conscientemente, a partir de toda esa experiencia, en las obras, en este contacto, con una manera de comportarse?

Yo creo que sí.

¿Y cómo dirías que es esa manera de comportarse?

Yo creo que buscan una manera diferente de hacer las cosas. O sea viene y dice “Ah, es una manera diferente”. Acaba en la mañana de venir un chico que no lo veíamos hace años que tiene esa gracia de dibujar y pintar bien innata ¿no? El no ha estudiado pero es un pintor así, y me dice “Oe, pucha mare ¿qué tal?” Y ahí hemos tomado un poquito desayuno juntos, contento pues de verlo ¿no? “Tengo mi esposa, mis hijos”. A su mare, tráelos. “Oe he puesto en mi casa un Arenitas”. Cómo, cuenta pe. “Ya pe te acuerdas cuando dictábamos talleres aquí, antes cuando no había esto, entonces yo puse en mi casa pe también para recurrarme ¿no?, pero lo he hecho al estilo nuestro” me dice ¿no? “Los chibolitos del barrio, ahora cobro pe, vienen ahí, y le he invitado a mi esposa a hacer lo mismo pe ¿no? Hemos ido al colegio y le hemos dicho que podemos hacer esto y lo otro”. Entonces, tú ves que hay un estilo que él ha aprendido ¿no? Ya no solamente es el pata que dibuja, que hace diseño grafico sino que involucra a su familia, su casa, el barrio, el colegio donde está trabajando su esposa ¿no? Es un estilo medio parecido ¿no? hay como un referente, que lo ha tomado de acá y tú vas encontrando ejemplos de gente que ha pasado por aquí antes, que también algo ha repercutido en su vida, algo no, bastante.

Yo conozco un amigo, que se fue peleado de acá ¿no?, molesto se fue, pero se fue molesto porque ya no era amigo, no porque haya sucedido algo ¿no? Que una vez el grupo, o sea su grupo no fue a su cumpleaños ni a su boda y se molestó feo con todos, nunca más, pero hola que tal y hasta ahí no más ¿no? Y empezó trabajando en Ripley, de así pues, normal, creo que le pagaban 100, 200 soles, ahora es un alto funcionario de Ripley ¿no? Pucha que tiene dos carros ahí ¿no? Y hace poco hubo un cumpleaños de una chica y ahí lo encontramos y con, así sacándonos pica, roncha, dice “oye van a colaborar allá en tal lugar ¿no?” ¿Dónde queda? “Pucha que lejos pe, en un

pueblito joven ahí estamos haciendo la navidad, estamos llevando a todos los zanqueros, los malabaristas, y hemos ido en un pasacalle y le damos su regalo” Y todos así ¡Ah! y ¿por qué no lo haces en Arenas y Esteras? No, ya fue, ya no ya. Y así entre broma y broma le pregunté ¿hace cuánto tiempo lo haces? “Desde que salimos de Arenas y Esteras pe” porque su pareja también estaba por acá. “Ah, siempre lo hacemos, medio año siempre buscamos lugares”. Y claro, ha involucrado un poco, ha encontrado el canal, es de Villa, vive por acá y la honda del pasacalle, de la teatralidad, del servicio, de mover el barrio, algún tipo de barrio ¿no? de sentirse útil, entonces se quedó ahí ¿no? Cada uno lo toma de una manera distinta.”

(Breve interrupción)

¿Cómo definirías a la sociedad limeña actual?

¿Cómo definiría la sociedad limeña?

Actual. Entendiendo por sociedad limeña que Villa El Salvador es parte de Lima Metropolitana. Como siempre lo ha sido.

¿Cómo definiría la sociedad limeña? Yo creo que la definiría, no sé, caótica, heterogénea, compleja en la medida en que hay una gran riqueza y que hay una velocidad en términos de... Y cuando hablamos de una velocidad de intercambios, de cosas, yo diría que si bien hay valores, la velocidad con la que fluyen las cosas hacen que se provoquen algunos extremos ¿no? Discriminación, todo ese tipo de cosas, yo pienso que no hay la capacidad de escuchar, o de calmarse, o de dialogar, esta la velocidad de cosas que se dan que es mejor... papapa... ¿no? Evidentemente hay una influencia de todo del proceso de globalización, de todo este mercado que hay ¿no?

¿Cultura de consumo?

De este consumo ¿no? Veo una sociedad limeña. Veo una ciudad de migrantes, es lo que veo bastante en términos de cuando uno va comparando. Y la veo de tal manera... o sea, por ejemplo yo voy a provincia bastante y una fluidez, van, vienen, están ¿no?, comunidades lejanas ¿no? Claro que no todas las comunidades vienen, pero encuentras en una comunidad, uno por lo menos

que hacen un diálogo fluido entre lo urbano y lo rural. También pienso y es evidente que hay una pared enorme entre el espacio urbano y rural ¿no?

¿En la misma Lima?

En la misma Lima. En la misma Lima ¿no? O sea hay unos anteojos oscuros, una barrera que no deja ver el otro lado.

¿Por qué crees que pasa eso?

Evidentemente por los medios de comunicación, evidentemente por el sistema ¿no? Porque así está diseñado o lo han diseñado.

Cuando dices por los medios de comunicación ¿a qué te refieres?

Claro. Lo único que he visto de novedoso últimamente es que en el canal 7 han pasado la festividad de Ayacucho, ahora último, pero fluida, o sea, ¡mi madre, tú estás ahí! ¿no? Una cosa así o alguna otra cosa en el canal 7, pero después en los otros ¿qué? Hasta segmentan evidentemente las noticias, una noticia es para provincia y otra noticia es para Lima. Es una barrera enorme ¿no?

¿Y dentro de la misma ciudad?

Las carreteras, la fluidez, los viajes, tú para irte a otro sitio es un viaje trasatlántico ¿no?

(...)